

## Orden e imágenes en la Edad Media

### Order and images in the Middle Ages

Miguel LARRAÑAGA ZULUETA  
IE University, Segovia-Madrid; Stanford University-BOSP Professor  
miguel.larranaga@ie.edu

Recibido: 03/06/2015

Aceptado: 18/06/2015

**Resumen:** El Orden es un concepto fundamental en el universo medieval que agrupa a otros muchos elementos esenciales para el individuo y la sociedad. Este artículo reflexiona sobre ese concepto, analiza cómo fue presentado a la gente a través de la iconografía artística, que se estudia desde el punto de vista del espectador y en estrecha relación con la predicación. De todo ello resulta una vía de legitimación del sistema feudal.

**Palabras Clave:** Orden, iconografía, predicación, Románico, Gótico, Feudalismo

**Abstract:** Order is a fundamental concept in Medieval universe wich brings together many other essential elements for individual and society. This article reflects on that concept and discusses the image from the point of view of the spectator. It analyzes how the Order was presented to people through artistic iconography, closely related to preaching. Finally, it becomes a way of legitimizing the Feudal system.

**Key Words:** Order, iconography, preaching, Romanesque, Gothic, Feudalism

**Sumario:** 1. El Orden cristiano medieval. 2. Entender el Orden: La iconografía desde el punto de vista del espectador. 3. La teoría de la imagen y la construcción del tiempo en el relato. 4. Representar el Orden y el Desorden mediante símbolos. 5. El papel de la memoria. 6. La Estética. 7. Programas iconográficos, del siglo XI al XIII. 7.1. El Panteón de los Reyes de San Isidoro de León, La iglesia de Beleña del Sorbe (Guadalajara) y la de Rebolledo de la Torre (Burgos). 7.2. La catedral de Saint Lazare de Autun y la iglesia de Saint Pierre et Saint Paul de Montceaux-l'Étoile (Saône-et-Loire, Borgoña). 7.3. Saint Mary de Iffley (Oxfordshire) y Saint Mary y Saint David de Kilpeck (Herefordshire). 7.4. La catedral de Módena. 8. Programas iconográficos, siglos XIII al XV. 8.1. Las vidrieras de la catedral de Notre-Dame de Chartres. 8.2. Ambrogio Lorenzetti y su alegoría del Buen y el Mal Gobierno. 8.3. Las misericordias de la sillería del coro de la catedral de Worcester. 8.4. Santa María la Real de Nieva (Segovia). 8.5. Códices: Salterios y libros de horas. 9. Conclusión.

\* \* \*

## 1. El Orden cristiano medieval

Como expuse por extenso en mi último libro<sup>1</sup>, el concepto de Orden es fundamental para entender el universo mental del mundo medieval. El Orden es,

---

<sup>1</sup> Larrañaga Zulueta, Miguel, *Palabra, Imagen, Poder. Enseñar el Orden en la Edad Media*. Segovia, IE Universidad-IE Fundación, 2015. Ese libro recoge la investigación realizada fundamentalmente durante mi estancia en 2012-2013 en la Universidad de Oxford-Oxford Center for Medieval History, institución a la que expreso mi más sincero agradecimiento.

en la terminología de Max Weber<sup>2</sup>, un elemento que estructura y dota de coherencia interna a otros muchos elementos claves en la doctrina social de la Iglesia y del propio sistema feudal y puede ser representado mediante el siguiente esquema conceptual, elaborado a partir de la filosofía agustiniana, en el plano teórico, y de los contenidos de la predicación medieval, en su aplicación práctica y didáctica. Este esquema se refiere a la relación entre la doctrina social de la Iglesia y el Orden, y en él se diferencian dos aspectos complementarios: la virtud individual y la virtud social<sup>3</sup>:

DOCTRINA SOCIAL DE LA IGLESIA		
	ORDEN	
VIRTUD INDIVIDUAL	Virtudes teologales y cardinales Función Obediencia Moderación	Pecados Disfunción Desobediencia / Rebelión Exceso / Tiranía
VIRTUD SOCIAL	Paz Justicia Unidad Jerarquía	Violencia Injusticia División Anarquía

La doctrina social medieval de la Iglesia se fundamenta en una idea de Orden que a su vez se basa en los pilares del comportamiento individual y comunitario, esto es, en el ejercicio de la virtud personal, pero también en la virtud del

<sup>2</sup> En cuanto a la lectura de los escritos originales de Weber, considero imprescindibles: *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993; y *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011. Resultan por otra parte muy útiles las síntesis de Eldridge, John E.T.: *Max Weber: The interpretation of social reality*, London, Nelson, 1971; y Turner, Stephen (edit.): *The Cambridge companion to Weber*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2000. Ver además las dos obras de David L. D'Avray que, aunque editadas de forma separada, constituyen volúmenes complementarios: *Rationalities in History. A Weberian essay in comparison*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010; y *Medieval religious rationalities. A Weberian analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

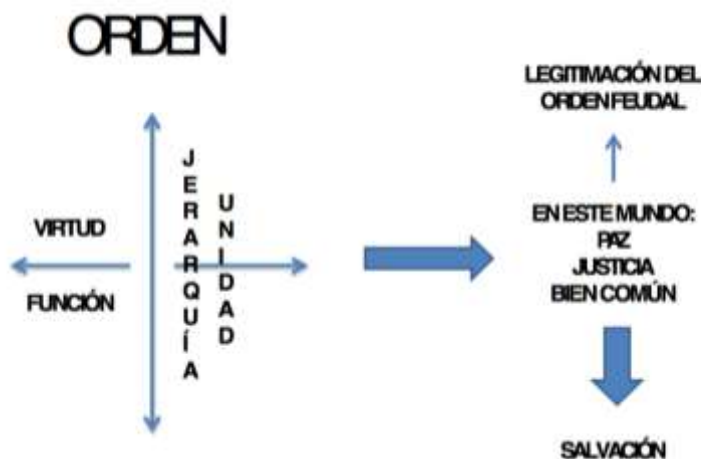
<sup>3</sup> Tendremos ocasión de ver muchas referencias bibliográficas sobre ambas en la páginas que siguen, pero hago referencia aquí a un completo catálogo de sus modalidades y representaciones en el arte medieval. Me refiero a la obra de Hourihane, Colum (edit.), *Virtue & Vice. The personifications in the Index of Christian Art*, New Jersey, Princeton University-Princeton University Press, 2000.

conjunto de la sociedad. En el ámbito del individuo se traduce en una vida ordenada, orientada a la práctica de las virtudes teologales y cardinales, que deberían reflejarse por ende en el desempeño de la función asignada a cada uno por Dios. Habría de caracterizarse además, en el caso de los súbditos, por la inclinación a la obediencia, y en el de los gobernantes, por la moderación, ambas íntimamente relacionadas con un rasgo distintivo del cristiano: la humildad. En el marco del conjunto de la sociedad, el Orden se manifiesta en una concepción definida básicamente por la paz, la justicia, la unidad y cohesión, y la jerarquización social.

Cada una de las virtudes individuales y sociales tiene su elemento contrapuesto, como puede verse en la misma tabla: pecado, disfunción, violencia, desunión, etc. Puede llamar la atención que incluyamos estos últimos bajo el común paraguas del Orden, lo que obedece a la concepción agustiniana, de la que hablaremos más adelante. Adelantemos aquí que, para San Agustín, algo aparentemente ajeno al Orden como el vicio o el mal no puede suceder fuera de él, pues, siendo Dios la causa última y suficiente, lo dirige todo con Orden; en consecuencia, nada puede ser comprendido fuera de su opuesto y, por tanto, no puede ser contrario al Orden lo que no está fuera de él: el Orden lo comprende todo.

Todo esto es importante para entender la íntima relación entre virtud y Orden, y la enorme dimensión y trascendencia que todos estos conceptos adquieren en el discurso de la predicación y en la iconografía como medios básicos de transmisión del mensaje, es decir, en la didáctica de la doctrina social de la Iglesia.

Un segundo esquema complementa al que acabamos de ver:



El mismo concepto de Orden vincula dos líneas que atraviesan la sociedad horizontal y verticalmente. Virtud individual, virtud social y, consecuentemente, ejemplaridad en el ejercicio de la función encomendada por Dios a cada persona son elementos transversales horizontales vinculados a la existencia de una jerarquía sagrada creada por el Todopoderoso, en la que la unión de las partes conforma un ente social indisoluble y cohesionado, estableciéndose además una interdependencia de esas partes que las hace absolutamente necesarias.

Todos estos elementos son indispensables para la consecución de la paz, la justicia y el bien común en este mundo, de manera que la sociedad en su conjunto pueda progresar hacia un final feliz y optar a la salvación eterna, algo que, por supuesto, dependerá del nivel individual del cumplimiento de una vida virtuosa.

Este mensaje aparece nítidamente transmitido y desglosado en los sermones medievales, siendo asimismo una constante en la iconografía del mismo periodo. Se trata de un mundo que ha de ser necesariamente virtuoso, pero que se encuentra lleno de peligros y amenazas. La constante difusión de la idea de un mundo basado en el Orden es la clave para entender cómo en última instancia viene a legitimarse de forma deliberada la existencia de una estructura social basada en la dominación, justificada precisamente por la imposibilidad de que esto sea de otra forma, pues es la única manera posible de acceder a la vida eterna. Traduciéndolo al lenguaje vulgar, la vida virtuosa del campesino exige su completa obediencia y sumisión hacia quienes por voluntad divina están dispuestos en los niveles superiores de la pirámide social: peca el inferior que se rebela contra ese Orden establecido por Dios, en el que cada cual tiene su función, su propia esfera de responsabilidad, y por la misma razón peca también el mal señor, tirano, violento o corrupto, que obtendrá de Dios su justo castigo en este mundo o en el Juicio Final.

Desde mi punto de vista, en este discurso se encuentran las claves para una correcta lectura, en primer lugar, de la forma en que el sistema de Poder feudal, desde sus orígenes y en su posterior evolución, encuentra su más firme apoyo ideológico en la religión. En segundo lugar, nos ayudan a entender cómo se transmite ese mensaje a través de la predicación y el arte, interpretando estos medios en toda su amplitud y complejidad. Pero además el mismo discurso explica también la doctrina social de la Iglesia medieval.

El tema de la doctrina social católica ha sido magníficamente tratado por J. Brian Benestad, que ofrece en una de sus obras una excelente panorámica, no exenta de profundidad<sup>4</sup>. En su libro muestra muy bien cómo y por qué la Iglesia ha llegado a entender que la práctica de la fe cristiana a través de la doctrina, la moral, los sacramentos y la oración, conduce hacia la dignidad humana, la Justicia y el Bien Común. Una atenta lectura de ese discurso histórico centrado en valores personales proporciona el marco para comprender la forma en que los temas que incluyo en el primer esquema acerca del Orden —la virtud social e individual— conformaron el *corpus* esencial de la doctrina social cristiana medieval.

Corresponde ahora atender a algunos autores que han contribuido decisivamente en la construcción de los valores que conforman el pensamiento social de la Iglesia medieval. Para ello es preciso remontarse hasta los primeros años de la vida de la Iglesia, ya que su pensamiento fue elaborándose desde sus comienzos a lo largo de un proceso de siglos. Unidad, jerarquía, virtud, justicia, paz, bien común, son temas que fueron tratados desde la edad más temprana, y

---

<sup>4</sup> Benestad, J. Brian, *Church, state, and society: An introduction to Catholic social doctrine*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2010.

que ya en época medieval habían llegado a conformar una doctrina social perfectamente articulada a través de algunos personajes fundamentales de la historia de la Iglesia.

La unidad de la Iglesia y su concepción orgánica tienen su origen en el Nuevo Testamento. El evangelio de Juan comienza con un himno que alude a la materialización de la Palabra en la carne, es decir, en el cuerpo único de Cristo:

Al principio ya existía la Palabra.

La Palabra estaba junto a Dios,

y la Palabra era Dios.

...

Y la Palabra se hizo carne

y habitó entre nosotros;

y hemos visto su gloria,

la gloria propia del Hijo único del Padre,

lleno de gracia y de verdad.<sup>5</sup>

Pero es San Pablo, en su primera carta a los corintios, quien sienta las bases para el desarrollo de este y otros temas que veremos muchas veces tratados en sermones e imágenes medievales. Comienza el apóstol hablando de la diversidad de los dones del Espíritu Santo señalando la unidad de la fuente y el propósito único de todos ellos, que no es otro que la búsqueda del Bien Común, entendido aquí como la edificación de la comunidad cristiana:

Hay diversidad de carismas, pero el Espíritu es el mismo. Hay diversidad de ministerios, pero el Señor es el mismo. Hay diversidad de actividades, pero uno mismo es el Dios que activa todas las cosas en todos. A cada cual se le concede la manifestación del Espíritu para el bien de todos. Porque a uno el Espíritu lo capacita para hablar con sabiduría, mientras a otro el mismo Espíritu le otorga un profundo conocimiento. Este mismo Espíritu concede a uno el don de la fe, a otro el carisma de curar enfermedades, a otro el poder de realizar milagros, a otro el hablar en nombre de Dios, a otro el distinguir entre espíritus falsos y verdaderos, a otro el hablar un lenguaje misterioso y a otro, en fin, el don de interpretar ese lenguaje. Todo esto lo hace el mismo y único Espíritu, que reparte a cada uno sus dones como él quiere<sup>6</sup>.

Este discurso enlaza a continuación con la variedad de las gentes, comparándola con los miembros del cuerpo humano y su unidad en el cuerpo místico de Cristo, que es la Iglesia. Es este un organismo vivo y jerarquizado, que por decisión divina ha sido creado así, en el que todas las funciones desarrolladas por los distintos órganos son imprescindibles. y en el que las partes

---

<sup>5</sup> Juan 1, 1-14.

<sup>6</sup> I Corintios 12, 4-11.

más débiles han de recibir mayor atención y protección frente a las que no lo necesitan, lo que refuerza el mensaje de unidad y cohesión interna entre los bautizados:

Del mismo modo que el cuerpo es uno y tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, por muchos que sean, no forman más que un cuerpo, así también Cristo... Si el pie dijera: “Como no soy mano, no soy del cuerpo”, ¿dejaría por esto de pertenecer al cuerpo? Y si el oído dijera: “Como no soy ojo, no soy del cuerpo”, ¿dejaría por esto de pertenecer al cuerpo? Si todo el cuerpo fuera ojo, ¿cómo podría oír? Y si todo fuera oído, ¿cómo podría oler? Con razón Dios ha dispuesto cada uno de los miembros en el cuerpo como le pareció conveniente. Pues si todo se redujese a un miembro, ¿dónde estaría el cuerpo? Por eso, aunque hay muchos miembros, el cuerpo es uno. Y el ojo no puede decir a la mano: “No te necesito”; ni la cabeza decir a los pies: “No os necesito”. Al contrario, los miembros del cuerpo que consideramos más débiles son los más necesarios, y a los que consideramos menos nobles, los rodeamos de especial cuidado...

Ahora bien, vosotros formáis el cuerpo de Cristo y cada uno por su parte es un miembro. Y Dios ha asignado a cada uno un puesto en la Iglesia: primero están los apóstoles, después los que hablan en nombre de Dios, a continuación los encargados de enseñar, luego vienen los que tienen el don de hacer milagros, de curar enfermedades, de asistir a los necesitados, de dirigir la comunidad, de hablar un lenguaje misterioso.<sup>7</sup>

En este texto de Pablo se asienta una parte fundamental de la doctrina social de la Iglesia. Hay que señalar que la alegoría del cuerpo político, diverso, pero necesariamente unido, no era extraña en tiempos de la antigüedad precristiana, como demuestra, por ejemplo, la gran difusión que obtuvo la fábula de Menenio Agripa<sup>8</sup>. Pero sería el apóstol el primero en utilizarla en un contexto cristiano, siendo posteriormente desarrollada por los Padres latinos y griegos de la Iglesia, como veremos más adelante.

---

<sup>7</sup> I Corintios 12, 12-31. Estos fragmentos que acabo de reproducir se relacionan estrechamente con otros del propio Pablo en sus cartas, entre ellos: I Corintios 1, 10-13; I Corintios 3 y 4; I Corintios 2, 6-8; I Corintios 10, 17; Gálatas 3, 28; Efesios 1, 22; Efesios 4, 4-7, 11-12 y 15-16; Colosenses 1, 18; Colosenses 2, 9-11; Colosenses 3, 15. Puede encontrarse un buen análisis de la visión paulina de esta cuestión en Fernández Ramos, Felipe (dir.), *Diccionario de San Pablo*, Burgos, Monte Carmelo, 1999, especialmente los artículos “Cuerpo físico y social” e “Iglesia (Cuerpo de Cristo)”. Una revisión sobre la evolución histórica de la imagen de la Iglesia diversa pero unida como el cuerpo de Cristo, en el clásico libro de Kantorowicz, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza, 1985, p. 190-223; y más recientemente, Kleinschmidt, Harald, *Comprender la Edad Media. La transformación de ideas y actitudes en el mundo medieval*, Madrid, Akal, 2009, p. 365-390.

<sup>8</sup> Ver López Barja de Quiroga, Pedro, “El cuerpo político: la fábula de Menenio Agripa”, *Gerión. Revista de Historia Antigua de la Universidad Complutense de Madrid*, vol. extra 1 (2007), p. 243-253.



Asimismo fue San Pablo, partiendo del mensaje del amor de Cristo, el responsable de poner en el mundo cristiano los pilares de una sociedad centrada en la paz y el Bien Común, en la que debe reinar la justicia divina. Este mensaje es nítido en su *Carta a los romanos*:

Amaos de verdad unos a otros como hermanos y rivalizad en la mutua estima... Vivid en armonía unos con otros y no seáis altivos, antes bien poneos al nivel de los sencillos. Y no seáis autosuficientes.

A nadie devolváis mal por mal; procurad hacer el bien ante todos los hombres. Haced lo posible, en cuanto de vosotros dependa, por vivir en paz con todos. No os toméis la justicia por vuestra mano, queridos míos, sino dejad que Dios castigue...<sup>9</sup>

Y después habla de la necesaria obediencia, pues toda autoridad ha sido puesta en el mundo por Dios. A pesar de que esta obediencia se refería a las magistraturas públicas del estado romano, que ejercían su poder justa y legalmente, es aquí donde se apoyará en última instancia la legitimidad de la dominación social y económica medieval, que olvidaría el sentido más profundo de la igualdad cristiana basada en el amor, algo que fue facilitado por la asociación entre obediencia y virtud, a la que se alude en el siguiente fragmento:

Todos deben someterse a las autoridades constituidas. No hay autoridad que no venga de Dios, y las que hay, por Él han sido establecidas. Por tanto, quien se opone a la autoridad, se opone al orden establecido por Dios, y los que se oponen recibirán su merecido. Los magistrados, en efecto, no están para infundir temor al que se porta bien, sino al que hace el mal. ¿Quieres no tener miedo a la autoridad? Haz el bien y tendrás su aprobación, pues es un instrumento de Dios para ayudarte a hacer el bien. Pero si te portas mal, teme, pues está dotada de poder eficaz y está al servicio de Dios para impartir justicia y castigar al que hace el mal. Y es preciso que os sometáis, no solo por temor al castigo, sino por convicción personal. Por eso pagáis impuestos: quienes los recaudan son como representantes de Dios ocupados en ese oficio. Dad, pues, a cada cual lo que le corresponde: al que tributo, tributo; al que impuesto, impuesto; al que respeto, respeto, y al que honor, honor.<sup>10</sup>

Ya desde el siglo I están pues establecidas las bases sobre las que se asienta un discurso social en el que se entrelazan la unidad en la diversidad, la virtud, la justicia y el bien común, si bien este discurso será muy desarrollado siglos

---

<sup>9</sup> Romanos 12, 9-21.

<sup>10</sup> Romanos 13, 1-7. Este fragmento se relaciona, entre otros, con los siguientes del Nuevo Testamento: evangelio de Mateo 22, 15-22, donde se narra el famoso episodio en el que Jesucristo indica a los fariseos que den a Dios lo que es de Dios y al César lo que corresponde al César; del propio San Pablo, las cartas I Timoteo 1, 8-9 y 2, 1-2; y Tito 3, 1-2; y la carta I Pedro 2, 13-17.

después por los Padres de la Iglesia. Así, San Ambrosio († 394) vuelve a hablar de la diversidad de las gentes en su tratado *De officiis*. El obispo de Milán es una figura importante en nuestro estudio, por ser uno de los referentes de la virtud y el comportamiento cristianos en el ejercicio de la función profesional, cuestión clave en los sermones *ad status*, dirigidos a diferentes grupos sociales. En *De officiis*, escrito ente 386 y 389 como guía práctica para sus clérigos de la diócesis milanesa, les exhorta a ser los instrumentos de la Justicia para destruir el pecado, pero no con armas materiales –lo que corresponde al mundo—, sino con las armas de las buenas acciones:

*Quod si hi qui ad capessendam rem publicam adhorantur aliquos, haec praecepta dant, quanto magis nos qui ad officium Ecclesiae uocamur, talia debemus agere quae placeant Deo ut praetendat in nobis uirtus Christi, et ita simus nostro probati imperatori ut membra nostra arma iustitiae sint, arma non carnalia in quibus peccatum regnet, sed arma fortia Deo quibus peccatum destruat.*<sup>11</sup>

La obra adquiere así un fuerte carácter moralizante. Sus fuentes son el *De officiis* de Cicerón –que influyó decisivamente en él—, la Biblia, cuyas enseñanzas compara, y algunos Padres de la Iglesia, como Tertuliano, Cipriano y Orígenes. De la tradición clásica toma también el discurso sobre las cuatro virtudes cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza, Templanza), siempre presentes en su mensaje bajo una óptica cristiana.

Además de Ambrosio, y también de enorme trascendencia en el periodo medieval, hay otros autores que sirvieron de referente en el ejercicio de la función dentro de una ética y una moral cristianas, principalmente Gregorio I († 604) con su *Regula pastoralis*, de la que hablaremos por extenso más adelante. El Papa Gregorio estuvo menos influenciado por la cultura clásica que Ambrosio, también menos preocupado por cuestiones filosóficas y más centrado en aspectos pastorales: La *Regula* está dirigida al obispo Juan de Rávena y fue una obra que –por destacar su popularidad— fue traducida al inglés por el rey Alfred I (871-899), responsable de la primera unificación de la monarquía de Inglaterra<sup>12</sup>. Citaremos aquí además a Isidoro de Sevilla († 636), que escribió *De*

<sup>11</sup> *De officiis*, liber I, XXXVII, 186. Testard, Mauriti (edit.), *Sancti Ambrosii Mediolanensis. De officiis. Corpus Christianorum. Series Latina*, vol. XV. Turnhout, Brepols, 2000, p. 69. Para las fuentes e influencia de esta obra de San Ambrosio en el periodo medieval, ver la introducción a esta misma edición de M. Testard, p. VIII-XIX. También puede verse el *De Officiis* en PL, vol. 16, col. 23-184.

<sup>12</sup> Ver Schreiber, Carolin (edit.), *King Alfred's Old English translation of Pope Gregory the Great's Regula pastoralis and its cultural context: A study and partial edition according to all surviving manuscripts based on Cambridge, Corpus Christi College 12*, Frankfurt, Lang, 2003. Una magnífica investigación sobre la *Regula pastoralis* del Papa Gregorio a cargo de Doull, Jane V.: *A study of Gregory the Great's Regula pastoralis in its cultural context*. Tesis doctoral inédita dirigida por Robert Markus, defendida en la Universidad de Oxford en 1985 y conservada en la Bodleian Library (signatura Ms.M.Litt.c.790). El texto completo de la *Regula* en PL, vol. 77, col. 13-128. Hay también una edición española a cargo de Paulino Gallardo en la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2009.



*ecclesiasticis officiis libri duo*, en cuyo primer libro discute el origen de diversos oficios explicando en el segundo la función de los ministerios eclesiásticos. Estas obras, junto a los tratados morales del propio Gregorio Magno (*Moralia in Job*), de Boecio (*De consolatione Philosophiae*) o de San Agustín (*Confessiones*, y sus obras sobre moralidad: *De sermone Domini in monte*, *Contra mendacium*, *De agone christiano*, *De opere monachorum*, *De beata vita*, *De bono coniugali*, *De sancta virginitate*, *De bono viduitatis*, *De coniugiis adulterinis*, *De continentia*, *De patientia*), constituyen los referentes para los autores medievales que trataron el ejercicio de cada función a través de la virtud en sermones dirigidos a los distintos grupos sociales.

Acabo de mencionar una obra importante por su gran influencia en el periodo medieval, que desde luego también lo es para nuestro estudio en materia de moral: *De consolatione Philosophiae*<sup>13</sup>. Son de sobra conocidas las circunstancias en las que Boecio († 524) la escribió: encerrado hasta su ejecución en la cárcel de Pavía por Teodorico y acusado –posiblemente de manera injusta– de conspiración para liberar a Roma del dominio ostrogodo. Había desarrollado una carrera pública brillante y alcanzado la magistratura del consulado; la volubilidad de su fortuna le llevó a plantearse el sentido fugaz de la existencia humana y la búsqueda de lo realmente esencial. Racionalista de formación aristotélica, pero de profundas convicciones cristianas, se convirtió, al igual que Job castigado por los golpes del destino, en un modelo de virtud y de aceptación de la voluntad divina:

*Quicumque solam mente praecipiti petit  
Summumque credit gloriam,  
Late patentis aetheris cernat plagas  
Artumque terrarum situm.*

*Brevem replere non valentis ambitum  
Pudebit aucti nominis.  
Quid o superbi colla mortali iugo  
frustra levare gestiunt?*<sup>14</sup>

Virtud y pecado son dos elementos nítidamente unidos que, de hecho, en el “Catecismo de la Iglesia Católica” (CIC) ocupan dos capítulos correlativos<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Volveré sobre ella en diferentes ocasiones. Utilizo la excelente edición bilingüe, latin-inglés, realizada H.F Stewart, E.K. Rand y S.J. Tester, *Boethius. Theological tractates. The consolation of Philosophy*. Cambridge (Massachusetts) - London, Harvard University Press - Loeb Classical Library, 1973.

<sup>14</sup> “The man who rushes after glory / And nothing else, thinking it highest of all, / Let him compare the vastness of the heavens / With the narrowness of earth: / He’ll blush for his proud name that cannot satisfy / Even his brief ambition. / Why do men in their pride -and yet in vain!- / Long to shake from their necks the yoke / of their mortality?”. *The consolation of Philosophy*, lib. II, cap. VII, p. 222-223.

<sup>15</sup> Ver CIC, tercera parte (“La vida en Cristo”), primera sección (“La vocación del hombre: La vida en el espíritu”), capítulo primero (“La dignidad de la persona humana”), artículos 7 (“Las

Convendrá aclarar desde el principio a qué nos referimos cuando hablamos de ellos, por lo que merece la pena reproducir aquí lo que el Catecismo sintetiza, en primer lugar, sobre la virtud. Comienza el texto definiéndola y detallando las virtudes cardinales, propias del ser humano:

La virtud es una disposición habitual y firme para hacer el bien.

Las virtudes humanas son disposiciones estables del entendimiento y de la voluntad que regulan nuestros actos, ordenan nuestras pasiones y guían nuestra conducta según la razón y la fe. Pueden agruparse en torno a cuatro virtudes cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza.

La prudencia dispone la razón práctica para discernir, en toda circunstancia, nuestro verdadero bien y elegir los medios justos para realizarlo.

La justicia consiste en la constante y firme voluntad de dar a Dios y al prójimo lo que les es debido.

La fortaleza asegura, en las dificultades, la firmeza y la constancia en la práctica del bien.

La templanza modera la atracción hacia los placeres sensibles y procura la moderación en el uso de los bienes creados...

A continuación se refiere a las virtudes teologales, donadas por Dios a la humanidad:

Las virtudes teologales disponen a los cristianos a vivir en relación con la Santísima Trinidad. Tienen como origen, motivo y objeto, a Dios conocido por la fe, esperado y amado por Él mismo.

Las virtudes teologales son tres: la fe, la esperanza y la caridad (cf 1 Co 13, 13). Informan y vivifican todas las virtudes morales.

Por la fe creemos en Dios y creemos todo lo que Él nos ha revelado y que la Santa Iglesia nos propone como objeto de fe.

Por la esperanza deseamos y esperamos de Dios con una firme confianza la vida eterna y las gracias para merecerla.

Por supuesto, esta concepción cristiana de “virtud” se remonta a los primeros tiempos del cristianismo, si bien hunde sus raíces no solo en la Escritura hebrea, sino en la tradición clásica, aunque este es un tema que nos desborda ahora<sup>16</sup>. Alcanzó su madurez en la Patrística, especialmente con Agustín de

---

virtudes”) y 8 (“El pecado”), 1803-1876. Sobre el concepto de virtud moral, ver Cessario, Romas, *The moral virtues and theological ethics*, Notre Dame- London, University of Notre Dame Press, 1991, en especial el capítulo tercero: “What is moral virtue?”, p. 45-71. Para un tratamiento extenso de las virtudes cardinales, en especial en Tomás de Aquino, ver Regan, Richard J., *The cardinal virtues: Prudence, Justice, Fortitude, and Temperance*, Cambridge, Hackett, 2005.

<sup>16</sup> La bibliografía es ingente, pero un artículo relativamente reciente presenta una panorámica general: analiza la etimología y el uso original del término *virtus*, relacionándolo con los

Hipona, quien, a propósito de las virtudes de los paganos, señala en la “Ciudad de Dios” que, aunque dignas de elogio en ciertos aspectos, no se basan en el conocimiento del Dios verdadero y por lo tanto deben ser entendidas como expresiones del orgullo, más que como auténticas virtudes:

Por más laudable que parezca el dominio del alma sobre el cuerpo y de la razón sobre las pasiones, si tanto el alma como la razón no están sometidas a Dios, tal como el mismo Dios lo mandó, no es recto en modo alguno el dominio que tienen sobre el cuerpo y las pasiones. ¿De qué cuerpo, en efecto, puede ser dueña un alma, o de qué pasiones, si desconoce al verdadero Dios y no se somete a su dominio, sino que se prostituye a los más viciosos y corruptores demonios? Por eso, hasta las virtudes que estos hombres tienen la impresión de haber adquirido... son vicios más bien que virtudes.<sup>17</sup>

Respecto al pecado, el CIC dice lo siguiente:

El pecado es “una palabra, un acto o un deseo contrarios a la ley eterna” (San Agustín, *Contra Faustum manichaeum*, 22). Es una ofensa a Dios. Se alza contra Dios en una desobediencia contraria a la obediencia de Cristo...

Elegir deliberadamente, es decir, sabiéndolo y queriéndolo, una cosa gravemente contraria a la ley divina y al fin último del hombre, es cometer un pecado mortal. Este destruye en nosotros la caridad sin la cual la bienaventuranza eterna es imposible. Sin arrepentimiento, tal pecado conduce a la muerte eterna.

El pecado venial constituye un desorden moral que puede ser reparado por la caridad que tal pecado deja subsistir en nosotros.

No deja de ser interesante constatar cómo la idea de pecado –aunque este sea venial— continúa siendo considerada como un desorden moral en el individuo.

Como acabo de mencionar, a partir de los textos bíblicos vetero y neo testamentarios los primeros autores cristianos fueron desarrollando los fundamentos de la moralidad que conformaron los conceptos de virtud y pecado,

---

griegos *andreia* y *areté*, utilizado como elemento de autoafirmación cultural romana y con un papel fundamental en la política; estudia además la ampliación de su significado y su definición filosófica en los escritos de Cicerón. Ver Balmaceda, Catalina, “Virtus romana en el siglo I a.C.”, *Gerión*, vol. 25, nº 1 (2007), p. 285-304. Acerca de la virtud en el mundo cristiano, recomiendo la magnífica síntesis de Jean Porter, quien también trata sus raíces en Grecia y Roma, “Virtue ethics”, en Robin Gill (edit.), *The Cambridge Companion to Christian Ethics*, New York-Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 96-111. Un estudio sobre la teoría de la virtud en San Agustín en Rist, John M., *Augustine: Ancient thought baptized*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 148-202.

<sup>17</sup> *La Ciudad de Dios*, lib. XIX, cap. XXV. Traducción de Santos Santamarta y Miguel Fuertes., en *Obras completas de San Agustín*, vol. XVII. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2004, p. 625.

ambos esenciales en el valor del Orden. Este proceso es capital además en la construcción de la propia comunidad cristiana. Debemos recordar que ya en el siglo I fueron compuestos escritos básicos de moralidad en el medio judeo-cristiano a modo de manuales de instrucción, como el denominado *Duae viae*, que se atribuyó al mismo apóstol Pedro. En él se habla del doble camino de la obediencia y la desobediencia a Dios —el camino de la vida y el de la muerte—, y sería más tarde incorporado a obras de mayor calado, como el *Didache*. El amor a Dios y al prójimo, y la exhortación a practicar la virtud y evitar el pecado, que hemos visto en el fragmento del Catecismo, aparecen claramente señalados ya en ese texto primitivo<sup>18</sup>.

Paula Fredriksen ha mostrado recientemente cómo, a partir de las palabras de Jesucristo que anuncian la inminencia del fin de los tiempos, se produce una profundización en la idea del pecado, que va más allá de la que puede verse en la antigua Ley hebraica. Fue este un mensaje seguido por Pablo en el mismo siglo I, que también tenía una fuerte ideología apocalíptica, pero un contexto diferente: la evangelización de una audiencia no ya hebrea —como en el caso de Cristo—, sino gentil, griega, a la que anima a evitar la idolatría del culto a sus dioses. Se acusa a estos gentiles de cometer los pecados típicamente asociados a los ídólatras: fornicación, asesinato, embriaguez y deshonestidad. Desde la profunda convicción de una redención universal a través de Jesucristo, Pablo otorga pautas de comportamiento a la comunidad cristiana: amor y auxilio al prójimo, respeto a la autoridad y satisfacción de los impuestos, cumplimiento de la Ley divina, rechazo a la idolatría, etc. A pesar de la diversidad de sus audiencias, ambos construyeron así las ideas fundamentales de la Iglesia sobre el pecado y la redención a través de la herencia bíblica.

Pero el fin del mundo no llegó, aunque sí lo hizo la destrucción del templo de Jerusalén por los romanos; sus dioses podían, por tanto, ser presentados como triunfadores sobre el Dios de Israel. En ese contexto fue reinterpretado el mensaje primigenio. Siempre según Fredriksen, la idea sobre el pecado evolucionó al compás de los grandes cambios que se produjeron en el mundo cristiano; en ese proceso tuvieron especial protagonismo tres intelectuales no judíos del siglo II: Valentino, Marción y Justino. Si los dos primeros se adentraron con sus ideas en planteamientos heréticos y fueron rechazados, el mártir Justino propuso una interpretación del pecado y de la Salvación que tendría gran influencia, por ser planteada en una dimensión comunitaria e histórica: la comunidad de seguidores cristianos idealizada por Justino —la única pura— sería salvada por Cristo de la contaminación de los no creyentes, de la corrupción de la carne y de la desaparición corporal tras la muerte, provocadas por los pecados propios de herejes, paganos y judíos. Con Él llegaría una Jerusalén restaurada tras el fin de los tiempos.

Orígenes de Alejandría en el siglo III y Agustín de Hipona a caballo entre los siglos IV y V marcaron diferencias con los tres anteriores. Pese a apoyarse ambos en San Pablo y en el platonismo, podemos observar —con Fredriksen—

---

<sup>18</sup> Ver Aldridge, Robert E., “Peter and the Two Ways”, *Vigiliae Christianae*, vol. 53, nº 3 (1999), p. 233-264.

severas discrepancias entre ellos, pero sería Agustín el llamado a ejercer una influencia decisiva. Para Orígenes, el mensaje de Pablo anuncia la Salvación universal, incluida la redención del propio Satán, mientras que en la interpretación de Agustín la mayoría serán condenados, hasta los recién nacidos no bautizados; de acuerdo con Orígenes, todos los seres racionales disponen de libre albedrío, pero para Agustín la humanidad abandonada a su propio entendimiento no puede sino pecar; el Dios de Orígenes, como el de Agustín, ostenta dos grandes virtudes, justicia y clemencia, pero para el primero Dios expresa la clemencia de forma universal y dispensa la justicia de manera propedéutica, mientras que el segundo entiende que la clemencia divina es selectiva, y su justicia, universal y punitiva: una persona se aleja de la virtud y peca porque elige hacerlo así y, al ser el pecado su propia elección, es castigada justamente<sup>19</sup>. Volveremos sobre la bien conocida interpretación agustiniana, ya que se trata de una constante en el periodo medieval: el conflicto entre dos tipos de amor, el amor a Dios y el amor a uno mismo, el bien y el mal, y las terribles consecuencias que el pecado ha traído siempre a la humanidad.

Termino esta revisión dedicada al pecado con una referencia a José Angel García de Cortázar, quien ha sintetizado –de manera magistral, como es habitual en él— la interpretación agustiniana en tres proposiciones: el pecado original es una realidad que afecta a todos los hombres; solo la gracia divina les permite alcanzar el perdón, siendo las buenas obras insuficientes; finalmente, esa gracia la concede Dios de manera gratuita, pero es el ser humano, en su libre albedrío, quien opta por aprovecharla o no, y, aunque Aquel conoce de antemano lo que sucederá, no predestina a nadie a la condenación o la salvación<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Ver Fredriksen, Paula, *Sin: The early history of an idea*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2012. Acerca del mismo tema, ver Meeks, Wayne A., *The origins of Christian morality. The first two centuries*, New Haven-London, Yale University Press, 1993. Sobre la concepción del pecado en San Agustín, ver Dyson, Robert W., *Social and political ideas in the writings of St Augustine of Hippo*, Woodbridge, Boydell, 2001. Acerca de la forma en la que evolucionaron las ideas sobre ellos, ver los magníficos libros de Brown, Peter, *The body and society: Men, women, and sexual renunciation in early Christianity*, New York, Columbia University Press, 2008; y Rhee, Helen, *Loving the poor, saving the rich: Wealth, poverty, and early Christian formation*, Grand Rapids (MI), Baker Academic, 2012. Sobre la avaricia, ver además Newhauser, Richard, *The early history of greed: The sin of avarice in early Medieval thought and literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. Acerca de los siete pecados capitales, ver Tilby, Angela, *The seven deadly sins: Their origin in the spiritual teaching of Evagrius the Hermit*, London, SPCK, 2009. Ver también los pecados capitales en Juan Casiano (c. 360-c. 435), en sus obras “Instituciones” y “Conferencias” (PL, vol. 49). Tanto uno como otro escriben sobre los monjes. Ver Sinkewicz, Robert E. (edit.), *Evagrius of Pontus. The Greek ascetic corpus*, Oxford, Oxford University Press, 2003 (“The monk. A Treatise on practical life”, contiene los pecados capitales); Corrigan, Kevin, *Evagrius and Gregory. Mind, soul and body in 4<sup>th</sup> century*, Farnham, Ashgate, 2009. Una edición española de las obras de Evagrio en *Evagrio Póntico: Obras espirituales*, a cargo de José I. González Villanueva, OSB, y Juan P. Rubio Sadia, OSB. Madrid, Ciudad Nueva, 2013.

<sup>20</sup> García de Cortázar, José Angel: *Historia religiosa del occidente medieval (313-1464)*, Madrid, Akal, 2012, p. 83-84. Sobre estos mismos temas que sintetiza García de Cortázar, ver Stump, Eleonore y Kretzmann, Norman (edit.), *The Cambridge companion to Augustine*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, especialmente los artículos incluidos en esa obra a cargo de William E. Mann, *Augustine on evil and original sin* (p. 40-48); James Wetzel,



Volviendo a los componentes del Orden, también el Bien Común tiene su espacio en el Catecismo, vinculado con otros aspectos de la doctrina social de la Iglesia, que hablan de la relación entre el individuo y la sociedad, como la autoridad, la responsabilidad personal y la participación en la vida social<sup>21</sup>. Resume lo siguiente a propósito de estos temas:

La autoridad se ejerce de manera legítima si se aplica a la prosecución del bien común de la sociedad. Para alcanzarlo debe emplear medios moralmente aceptables.

La diversidad de regímenes políticos es legítima, con tal que promuevan el bien de la comunidad...

El bien común comprende el conjunto de aquellas condiciones de la vida social que permiten a los grupos y a cada uno de sus miembros conseguir más plena y fácilmente su propia perfección.

El bien común comporta tres elementos esenciales: el respeto y la promoción de los derechos fundamentales de la persona; la prosperidad o el desarrollo de los bienes espirituales y temporales de la sociedad; la paz y la seguridad del grupo y de sus miembros.

La dignidad de la persona humana implica la búsqueda del bien común...

Corresponde al Estado defender y promover el bien común de la sociedad civil. El bien común de toda la familia humana requiere una organización de la sociedad internacional.

Es obvio que algunas de las afirmaciones de este texto relacionadas con los derechos individuales solo tienen sentido en la sociedad actual, y desde luego no en la tardoantigua o en la medieval. Pero, como estamos teniendo y tendremos más adelante ocasión de comprobar, ciertas ideas en él recogidas, como la autoridad y el orden deseados por Dios, se remontan a los primeros tiempos de la Iglesia, por lo que el texto en su conjunto nos habla también de la evolución de la Iglesia en esta materia. No deja de ser importante destacar, por tanto, esa temprana concepción del Bien Común en el mundo cristiano, en relación, claro está, con la búsqueda de la perfección individual y colectiva de los seres humanos, todo ello en el marco de la historia de la Salvación y en el proceso de construcción de la propia comunidad cristiana<sup>22</sup>.

Íntimamente relacionada con el Bien Común se encuentra la Justicia. J. Brian Benestad, a quien nos hemos referido más arriba, ha realizado una interesante reflexión sobre este asunto, rescatando una concepción de antigua raigambre cristiana: según el autor y la doctrina social que expone, la Justicia debe ser resituada donde debería estar, esto es, en el plano individual. La define como el

---

*Predestination, Pelagianism, and foreknowledge* (p. 49-58); y Eleonore Stump, *Augustine on free will* (p. 124-147).

<sup>21</sup> Ver CIC, tercera parte ("La vida en Cristo"), primera sección ("La vocación del hombre: La vida en el espíritu"), capítulo segundo ("La comunidad humana"), artículo 2, 1928-1948.

<sup>22</sup> Para una revisión de la evolución histórica de este concepto, ver el libro ya mencionado de J. Brian Benestad, *Church, state, and society: An introduction to Catholic social doctrine*.



orden en el alma del individuo, basado en la virtud. Considera que, por una serie de razones históricas, esa doctrina social cristiana focalizada en el comportamiento, la ética y la moral personal ha sido filtrada por lo que denomina los “regímenes” (en especial el estatalismo y el liberalismo democrático), de manera que la justicia social se ha desplazado desde la virtud, la responsabilidad individual y la ley natural hacia una justicia basada en una serie de programas gubernamentales. Según este autor, algo que debía haber sido fundamentalmente —de acuerdo con el antiguo pensamiento cristiano— un asunto de justicia interna y responsabilidad personal se ha transformado exclusivamente en una cuestión de justicia externa, social, general o estatal, habiéndose olvidado el punto clave de la responsabilidad: la ética y la moral personales.

Al hablar de las virtudes humanas hemos citado el Catecismo, donde se afirma que “la justicia consiste en la constante y firme voluntad de dar a Dios y al prójimo lo que les es debido”, pero en él hay un desarrollo más extenso acerca de este asunto, con el que podemos contrastar las palabras de Benestad:

La igualdad entre los hombres se vincula a la dignidad de la persona y a los derechos que de ésta se derivan.

Las diferencias entre las personas obedecen al plan de Dios que quiere que nos necesitemos los unos a los otros. Esas diferencias deben alentar la caridad.

La igual dignidad de las personas humanas exige el esfuerzo para reducir las excesivas desigualdades sociales y económicas. Impulsa a la desaparición de las desigualdades inicuas.

La solidaridad es una virtud eminentemente cristiana. Es ejercicio de comunicación de los bienes espirituales aún más que comunicación de bienes materiales.<sup>23</sup>

Aunque, como hemos advertido ya, este texto responde a una mentalidad contemporánea, cabe ver en él la clave del antiguo pensamiento cristiano, al poner en relación la Justicia social con la virtud individual por antonomasia, esto es, la caridad o el amor; es ahí donde engarza con las afirmaciones de Benestad.

A este respecto cabe recordar además las ideas de Tomás de Aquino, quien establece una relación indisoluble entre virtud individual y virtud social. La virtud es un asunto privado, claro está, pero al referirse a las virtudes cardinales morales (templanza, justicia, prudencia, fortaleza), afirma lo siguiente: “Y dado que el hombre es por naturaleza animal político, estas virtudes, en cuanto que existen en el hombre según la condición de su naturaleza, se llaman políticas, por cuanto el hombre mediante estas virtudes se comporta rectamente en las actividades humanas.”<sup>24</sup>

Otro punto fundamental que integra el valor racional de Orden es la jerarquía, a propósito del cual tendremos que tener en cuenta a autores como el Pseudo-

---

<sup>23</sup> CIC, tercera parte (“La vida en Cristo”), primera sección (“La vocación del hombre. La vida en el espíritu”), capítulo segundo (“La comunidad humana”), artículo 3 (“La justicia social”).

<sup>24</sup> Ver *Summa Theologiae*, I-II, questio 61, art. 5.

Dionisio en sus *Hierarchia Coelesti y Hierarchia Ecclesiastica*, Juan Scoto, Adalberón de Laón, Gerardo de Cambrai, Humberto a Silva Candida, Juan de Salisbury, Alain de Lille, Tomás de Aquino o Marsilio de Padua, entre otros. Recordemos aquí simplemente que, para el Aquinate, jerarquía y orden se encuentran estrechamente relacionados; de hecho, el propósito más elevado de la acción política es promover la virtud en el cuerpo político:

Jerarquía es lo mismo que principado sagrado. Pero el principado es el resultado de dos elementos: del príncipe y de la multitud puesta a sus órdenes. Así, pues, porque Dios es Señor, no sólo de todos los ángeles, sino también de todos los hombres y de todas las criaturas, ha de ser una sola, en consecuencia, la jerarquía, no sólo de todos los ángeles, sino también de todas las criaturas racionales capaces de participar de las cosas sagradas...

Como dijimos, una jerarquía es un principado, o sea, una multitud uniformemente ordenada bajo el gobierno de un príncipe. Pero la multitud no sería ordenada, sino confusa, si en ella no hubiese diversos órdenes. Luego el carácter mismo de jerarquía exige diversidad de órdenes. Esta diversidad se toma de los diversos oficios y funciones, como resulta evidente que en una misma ciudad hay diversos órdenes en conformidad con las diversas funciones, pues uno es el orden de los jueces, otro el de los militares, otro el de los agricultores, etc.<sup>25</sup>

Venimos hasta este momento hablando de elementos que integran el valor racional de Orden, que ayudan a comprender sobre qué bases concretas se fundamentó toda una doctrina social y, *a posteriori*, la legitimación de la dominación feudal. Pero nos resta una cuestión capital: definir el Orden como concepto, y para ello hemos de dirigir nuestra mirada a San Agustín y su tratado *De ordine*. Debemos considerar primero que la lectura de esa obra ha de tener como referencia dos temas capitales del pensamiento agustiniano: su concepción de la naturaleza divina y el proceso hacia el conocimiento de Dios, lo que explica la enorme importancia del Orden y su trascendencia en los asuntos que nos ocupan, temas que el propio autor resume en un fragmento de las “Confesiones”, tal vez la obra más conocida de su madurez intelectual en los que sintetiza el santo de Hipona el proceso intelectual que le llevó desde el maniqueísmo al cristianismo pasando por el pensamiento platónico, hasta llegar a la visión de un Dios que realmente es (*id quod vere est*): un Ser supremo, eterno, inmutable, fuente de todo lo que existe, del que todos los seres creados toman en mayor o menor medida parte de su esencia, y que es Amor y Verdad. El Orden forma parte sustancial de esa interpretación de la naturaleza divina; de ahí su influencia en todos los ámbitos y, cómo no, también en la forma de la sociedad.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Ver *Summa Theologiae*, I-I, questio 108, art. 1-2.

<sup>26</sup> San Agustín, *Confesiones*, lib. VII, 10-11. Utilizo la edición de Pedro Rodríguez de Santidrián, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 170-172. Para una síntesis de las ideas

A mi entender, *De ordine* no ha sido suficientemente utilizado para comprender las raíces profundas del funcionamiento de la sociedad cristiana medieval occidental<sup>27</sup>. Sin embargo, si nos detenemos en esta obra obtendremos claves fundamentales para lograrlo.

Escribió Agustín que Orden es aquello que nos eleva y conduce a Dios si lo mantenemos en nuestra vida, y sin lo cual no llegaremos a Él; también que es la forma en la que están hechas todas las cosas establecidas por Dios: “*Ordo est, quem si tenuerimus in uita, perducet ad Deum, et quem nisi tenuerimus in uita, non perueniemus ad Deum... Ordo est, inquit, per quem aguntur omnia, quae Deus constituit.*”<sup>28</sup>

En la misma obra afirma Agustín que el orden general está establecido por Dios y surge en su conjunto de la armonía de las partes: ¿puede haber alguien tan ciego que dude en atribuir al poder divino el orden racional del movimiento de los cuerpos? Algunos atribuyen a la casualidad la maravillosa estructura de la anatomía de los animales más pequeños; otros quieren explicarlo por la razón –vanidad humana—, tratando de sustraer a la dirección divina el Orden de todo el universo.” El problema estriba en que, mientras los miembros de un insecto están ordenados a la perfección, la vida humana oscila entre perturbaciones y problemas. Así como un mosaico se compone de numerosas teselas y no podemos culpar al artista si por mirar solo una de ellas no apreciamos la composición ordenada del conjunto, sucede con los hombres ignorantes que, no pudiendo abarcar la armonía del universo, cuando no entienden algo piensan que se trata de un desorden o deformidad inherente a las cosas. La razón principal de este error es que el ser humano se desconoce a sí mismo; necesita separarse de los sentidos y de la vida cotidiana y dedicarse al estudio para entrar en contacto consigo mismo y alcanzar a comprender la hermosura de la universalidad, que toma su nombre de la unidad. No es factible entender esa belleza más que con el desafecto de la multitud de las cosas que afectan a nuestros sentidos:

*Ita enim sibi animus redditus, quae sit pulchritudo uniuersitatis, intellegit, quae profecto ab uno cognominata est idcircoque illam uidere non liceat animae, quae in multa procedit sectaturque auiditate pauperiem, quam nescit sola segregatione multitudinis posse uitari.*

---

agustinianas sobre Dios, ver Stump, Eleonore y Kretzmann, Norman (edit.), *The Cambridge companion to Augustine*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, concretamente los artículos ya citados de Scott Macdonald, *The divine nature*, (p. 71-90, quien utiliza ese mismo fragmento que yo he reproducido como punto de partida para explicar la naturaleza divina en Agustín), y Gareth B. Matthews, *Knowledge and illumination* (p. 171-185).

<sup>27</sup> Robert A. Markus estudió el pensamiento político agustiniano y en su libro dedicó un excepcional capítulo al concepto de Orden como fundamento de la autoridad política: *Saeculum. History and society in the Theology of St. Augustine*. Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 72-104.

<sup>28</sup> *De ordine*, lib. I, cap. IX-27 y cap. X-28. Sigo la edición de W.M. Green, *Sancti Aurelii Augustini. Contra academicos. De beata uita. De ordine. De magistro. De libero arbitrio. Corpus Christianorum. Series Latina*, vol. XXIX. Turnhout, Brepols, 1970. Hay una edición bilingüe latín-español a cargo de Victorino Capanaga, *Obras completas de San Agustín. I. Escritos filosóficos (I)*, Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 1994, p. 587-707.

*Multitudinem autem non hominum dico sed omnium, quae sensus attingit.*<sup>29</sup>

El propósito declarado de este tratado, ya en su primera frase, es lograr el difícil objetivo de dar a conocer a los hombres el Orden de las cosas, el propio de cada una de ellas y el del conjunto con que se rige este mundo:

*Ordinem rerum, Zenobi, cum sequi ac tenere cuique proprium tum uero uniuersitatis, quo cohercetur hic mundus et regitur, uel uidere uel pandere difficillimum hominibus atque rarissimum est.*<sup>30</sup>

Esta vocación pedagógica elige la antigua tradición didáctica griega del diálogo entre el filósofo y sus discípulos, si bien en el inicio aparece como un discurso dirigido a Cenobio. En él se le dice que entenderá la trascendencia de todo lo anterior, la causa del desvarío de los hombres y cómo todo confluye para conformar la perfecta unidad. Siendo todo perfecto, debe evitarse el pecado: “*Sed et haec, quae dixi, qualia sint et quae causa extet erroris animarum quoque modo et in unum congruant atque perfecta sint cuncta et tamen peccata fugienda sint.*”<sup>31</sup>

El Orden encuentra su razón de ser en la voluntad divina, pero, aunque nuestros sentidos no lleguen a captar la causa última de las cosas, que desconocemos, lo cierto es que nada se hace sin razón: “*Latent ista sensus nostros, penitus latent; illud tamen, quod adgressae quaestioni satis est, nescio quo modo animum non latet, nihil fieri sine causa.*”<sup>32</sup>

Una cuestión capital que plantea el tratado es si algo aparentemente ajeno al Orden, como el vicio o el mal, puede suceder fuera de él. La respuesta es negativa, y la explicación es la siguiente: Dios es siempre la causa última y suficiente que lo dirige todo con Orden; este lo ocupa todo, reina en cualquier circunstancia y nada puede ser comprendido fuera de su opuesto. Nadie se equivoca sin causa, y la serie de causas que produce el error pertenece también al Orden; el error no solo tiene causas, sino también consecuencias, y por tanto no puede ser contrario al Orden lo que no está fuera de él:

*Nam neminem uideo errare sine causa; causarum autem series ordine includitur et error ipse non solum gignitur causa sed etiam gignit aliquid, cui et causa fit. Quam ob rem quo extra ordinem non est, eo non potest ordini esse contrarius.*<sup>33</sup>

Ninguna acción se realiza sin una causa suficiente que la produzca y lleve a término: el Orden que todo lo comprende. No puede tener contrario lo que todo

---

<sup>29</sup> *De ordine*, lib. I, cap. I, 2-3 y cap. II.

<sup>30</sup> *De ordine*, lib. I, cap. I, 1.

<sup>31</sup> *De ordine*, lib. I, cap. II, 4.

<sup>32</sup> *De ordine*, lib. I, cap. IV, 11.

<sup>33</sup> *De ordine*, lib. I, cap. V y VI, 15.

ocupa, lo que reina en cualquier lugar, y nada está puesto fuera del Orden ni puede pensarse que haya algo contrario a él. En consecuencia Dios ama el Orden —pues de Él procede— y repudia el mal. Orden es que Dios ame el bien y aborrezca el mal; se trata de una disposición que conserva la concordia de todas las cosas, lo que hace que los mismos males sean en cierto modo necesarios y así, por la combinación de las cosas contrarias, se produce la belleza universal en el mundo:

*Non diligat Deus mala, inquit, nec ob aliud, nisi quia ordinis non est, ut et Deus mala diligat; et ordinem ideo multum diligit, qui per eum non diligit mala. At uero ipsa mala qui possunt non esse in ordine, cum Deus illa non diligat? Nam iste ipse est malorum ordo, ut non diligatur a Deo... Qui ordo atque dispositio qui uniuersitatis congruentiam ipsa distinctione custodit, fit, ut mala etiam esse necesse sit. Ita quasi ex antithesis quodam modo, quod nobis etiam in oratione iucundum est, ex contrariis, omnium simul rerum pulchritudo figuratur.*<sup>34</sup>

Esta cuestión fundamental se desarrolla en el libro segundo del tratado, en uno de cuyos capítulos se plantea la cuestión de si el ser humano, haciendo el mal, obra con Orden. El discípulo llamado Trigeccio propone que la vida de los necios y pecadores no está ordenada por ellos mismos, sino que la Providencia Divina los ubica dentro de un Orden regido por Su ley eterna, que no les permite estar fuera de su lugar. Repugna su fealdad, pero, si observamos el conjunto universal, nos daremos cuenta de que todo se encuentra acomodado y no hallaremos nada que no esté ordenado. Alabando sus palabras, el maestro propone a continuación una serie de ejemplos bien significativos: el verdugo, horrible, de ánimo fiero, tiene un lugar necesario en las leyes y está incorporado al Orden con que se rige una sociedad bien gobernada; su oficio degrada el ánimo, pero es imprescindible, pues castiga a los delincuentes. En cuanto a las prostitutas, ejercen también su función y de ese oficio afirma Agustín: “Suprime el lenocinio y todo quedará invadido por la lascivia, pero si colocas a las meretrices en el lugar de las matronas virtuosas, todo será deshonesto”. No deben salir pues de su lugar, establecido por las leyes del Orden, donde ejercen una función necesaria. Lo mismo sucede con muchos animales que repugnan, a los que la Naturaleza no ha suprimido por resultar necesarios y enaltecer con su fealdad a los más nobles. El Orden, además, todo lo modera y refrena; de ahí se desprende el desprecio de la vileza cuando esta es dominante. Se recurre al ejemplo de los poetas que emplean barbarismos y otros recursos de dudoso gusto: el Orden no permitirá su empleo abusivo allí donde puedan usarse, ni su utilización en cualquier lugar<sup>35</sup>.

Sobre esta misma cuestión habla también Agustín en las Confesiones, cuando trata sobre la bondad de las cosas corruptibles:

---

<sup>34</sup> *De ordine*, lib, I, cap. VII, 18.

<sup>35</sup> *De ordine*, lib, II, cap. IV, 11-13.



Llegué a entender también que las cosas corruptibles son buenas. Si fuesen totalmente buenas no serían corruptibles y, si no fueran buenas, tampoco se corromperían. Porque, si fueran sumamente buenas, serían incorruptibles y, por otro lado, si no fueran buenas no habría en ellas nada capaz de corrupción. Porque la corrupción daña y no daña si no disminuye algún bien. Por consiguiente, o la corrupción no daña —lo que no es posible— o todas las cosas, cuando se corrompen, son privadas de algún bien —cosa que es totalmente cierta—. Y si estuvieran privadas de todo bien, ya no existirían. Concluyamos, pues, que si existen y ya no pueden corromperse, es que son mejores que antes, porque permanecen incorruptibles...

De esta manera vi y claramente conocí que todo lo que has hecho es bueno y que no existe sustancia alguna que tú no hayas hecho. Y porque no hiciste todas las cosas iguales, por eso son todas y cada una de ellas buenas y todas ellas muy buenas. Nuestro Dios hizo todas las cosas muy buenas.<sup>36</sup>

De la necesidad del Orden deriva también la justicia divina —Dios da a cada uno lo que le corresponde— luego todo se halla encerrado dentro de ese concepto<sup>37</sup>. El mal no se originó por deseo divino, sino que al nacer fue sometido al Orden de Dios. El mal no ha nacido del Orden, pero la divina justicia no le ha consentido estar fuera de él y lo ha reducido y vinculado de manera conveniente, como afirma Mónica, madre del filósofo. Este concluye requiriendo a quien ame mucho el Orden que no admita nada que lo aparte de él: “*Oro uos, inquam, si, ut uideo, multum diligitis ordinem, ne nos praeposteros et inordinatos esse patiamini.*”<sup>38</sup>

En el Orden y en el proceso de su conocimiento —al que se dedican varios capítulos del libro segundo— cada una de las partes que integran los cuerpos es importante por sí misma, aunque lo fundamental es la unidad y armonía de todas ellas, ya que de ahí se deriva la perfección. Así sucede con la piedra, que para serlo debe tener todas sus partes unificadas, como el árbol o el animal. También ocurre con los seres humanos: los amigos fortalecen su amistad si están unidos, los amantes buscan acercarse aún más a la persona que aman... Y lo mismo sucede con el pueblo —para un conjunto de ciudadanos la disensión es peligrosa— o con el ejército, cuya cohesión lo convierte en invencible:

*Lapis ut esset lapis, omnes eius partes omnisque natura in unum solidata est... Populus una ciuitas est, cui est periculosa dissensio. Quid est autem dissentire nisi non unum sentire? Ex multis militibus fit unus exercitus. Nonne quaeuis multitudo eo minus uincitur, quo magis in unum coit?*<sup>39</sup>

<sup>36</sup> *Confesiones*, lib. VII, 12. En la misma edición citada arriba, p. 172-173.

<sup>37</sup> *De ordine*, lib. I, cap. VII, 19.

<sup>38</sup> *De ordine*, lib. II, cap. VII, 23-24.

<sup>39</sup> *De ordine*, lib. II, cap. XVIII, 48.



En el capítulo octavo del libro segundo se plasma toda una síntesis sobre la relación entre Orden y virtud. Cuando se enseña a los jóvenes los preceptos de la vida y la disciplina, se les está transmitiendo la propia ley divina. Esta disciplina prescribe un doble orden, del que una parte se refiere a la forma de vivir y otra al estudio: “*Haec igitur disciplina eis, qui illam nosse desiderant, simul geminum ordinem sequi iubet, cuius una pars uitae, altera eruditionis est.*”

Así, los jóvenes dedicados a adquirir la sabiduría deben abstenerse de los placeres carnales y gastronómicos, del excesivo cuidado y ornamento corporales, de la vanidad de los espectáculos, de la molicie, la murmuración, la envidia y la soberbia. Han de ser indulgentes con las faltas cometidas por el prójimo y procurar siempre la reconciliación. El apetito de poder es nefasto, y el amor al dinero, la ruina de toda esperanza. Solo los perfectos deben tratar de obtener oficios en la administración (*Rem publicam nolint administrare nisi perfecti*) y la búsqueda de la sabiduría debe ser un camino iniciado desde la juventud.

Un elogio de la razón —superior en el aprendizaje al principio de autoridad— y de las Artes en varios capítulos, da paso al epílogo, donde se realiza la llamada al ejercicio de una vida virtuosa, y se exhorta a pedir a Dios no riquezas, honores y otras cosas mundanas y pasajeras, sino bienes que nos mejoren y procuren felicidad para conocer la Verdad<sup>40</sup>.

Existe de esta manera en el pensamiento agustiniano una congruencia, una íntima relación entre el Orden general y la virtud individual, en la que es clave la liberación de las tinieblas del pecado (*ceno corporis atque sordibus et item tenebris quibus nos error inuoluit*)<sup>41</sup> Es ese Orden individual el que conduce a Dios, fin último al que aspira la sociedad humana, como hemos mencionado más arriba<sup>42</sup>.

San Agustín trató otras muchas veces esta cuestión. Así, en *La Ciudad de Dios* habló de la importancia capital del Orden, según el cual las cosas son de una determinada manera, y por el que a cada cosa se le atribuye su lugar en virtud del orden natural. El fragmento que sigue podría ser una perfecta síntesis sobre cómo el Orden afecta a todo lo humano y lo divino:

La paz del cuerpo es el orden armonioso de sus partes. La paz del alma irracional es la ordenada quietud de sus apetencias. La paz del alma racional es el acuerdo ordenado entre pensamiento y acción. La paz entre el alma y el cuerpo es el orden de la vida y la salud en el ser viviente. La paz del hombre mortal con Dios es la obediencia bien ordenada según la fe bajo la ley eterna. La paz entre los hombres es la concordia bien ordenada. La paz doméstica es la concordia bien ordenada en el mandar y en el obedecer de los que conviven juntos. La

---

<sup>40</sup> *De ordine*, lib, II, cap. XX, 52.

<sup>41</sup> *De ordine*, lib, I, cap. VIII, 23.

<sup>42</sup> Acerca este tratado ver Foley, Michael, *The De ordine of St. Augustine*. Tesis doctoral defendida en Boston College y editada en microfichas por UMI Company, Ann Arbor (MI, USA), 1999. Foley considera al *De ordine* como una respuesta a los tres libros que integran los diálogos filosóficos de Cicerón titulados *De natura deorum*.

paz de una ciudad es la concordia bien ordenada en el gobierno y en la obediencia de sus ciudadanos. La paz de la ciudad celeste es la sociedad perfectamente ordenada y perfectamente armoniosa en el gozar de Dios y en el mutuo gozo de Dios. La paz de todas las cosas es la tranquilidad del orden. Y el orden es la distribución de los seres iguales y diversos, asignándole a cada uno su lugar<sup>43</sup>.

En relación a esto último debemos recordar las palabras de Gerhart B. Ladner, para quien la idea de Orden se extiende desde la liturgia celestial y terrenal, y desde la vida regulada de los monjes y la organización jerarquizada de los clérigos a la armonía de todo el pueblo e instituciones cristianas, de acuerdo con sus diversas vocaciones, funciones y rangos<sup>44</sup>. También Harald Kleinschmidt, en su magnífico libro *Comprender la Edad Media*, ha reparado en el Orden impuesto por la divinidad como un elemento clave para entender la sacralización del marco sociopolítico del periodo altomedieval. Afirma que el *Ordo* abarcaba una gran variedad de jerarquías, grupos sociales estratificados y normas de comportamiento; la palabra *ordo* podía utilizarse para describir el mundo como una jerarquía establecida por Dios, mientras que su derivada, *ordinatio*, se refería al ejercicio de los gobernantes y también a otras actividades humanas mucho más modestas. Pero había un elemento siempre presente: lo que estaba en orden era estable, y la estabilidad del marco sociopolítico era algo querido por la divinidad<sup>45</sup>.

El concepto de Orden es por tanto un valor racional absolutamente fundamental para comprender el conjunto de las relaciones sociales medievales. En relación con este tema quiero recordar a una autora de gran influencia en el mundo intelectual del siglo XII: Hildegarda de Bingen († 1179), nombrada Doctora de la Iglesia por Benedicto XVI en 2012. El *Libro de las obras divinas*—el trabajo más maduro de entre los que componen su obra visionaria, de honda raigambre agustiniana— ha sido analizado desde diferentes ángulos: la historia, la literatura, la historia del arte, la teología, la filosofía o la simbología, pero muy pocos autores se han detenido en el concepto clave de Orden que subyace en él<sup>46</sup>. En su primera parte hay cuatro visiones cosmológicas en las que se incluyen las relaciones entre el macrocosmos y el microcosmos del ser humano; la segunda incluye una única visión sobre el mundo terrenal, el purgatorio y el infierno, para a continuación tratar la creación divina; en la tercera y última, en la que se muestran cinco visiones, se habla del tiempo humano hasta el Juicio Final, de la

---

<sup>43</sup> Ver *La Ciudad de Dios*, libro XIX, cap. XIII, en el volumen segundo, página 588, de la edición a cargo de Santos Santamarta y Miguel Fuertes, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004. Esto tiene continuidad en el capítulo XIV, acerca del orden y la ley, tanto celestial como terrestre (ibidem, p. 592-595).

<sup>44</sup> Ver Ladner, Gerhart B., “Greatness in Medieval History”, *Catholic Historical Review*, nº 50 (1964), p. 1-26.

<sup>45</sup> Kleinschmidt, Harald, *Comprender la Edad Media: La transformación de ideas y actitudes en el mundo medieval*, Madrid, Akal, 2009, p. 367.

<sup>46</sup> Hildegarda de Bingen, *Libro de las obras divinas*. Traducción de María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora y María José Ortúzar, Barcelona, Herder, 2009.

Ciudad de Dios y de la acción de la Sapientia y la Caritas sobre ella. Sin pretender entrar en el debate de si la obra de Hildegarda ha de entenderse como puramente visionaria, es decir, que recoge una experiencia real vivida — visionada— por la autora, pues no puede negarse este extremo<sup>47</sup>, desde mi punto de vista debe ser interpretada en clave alegórica, ya que transmite en imágenes un conocimiento obtenido mediante la visión de la revelación, de los “ojos interiores”, para presentar su concepción de lo eterno y de lo creado, de la obra divina en desarrollo y evolución. En ella tanto los elementos celestiales como los mundanos y las fuerzas que los mueven están determinados por un Orden inmutable que viene de Dios y que garantiza su unidad y equilibrio.

Esa idea es omnipresente en el *Libro de las obras divinas*, y para demostrarlo bastará referirnos a una de las visiones que contiene: la cuarta de la primera parte, de especial interés para nuestro propósito. En ella se trata del ascendiente de las capas exteriores del firmamento sobre los seres vivos y sobre las actividades económicas a lo largo del año a modo de calendario agrícola, presentando un juego de influjos beneficiosos o perjudiciales que se equilibran y que aparecen vinculados con el comportamiento humano. Esto lleva a Hildegarda a concebir el cuerpo humano y la función de sus miembros como un microcosmos, en clara analogía con la sociedad y con el propio universo. Quedan así íntimamente relacionados los movimientos dentro del Orden general divino y la virtud individual, la cual, en una asociación de ideas que parte de esas influencias celestiales sobre la naturaleza, es descrita de la siguiente manera:

El hombre que ama la justicia, seguirá los caminos de la rectitud con el esfuerzo de la fortaleza, y el que está limpio de suciedad adquirirá la santidad con las buenas obras, cuando, absteniéndose de los males, se vuelve hacia lo que place a Dios, hasta alcanzar aquella vida que no tiene fin. Pues el justo se apodera de la sabiduría, y la sabiduría está en la racionalidad que conoce lo vital y lo mortal y enseña los rectos caminos. Pero la obcecación del corazón, que nace del gusto por la carne, oscurece la ciencia pura cuando, según su propia voluntad, intenta hacer lo que ella quiere. Y por ello el hombre es cegado y siente sus propias heridas, de manera que se degrada y reflexiona cómo podría vivir apartado de Dios.<sup>48</sup>

Para finalizar este apartado recurro a tres imágenes que sintetizan, por un lado, el concepto de virtud como elemento vital esencial, por otro, la idea de una Iglesia perfectamente estructurada y jerarquizada, y, por último, la necesidad de un Orden basado en la función individual.

La imagen del manuscrito Harley 3244 de la British Library, datado entre 1256 y 1265, incluye la frase *Militia est vita hominis super terram*, e ilustra a la

---

<sup>47</sup> Ver Cirlot, Victoria, *Hildegarda von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona, Herder, 2005, especialmente el capítulo VI, “Técnica alegórica o experiencia visionaria”, p. 145-159.

<sup>48</sup> *Libro de las obras divinas*. Cuarta visión de la primera parte, X. En la edición mencionada en la nota anterior, página 252.

perfección muchos aspectos de lo que venimos tratando: El soldado cuya existencia se basa en la vida ordenada y que se enfrenta con las armas de la virtud al Mal y sus demonios en la forma de vicios representa no solo al caballero feudal, sino también al cristiano de a pie e incluso al predicador, a quien se equipara con el guerrero. No debemos olvidar que la composición de esa imagen —que, por cierto, fue también utilizada también por otros autores como Ramón Llull († 1315) en su *Libro del orden de la Caballería* (1276)— se basa en el sermón de Cristo en la Montaña (las Bienaventuranzas se despliegan ante el guerrero) y en la *Summa de vitiis* (h. 1236) del predicador dominico Guillaume de Peyraut († 1271); tampoco que el mencionado lema fue utilizado en su predicación por Humbert de Romans († 1277), del que hablaremos, o que la espada del caballero de la imagen se denomina *Verbum Dei*<sup>49</sup>.



Fig. 1: El caballero contra los vicios. British Library, Ms Harley 3244, h. 1256-1265

Desde un punto de vista gráfico, la representación del orden jerárquico alcanza una expresión perfecta en Gilbert de Limerick († 1147) en su obra *De statu Ecclesiae*, que debe enmarcarse en el ambiente de la Reforma Gregoriana que se vivió en las islas británicas en el siglo XII. Resulta especialmente relevante el diagrama que la ilustra<sup>50</sup>, en el que el conjunto de la Iglesia se muestra como una

<sup>49</sup> Han escrito sobre esta imagen Evans, Michael, *An illustrated fragment of Peraldus's Summa of Vice: Harlian MS 3244*, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº 45 (1982), p. 14-68; y Kaeuper, Richard W., *Holy warriors. The religious ideology of Chivalry*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009, p. 1-5.

<sup>50</sup> Consultado por mí en Durham Cathedral Library. Ms. B.II. 35, fols. 68-71 en numeración original y 36v-38r en nueva numeración a lápiz. Hacia 1166. Pergamino encuadernado en un volumen de 450 x 350 mm. que contiene otros manuscritos altomedievales ingleses. Existe otro manuscrito que contiene el mismo texto en la biblioteca de la Universidad de Cambridge (Ff. I.27), realizado hacia 1200; se trata del utilizado en la edición de la Patrología Latina, volumen 159, columnas 997-1004 y es con gran probabilidad copia del de la catedral de Durham.



estructura arquitectónica piramidal integrada por arcos y pirámides superpuestos. En el interior de los arcos de la base cabe distinguir a los tres órdenes, marcados respectivamente con las letras O (*oratores*), A (*aratores*) y B (*bellatores*), con una V para *viri* y una F para *feminae*. En su comentario Gilbert aclara que él no considera que el oficio de las mujeres sea rezar, trabajar o guerrear, pero están asociadas (*coniugate sunt*) y sirven (*subserviunt*) a quienes lo hacen. Es decir, no están excluidas, pero sí subordinadas. Los arcos señalados con M representan al *monasterium* y los marcados con P a la *parochia*. Toda la estructura está encabezada por el Papa (P), por debajo de quien se encuentran los primados (P), los arzobispos (A) en sus diócesis (D) y los obispos (O) en sus sedes (S). Tanto la parroquia como el monasterio incluyen los distintos grados jerárquicos, que en orden descendente son: sacerdote —abad en el caso del monasterio—, diácono, subdiácono, acólito, exorcista, lector y hostiario, cuyas funciones se describen con detalle.

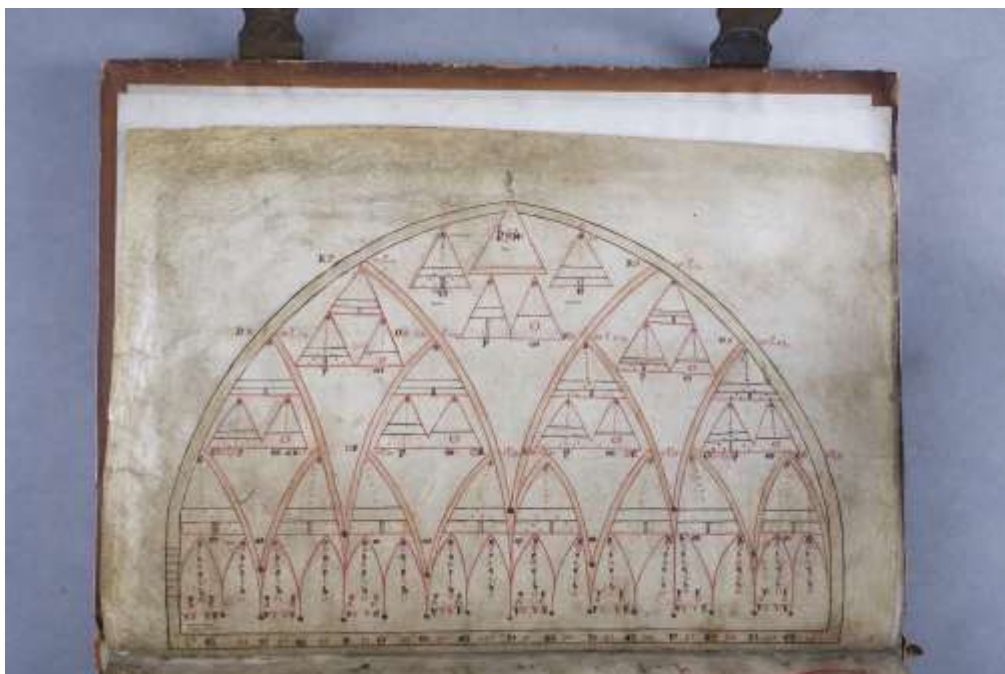


Fig. 2. Gilbert de Limerick. *De statu Ecclesiae*. Durham Cathedral Library, Ms B.II. 35, h. 1166

La última de las imágenes procede del manuscrito Sloane, número 2435, folio 85r, datado hacia 1285 y conservado en la British Library, que nos habla de la función individual ejercida virtuosamente, y de la necesidad y complementariedad de todas las funciones que existen en la sociedad, como miembros de un mismo cuerpo. Representa a los tres órdenes: monjes (*oratores*), guerreros (*bellatores*) y campesinos (*laboratores*), pero quiero aclarar una cuestión fundamental: el número 3 no es importante más que por su carácter simbólico, aunque en la Edad Media fuera muy utilizado por su fuerte carácter simbólico. Tanto en la predicación como en la iconografía medievales encontraremos innumerables ejemplos que nos hablan de tres órdenes, pero distintos a estos (por ejemplo: sacerdotes, monjes, laicos), y también autores que se refieren a muchos más órdenes: así, más de 100 en el caso de la predicación de

Humberto de Romanos, que recoge mucho mejor la complejidad de la sociedad medieval. No es por tanto el número lo verdaderamente relevante para la mentalidad medieval, sino el Orden, con mayúscula y en singular, y todo lo que este concepto incluye.



Fig. 3. Los tres órdenes. British Library, Ms Sloane 2435, h. 1285

## 2. Entender el Orden: La iconografía desde el punto de vista del espectador

Veremos a continuación la manera en que los conceptos que integra el Orden pudieron ser comprensibles para el espectador a través de la iconografía. Este es un punto fundamental en mi estudio tanto desde la óptica de los objetivos como desde la metodología, pues no pretendo realizar un análisis iconográfico o iconológico al uso que atiende al punto de vista del creador de la obra, a sus constructos ideológicos y profundas razones teológicas soportadas en escritos de antigüedad variable, sino que para mi propósito resulta capital captar cómo y en qué medida el mensaje era comprendido por la gente común. Es decir, pretendo realizar un análisis de la obra de arte desde el punto de vista del espectador y poner de relieve qué elementos facilitaban su comprensión para llegar así a saber qué era capaz de entender quien veía la obra artística; solo así estaremos en condiciones de afirmar si el mensaje de la obra de arte cumplía una función aleccionadora efectiva, paralela y complementaria a la de la predicación.

Mi investigación está muy influenciada por dos autoras a las que quiero recordar. Madeline Harrison Caviness ha desarrollado una línea de trabajo en la



que la comprensión de las obras artísticas por el espectador ha ocupado un lugar destacado. En la ya lejana fecha de 1983 publicó el artículo titulado “Images of Divine Order and the third mode of seeing”, que marcó profundamente a los investigadores<sup>51</sup>. Esa autora relacionó las teorías de algunos escritores del siglo XII con ciertas obras románicas; presentaba aquellas propuestas como claves para comprender la forma en la que el espectador podía comprender la imagen o la obra arquitectónica, sugiriendo con ello una nueva aproximación al arte medieval. En concreto, la preocupación del monje benedictino Teófilo por el orden, la medida y la variedad sugiere que conocía el importante papel que jugaba la estructura geométrica en la composición; por otra parte, las cuatro formas de visión enunciadas por Ricardo de San Víctor († 1173) en su comentario al Apocalipsis<sup>52</sup> de modo análogo a los cuatro niveles de la exégesis bíblica, tan popular poco tiempo después, en que dos de las cuales eran externas y corpóreas y las otras dos internas y espirituales, las dos últimas se vinculaban con el orden divino.

Por los años en los que realizó aquel trabajo, Caviness observó una explosión de estudios acerca de cómo ciertos objetos y edificios medievales habían funcionado para sus primeros usuarios y cómo los había mirado aquel público, señalando una tendencia en la investigación que iba desplazando el foco de atención desde la planificación y creación de la obra —incluyendo las fuentes textuales e iconográficas— hacia el proceso de construcción de significados y asignación de valores en la respuesta de los lectores y espectadores. Utilizando las palabras de otros autores, definió ese proceso como la transformación de la historia del arte en una historia de las imágenes, en la que se entendía que el significado de la obra, más que recibir de una manera estática o fija la intención del autor o artista —paradigma que continúa siendo hoy generalizado, como ya he señalado—, era producido dinámicamente por el uso del objeto a través de la interacción entre el texto o imagen y el lector o espectador. Dicho de otra forma para nosotros: hay ciertos elementos en la obra de arte que producen en el espectador una manera de entenderla; descubrirlos para comprender cómo pudo ser asimilada es lo que dota, a mi entender, de un nuevo interés al análisis de la obra artística. Desde luego, para nuestro propósito esa concepción, esa manera de analizar la imagen, es fundamental, pues de ella depende en primer lugar que podamos comprobar si aquella pudo tener algún tipo de influencia en el espectador; en segundo término, cómo el mensaje teológico y moral, pero también social que la audiencia recibía en los sermones llegaba en su forma más elemental a través de la pintura o la escultura a esos mismos oyentes, totalmente ajenos al proceso creativo, y que, por supuesto, desconocían por completo la profundidad intelectual de las verdades de la fe ocultas en las imágenes.

---

<sup>51</sup> Caviness, Madeline H., “Images of Divine Order and the third mode of seeing”, *Gesta*, vol. XXII/2, (*The International Center of Medieval Art*, 1983), p. 99-120. La influencia de este artículo queda reflejada en un volumen de homenaje, que contiene gran variedad de trabajos originales, editado por Evelyn Staudiger Lane, Elizabeth Carson Pastan y Ellen M. Shortell, *The four modes of seeing: Approaches to medieval imagery in honour of Madeline Harrison Caviness*, Aldershot, Ashgate, 2009.

<sup>52</sup> En PL, vol. CXCVI, col. 686-687.

La misma investigadora publicó después por extenso sobre este tema, y ha realizado más recientemente un estado de la cuestión en otro magnífico artículo. Señala en él que, de manera genérica, tenemos dos caminos no excluyentes para aproximarnos a la recepción de las imágenes: utilizar conceptos modernos de decodificación visual de los símbolos de acuerdo con la semiótica, el psicoanálisis, la ciencia cognitiva y otras ciencias, comparándolos con las teorías medievales de los signos; o tratar de contextualizar la experiencia medieval de una obra de arte reconstruyendo a un espectador individual o a un grupo que compartió la experiencia de esa obra, lo que ella denomina “viewing communities”, que podríamos traducir por “comunidades visuales”, término tan de moda en el mundo actual de Internet<sup>53</sup>. Utilizaremos aquí ambos métodos, como expondré más adelante.

Debo recordar además a Lina Bolzoni, que es quien con mayor extensión y profundidad ha tratado la relación entre la predicación y las imágenes artísticas, presentándolas como discursos complementarios. El título de su libro *La rete delle immagini: Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, publicado en Turín en 2001, introduce el concepto de “red”, muy sugerente y de enorme actualidad en el mundo actual de Internet. Por un lado presenta esos dos instrumentos mediante los que la Iglesia se dirigía al pueblo: palabra e imagen, como partes integrantes del mismo mensaje, interrelacionadas y complementarias; por otro, habla de los recursos utilizados en la transmisión de ese mensaje hacia el pueblo con la clara voluntad de que la difusión se produjera de manera más efectiva<sup>54</sup>. Lo explica maravillosamente en la introducción del libro, que comienza con una anécdota sobre cómo durante su infancia una monja que le instruía, al mismo tiempo que le aterrizzaba, demostraba en sus métodos educativos —especialmente en la parte punitiva— una perfecta comprensión de la complementariedad de los discursos oral e iconográfico. Para ella una red de imágenes “significa al mismo tiempo la red construida por las imágenes, vinculándose una a otras, y la red que cada imagen construye a través y alrededor de sí misma, una red de memorias y asociaciones creativas”<sup>55</sup>.

La importancia de la experiencia vital está relacionada con lo siguiente. Hemos citado dos vías complementarias en el análisis de la recepción de las imágenes que vamos a utilizar para desarrollar mi propuesta de estudio de la imagen desde el punto de vista del espectador: utilizar conceptos modernos de decodificación visual de los símbolos, y tratar de contextualizar la experiencia medieval de una obra reconstruyendo a las posibles “comunidades visuales”. Vayamos en primer lugar con esto último.

---

<sup>53</sup> Caviness, Madeline H., “Reception of images by medieval viewers”, Conrad Rudolph (edit.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Oxford, Blackwell, 2006, p. 65-85.

<sup>54</sup> He manejado la edición inglesa, cuyo título traducido refuerza en nuestra imaginación, por su extendido uso actual, la idea fundamental de la obra: *The web of images: Vernacular preaching from its origins to St Bernardino da Siena*, Aldershot, Ashgate, 2004.

<sup>55</sup> Bolzoni, Lina, *The web of images*, p. 9.

Hay que recordar que mi investigación trata de analizar un mensaje de carácter religioso y moral, pero a la vez lleno de contenido social y rico en términos de poder, que se dirige tanto a grupos privilegiados como a no privilegiados, en su inmensa mayoría incultos, los mismos que atendían a la predicación. Sin duda, una comunidad de monjes o de sacerdotes y también algunos nobles con cierto nivel de formación intelectual estarían en disposición de acceder a fuentes que arrojaran una luz diferente, más compleja y profunda, sobre las mismas imágenes, pero eso está fuera de mi foco de atención.

Definir la idiosincrasia de la nobleza, del campesinado y de los habitantes urbanos de un largo periodo como el medieval, con todas sus transformaciones, es una tarea que excede ampliamente los objetivos de mi trabajo. La bibliografía al respecto es inmensa, y algunos títulos básicos y bien conocidos podrían servir de referencia: Robert Fossier escribió un precioso libro en el que describía al campesinado medieval, sus creencias, estructuras familiares, espacios de habitación, el trabajo y las relaciones con individuos de otros grupos; Kaeuper ha retratado —desde mi punto de vista como pocos— a la nobleza feudal: su ideología, formas de religiosidad y contradicciones entre la teoría impuesta por su estatuto y la praxis vital; Spufford o Le Goff han hablado del comerciante y su evolución en el contexto del panorama europeo<sup>56</sup>. Sin embargo, quisiera tratar dos puntos importantes, comunes a todos los grupos sociales, que pienso han de ser tenidos en cuenta aquí: la conciencia de pertenencia a un grupo, que debería ayudarnos a comprender si pudo existir una visión común del mundo que consecuentemente afectaría al modo de entender las imágenes; y en qué medida o aspectos las mentalidades de los diferentes grupos experimentaron cambios a lo largo del tiempo.

Me caben muy pocas dudas sobre la existencia de una conciencia grupal en cualquiera de los conjuntos humanos que integran la sociedad medieval, que sirve para identificar a unos individuos con sus iguales y diferenciarlos de los demás, tanto entre los privilegiados como entre los que no lo son. Refiriéndome al campesinado, traté esta cuestión hace ya unos años, concluyendo que, incluso considerando su fuerte estratificación interna, la experiencia de la dominación en sus diferentes formas a que se veía sometido era un factor clave para definirlo<sup>57</sup>. ¿Y qué decir de la nobleza? De la misma forma que el sometimiento genera en el campesino una experiencia vital, acumulada a lo largo de los siglos y transmitida por las sucesivas generaciones, los variados tipos de privilegios y el dominio

---

<sup>56</sup> Fossier, Robert, *Historia del campesinado en el occidente medieval*. Barcelona, Crítica, 1985 (primera edición francesa, “Paysans d’Occident, XI<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> siècles”, en 1984); Kaeuper, Richard W., *Holy Warriors: The religious ideology of chivalry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009; y del mismo autor, junto a Elspeth Kennedy, *The book of chivalry of Geoffroy de Charny. Text, context, and translation*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996; Spufford, Peter, *Power and profit: The merchant in Medieval Europe*, London, Thames & Hudson, 2002; Le Goff, Jacques, *Le Moyen Age et l’argent*. Paris, Perrin, 201. Una panorámica general que caracteriza a los diferentes grupos sociales en Jacques le Goff y otros: *El hombre medieval*, Madrid, Alianza, 1995.

<sup>57</sup> Hablé entonces de “conciencia de clase”, pero es este un término que prefiero no emplear aquí para evitar debates estériles. Ver Larrañaga Zulueta, Miguel, *Campesinado y conflictividad social en la Navarra bajomedieval*, Segovia, USEK, 2005.

sobre tierras y seres humanos provocan en este estamento, pese a las evidentes jerarquías internas, un innegable sentido de identidad grupal.

Si la dominación, ejercida o sufrida, es un factor fundamental para identificar a un grupo social medieval, su forma de vida, la ocupación o la dedicación laboral es sin duda otra clave. El trabajo manual en los campos, por un lado, el uso de las armas y el desempeño de funciones en la estructura de gobierno, por otro, servían también para que los individuos se identificaran entre sí. La actividad laboral distinguía de manera especial a los grupos urbanos dedicados al comercio o la artesanía, para los que la percepción de ser dominados podía quedar atemperada por las múltiples posibilidades que ofrecían la ciudad y sus servicios.

Otra cosa diferente es si esa conciencia grupal servía necesariamente como vínculo solidario por encima de todo y en cualquier circunstancia. En determinadas ocasiones pudo, por supuesto, ejercer como un elemento aglutinador y colaborar junto a otros factores en la generación de respuestas comunes: por ejemplo, en las violencias campesinas contra la excesiva presión señorial o en cualquier otro tipo de violencia vertical. Pero no necesariamente fue así; dentro de esos grupos encontraremos tantas o más muestras de insolidaridad y enfrentamiento que de unidad.

La afirmación de la existencia de una conciencia grupal como se ha descrito nos permite apoyar la hipótesis de que los valores religioso-morales, la manera generalizada de entender la existencia y su posición en el conjunto de la sociedad, eran comunes dentro de los distintos grupos; en consecuencia, y en circunstancias de similitud también en el terreno de la formación intelectual, estas afinidades preparan el terreno para una parecida percepción de las mismas imágenes.

¿Qué hay de los cambios experimentados por esos grupos? Sin duda fueron importantes y al compás del devenir del sistema feudal les afectaron en muy distinta medida. En términos genéricos suele sostenerse que, definitivamente conformado el sistema feudal en torno al año 1000, Europa vivió una época de expansión económica, social y cultural entre los siglos XI y XIII; ya en la segunda mitad de esta centuria comienzan las dificultades que abrirán la puerta a los grandes cambios de los siglos XIV y XV. Al primer periodo corresponde una fase de bienestar, mientras que las grandes crisis no solo afectan profundamente a la vida y la economía de individuos, familias y reinos, sino que producen la aparición de cambios mentales, de otras formas de entender las relaciones entre las personas, de estas con los estados y aun de las maneras de manifestar la fe. Las expresiones concretas de este proceso son múltiples, pero tal vez merezca la pena recordar que la recuperación del sentido de lo público —con todo lo que esto conlleva— es una de las más importantes, siendo otra de ellas en el plano de la religiosidad, la aparición de una piedad más íntima y personal<sup>58</sup>. No me resisto

---

<sup>58</sup> Acerca del concepto de lo público la bibliografía es ingente. Con carácter general, ver la obra de Walter Ullmann, *Historia del pensamiento político en la Edad Media*, Barcelona, Ariel, 2013; y Burns, J.H. (edit.), *The Cambridge History of Medieval Political Thought. C. 350-c. 1450*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, sobre todo las páginas 477-606. Sobre las principales manifestaciones y la evolución de la religiosidad, ver el clásico de André Vauchez,

a traer a estas páginas un ejemplo que yo mismo publiqué y que —aun tratándose de un ámbito geográfico específico— a mi modo de ver resulta paradigmático en cuanto al desarrollo del sentido de lo público en la Europa medieval: Cuando en 1421 el procurador patrimonial del rey de Navarra Carlos III entabló un pleito con las villas de Falces y Miranda por la propiedad de un determinado lugar, se abrió un amplio debate teórico entre el procurador y los campesinos sobre la privatización del patrimonio realengo por el rey, el carácter y uso público o privado del archivo real —la Cámara de Comptos— y la sujeción del monarca a la Ley. Todo ello indica con claridad transformaciones no solo institucionales, sino también mentales en la forma en que la base de la sociedad se entendía a sí misma y quería relacionarse con los demás, aunque obviamente los cambios importantes tardarían en llegar<sup>59</sup>. En referencia a los cambios, si tuviéramos en cuenta tan solo el mensaje lanzado por los predicadores, podríamos afirmar que su percepción de la sociedad no se modifica sustancialmente a lo largo del tiempo. Lo hizo en temas puntuales; por ejemplo, la idea que se presentaba desde el púlpito sobre los comerciantes experimenta alguna variación relevante: recordemos que, a inicios del siglo XII, Honorio de Autun advertía a los mercaderes del alto riesgo de poner en peligro su alma con tan lucrativa actividad, mientras que Ranulphe de la Houblonnière, en la segunda mitad del XIII, comparaba ni más ni menos que al propio Jesucristo con el “buen mercader”, una metáfora que hubiera sido impensable e inaceptable cien años antes.

Pero ¿afectó todo esto a la manera en que la mayor parte de la población entendía las imágenes no solo en lo trascendente, sino también en lo referente al orden social? No es fácil afirmarlo, pero podemos plantear la hipótesis de que la adaptación del mensaje eclesiástico a los cambios sistémicos de los siglos bajomedievales se produjo mediante una actualización en el tratamiento de los temas —como acabamos de ver en el sermón— y en las formas artísticas de todos conocidos, ambos más bien propios del Gótico, pero la idea del Orden general tanto terrestre como celestial transmitida en el arte se mantuvo inmutable, como veremos a continuación en el estudio de algunos casos artísticos. Con ello se transmitió —también inalterable— una base ética y moral que afectaba, por supuesto, a la organización social, un mensaje al que la sociedad en su conjunto no pudo, por el férreo control intelectual ejercido por la Iglesia, sustraerse de ninguna manera.

Otra cuestión importante a la hora de reconstruir una hipotética “comunidad visual” es el contexto en que los habitantes de una aldea o ciudad medieval visualizan las imágenes. Sin duda serán la celebración de la misa, la administración de los sacramentos o cualquier otro rito que les ponga en contacto con los espacios sagrados y los individuos que los administran los que darán

---

*La espiritualidad del occidente medieval (siglos VIII-XII)*, Madrid, Cátedra, 1985; de Jacques Le Goff, *El Dios de la Edad Media*, Madrid, Trotta, 2004; y el reciente libro de José Ángel García de Cortázar, *Historia religiosa del occidente medieval (años 313-1464)*, Madrid, Akal, 2012, especialmente en la cuarta parte las páginas 429-509.

<sup>59</sup> Ver (citado poco más arriba) Miguel Larrañaga, *Campesinado y conflictividad social...*, p. 184-187.



ocasión al pueblo iletrado de visualizar las imágenes, en no pocas ocasiones antes, durante y después del ritual. Un campesino que se dirige a la misa semanal desde su casa penetrará, a través del atrio y la portada de la iglesia, en un mundo de imágenes, que entiende en la medida que analizaremos algo más adelante, atenderá en el interior a la celebración, donde con toda probabilidad oirá el sermón rodeado de otros símbolos, y volverá a contactar con esas mismas imágenes al salir. No es tan siquiera necesario que para reparar en ese mundo de imágenes la celebración tenga alguna relación directa con ellas, por ejemplo, una festividad o conmemoración vinculada con alguna imagen ubicada en un determinado lugar de la iglesia. Y así, semana tras semana, generación tras generación. Además es importante no olvidar que cualquier iglesia en época medieval es un lugar donde se realizan también actos civiles: en su atrio, ante la portada o en su cementerio, se celebran juicios y reuniones de concejo, se realizan juramentos e incluso en ocasiones son firmados contratos de compraventa, por lo que el espacio sagrado está permanentemente relacionado con la vida cotidiana de cualquier comunidad medieval<sup>60</sup>.

Para tratar de acceder a la decodificación de los símbolos por parte de los espectadores, a la comprensión y memorización de las imágenes y su mensaje, vamos a utilizar una metodología que después será aplicada a casos concretos de estudio procedentes de varios siglos y países europeos, que incluye los siguientes elementos:

En primer lugar, la construcción del tiempo en el relato. Aplicaremos para ello la teoría de la imagen que normalmente se utiliza en la metodología de análisis filmico a la iconografía medieval, para entender cómo se construye el tiempo en la narración y, en consecuencia, cómo puede ser esta entendida por el espectador.

A continuación veremos qué elementos integrantes de la composición narrativa son imprescindibles para que un espectador pueda —conforme a su experiencia vital— acceder al significado fundamental y básico. Hablaremos de símbolos, de arquetipos y del inconsciente colectivo, de la dimensión simbólica de la religión y de los sentidos de sus símbolos, de la escenificación del Orden y del Desorden a través de *imagenes agentes*, de la simetría y de otros factores que integran la composición. Es fundamental también la memorización del mensaje, clave —junto a la comprensión—, si aspiramos a entrever la influencia real que pudo ejercer la obra de arte. Para ello aludiremos a los trabajos de ciertos autores que nos orientan para entender qué elementos de la obra de arte son importantes en este ámbito.

### **3. La teoría de la imagen y la construcción del tiempo en el relato**

Es una obviedad afirmar que el artista plasma un mensaje mediante un lenguaje susceptible de ser interpretado. Además de sus cualidades técnicas y de su conocimiento o dominio de un repertorio de imágenes más o menos extenso,

---

<sup>60</sup> Cualquiera que se haya dedicado a la transcripción de actas concejiles medievales puede haberlo comprobado al leer la data tónica. Ver al respecto Bango Torviso, Isidro G., “Atrio y pórtico en el Románico español. Concepto y finalidad cívico-litúrgica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 40-41 (1975), p. 175-188.



cuenta con otros recursos también sobradamente conocidos, pero existe uno fundamental: la manera en la que el artista crea los programas componiendo un relato en el que la construcción del tiempo resulta fundamental.

Para abarcar plenamente la magnitud y alcance de un programa iconográfico no es suficiente el análisis de las imágenes y su significado en relación con los textos, ni su sentido en el contexto social e ideológico marcado por el responsable intelectual de la obra, algo que vienen haciendo tradicionalmente los métodos iconográfico e iconológico. Desde mi punto de vista, es además indispensable atender al punto de vista del espectador y llegar a saber qué podía comprender en ese mundo de imágenes que le rodeaba. Para ello me apoyo aquí en la metodología de análisis de la obra audiovisual, y tomo como referencia básica un libro de Justo Villafañe, en el que ha sintetizado magistralmente la teoría de la imagen y su proceso de percepción y conocimiento<sup>61</sup>.

Villafañe define la imagen y su naturaleza icónica a través de tres hechos permanentes e invariables que la integran<sup>62</sup>: primero, una selección de la realidad; segundo, un repertorio de elementos fácticos, es decir, la utilización de ciertos elementos para representar esa realidad; y tercero, una sintaxis que compone u ordena esos elementos creando un lenguaje. Para desarrollar esta definición habla en su obra de tres fases fundamentales en el proceso cognitivo icónico: la sensación visual, en la que se recibe la información (no cognitiva); la memoria visual, en la que se almacena esa información para procesarla junto a otra información inmediata (semicognitiva); y el pensamiento visual (fase cognitiva), en el que se procesa la información mediante mecanismos mentales, como la exploración, la simplificación, la síntesis, la corrección, la selección y la conceptualización.

Trata Villafañe después una serie de elementos claves en la representación íntimamente ligados al proceso cognitivo descrito: la morfología de la imagen con sus componentes espaciales (punto, línea, plano, textura, color y forma); sus factores dinámicos, por los que la imagen modela el tiempo de la realidad y construye la estructura temporal (movimiento, tensión y ritmo); y los elementos escalares o de relación espacio-temporal (dimensión, formato, escala y proporción). Llega después la síntesis icónica, es decir, la composición y el análisis de las distintas maneras que tienen esos elementos previos de combinarse

---

<sup>61</sup> Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 2003. Entre la abundante producción bibliográfica en este ámbito, manejo además como referencias conceptuales y metodológicas las de Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, Madrid, Siglo XXI, 2007 (primera edición original francesa en 1987); Joly, Martine, *La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona Paidós, 2003; Catalá, Josep, *La imagen compleja*, Barcelona, UAB, 2005; y González Cuesta, Begoña, *Análisis de la obra audiovisual*, Segovia, USEK, 2006.

<sup>62</sup> Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, p. 23. Ver la excelente exposición de las diferentes ideas de la naturaleza icónica por González Cuesta, Begoña: *Análisis de la obra audiovisual*, p. 26-29.

entre sí, siguiendo un principio de orden dentro de la composición que tiene como resultado la producción de una determinada “significación plástica”<sup>63</sup>.

En esta metodología para nosotros resulta clave el concepto de “temporalidad”, en palabras de Villafañe, “la estructura de representación del tiempo real a través de la imagen”; (...) “en la estructura temporal de la imagen, un elemento encuentra su valor significativo en el conjunto de las imágenes de la secuencia”<sup>64</sup>. Sobre la temporalidad, afirma González Cuesta que “posee orden y constituye así una estructura capaz de combinarse con otras estructuras entre las que se vuelven a repetir las mismas relaciones de diversidad y jerarquía que sintetiza toda la composición”<sup>65</sup>. Dicho de otra forma, y atendiendo al modelo general propuesto en esa metodología, para comprender una secuencia de imágenes hay que entender el desarrollo diacrónico, la forma de la cadena temporal utilizada para crear obras sobre una estructura narrativa en un espacio<sup>66</sup>.

Queda fuera de toda duda que el artista medieval quiere contar una realidad, la mayoría de las veces simbólica, atribuyendo formas visuales a determinados conceptos como Orden, virtud, pecado, Bien, Mal, etc. Desea narrar esa realidad con mayor o menor profusión de imágenes, mediante un relato más o menos complejo, dependiendo de sus cualidades técnicas, repertorio, posibilidades económicas, etc. Se trata de una narración basada en imágenes fijas secuenciales, que aportan un significado en el que la construcción del Tiempo en el relato es fundamental. Para llegar a atisbar qué podía comprender un espectador medieval debemos así identificar los siguientes elementos de la estructura narrativa: quiénes son los actuantes, los personajes y sus acciones, cuál es la sucesión o secuencia temporal de las acciones y el marco espacial de cada acción.

Al tratar el análisis fílmico, Begoña González Cuesta considera que el estudio de la estructura narrativa de una obra es básico para comprenderla. Esa estructuración tiene que ver con la segmentación de la obra en distintos fragmentos y es crucial tener en cuenta que esas partes adquieren un sentido unitario, dotan de unidad a la obra, tienen un valor autónomo relativo y funcionan construyendo relaciones. De esta forma, analizar la estructura de un film o de una narración literaria es descubrir su carácter de obra unitaria: segmentarla, clasificar los segmentos, analizar su sintaxis y entender la dinámica general. Para ello, es importante encontrar su núcleo, el elemento que dota de unidad a todas las partes y cómo se vinculan con él los elementos que la construyen. En las obras fílmicas o narrativas literarias la unidad se manifiesta en ocasiones a simple vista, lo que permite analizar la estructuración de sus elementos de acción, de sus personajes, de su temática, etc; pero otras veces se

---

<sup>63</sup> Una buena síntesis, de nuevo en González Cuesta, Begoña, *Análisis de la obra audiovisual*, p. 30-38.

<sup>64</sup> Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, p. 138-146.

<sup>65</sup> González Cuesta, Begoña, *Análisis de la obra audiovisual*, p. 32.

<sup>66</sup> Quiero dar razón de un trabajo que, referido a la Antigüedad, plantea estos temas y ofrece unos planteamientos originales: Chapa Brunet, Teresa, *El tiempo y el espacio en la escultura ibérica: Un análisis iconográfico*, en Tortosa, Trinidad / Yanguas, Santos (edit.), *Arqueología e Iconografía: Indagar en las Imágenes*. Roma, L’Erma di Bretschneider, 2003, p. 99-119.

presenta de forma problemática, por ser la obra un conglomerado de elementos en apariencia desestructurados, pero cuya unidad obedece a algún elemento que a primera vista no es evidente y que ha de ser encontrado<sup>67</sup>. Creo que todo esto es perfectamente aplicable a los programas iconográficos medievales cuya unidad profunda responde al concepto de Orden.

Vamos a definir la narración de los programas que analizaremos más adelante como el relato o enunciación de una acción o serie de acciones de unos personajes en un tiempo, el de la historia bíblica que enmarca por delante y por detrás al cristiano feudal, y en un espacio —toda acción posee una doble dimensión temporal y espacial—, el terrenal, que se debate siempre en la lucha entre el Bien y el Mal, y que necesariamente se vincula a la vida del Más Allá. Al igual que en todo relato filmico o literario, la narración de la iconografía medieval se desarrolla en un tiempo; las marcas temporales resultan por tanto fundamentales para comprender cualquier obra. Esas marcas pueden establecer relaciones de orden entre el tiempo de la historia y el del argumento (respetando un orden cronológico o alterándolo por medio de anacronías), de duración asincrónica (pues no hay coincidencia entre el tiempo de la historia y el del argumento), y de frecuencia temporal (en función del número de veces que se narra un determinado acontecimiento o aparece cierto elemento en la historia). Todo ello es frecuente en los programas medievales; de esa forma la secuencia temporal narrativa era bien comprendida por el espectador de la época, ya que en ella se representaban escenas identificables de un Tiempo humano, muchas relacionadas con el discurrir del año litúrgico y habituales en el contenido del sermón, precedidas y seguidas de la Eternidad, que alternaban con elementos simbólicos reales o fantásticos alusivos al Bien y al Mal, al enfrentamiento entre pecado y virtud. Con seguridad, a la sociedad medieval considerada en su conjunto se le escapaban las razones teológicas más profundas, pero era capaz de comprender lo esencial del mensaje y el sentido del Orden que llevaba aparejado. Del Orden hemos hablado ya; para una comprensión de las coordenadas espacio-temporales debemos referirnos inevitablemente a San Agustín.

Entendido en clave cristiana, el Tiempo es finito en el pensamiento agustiniano, rodeado por la eternidad de Dios, limitado en su principio por la Creación y en su final por el Juicio de las almas. Cristo, el Pantocrator de la imaginería medieval, es también Cronocrator, creador del Tiempo. Resulta de Su primera acción creadora, lo que se menciona explícitamente en el capítulo primero, versículo quinto del libro del Génesis, tras crear el cielo, la tierra, las tinieblas, la luz, el día y la noche: *“Pasó una tarde, pasó una mañana: el día primero.”*

La Biblia, el libro sagrado que es en sí mismo la historia humana del Tiempo, se estructura de esa misma forma, ya que comienza con el Génesis y termina con el Apocalipsis; en ese discurso existe un hito fundamental: la vida y muerte de Cristo, con su promesa de Salvación. Durante este Tiempo la humanidad camina hacia un final feliz, con el que llegará el triunfo de la Ciudad de Dios —la Jerusalén Celestial— y de su imagen terrenal platónica, la Iglesia, tras dura

---

<sup>67</sup> González Cuesta, Begoña, *Análisis de la obra audiovisual*, p. 299-306.

pugna con Babilonia, la ciudad terrenal del pecado condenada al Infierno. En la segunda parte de *La Ciudad de Dios*, a partir del libro XI y tras haber tratado en los diez primeros sobre los enemigos de la Ciudad divina, Agustín narra esa evolución:

Comienza la segunda parte de esta obra, que trata del origen de las dos ciudades, la terrena y la celestial; de su desarrollo y de sus fines. En este primer libro demuestra primero Agustín que los principios de esas dos ciudades tuvieron un precedente en la distinción de los ángeles buenos y malos. Con este motivo trata la creación del mundo, cuya descripción nos ofrecen las Sagradas Letras en el principio del libro del Génesis.<sup>68</sup>

El Tiempo es resultado de la mutabilidad, de los cambios experimentados en la creación divina, sobre lo que se habla en el capítulo sexto del mismo libro undécimo titulado “Uno solo es el principio de la creación del mundo y de los tiempos, y no es el uno anterior al otro”:

Si es recta la distinción de la eternidad y del tiempo, ya que el tiempo no existe sin alguna mutabilidad excesiva y en la eternidad no hay mutación alguna, ¿quién no ve que no habría existido el tiempo si no fuera formada la criatura, que sufriera algún cambio, algún movimiento? Ese cambio y movimiento ceden su lugar y se suceden, no pudiendo existir a la vez, y en intervalos más breves o prolongados de espacio dan origen al tiempo. Siendo, pues, Dios, en cuya eternidad no hay cambio en absoluto, creador y ordenador de los tiempos, no puedo entender cómo se dice que ha creado el mundo después de los espacios de los tiempos; a no ser que se pretenda que antes del mundo ya había alguna criatura, cuyos movimientos hayan determinado los tiempos.<sup>69</sup>

Tras el Juicio Final que señala el fin del Tiempo, narrado en el libro XX de *La Ciudad de Dios*, los libros XXI y XXII tratan sobre el destino eterno —merecido

---

<sup>68</sup> *La Ciudad de Dios*, vol. I, p. 682. Edición de Santos Santamarta y Miguel Fuertes. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2000. Una excelente exposición sobre el tiempo en San Agustín en la obra de Robert A. Markus, *Saeculum. History and society in the Theology of St. Augustine*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, en especial el capítulo segundo (“Tempora Christiana: Augustine’s historical experience”), p. 22-44; también Beuchot, Mauricio, *Ser, conocimiento e historia en San Agustín*, en *Aristas de la Filosofía Medieval*, Barcelona, PPU, 1995, p. 15-23; Knuuttila, Simo, *Time and creation in Augustine*, en Stump, Eleonore and Kretzmann, Norman (edit.), *The Cambridge Companion to Augustine*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 103-115; Dyson, R.W., *The pilgrim city. Social and political in the writings of St. Augustine of Hippo*. Woodbridge, Boydell Press, 2001; sobre la concepción del tiempo y la eternidad en la Edad Media, ver también Jaritz, Gerhard / Moreno-Riaño, Gerson (edit.), *Time and Eternity. The Medieval Discourse*, Turnhout, Brepols, 2008.

<sup>69</sup> *La Ciudad de Dios*, vol I, p. 692-694.

según el autor— de ambas ciudades: el infierno irredimible para los condenados de la terrenal y el cielo para los que acceden a la divina:

Lo que la Iglesia entera del verdadero Dios afirma en su confesión y profesión pública de fe, a saber: que Cristo ha de venir desde el cielo a juzgar a vivos y muertos; a esto le llamamos el día último del juicio divino, es decir, el tiempo final. Desconocemos cuántos días durará ese juicio. Suelen tener por costumbre las Santas Escrituras usar el término <<día>> en lugar de <<tiempo>>, como sabe cualquiera que las haya leído con atención. Nosotros, al citar el día del juicio, añadimos <<último>> o <<final>>, puesto que también ahora juzga Dios, y ha juzgado desde el comienzo del género humano, excluyendo del paraíso y separando del árbol de la vida a los primeros hombres, reos de un gran pecado.<sup>70</sup>

Una vez que la sentencia de Jesucristo nuestro señor, juez de vivos y muertos, haya enviado a sus merecidos destinos a ambas ciudades, la de Dios y la del diablo, cumple en el presente libro tratar más detenidamente, con las fuerzas que nos preste la ayuda de Dios, el tema del futuro suplicio del diablo y todos sus secuaces. La razón de haber elegido este orden, tratando en segundo lugar sobre la felicidad de los santos, estriba en que ambos estados comportan la presencia del cuerpo. Ahora bien, se hace más difícil de concebir la permanencia de los cuerpos en medio de tormentos eternos que a través de una beatitud sin fin, con ausencia de todo dolor. De ahí que una vez demostrado que no hay nada de increíble en la eternidad de tal pena, facilitará grandemente la creencia en la inmortalidad corporal de los santos, lejos de toda molestia.<sup>71</sup>

Teniendo siempre presente esta concepción del Tiempo y volviendo a la comprensión icónica, es muy importante advertir que las escenas bíblicas vetero o neo testamentarias introducidas por el autor en la obra de arte actúan para el espectador medieval no solo como referentes conocidos de la historia sagrada con una determinada carga simbólica, sino además como marcas cronológicas que articulan toda la narración, ayudan a construir la secuencia temporal del relato y dotan por ello al resto de imágenes de contexto y sentido añadido. Cuando en un programa iconográfico aparecen escenas bíblicas, es decir, referidas a cierto momento del Tiempo humano situado entre la Creación y el Juicio Final, son advertidas en la mente del espectador como episodios reconocibles de la historia pasada o que está por venir, constituyéndose además para él en precisas referencias cronológicas fundamentales para contextualizar el discurso y comprender el resto de imágenes y escenas que las acompañan. La construcción del tiempo en la narración mediante el uso de escenas bíblicas hace

---

<sup>70</sup> *La Ciudad de Dios*, vol. II, p. 633.

<sup>71</sup> *La Ciudad de Dios*, vol. II, p. 748-749.



siempre alusión al Tiempo humano, a la historia en clave cristiana, y se constituye así en un elemento fundamental para la comprensión de la obra por el espectador. Ese Tiempo histórico limitado en su inicio y su final por la Eternidad de Dios es, en el esquema mental del simple espectador medieval, donde deben enmarcarse los contenidos de todas las composiciones iconográficas, los dota de significación y hace comprensibles:

#### 4. Representar el Orden y el Desorden mediante símbolos

Si, como acabamos de ver, la construcción del tiempo en el relato –referido siempre en la iconografía medieval a una historia del Tiempo cristiano que enmarca acciones y personajes— resultaba fundamental para que un espectador pudiera entender las representaciones iconográficas, relacionadas además con los contenidos de la predicación, no podemos dejar de mencionar otros elementos que contribuyeron decisivamente a que ese espectador completase su comprensión de las representaciones artísticas. Virtud y pecado, el Bien y el Mal, son los dos elementos fundamentales del Orden y de la moral cristianos, doctrinados mediante la iconografía, que pueden ser fácilmente aprendidos por la sociedad a través, fundamentalmente, de la composición y de los símbolos. Acerca de la composición, es básicamente el uso de la simetría —que presenta dualidades enfrentadas— el que facilita la comprensión.

Vamos a dedicar unas palabras al lenguaje simbólico. Sobre los sentidos de la Escritura y de las imágenes sagradas se ha escrito muchísimo<sup>72</sup>, pero debemos añadir que sería imposible que un iletrado medieval pudiera acceder a los significados ocultos, al alcance solo de quienes tuvieran una buena formación teológica. Sin embargo, Louis Réau realizó una interesantísima apreciación respecto a las reglas que deben seguirse en la interpretación de los símbolos medievales, que quiero reproducir aquí:

Hay que distinguir, en primer lugar, las figuras simbólicas de las puramente decorativas. Cuidémonos, sobre todo, de creer que el arte cristiano es esotérico, criptográfico o reservado para iniciados. Puede ser verdad para las pinturas de las catacumbas, pero no para el arte de la Edad media, que no tiene ninguna razón para ocultarse ni para proponer cosas que descifrar y que, por el contrario, se dirige a la comprensión de todos los fieles, incluso de los más iletrados. Lo que hoy en día nos parece oscuro estaba claro para las gentes del siglo XII, cuya cultura era mucho más teológica que la nuestra.

---

<sup>72</sup> La bibliografía es amplísima. De Orígenes a Juan Casiano, ver el excelente capítulo de Blowers, Paul M., *Interpreting scripture*, en Casiday, Augustine / Norris, Frederick W. (edit.), *Cambridge History of Christianity. Vol. 2: Constantine to c. 600*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 618-636. Ver también Smalley, Beryl, *Stephen Langton and the four senses of Scripture*, en *Speculum*, vol. 6, nº 1 (1931), p. 60-76. La doctrina de los simbolistas medievales está muy bien sintetizada por Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, p. 78-83.

Para comprender el simbolismo real de las obras de arte medieval no debemos imponer nuestros propios pensamientos, sino sumergirnos lo máximo posible en la atmósfera espiritual de la época consultando las *summas* de los liturgistas y admitiendo como verdaderas únicamente las correspondencias que se puedan garantizar.<sup>73</sup>

Salvo alguna matización menor que no merece la pena señalar, creo que las palabras de Réau son absolutamente ciertas. La prueba de que los fieles estaban acostumbrados a pensar en las imágenes de forma alegórica y de que oían hablar de otros significados más allá de la mera representación la tenemos, por ejemplo, en la predicación de Vicente Ferrer, en un sermón dedicado a cómo debemos amar a nuestros hermanos en el que habla de los cuatro sentidos de la Sagrada Escritura:

Buena gente, esta bodega de vino es la santa Scriptura, que ha en ella diversos vinos. Estos son diversos entendimientos, assí como en una bodega de un rrey hay diversos vinos, que son quatro entendimientos. El primero entendimiento es literal, quando omne aprende un poco de gramática, que ya con aquella puede entender la estoria literal. E ves aquí buen vino blanco. El segundo entendimiento es alegorical, quando el secreto de la santa Scriptura sse dispone alegoricalmente, declarando lo que omne deve creer de las cosas della. E ves aquí vino claro, que declara el entendimiento de la letra çerca lo que devemos creer. El terçero entendimiento es moral, quando se espone la santa Scriptura en lo que omne deve fazer. E ves aquí buen vino vermejo. El quarto entendimiento es anagogical e éste es más soberano entendimiento. Esto es, quando se dexpone la santa Scriptura en declarar lo que home deve esperar. E ves aquí escogido vino pemente. E por esto el çillero de la santa Brivia ha diversos entendimientos: de lo que devemos entender literalmente, e de lo que devemos entender allegoricalmente, e de lo que devemos fazer moralmente, e de lo que devemos esperar anagogicalmente.<sup>74</sup>

Por otra parte, para entrever la comprensión de los símbolos por el espectador medieval debemos aludir a otros factores fundamentales; en primer lugar, al propio carácter simbólico de la religión. José María Mardones ha dedicado algunos trabajos excelentes a esta cuestión en los que ha señalado aspectos que no conviene olvidar: las raíces puramente simbólicas de lo sagrado en el ser humano al que —siguiendo a E. Cassirer— califica como “homo symbolicus”: un ser “compulsivamente simbólico” que recurre al símbolo para “expresar y

---

<sup>73</sup> Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, p. 83.

<sup>74</sup> Cátedra, Pedro M., *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994, sermón 17, p. 452.

reequilibrar la desmesura que le recorre y el exceso que trata de compensar”<sup>75</sup>. Y, hablando de la mentalidad simbólica propia de la naturaleza humana, considero importante referirnos siquiera de pasada a los arquetipos, tema muy desarrollado desde los trabajos de Jung, quien los define como posibilidades generales de representación heredadas en el inconsciente, que influyen tanto en el nivel individual como en el colectivo<sup>76</sup>. Aun teniendo en cuenta la advertencia que desde la Antropología Social realiza María Cátedra acerca de los significados radicalmente diferentes que costumbres idénticas en la forma pueden tener en distintas culturas<sup>77</sup>, podemos afirmar que lo monstruoso o deforme, por ejemplo, es un elemento habitualmente utilizado en la iconografía medieval para representar el Mal y el pecado, que sin duda estaba en el imaginario colectivo, a lo que aquella sociedad dotó de significados específicos, aunque cambiantes a lo largo del tiempo, como ha mostrado David Williams<sup>78</sup>. Son además —utilizando el lenguaje de la retórica ciceroniana— *imagines agentes* (*imago agens*) que impactan especialmente en el espectador, reclaman su atención, facilitan la comprensión y la memorización del mensaje. Hablaremos de esto punto en el siguiente epígrafe, dedicado al papel de la memoria.

La concepción simbólica de la religión y la idea de los arquetipos colectivos resultan fundamentales, pues explican la predisposición de los medievales a ver de manera natural el universo simbólico que se abre en la iconografía que les rodea y, ayudados por el mensaje directo de la predicación —como acabamos de ver en Vicente Ferrer— hacen factible su comprensión por parte del espectador.

## 5. El papel de la memoria

Michael Baxandall, en su libro *Painting and experience in Fifteenth century Italy*, publicado en 1972, identificó el papel que juega el componente lingüístico en la muestra visual, afirmando que el lenguaje empleado en los tratados retóricos de los siglos XIV y XV y en los manuales de danza permite la

---

<sup>75</sup> Me refiero a sus libros *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*, Madrid. Síntesis, 2000; y en especial *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*, Santander, Sal Terrae, 2003. La mención a Cassirer es de su obra *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

<sup>76</sup> Jung, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, en *Obra Completa*, vol. 9-I. Madrid, Editorial Trotta, 2000; Robertson, Robin, *Arquetipos junguianos. Una historia de los arquetipos*, Barcelona, Paidós, 1998; y basado en la obra de Jung, el maravilloso libro publicado por el *Archive for Research in Archetypal Symbolism (ARAS)*, de imágenes mitológicas, rituales y simbólicas de todo el mundo y todas las épocas: *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, Köln, Taschen, 2010.

<sup>77</sup> Cátedra Tomás, María, *Los símbolos desde la Antropología social*, en Tortosa, Trinidad / Santos, Juan (edit.), *Arqueología e Iconografía. Indagar en las imágenes*. Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 2003, p. 3-16.

<sup>78</sup> Williams, David, *Deformed discourse. The function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*, Exeter, Exeter University Press, 1999. Sobre este tema ver también Kapler, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 2004 (primera edición francesa en 1980); y Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen, 2007 (primera edición italiana también en 2007).

reconstrucción precisa de cómo eran vistas las artes visuales y cuáles eran las categorías usadas y los marcos cognitivos por los que estaban condicionados. La predicación, los manuales de devoción y las representaciones teatrales de temas sagrados son mediadores entre los pintores y el público, instrumentos mediante los cuales la Iglesia sugiere cómo deben ser vistas las imágenes, clarificando todo el conjunto de marcos interpretativos que guían las reacciones del observador. Simultáneamente, el canon que guía la recepción tiene su efecto en los pintores, influyendo en la manera en la que construyen sus imágenes. Según Lina Bolzoni, el trabajo de Baxandall tiene la limitación de ser esquemático, pero las conexiones que apunta son importantísimas. Durante siglos los predicadores mediatizaron la forma en que la gente miró las imágenes y por ello son una guía esencial en la reconstrucción de varios modelos de recepción que han sido propuestos a lo largo del tiempo. Pero hay algo más importante que deriva de estos estudios: el cambio en la atención de los investigadores desde las imágenes en sí mismas a sus usos y modos de recepción, lo que ha abierto nuevas perspectivas sobre la naturaleza de las imágenes en sí mismas<sup>79</sup>.

La perspectiva sobre la recepción ha contribuido a renovar otras líneas de estudio. De particular interés para nosotros son las nuevas direcciones en el campo del arte de la memoria, donde el trabajo de Francis Yates titulado “The art of memory” (1966) es toda una referencia: en él la investigación sobre la memoria, su papel, función, técnicas de control y refuerzo se combinan con el estudio de la tradición oral y de la historia de la escritura, un trabajo que se encuentra en la base del de Carruthers.

La profesora de las universidades de Nueva York y Oxford, Mary Carruthers, ha mostrado, al estudiar la meditación monástica, que las técnicas memorísticas en la Edad Media están claramente relacionadas con la manera en que los textos eran leídos, procesados, asimilados y transformados en un recurso que podía ser usado una y otra vez para producir nuevos textos y hacer juicios morales. Visto de esta forma, el texto literario se entiende como permanentemente imaginado por quien lo usa, constante generador de imágenes, inacabado, algo que se mueve y evoluciona generación tras generación, funcionando como una *auctoritas* incluso cuando han cambiado los patrones de comportamiento. La idea central es que se crea en la mente un mapa de lugares en los que la memoria de las cosas oídas o leídas puede ser almacenada, desde el que materiales y asociaciones pueden ser retomados para conformar nuevos pensamientos, nuevas palabras y nuevas obras. Por supuesto, es una memoria nutrida en lo fundamental por la Biblia, en la que se almacenan los pasajes a los cuales se refiere todo, que tiene como objetivo el logro del Orden temporal necesario, individual y colectivo, para acceder a la Jerusalén celestial y a la feliz eternidad del Más Allá<sup>80</sup>. Aunque el de

---

<sup>79</sup> Bolzoni, Lina, *The web of images: Vernacular preaching from its origins to St Bernardino da Siena*, p. 2-3.

<sup>80</sup> Carruthers, Mary, *The book of memory. A study of memory in medieval culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990; de la misma autora, *The craft of thought. Mediations, rhetoric, and the making of images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; Carruthers, Mary / Ziolkowsky, Jan (edit.), *The medieval craft of memory. An anthology of texts and pictures*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

la memoria no sea un tema que tratemos aquí, los estudios de Mary Carruthers tienen gran influencia en nuestra interpretación de la función didáctica del sermón y de la iconografía, pues demuestran de manera decisiva que la memoria participa muy activamente en el proceso de reconocimiento e interpretación de los temas tratados.

En el ámbito de la memoria, debemos destacar, por último, el papel que juegan las *imágenes agentes*, a las que hemos aludido poco más arriba. Amaranta Saguar, en un artículo aún no publicado al cierre de la redacción de estas líneas, las define muy bien, siguiendo las obras mencionadas de Yates y Carruthers:

Las *imágenes agentes* son, en terminología del *ars memoriae* clásico, unas herramientas mnemotécnicas cuya efectividad reside en su capacidad para suscitar una respuesta emocional. En concreto, se trata de representaciones visuales mentales capaces de grabarse indeleblemente en la memoria de quien las visualiza en función de una serie de cualidades impactantes incapaces de dejar indiferente al observador, ya sea una belleza o una fealdad extraordinarias, una ternura o violencia desusadas, un adorno exquisito o chabacano, o una especial comicidad o patetismo; cuya extravagancia hace de dichas imágenes el soporte idóneo sobre el que organizar la información a memorizar y facilitar su recuperación<sup>81</sup>.

Ese universo de monstruos que pueblan el arte medieval, por citar uno solo de sus elementos, contribuyó sin duda de manera importante a que la amenaza del Desorden, frente al mensaje del Orden, fuese asimilado y memorizado por el espectador.

## 6. La Estética

Por lo general, los análisis de Estética se adentran en un campo cuyas fuentes y razonamientos no pudieron ser comprendidos por la inmensa mayoría de los espectadores de la Edad Media. Aquellos textos y reflexiones que subyacen en muchas imágenes y obras de Arte quedaban reservados para las élites intelectuales con una sólida formación intelectual en general, y teológica en particular. Sin embargo, hay ciertos conceptos de la Estética medieval que enlazan directamente con temas y cuestiones planteados al pueblo en los sermones y que se recogen en la iconografía, por lo que sería posible que este llegase a vincular parte de aquel lenguaje estético con algunos puntos fundamentales relativos al Orden. Creo que el más importante se refiere a la definición de la Belleza y los elementos que la integran.

---

<sup>81</sup> Saguar, Amaranta, “Las imágenes agentes de Celestina”, en *XV. Congreso Internacional de la AHLM (8-14 septiembre 2013, San Millán de la Cogolla)*. En prensa. Agradezco a la autora la amabilidad de dejarme consultar el manuscrito original, que forma parte de su tesis doctoral recientemente defendida en la Universidad de Oxford.



San Agustín<sup>82</sup> escribe sobre la objetividad de la Belleza: dice que se trata de una cualidad objetiva de las cosas, algo que existe externamente al ser humano, que provoca en él una actitud favorable hacia lo bello, pues le gusta, porque encuentra un placer en la hermosura. Relacionada con este principio, hay otra afirmación capital: las cosas son bellas cuando sus partes se asemejan unas a otras y, gracias a esa relación, a su recíproca conveniencia, a su orden y unidad, crean la armonía. Así, la conveniencia, el orden y la unidad entre las partes inciden finalmente sobre la Belleza.

Pero, por otra parte, advirtió que la Belleza se vincula también con la desigualdad y el contraste entre los diferentes elementos que componen un todo. El contraste por antonomasia lo propone la Fealdad, de la que puede decirse lo mismo que cuando vimos el concepto de Desorden en el inicio de este libro: no es algo extraño, ajeno a la obra divina, sino simplemente ausencia de Belleza; es la falta de orden, de forma, de unidad, de armonía, pero resulta además solo parcial, pues nunca las cosas pueden estar totalmente exentas de esos compuestos.

Vinculados con el concepto de Belleza, pero refiriéndose al Bien, Agustín señala tres conceptos que determinan el valor de las cosas: moderación, forma y orden; establece que las cosas son mejores cuanto más valor poseen de ellas, y donde no existen esas cualidades no puede existir ningún bien.

Si lo anterior tiene una trascendencia importante en nuestro estudio y un reflejo evidente en las imágenes artísticas, tanto en su significado en torno al Orden y los valores que lo integran, como en su composición, no es menor la relevancia de otra cuestión a la que también se refiere San Agustín, la experiencia estética, que afecta a dos niveles: el sensible (mediante impresiones y percepciones) y el intelectual, que es donde verdaderamente se capta la Belleza. De esta forma traslada el sabio de Hipona el foco hacia el espectador, ya que la experiencia estética depende tanto de las cualidades de lo representado, de su belleza objetiva, como del proceso de conocimiento llevado a cabo por quien lo contempla, un camino en el que el espectador vuelca además su vivencia, su experiencia personal y su memoria.

En relación con la distinción entre esos niveles de percepción, Agustín fija la superioridad de la Belleza espiritual, con un mayor nivel de armonía, sobre la corporal (temporal, relativa) y por esa misma razón afirma que la Belleza absoluta corresponde a Dios, que es la misma Belleza; las cosas materiales bellas son útiles si sirven para ensalzar los misterios de la fe, pero perjudiciales si se valoran exclusivamente por sí mismas. Con ello relaciona el filósofo la Estética con la Teología y la Ética cristianas, lo que sin duda tiene amplia repercusión en el mensaje relativo al Orden de las imágenes medievales.

Durante el periodo bajomedieval se mantuvieron en líneas generales esos principios estéticos a través de un concepto cosmológico del Arte, por el que se sostiene que la Belleza es una propiedad del cosmos, que rige tanto el mundo material como el espiritual, y que la mente percibe esa armonía mejor que los

---

<sup>82</sup> Sigo fundamentalmente a Tatarakiwicz, Wladyslaw: “Historia de la Estética. II: La Estética medieval”. Madrid, Akal, 2002, en especial p. 51-71 y 147-193.

sentidos; y asimismo mediante una interpretación teológica del Arte, pues la teoría de las artes plásticas parte del presupuesto de que la Belleza suprema reside en Dios. Lógicamente ambos principios son complementarios y conllevan la idea de que el mundo temporal es un símbolo del eterno, simbolismo que nos traslada a la forma de construir el relato mediante la superposición de distintos planos temporales que hemos visto arriba: el del Más Allá, el de la Historia Sagrada y el del propio mundo medieval.

### **7. Programas iconográficos, del siglo XI al XIII**

El estudio de algunos programas iconográficos del occidente europeo, procedentes de Francia, España, Italia e Inglaterra, que vamos a realizar a continuación tiene como objetivo mostrar los elementos comunes que hablan del valor racional de Orden, un mensaje que podía ser comprendido y memorizado por el espectador merced a los factores que acabamos de describir y a los que volveremos a aludir cuando sea necesario. Salvo para reseñar algún comentario preciso, voy a obviar la rica bibliografía que existe sobre cada uno de ellos para efectuar un análisis personal, considerando además que dicha bibliografía es ampliamente conocida y de fácil localización.

Aunque nos referiremos a los diferentes programas de manera pormenorizada, quiero señalar en primer lugar sus elementos habituales, lo que desde mi punto de vista es un factor clave para poder hablar de un mensaje esencial común, más allá de las diferencias de estilo regionales:

Atenderemos primero a las referencias históricas pasadas o futuras que el espectador reconoce y que juegan en su mente un papel capital en la construcción del tiempo del relato, dotándolas del necesario marco temporal y espacial para la comprensión del conjunto. Se incluyen aquí las escenas bíblicas vetero y neo testamentarias y también las de la realidad en las que se desenvuelve la vida del espectador, como los caballeros, las labores agrícolas, los eclesiásticos, etc. Puede argumentarse que muchos programas menores —sobre todo rurales, a los que no hacemos mención aquí— no contienen referencias históricas, debido con seguridad a la humildad del lugar, a la falta de medios económicos de quienes financiaron el edificio y también a la limitada capacidad de ejecución del artista contratado. Sin embargo, ¿puede de verdad dudarse de que ese espectador estuviera familiarizado —por haberlas visto en otros lugares, oído a quienes las habían visto o escuchado en la predicación— con las escenas representadas y su marco espacio-temporal y que, en consecuencia, fuera capaz de ubicarlas y comprenderlas?

Relacionados con ese marco terrenal están las escenas y seres del Más Allá, anteriores o posteriores a la vida mundana pero en íntima relación con ella, como si de un continuo en el relato se tratase, una premonición de lo vivido o la consecuencia de un comportamiento acorde o desajustado al Orden individual.

También en estrecha vinculación con el marco mundano están el calendario agrícola —que muestra las labores propias de cada mes— y el zodiaco. Mucho se ha escrito sobre ellos. Ambos aluden a la dimensión temporal de la vida humana; sobre el primero se ha puesto de relieve especialmente la importancia

del trabajo como elemento de redención para el hombre, mientras que acerca del segundo se ha señalado la unidad de dos dimensiones: la cósmica o universal acorde con el movimiento de la vida terrenal<sup>83</sup>. Sin duda todas esas interpretaciones son ciertas y básicas para la transmisión del mensaje en clave cristiana, pero hay un factor más que quiero resaltar: un calendario mide el Tiempo, lo contabiliza y organiza; por su propia esencia refiere siempre a un concepto de Orden establecido por Dios y, por tanto, inviolable, que determina decisivamente la actividad humana poniéndola en relación con el Cosmos y, a través de él, con lo eterno e inmutable. En esa armonía temporal, ordenada por voluntad divina, aparecen unos personajes que no solo trabajan, sino que también realizan otras actividades: el cetrero, el noble guerrero que mediante la caza se prepara para la guerra para defender al resto de los actuantes de ese mismo calendario; la muchacha con las flores que celebra la Primavera, la promesa de frutos abundantes con que la providencia divina bendice a la sociedad tras una vida dedicada al trabajo y la virtud; o el banquete navideño mediante el que se conmemora el nacimiento de Cristo, promesa de Salvación y premio a una vida ordenada basada en la virtud individual.

Otro elemento común a todos los programas son las representaciones animales y vegetales, reales o fantásticas, que aluden al Bien y al Mal, entre los que vive y se debate el ser humano, referidos siempre al marco espacio-temporal que venimos describiendo. Se incluyen aquí las plantas y bestias representadas de forma aislada, pero también escenas en las que caballeros o peones luchan contra seres imaginarios en una alegoría del combate individual contra el pecado y de la defensa de la sociedad ante el enemigo común.

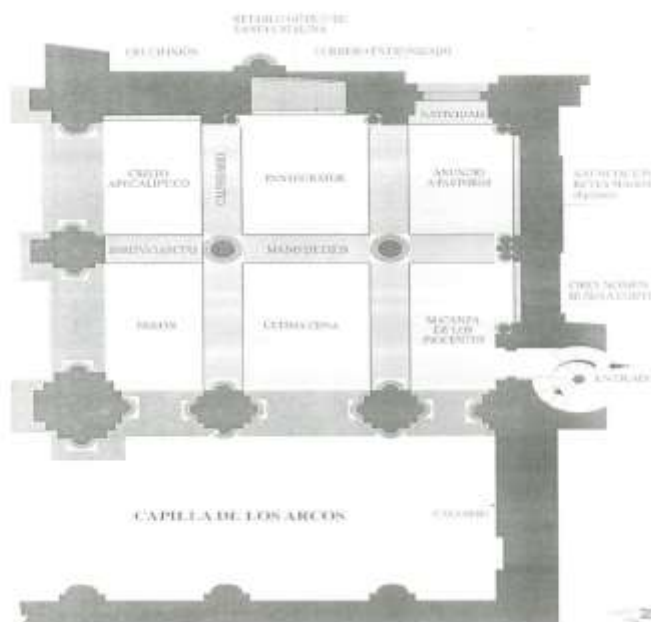
### ***7.1. El Panteón de los Reyes de San Isidoro de León, la iglesia de Beleña del Sorbe (Guadalajara) y la de Rebolledo de la Torre (Burgos)***

Pocos conjuntos iconográficos son más conocidos y estudiados en el ámbito de la pintura románica que el de San Isidoro de León, en la antiguamente llamada capilla de los reyes, fechado según investigaciones recientes en la primera mitad del siglo XII y por otros autores en el último tercio de la misma centuria. Tal vez alguien pueda alegar que, por su carácter de sala funeraria ubicada en un palacio-monasterio, difícilmente pudo haber servido como instrumento didáctico, pero su inclusión en esta serie que vamos a analizar trata de reforzar el carácter generalizado de un lenguaje artístico con elementos comunes que facilitaban una sencilla comprensión para cualquier espectador.

---

<sup>83</sup> Sobre los calendarios medievales, ofrezco solo tres referencias bibliográficas: Castiñeiras González, Manuel Antonio, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996; Henisch, Bridget Ann, *The Medieval calendar year*, University Park- Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1999; Hourihane, Colum (edit.), *Time in the Medieval World: Occupations of the months & signs of the Zodiac in the Index of Christian Art*, Princeton-New Jersey, Princeton University-Penn State University Press, 2007.

Es bien sabida la distribución de los temas en los muros y bóvedas del recinto cuadrangular que se divide en tres naves y dos tramos; reproduzco el esquema que publica Luis Grau, quien sigue a Angel Viñayo<sup>84</sup>:



Como podemos observar, todas las escenas se refieren al Nuevo Testamento, desde la Anunciación —la promesa vetero-testamentaria de la redención hecha realidad— hasta las visiones apocalípticas referidas al fin de los tiempos, con Cristo en la mandorla mística rodeado por los evangelistas presidiendo el conjunto. Se trata de un fragmento de la historia de la humanidad en clave bíblica con la mira puesta en la Salvación, integrada por escenas perfectamente reconocibles que marcan el transcurso del tiempo y construyen el relato: implican esas escenas claras referencias no solo sagradas, sino también históricas, que construyen un relato inteligible para quien contempla la obra. En esa narración llama poderosamente la atención la inclusión de un menologio en el intradós del arco que separa las naves en las que se representa a Cristo apocalíptico y al Pantocrator; la pregunta necesaria es por qué fue introducido en esa serie de escenas y si un espectador medieval lo relacionaría con el resto de las imágenes. Desde mi punto de vista la respuesta no ofrece dudas: el calendario brinda de manera inequívoca a quien contempla el conjunto una referencia humana, una asociación de la Historia de la Salvación con la función individual de diferentes grupos sociales y profesionales, que alude directamente al concepto de Orden que hemos descrito a lo largo de este artículo. Función y virtud, es decir, una ocupación realizada de manera conveniente a lo largo de la vida por cada persona y grupo social, apuntan a una idea de sociedad perfectamente ordenada, jerarquizada y fundamentada en el Bien —claves para alcanzar la vida eterna— de una forma paralela a la que puede observarse en los sermonarios: de la misma

<sup>84</sup> Ver Grau Lobo, Luis A., *Pintura románica en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, p. 50-87; el esquema que reproduzco aquí en p. 61.

forma que en el discurrir del año litúrgico —que organiza el ritmo de la vida cotidiana mediante la celebración de la festividad o el santo correspondientes— la predicación lanza continuos mensajes ético-morales relacionados con la responsabilidad y la actividad individual, en los frescos del panteón el Orden se plasma de forma muy evidente en las ocupaciones humanas para los diferentes meses del año que cumplen las directrices del mensaje cristiano sobre el Bien y el Mal, con el telón de fondo de una narración que alude a la historia sagrada y el destino final de la humanidad.



Fig. 4. Portada de San Miguel de Beleña del Sorbe (Guadalajara)

Esta función asociativa del calendario la vemos en otros muchos programas iconográficos románicos, pero del territorio hispánico selecciono uno realizado a inicios del siglo XIII: el de San Miguel de Beleña del Sorbe, en la provincia de Guadalajara (Fig. 4). Esta pequeña iglesia destaca por su notable portada, bien conservada y de una calidad artística que ha sido puesta de relieve en no pocas ocasiones. Tiene cuatro arquivoltas, las dos exteriores y la interior sin decorar, mientras que en la segunda se colocaron radialmente las tallas de un calendario agrícola que describe ciertas actividades de la sociedad medieval. Las jambas sobre las que se apoyan estas arquivoltas disponen de capiteles figurados de gran expresividad plástica.





Fig. 5. Portada de San Miguel de Beleña del Sorbe. Detalle de sector izquierdo

Fig. 6. Portada de San Miguel de Beleña del Sorbe. Detalle de sector central

Leyendo las diferentes imágenes y comenzando por el capitel situado a nuestra izquierda (Fig. 5), vemos a Adán y Eva expulsados del Paraíso tras cometer el pecado original, y en el siguiente, un diablo cornudo que atormenta a un pecador, tal vez el propio Adán como era representado en algunos autos sacramentales medievales. Por encima de estos dos capiteles arranca la archivolta, donde catorce escenas de gran realismo representan sucesivamente de izquierda a derecha lo siguiente: un ángel; la matanza del cerdo que alude al mes de enero, como aún hoy se celebra en estas tierras; un hombre junto al fuego en el frío mes de febrero; la poda de las viñas en marzo; la muchacha con flores, en referencia a la incipiente primavera de abril y las fiestas vinculadas con la llegada del buen tiempo; el caballero con el azor o los ejercicios de cetrería, en mayo; la escarda de las mieses en junio; la siega del mes de julio; la trilla de agosto (Fig. 7); la vendimia en septiembre; el trasiego del vino a las cubas en octubre; las labores de arada y siembra de los campos en noviembre; el banquete de Navidad con que finaliza el año en diciembre; y finalmente un rostro con claros rasgos negroides (Fig. 6). En el lado derecho de la portada hay otros dos capiteles donde se muestra a las tres Marías ante el sepulcro de Jesús abierto y a los soldados que lo custodiaban, dormidos.

Hasta este punto —simplemente descriptivo— todos los autores vienen a coincidir, pero son pocos los que han ido más allá. Entre estos últimos, Manuel A. Castiñeiras ha señalado que la portada románica de Beleña es una auténtica teología del trabajo campesino mediante el cual “el hombre se convierte por sí mismo también en partícipe y colaborador de su redención por Cristo”<sup>85</sup>. Es decir, la iglesia de San Miguel contiene un fuerte mensaje penitencial, al presentar el trabajo agrícola como un elemento clave del perdón del pecado original. En nuestra opinión, esa interpretación es cierta, pero corta, si fijamos nuestra atención en la construcción del tiempo presente en este relato en su relación con las imágenes representadas.

El programa iconográfico de Beleña, como el del panteón de San Isidoro, presenta de forma explícita la superposición de dos tiempos mundanos: el de la

<sup>85</sup> Citado anteriormente, Manuel A. Castiñeiras, *El calendario medieval hispano*, p. 232-235.

historia sagrada y el del año agrario. En este caso, como en la concepción agustiniana del tiempo, la historia sagrada se sitúa al comienzo y final del relato envolviendo al tiempo presente: nuestra narración de Beleña se inicia con el Génesis, en el episodio de la caída en desgracia de Adán y Eva, y termina con la resurrección de Jesucristo. En el medio se describe, mediante un salto hacia la contemporaneidad pleno-medieval, la vida cotidiana en el mundo feudal. Pero no son planos temporales aislados entre sí, sino que en esta historia esculpida existen dos elementos que establecen una conexión directa: por un lado, la primera y última imágenes de la arquivolta, el ángel y la cara negroide, símbolos del bien y del mal, respectivamente, ambas estáticas, carentes de movimiento, inmutables en el tiempo; por otro, las dinámicas escenas del menologio, un mundo cambiante en el que aparece el trabajo agrario, es decir, el campesinado, pero también la nobleza representada en su caballeresca actividad de la cetrería.



Fig. 7. Detalle de San Miguel de Beleña del Sorbe. Agosto. Trilla

La explicación a esta relación nada casual de planos temporales y escenas no puede encontrarse más que en el trasfondo ideológico del sistema cristiano-feudal fundamentado en la virtud y la función, es decir, en el concepto de Orden.

El esquema narrativo y temporal de Beleña reproduce de manera perfectamente inteligible el conjunto de ideas que conforman el pensamiento contemporáneo. La alusión al Más Allá eterno viene dada por la resurrección de Cristo, eternidad que envuelve el limitado tiempo humano, donde pasado —la historia bíblica— y presente —la vida cotidiana— se conjugan para destacar que la única salvación posible para la humanidad, inmersa en un campo de lucha moral, consiste en aceptar un Orden individual y social: una vida virtuosa, la función y la jerarquía entre nobleza y campesinado, ambos órdenes sometidos a la Jerusalén celestial que es la Iglesia, figurada en su tiempo envolvente.

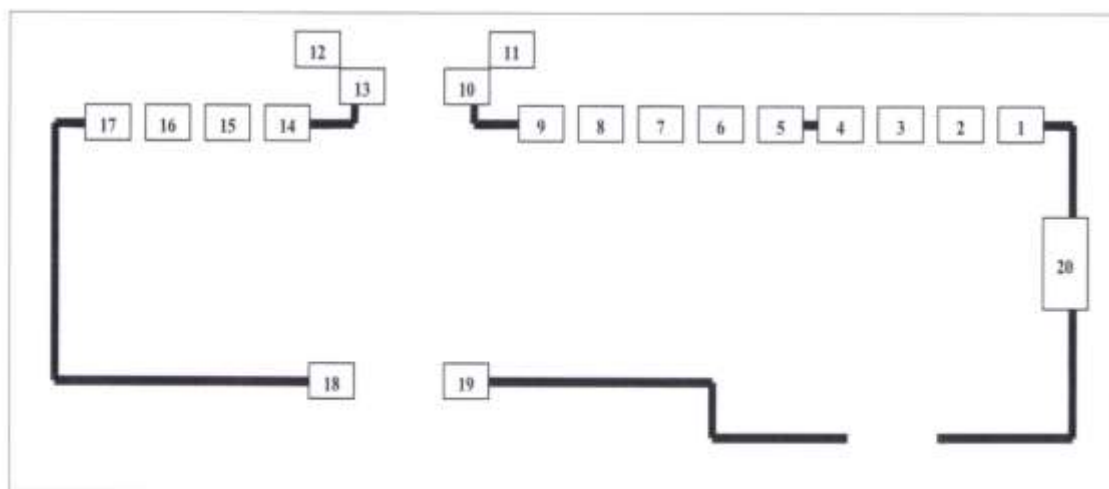
Podemos afirmar que en San Miguel de Beleña, como en San Isidoro y en otros programas románicos hispánicos y europeos, la construcción del tiempo en

el relato mediante determinadas escenas nos conduce a la representación del tiempo presente, conectando así de manera directa la historia pasada, presente y futura con el Más Allá.

Datada la galería meridional de la iglesia de Rebolledo de la Torre en 1186, fue realizada por el maestro Juan de Piasca, quien firmó su obra en una lápida ubicada en el exterior de la ventana del lado oeste. Por su riqueza iconográfica y calidad artística, la escultura de Rebolledo ha sido analizada en numerosas ocasiones; todos sus estudiosos han coincidido en una interpretación basada en la lucha entre el Bien y el Mal<sup>86</sup>. Los veinte relieves de los capiteles de la galería complementan su mensaje con los treinta y dos canecillos ubicados bajo el alero. El esquema de la galería es el siguiente:

1. Hojas de acanto
2. Aves picoteando frutos
3. La avaricia
4. Grifos enfrentados que picotean uvas
5. Psicostasis
6. Hojas de acanto
7. Hojas de acanto
8. La elocuencia
9. Hojas de acanto
10. León y grifo enfrentados

11. Combate entre centauros
12. Arpia y otros animales fabulosos
13. Dos leones enfrentados con una sola cabeza
14. Combate de caballeros
15. Guerrero a pie contra el dragón y grifos enfrentados
16. Arpia macho y animales fantásticos
17. Sansón y el león
18. ¿Aves zancudas?
19. Perdido
20. Adán, Eva y el Árbol del Bien y del Mal



Vemos que las tres únicas referencias a episodios bíblicos son las de los capiteles que hemos señalado con los números 5, 17 y 20: respectivamente la Psicostasis o pesaje de las almas (Apocalipsis, 20), Sansón desquijarando al león (Jueces, 14) y el árbol del Bien y del Mal con Adán, Eva y la serpiente (Génesis, 3). Como hemos dicho anteriormente, las escenas bíblicas no constituyen solamente mensajes de orden moral, sino que se convierten además en precisas marcas cronológicas en el relato y en la mente del espectador, por lo que este

<sup>86</sup> Un análisis detallado y relativamente reciente en la *Enciclopedia del Románico de Castilla y León. Vol. I. Burgos*. Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico-Fundación Santa María la Real, 2002, p. 448-453.

conjunto iconográfico cuenta con tres referencias fundamentales a la hora de establecer la secuencia de imágenes. En este viaje, la nobleza, representada aquí en su función militar, juega un papel fundamental al defender a la Iglesia —la Jerusalén terrenal— del enemigo exterior e interior. Esta función imprescindible y protectora dentro del programa iconográfico refuerza implícitamente la idea de la existencia de un orden social justo, necesario y esencialmente sagrado. La nobleza militar se nos presenta así como un grupo al que se identifica rápidamente mediante la imagen por su equipamiento y actividad contra el Enemigo —con mayúscula— de la Iglesia. Del Paraíso al Juicio Final la defensa del pueblo judío elegido por Dios es encarnada en el Antiguo Testamento por la figura de Sansón, el último de los Jueces, mientras que en el mundo medieval cristiano esa función es heredada por la clase guerrera.

Por otra parte, un somero análisis de las categorías estéticas de esta obra añade una interesante perspectiva. Resulta evidente que el ideal de belleza románico heredado de las teorías platónicas, en las que son claves conceptos como armonía, equilibrio y proporción, puede ser fácilmente aplicado a estas representaciones militares. Así, la composición dualista en la lucha del Bien —la nobleza, la Iglesia— contra el Mal recoge esa concepción simétrica, equilibrada del mundo. Ello, sin duda, refuerza el contenido del mensaje primordial que venimos expresando.

De esta forma vemos también a través del programa de Rebolledo que para la comprensión de la iconografía por parte del espectador del románico es preciso tener en cuenta una cuestión básica en el funcionamiento de la imagen: la construcción del tiempo en cada relato, referenciada por precisos momentos cronológicos, por los protagonistas de ese relato y la función que desempeñan. La existencia del Mal, encarnado en formas o personajes diversos, que llaman como *imágenes agentes* extraordinariamente la atención del espectador —arpías, basiliscos, dragones, etc. —, convierte en necesaria la virtuosa función de un determinado grupo en el marco del orden social.

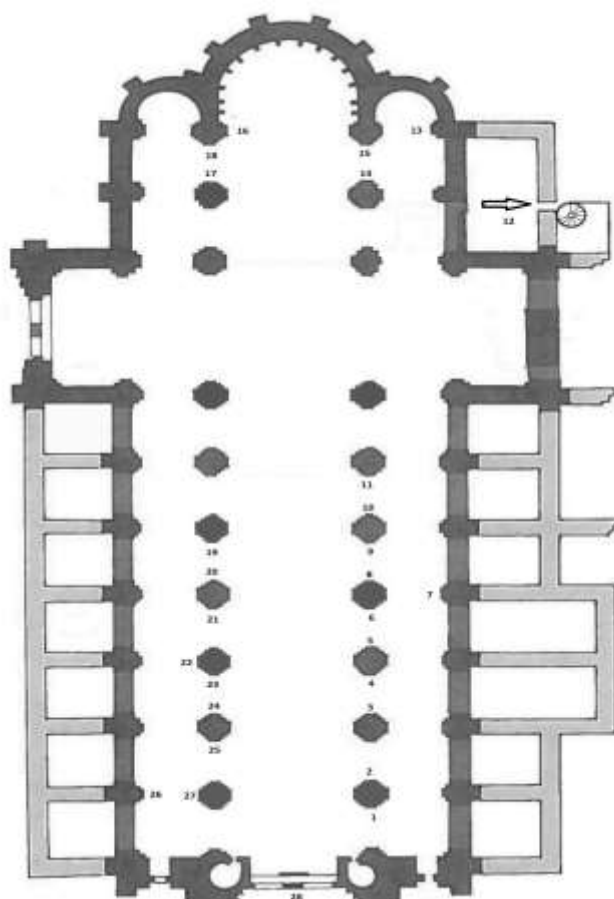
### **7.2. La catedral de Saint-Lazare de Autun y la iglesia de Saint-Pierre-Saint-Paul de Montceaux-l'Étoile (Saône-et-Loire, Borgoña)**

Saint-Lazare de Autun tiene un amplio repertorio de imágenes fechado entre 1130 y 1146, con un famosísimo tímpano occidental firmado por el maestro Gisleberto. Este es el esquema de la iconografía en el exterior e interior de la catedral, en la que se intercalan escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, vidas de santos y de personajes históricos, representaciones del Bien y del Mal y del combate entre ambos, un menologio y un zodíaco:

En el diagrama inferior puede verse la siguiente distribución de motivos iconográficos de la catedral: 1. Lucha entre hombre y grifo; 2. San Vicente protegido por dos águilas; 3. Historia de Simón el Mago: Ascensión; 4. Historia de Simón el Mago: Caída; 5. El cuarto tono de la música; 6. Lavatorio de los pies; 7. Sansón y el león; 8. Moisés y el becerro de oro; 9. Martirio de San Esteban; 10. Sansón destruye el templo; 11. Arca de Noé; 12. Entrada a la sala capitular (a. Muerte de Caín; b. Judas ahorcado con dos demonios; c. Dios habla con Adán; Eva escondida entre el follaje; d. Huida a Egipto; e. Los Reyes Magos



llegan al palacio de Herodes; f. El ángel habla a los Reyes Magos durante el sueño; g. Adoración de los Magos; h. Virtudes y vicios: Caridad, Esperanza, Avaricia, Desesperanza; i. Ofertorio de la Iglesia por el obispo; j. Hipogrifo, originalmente en el tímpano; k. Diablo; l. Basilisco; m. Balaam y el ángel, originalmente en el tímpano; n. Lucha entre enano y grulla; o. Vegetales); 13. Fauno y sirena; 14. Constantino mata a un bárbaro; 15. Primera tentación de Cristo; 16. Cuatro ríos del Paraíso; 17. Lujuria; 18. Peregrinos a Emaús; 19. Cristo se aparece a María Magdalena; 20. Daniel en el pozo de los leones; 21. Segunda tentación de Cristo; 22. Conversión de San Pablo; 23. Liberación de San Pedro; 24. Los tres hebreos en el horno; 25. Anunciación a Santa Ana; 26. Natividad de Jesús; 27. Sacrificio de Isaac; 28. Portada. En el parteluz: San Lázaro y sus hermanas, Marta y María Magdalena; en el dintel y en el tímpano: Juicio Final; en las arquivoltas: calendario agrícola y zodiaco.



A la vista del programa de Saint-Lazare resulta obvio afirmar que cuanto más numerosa es la cantidad de imágenes incluidas en el programa mayores son las posibilidades de construir un relato basado en las referencias cronológicas, y, por lo tanto, más completa e inteligible resulta la historia narrada para el espectador. Es evidente aquí la superposición de planos temporales, que saltan constantemente del pasado al futuro de la historia sagrada, estableciendo una secuencia en la que resulta fácil entender la aparición de escenas alusivas a la presencia secular del Bien y del Mal en la existencia humana, bien como



elementos representados de forma aislada (diablo, basilisco, vicios, etc.), bien en combate entre ambos, como en el caso del capitel de la sala capitular del enano y la grulla, que recuerda la antigua leyenda que se remonta a Plinio, en la que las grullas, originarias de Egipto, defendían a los hombres de una raza de pigmeos que se dedicaban a saquear las caravanas<sup>87</sup>.

De nuevo en este marco histórico-narrativo debemos señalar la existencia en un lugar preeminente —las arquivoltas de la gran portada occidental— junto a los temas principales (San Lázaro, de quien recibe su nombre la catedral, y el Juicio Final, como vimos en el Panteón de los Reyes) de un calendario agrícola, que nos sitúa en el plano contemporáneo del hombre medieval y que alude de forma directa al Orden, a la función ejecutada de manera virtuosa según la posición de cada cual en la escala social, pero que aquí se completa con una referencia cósmica —el zodíaco—, que lo vincula con lo celestial y, por lo tanto, con el Orden divino del que todo procede.

Mucho más modesta, la iglesia borgoñona de San Pablo de Montceaux-l'Étoile, fechada hacia 1130-1140, y cuyo estilo presenta una clara impronta de Cluny<sup>88</sup>, presenta unos ingredientes similares, aunque no incluye ni el calendario ni el zodíaco. En la portada de su fachada occidental podemos ver un conjunto iconográfico que se desarrolla en el tímpano, el dintel, los canecillos situados en la puerta y los dos capiteles que rematan las columnas. La escena principal del tímpano es la ascensión de Jesucristo, en la mandorla y rodeado por dos ángeles, a la que asisten la Virgen y los doce apóstoles ubicados en el dintel. Un conocido episodio del Nuevo Testamento, que se completa con las otras cuatro escenas de los capiteles y canecillos: en los primeros un ángel apunta a la Ascensión junto a un santo arrodillado y, enfrente, aparece el Mal en forma de arpía; en los canecillos la lujuria —el mal— está representada por una sirena, y en contraposición un guerrero con casco, cota, espada y escudo se dispone a asestar el golpe definitivo a un demonio. De esta manera, de nuevo la superposición de planos temporales permite al espectador pasar claramente desde un punto histórico del pasado (la Ascensión, que a su vez remite a la salvación futura), hasta el momento presente en que la figura del *miles Christi* habla de un Orden sagrado: el que encarna la nobleza militar, perfectamente identificable, que combate a los enemigos de la fe, pero también y por extensión la obligación del ser humano de ejercer la virtud.

### **7.3. Saint Mary de Iffley (Oxfordshire) y Saint Mary y Saint David de Kilpeck (Herefordshire)**

No se han conservado en Gran Bretaña muchos ejemplos de los grandes conjuntos iconográficos románicos erigidos tras la conquista normanda que se inició en 1066, pues en la mayoría de los casos las iglesias y catedrales de ese estilo fueron sustituidas por construcciones góticas. Sin embargo, sí existen magníficos ejemplos en templos de pequeño tamaño ubicados en la campiña

---

<sup>87</sup> Ver Herrero Marcos, Jesús, *Bestiario románico de Castilla-León y Cantabria*, Palencia, Cálamo, 2006, p. 39-41.

<sup>88</sup> Ver Durliat, Marcel, *El arte Románico*, Madrid, Akal, 1992, p. 124-126.

inglesa, de los que he seleccionado dos para este estudio: Santa María de Iffley, a las afueras de la ciudad de Oxford, y Santa María de Kilpeck, en el condado de Hereford, al oeste de Inglaterra y limítrofe con Gales.



Fig. 7. Saint Mary de Iffley (Oxfordshire). Combate de caballeros

La primera está datada hacia 1170 y la parte conservada de la iglesia original cuenta con capiteles y arquivoltas historiados, que se concentran principalmente en las portadas occidental y meridional, con algunas imágenes más en los capiteles exteriores de las ventanas superiores y del interior (Fig. 7). En la fachada del lado oeste hay tres niveles: la portada a la que acabamos de aludir, un rosetón en el medio y sobre él un tercer piso con tres ventanas separadas por columnas pareadas con capiteles. En los tres vemos la típica decoración del arte normando británico de líneas quebradas y picos; en la puerta esa decoración se encuentra en las arquivoltas y jambas abocinadas, mientras que las escenas figurativas ocupan la arquivolta exterior. En ella alternan, a nuestra izquierda, símbolos del zodiaco y representaciones de los meses, pero ni el primero ni el calendario agrícola fueron completados, dando paso según avanzamos hacia la derecha a las aves, evangelistas y dragones.

Parece muy claro que, una vez más, el plano temporal humano del menologio se intercala deliberadamente con el celestial, poniendo en íntima relación el Orden terrenal y el divino, mientras que los Evangelios nos remiten por un lado a un comportamiento moral vinculado con las representaciones del Bien y del Mal y por otro a la historia sagrada en la vida del propio Cristo, que vino a iluminar con su palabra y ejemplo el mensaje del Antiguo Testamento y a salvar con su muerte a la raza humana de la condenación eterna. Un relato simple basado en la forma en la que se construye el tiempo en él, accesible a cualquier persona fuera o no cultivada y que se complementa con el que podemos contemplar en la portada meridional. Aquí la figuración se ciñe a los dos capiteles que rematan las dos columnas de cada lado y a algunas otras imágenes en las jambas y la arquivolta interiores; el resto reproduce la decoración geométrica típicamente normanda que hemos descrito en la fachada occidental.



Figs. 8. Saint Mary de Iffley. Centauros



Figs. 9. Saint Mary de Iffley. Sansón y caballeros

En los capiteles de nuestra izquierda podemos ver tres escenas, sucesivamente: un lobo que ataca a un caballo; una lucha entre centauros (Fig. 7), uno de ellos portando un arco; y un combate entre un centauro arquero y un león (Fig. 8). En los de nuestro lado derecho vemos a Sansón desquijarando al león y a dos guerreros medievales a caballo vestidos con cota de malla y casco que luchan entre sí (Fig. 9). En las jambas y arquivolta interiores, un león, una sirena, un grifo, un dragón, una serpiente y múltiples rosas completan el conjunto, en clara alusión a la presencia del Bien y del Mal entre los que se debate el ser humano. De nuevo las referencias históricas de este relato vienen establecidas por la presencia de un personaje del Antiguo Testamento, Sansón, el último de los Jueces que defiende al pueblo hebreo elegido de la historia bíblica, y por la representación en paralelo de esa misma función protectora en el mundo feudal ejercida por la clase militar. Esta se lleva a cabo tanto frente a los enemigos exteriores de la Iglesia como los musulmanes (representados aquí por los



centauros arqueros) como contra los nobles que dentro de la sociedad cristiana, olvidada la virtud que se asocia a su orden, amenazan a la comunidad y ponen en peligro su propia salvación mediante la práctica del Mal, se encarna este en la herejía o en la violencia feudal.

Algo muy similar podemos contemplar en la iglesia de Kilpeck, fechada en la década de los años treinta del siglo XII. Clasificada estilísticamente en el taller escultórico de Herefordshire, ha sido descrita como una de las más perfectas iglesias rurales normandas de Inglaterra<sup>89</sup>. La iconografía se concentra en la portada meridional, los canecillos bajo el alero y algunas imágenes del interior (Fig. 10).



Fig. 10. Iglesia de Kilpeck, Herefordshire (Inglaterra). Puerta Sur

<sup>89</sup> Ver Thurlby, Malcolm, *The Herefordshire school of Romanesque sculpture*, Woonton-Almeley, Logaston Press, 2013, p. 95-132.



Fig. 11. Iglesia de Kilpeck, Herefordshire. Tímpano de puerta Sur. Árbol de la Vida

Este es el esquema de sus imágenes:

Tímpano: Árbol de la vida (Fig. 11). Arquivoltas: (interior) cabezas de monstruos de formas diversas, dragones, esfinge, serpientes, ave fénix, ángel mensajero, con espada y filacteria; (exterior) palomas, águila, peces enfrentados, dragones, gallo, serpientes. Jambas: (izqda.) Serpiente y guerreros; (dcha.) vegetales, palomas enfrentadas y serpiente. Capiteles: (izqda.) Basilisco y león enfrentados (Fig. 12); (dcha.) Máscara grotesca que expulsa vegetales por su boca. Canecillos: Ave grande que ataca a otra más pequeña, cabezas humanas, rostros deformes, serpientes entrelazadas, hombres luchando, músico, *Agnus Dei*, carnero, león, cerdo, lobo, flores, mujer que expone su sexo, oso, conejo y liebre, pájaros que atacan a serpiente, águila, peces, ciervo, caballo, cabra, oveja, animales que devoran hombres. Interior: Apóstoles.

Desde mi punto de vista está fuera de toda duda que este programa nos lleva a contemplar la lucha entre el Bien y el Mal en la que se halla inmerso el ser humano mediante la utilización de todos esos motivos en los que el Bestiario tiene gran protagonismo. Las referencias históricas que dan perspectiva y sentido de la narración al espectador nos las proporciona, por un lado, el Árbol de la Vida, que nos traslada tanto al Génesis como al Apocalipsis —donde, por cierto, se alude al ángel mensajero de la arquivolta interior y al Cordero místico de los



canecillos—<sup>90</sup>, el primero y el último de los libros sagrados, en alusión al principio y al fin de la existencia humana; por otro, los apóstoles, enviados por Cristo a predicar su palabra; y finalmente los guerreros que —al igual que en ejemplos anteriores— nos muestran no solo a individuos ejerciendo una función concreta en defensa de la sociedad, sino que nos hablan de la lucha que todo individuo mantiene contra el Mal, con las armas de la fe y la virtud.



Fig. 12. Iglesia de Kilpeck, Herefordshire. Jamba izquierda de puerta Sur.

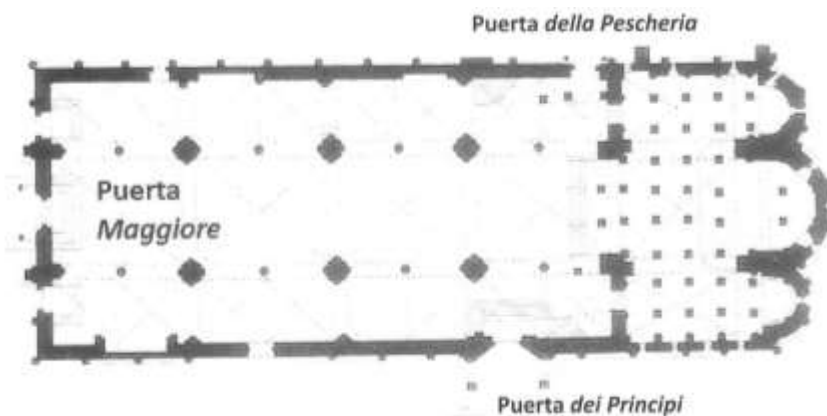
#### ***7.4. La catedral de Módena***

Todos los elementos que venimos analizando se conjugan perfectamente en una de las más bellas muestras del Románico italiano: la catedral de Módena, cuya construcción se desarrolla entre 1100 y 1110, aunque no fue consagrada hasta 1184 con la advocación del santo local del siglo IV, Geminiano.

He aquí el esquema de la iconografía esculpida en piedra en sus tres portadas:

---

<sup>90</sup> Génesis, 2, 9: “Yavé Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles, agradables a la vista y buenos para comer. El árbol de la Vida estaba en el jardín, como también el árbol de la Ciencia del bien y del mal”; Apocalipsis, 22, 1-2: “Después el ángel me mostró el río de agua de la vida, transparente como el cristal, que brotaba del trono de Dios y del Cordero. En medio de la ciudad, a uno y otro lado del río, hay árboles de la vida, que dan fruto doce veces, una vez cada mes, y sus hojas sirven de medicina para las naciones.”



*Puerta Maggiore:*

Enjutas del cuerpo saliente: Dos ciervos con una sola cabeza y leones luchando con serpientes.

Arquivolta de la portada: Sirena, halconero, lucha de hombre y basilisco, grifo, Jano bifronte, hombres vendimiando, animales.

Dintel de la portada: Individuo barbado soplando, aves picoteando frutos, vegetales, hombres que recogen frutos.

Jambas de la portada: Doce profetas; leones, grifos, basiliscos, hombres contra animales fantásticos, centauro aves que beben de un cáliz. Atlantes que soportan ambas jambas.

Relieves: Cristo en majestad; ciclo de Adán y Eva; ciclo de Caín y Abel; arca de Noé; genios alados; inscripción sostenida por profetas Enoc y Elías, con la datación (1099) y el nombre del maestro Wiligelmo.

*Puerta della Pescheria:*

Arquivolta: Ciclo artúrico.

Dintel: Hombre desnudo que cabalga sobre un tritón; gallos llevando una zorra muerta; arabesco; aves luchando con serpiente; lobo que ataca a un ave; flores.

Jambas: Hombres, animales reales y fantásticos, tallos y vegetación; calendario agrícola; atlantes que soportan ambas jambas.

*Puerta dei Principi:*

Arquivolta: Tallos; Agnus Dei; herrero, escultor y músico.

Dintel: Vida de San Geminiano; Agnus Dei soportado por ángeles, San Juan Bautista, San Pablo.

Jambas: Hombres y animales reales y fantásticos; doce apóstoles; San Geminiano y un clérigo.

Una vez más, la historia bíblica nos proporciona la referencia cronológica capital para construir un relato sobre el que aquí se posicionan tres diferentes grupos de imágenes: las alusivas al Bien y el Mal y la disputa entre ambos; el calendario que conforma un nuevo plano cronológico contemporáneo al espectador y es modelo de Orden social e individual; y la vida del santo, ejemplo de virtud. Esta referencia hagiográfica —nada extraordinaria, por cierto, en el mundo románico— la veremos multiplicada más abajo cuando tratemos las vidrieras de la catedral de Chartres, y supone un reforzamiento de la idea de Orden personal y virtud que aparece en los calendarios. De esta forma, casi sin necesidad de otros recursos expresivos de los que hemos hablado en la

presentación de nuestra metodología, quien llegaba a contemplar la catedral de Módena podía, sobre la base del adoctrinamiento verbal y con la sola construcción temporal de la narración, obtener una idea nítida del mensaje principal del conjunto de imágenes. Se trata, por tanto, de un aleccionamiento efectivo, cuyo método parte de la consciencia de las limitaciones interpretativas del espectador y que por esa razón emplea elementos sencillos para su composición. El éxito de este método provocó su constante reproducción a lo largo y ancho del occidente europeo, creándose un lenguaje que con mayor o menor riqueza expresiva, en diferentes acentos o variantes de estilo, se repite por doquier para divulgar un concepto esencial: el Orden cristiano.

## **8. Programas iconográficos, del siglo XIII al XV**

### ***8.1. Las vidrieras de la Catedral de Notre-Dame de Chartres***

En el universo del arte Gótico aparecen importantes novedades sistémicas que no detallaremos aquí por conocidas y por limitación de espacio, pero podemos afirmar que esa idea del Orden con la que hemos finalizado el apartado anterior permanece inalterable en su esencia. Una mirada a uno de los monumentos característicos de este nuevo estilo en Francia permite apreciarlo con claridad.

Las vidrieras de la catedral de Chartres fueron realizadas en su mayor parte (173 ventanas de un total de 183) entre los siglos XII y XIII. Son de carácter narrativo y están dedicadas a representar vidas de santos, de la Virgen, personajes y episodios del Antiguo y del Nuevo testamento y también escenas de la historia francesa que aluden al primer rey bautizado -el merovingio Clodoveo- o al emperador Carlomagno. Veamos la distribución de los temas en las vidrieras:

Coro: Vida de San Germán de Auxerre; milagros de San Nicolás; vida de Santo Tomás; vida de San Juan Hospitalero; santas Sabina y Potenciana; vida de San Chéron; vida de San Esteban; vida de San Pantaleón; vida de los santos Teodoro y Vicente; vida de Carlomagno; vida de Santiago el Mayor; vida de los santos Judas y Simón; apóstoles (en el centro); vida de San Andrés; vida de San Pablo; vida de San Silvestre; vida de San Remigio; vida de San Nicolás; santas Margarita y Catalina; vida de Santo Tomás Becket; vida de San Martín; zodíaco y trabajos de los meses; vida de la Virgen; nuestra Señora de la Belle Verrière; santos Antonio y Pablo Ermitaño.

Transepto: Parábola del hijo pródigo; rosetón norte; vidriera de la Paz; vida de san Fulberto, obispo de Chartres; rosetón sur; vida de San Apolinar y coro de ángeles.

Nave: Vida de Noé; vida de San Lubino, obispo de Chartres; vida de San Eustaquio; vida de José; vida de San Nicolás; Pasión tipológica; milagros de Nuestra Señora; Glorificación de la Virgen; parábola del Samaritano; vida de María Magdalena; vida de San Juan Evangelista.

Fachada occidental: Árbol de Jesé; infancia y vida pública de Cristo; Pasión de Cristo; rosetón occidental.

Vidrieras altas del ábside: San Pedro; cambistas, donantes; querubín; Ezequiel; Daniel; carniceros, donantes; ángel; Aarón; Gaufridus, donante; Virgen

*Theotókos*; Visitación; Anunciación; panaderos, donantes; ángel; Isaías; Moisés; panaderos, donantes (bis); querubín; Jeremías; Daniel; mercaderes, donantes; Bautismo de Cristo; Juan el Bautista y Cordero Místico; Zacarías y el ángel; cambistas, donantes (bis).

Vidrieras altas del coro: Cristo entronizado; Virgen *Theotókos*; armas de la familia Regnault Mouçon; peregrinos de Santiago; Robert de Bérou, donante; Fernando III de Castilla; Teobaldo VI, conde de Chartres; San Martin de Tours; Luis de Francia; Caballero de Montfort; Caballero de Montfort; historia de San Vicente; Pierre Baillart, donante; San Pablo; tundidores, donantes; Caballero de Courtenay, donante; Caballero de Beaumont; Virgen y el Niño; apóstoles Juan y Santiago; Bouchard de Marly, donante; huida a Egipto; Natividad; jugadores de damas y donante.

Vidrieras altas del transepto: Juan el Bautista; santos; Iefroi, donante; San Dionisio da a un caballero cruzado la oriflama de Francia; Virgen *Theotokos* y donante femenina no identificada; santos Protasio y Gervasio; donante eclesiástico no identificado; santos Cosme y Damián; Geoffroi, donante; Virgen *Theotokos*; santo no identificado; profeta no identificado; Pierre Mauclerc y sus armas, conde de Dreux Bretagne, donante.

Además de la impresión estética que produce la belleza de las vidrieras, algo llamó mi atención cuando preparaba este esquema: la estructura del conjunto es lo más parecido que he visto en el mundo del arte a un sermonario en el que se incluyen sermones *de sanctis* que recorren el año litúrgico y sermones *ad status* dedicados, como vimos en su momento, a grupos sociales específicos. Los primeros vendrían representados por los episodios bíblicos y las vidas de santos, que proponen al espectador modelos de virtud, mientras que los segundos lo estarían por las funciones del calendario, igualmente virtuosas. Este mensaje vinculado con la virtud viene además reforzado por la variedad de donantes relacionados con diferentes gremios urbanos representados en las vidrieras altas, lo que por otra parte nos muestra la evolución social, los cambios económicos que está experimentando el mundo europeo en el siglo XIII y la consideración y postura que hacia esos grupos toma la Iglesia, al igual que vimos en los sermones. El hecho de que cambistas y mercaderes —por citar dos ejemplos sobre cuya actividad siempre había recaído la sospecha de bordear el pecado y poner en riesgo la salvación de sus almas— aparezcan como referentes de la fe cristiana al donar fondos para la realización de las vidrieras y se representen a sí mismos en plena actividad laboral nos habla claramente de ciertas transformaciones no solo económicas y sociales, sino también ideológicas y mentales.

Además, y como hemos visto varias veces en las páginas precedentes, esta sucesión de imágenes ofrece al espectador dos planos temporales complementarios, que lo trasladan del pasado y futuro sagrados al presente feudal en pleno cambio, ayudándole así a interpretar el mensaje general: vive en una sociedad ordenada y jerárquica, en la que los valores esenciales se vinculan necesariamente al ejercicio de la virtud y a la recta función individual, la defensa de la Iglesia (he ahí la imagen del caballero cruzado), la perseverancia en la fe y la práctica del Bien sin importar el lugar que se ocupe en la escala social (junto a

los gremios están los representantes de algunas de las casas más nobles de la región), en un medio en paz donde rigen la Justicia y el Bien Común.

### **8.2. Ambrogio Lorenzetti y su alegoría del Buen y el Mal Gobierno**

Si en algún lugar el concepto del Orden se hace explícito en todas sus vertientes es en los frescos de la Sala de la Paz del Palacio Comunal de Siena. Fueron pintados por Ambrogio Lorenzetti entre 1338 y 1339 y constan de cuatro grandes paneles donde se representan las alegorías del Buen y del Mal Gobierno y sus respectivas consecuencias en la sociedad (Figs. 13-16). Maria Luisa Meoni ha afirmado que la palabra “utopía” —a la que define como un ideal ético-político destinado a permanecer irrealizable en un nivel institucional pero que actúa como estímulo en la esfera política y ofrece un método hipotético” — es la premisa para interpretar la Sala de la Paz y, en concreto, el Buen Gobierno y sus efectos<sup>91</sup>. Las palabras de esta autora, que aborda su análisis desde una perspectiva antropológica, están cargadas de razón, pues en definitiva estas pinturas murales nos hablan del propio concepto de Orden que venimos describiendo: una idea que la Historia demuestra que solo ha existido como ideal inalcanzable. Si desde un punto de vista antropológico e histórico esto está fuera de toda duda, hemos de añadir, sin embargo, que a la luz de la doctrina social de la Iglesia medieval de ninguna manera puede considerarse como una utopía: el Orden, con todos sus ingredientes, existe verdaderamente en la Jerusalén celestial y esta no tiene nada de irreal. Por el contrario, es un concepto que, emanado de Dios, nos conduce a Él; es un modelo que el ser humano tiene por la Gracia divina y que debe seguir; en consecuencia, es una obligación para todos y cada uno de los integrantes de la sociedad cristiana. Y por si esto no fuera suficiente, ese modelo real descenderá, llegará con el fin de los tiempos y triunfará sobre la otra Jerusalén, la terrenal. Por tanto, solamente atendiendo a la realidad histórica cabe calificar al Orden como utópico, pero fue siempre enseñado por la Iglesia como algo que en cierto momento se llegaría a alcanzar, lo que sin duda tuvo enorme trascendencia en la vida de la sociedad cristiana medieval que ahora nos ocupa.

La alegoría del Buen Gobierno alude directamente a conceptos de la teoría política contemporánea que derivan de Aristóteles, Tomás de Aquino y la Escolástica. A nuestra izquierda observamos una trilogía: en posición central destacada, la Justicia, que desciende de la Sabiduría divina ubicada sobre ella, procura a uno de sus lados el entendimiento amistoso entre los ciudadanos, y al otro, la subordinación del interés privado a la comunidad; bajo la Justicia, y derivada de ella, la Concordia, de la que parte el pueblo sienés, representado por la comitiva de los Veinticuatro que gobiernan la ciudad y que llega hasta los pies del Bien Común. Este está representado por una imponente figura con cetro, corona y escudo ataviado con los colores azul y blanco de Siena. Rodean su cabeza las siglas CSCV (*Commune Senarum Civitas Virginis*), las virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y el rostro de Cristo; rodeando su trono

---

<sup>91</sup> Meoni, María Luisa, *Utopia and reality in Ambrogio Lorenzetti's Good Government: Formal example in the representation of human activity. An anthropological analysis*. Firenze, Edizioni IFI, 2005, p. 11.



aparecen las virtudes cardinales (Fortaleza, Prudencia, Templanza, Justicia), más la Magnanimidad y la Paz. Bajo el Bien Común, un grupo de soldados a caballo y a pie custodian a los enemigos de Siena, atados a una cuerda. El fresco está recorrido en su parte superior e inferior por una franja que incorpora medallones donde vemos a las Artes, imprescindibles para la vida de la república (Fig. 13).



Fig. 13. Ambrogio Lorenzetti, *Alegoría del Buen Gobierno*. Palazzo Pubblico, Siena

Este conjunto tiene una continuidad evidente en el fresco que se encuentra a su lado, a nuestra derecha y formando el ángulo de la sala, donde aparecen los efectos del Buen Gobierno. En él, a la izquierda (Fig. 14), aparece la urbe sobre una colina delimitada por la muralla que la separa claramente del mundo rural que se extiende a la derecha. En el centro, la figura de un ángel que representa la Seguridad preside ambas escenas. Como en la alegoría del Buen Gobierno, una franja con medallones recorre sus bordes, pero aquí aparecen entre motivos heráldicos la Primavera y el Verano, en alusión a las estaciones de la abundancia.



Fig. 14. A. Lorenzetti, *Efectos del Buen Gobierno sobre la ciudad*. Palazzo Pubblico, Siena

La ciudad está compuesta por un abigarrado conjunto de edificios multicolores, en los que aquí y allá se abren grandes arcadas que dejan ver la actividad interior de la planta baja, a pie de calle: una taberna, sastres, zapateros, orfebres, vinateros, prestamistas y hasta un *magister* que imparte clase a sus discípulos. En una azotea un grupo de albañiles se afana en la obra que está llevando a cabo, mientras que por las calles circulan mercaderes, nobles a caballo, mujeres en su labor cotidiana y campesinos que portan productos agrícolas y conducen a sus animales. En un primer plano, como si de una plaza se tratase, diez mujeres danzan entrelazadas al son de un pandero y una comitiva encabezada por una dama con corona y a caballo, seguida de dos jinetes, se dispone a salir de la escena por el lado izquierdo, mientras es observada por ciudadanos de diferente condición que se asoman a la puerta o se detienen a contemplarla. Los tiempos avanzan y no existe en este medio urbano ninguna sospecha, ningún reproche ni condena hacia determinadas actitudes naturales de la vida —la danza— ni hacia ciertas profesiones que hacen posible el desarrollo económico y el bienestar social.



Fig. 15. A. Lorenzetti, *Efectos del Buen Gobierno sobre el campo*. Palazzo Pubblico, Siena

De la ciudad salen, descendiendo la colina, unos nobles cetreros, seguidos por perros y sirvientes, que se cruzan con los campesinos que llegan para abastecer a la ciudad (Fig. 15). Esta escena muestra el tránsito —pero también la simbiosis— entre el mundo urbano y un ámbito rural que se extiende hasta el horizonte, con valles, campos, aldeas, ríos, molinos, puentes y montañas, espacios en los que prácticamente todas las labores agrícolas se hacen al mismo tiempo: la cosecha, la siembra, la arada, la trilla, la poda de las viñas se desarrollan simultáneamente, mientras que algunos nobles se divierten con el ejercicio de la caza. No se trata por tanto de representar de forma real la vida agraria, sino de presentar en un único plano temporal un mundo feliz, idílico, que se beneficia de un Orden que afecta a todas las facetas de la vida de la república —desde la política hasta el desempeño de la función individual— basado en la virtud, la Justicia, la paz y el



Bien Común. Cabe destacar además que en esta escena urbana y rural sienesa no hay mención alguna a la Iglesia o la religión ni a la historia bíblica. Simplemente se muestra la vida cotidiana, pero esa sociedad se rige por los mismos valores relativos al Orden que en siglos anteriores y en espacios geográficos diferentes, de ahí la vinculación de esta felicidad mundana a la alegoría del Buen Gobierno, en la que las virtudes presiden el conjunto y el propio Cristo se encuentra retratado.

Contrariamente, en la alegoría del Mal Gobierno, la Tiranía, encarnada en un demonio, ha derrotado a la Justicia; los vicios presiden la vida ciudadana, por lo que la guerra, el hambre, la enfermedad y la muerte dominan tanto el interior de la ciudad, vacía de actividad laboral, desabastecida y encerrada en sus defensas, como los campos que vemos destruidos (Fig. 16). Si sobre el fresco de las consecuencias del Buen Gobierno la Primavera y el Verano aparecían en los medallones, aquí el Otoño y el Invierno —las estaciones de la escasez— presiden un paisaje arrasado donde reina la violencia.



Fig. 16. A. Lorenzetti, *Efectos del Mal Gobierno sobre la ciudad*. Palazzo Pubblico, Siena

Este estilo artístico, más avanzado en cuanto a recursos y perfeccionado en su ejecución, recoge de esa forma unos principios similares a los que venimos viendo tanto en la predicación como en la imagen, centrados en el Orden sagrado y necesario.

### ***8.3. Las misericordias de la sillería del coro de la catedral de Worcester***

Soy consciente de que puedo llegar a agotar la paciencia del lector por la acumulación de ejemplos que parecen repetitivos, pero quiero llamar la atención sobre tres puntos fundamentales: primero, la gran amplitud del marco cronológico en el que fueron realizados los diferentes programas iconográficos; en segundo lugar, la diversidad geográfica de donde proceden; tercero, la variedad de los lugares donde se representan las escenas: capillas funerarias, puertas, galerías porticadas, ventanas, y más adelante veremos claustros, salas palaciegas y aún códices. De ello podemos sacar una conclusión evidente, pero que es necesario recordar: con independencia del tiempo, del espacio y de la ubicación, el mensaje es siempre idéntico y también los recursos con los que se

construye el lenguaje expresivo: temas, protagonistas, planos temporales de la construcción del relato..., más allá de las simples variantes estilísticas y estéticas. Todos los ejemplos, estén originariamente expuestos a un mayor o menor volumen de potenciales espectadores, muestran además una enorme coherencia con el mensaje transmitido a través de la predicación. De esa manera, la repetición incansable de contenidos y métodos se constituye en herramienta fundamental para el adoctrinamiento a través del tiempo, creando un lenguaje universal —europeo—, cuyo eje es el concepto de Orden tal y como lo hemos descrito.



Fig. 17. Misericordia de la sillería del coro de la catedral de Worcester. Segadores

Fig. 18. Misericordia del coro de la catedral de Worcester. Combate de caballeros

No es diferente el caso de las misericordias de la sillería del coro de la catedral de Worcester (Figs. 18 y 19), lugar en el que, por cierto, residió entre 1100 y 1109 uno de los protagonistas de la sección de este libro dedicada a los sermones, Honorio de Autun, quien escribió allí el *Speculum Ecclesiae*. Realizadas en el siglo XV —aunque hay algunas repuestas en el XIX—, presentan este esquema de escenas:

Lado norte: 1. (Siglo XIX) Águila en su nido, rodeada de hojas de roble y bellotas; 2. (Siglo XIX) Dragón que devora a un hombre, rodeado de perros; 3. Ángel bajo arco gótico, rodeado por dos águilas a cada lado; 4. Dragón rodeado por basiliscos; 5. Ciervo rodeado por flores; 6. Mujer con rueca y hombre cavando. A su lado izquierdo: arpía macho; al lado derecho: arpía hembra; 7. Mujer cabalgando sobre una cabra y llevando un conejo bajo su brazo, rodeada por máscaras florales; 8. Basilisco rodeado por comadrejas; 9. Esfinge rodeada por aves; 10. Arpía hembra. Lado izquierdo: halconero; lado derecho: halcón y presa; 11. Rey con caballo y paje, rodeados por cabezas humanas; 12. Cerda dando de mamar a cinco lechones rodeada por coronas de flores; 13. Lucha de león y dragón. Lado derecho: león rampante; lado izquierdo: dragón rampante; 14. Noviembre: Porquero alimentando a los cerdos con bellotas, rodeado por grandes hojas de roble; 15. Profetas, rodeados arpías macho; 16. Sansón desquijarando al león, rodeado por plantas; 17. Nacimiento de Cristo y adoración de los Magos; 18. Moisés con las tablas de la Ley y adoración del becerro de oro; 19. Sacrificio de Isaac, rodeado por cabezas humanas; 20. Expulsión del Paraíso,

rodeada por águilas; 21. Tentación de Eva, rodeada por parejas de águilas enfrentadas.

Lado sur: 1. (Siglo XIX) Rey, rodeado por grifos; 2. Enero: Viejo junto al fuego. Lado izquierdo: perro; lado derecho: odres colgantes; 3. Músico, rodeado por rosas; 4. León coronado (Inglaterra), rodeado por cabezas humanas; 5. Ángel músico rodeado por cabezas humanas; 6. Mayo. Fiesta de las flores, rodeado por aves; 7. Diciembre: Matanza de un buey, rodeada por rosas; 8. Circuncisión, rodeado por arpías macho (judíos); 9. Jabalí, rodeado por cabezas de león; 10. Presentación de Cristo en el templo, rodeado por hojas; 11. Mujer que escribe ante un atril y alimenta aves. Lado izquierdo: hombre recogiendo fruta; lado derecho: cazador con un conejo; 12. Marzo: Escena de siembra, rodeada por aves; 13. Enfrentamiento de caballeros, rodeados por músicos; 14. Músico, rodeado por cabezas negroides; 15. Cazador tocando el cuerno, rodeado por águilas bicéfalas; 16. Caballero luchando contra dos grifos, rodeado por cabezas negroides; 17. Agosto: Segadores, rodeados por gavillas; 18. Julio: Escarda, rodeada por esfinges con instrumentos musicales; 19. Junio: Segadores preparados para iniciar su trabajo. Lado izquierdo: liebre que cabalga sobre un perro; lado derecho: Lobo vestido y sentado a la mesa a comer; 20. Abraham e Isaac camino del sacrificio, rodeados por cerdos con rostro humano; 21. (Siglo XIX) Dragones enfrentados, rodeados por dragones acostados.

De nuevo encontramos en esta sillería los mismos ingredientes narrativos que en ejemplos anteriores, por lo que no me extenderé sobre ello, pero añadiré un comentario sobre la función de esa iconografía. Pretender, como se ha dicho en múltiples ocasiones, que esas imágenes tienen una simple misión decorativa es, desde mi punto de vista, olvidar lo esencial de la imagen en el arte medieval: su vocación educadora es una clave fundamental para entenderla tanto aisladamente como parte de un conjunto. Es importante recalcar esto en este apartado dedicado a unas obras —las misericordias— que rara vez serían visualizadas por otros individuos que los canónigos de la catedral y en muy pocas ocasiones observadas en su totalidad. Sin embargo, su realización obedece a unos mismos principios y por esa razón reproduce conceptos y métodos expresivos comunes a todo el periodo medieval. Quien las ejecutó las concibió como un todo con un mensaje unitario, y para transmitirlo, además de emplear su arte y ciertos recursos compositivos habituales —como la simetría en cada escena—, utilizó planos temporales diferentes, pasados y presentes, así como motivos reales y alegóricos de gran fuerza expresiva presentes en todo el periodo medieval.

#### **8.4. Santa María la Real de Nieva (Segovia)**

El claustro del antiguo convento dominico de Santa María, adosado al muro sur de la iglesia, fue realizado a principios del siglo XV y sus capiteles poseen posiblemente uno de los programas iconográficos de mayor riqueza temática de la escultura hispánica medieval. Docenas de escenas reproducen la vida cotidiana del campo, de la ciudad, de los nobles y de los frailes predicadores, con una ejecución naturalista y detallada (Figs. 19-22).

A diferencia de algunos casos anteriores, las imágenes de este conjunto pudieron ser visualizadas por mucha gente, pues hay que recordar que mientras el



acceso al claustro en la orden de San Benito o en la del Císter estaba vedado al público, en el caso de los mendicantes no sucedía lo mismo, debido a la vocación por una vida proyectada hacia el exterior de estas comunidades netamente urbanas.

Este es el recorrido por la historia sagrada y la sociedad medieval que nos muestra Santa María de Nieva, agrupados los temas de cada lado del claustro:

Panda norte:

-Bestiario y seres grotescos: Asno con cabeza humana; ciervos; caras con ramas que salen de su boca; ave atacando a un animal; hombres peludos luchando montados sobre dragones.

-Vegetales y geométricos: Hojas de acanto

-Sociedad medieval: Caras; lucha entre león y cazadores; escudos portados por ángeles; caballeros y oso; halconeros; escudo de Castilla y León; varias escenas del calendario; artesanos; escudo portado por frailes; frailes músicos y lectores; comercio, fraile comprando.

-Historia sagrada: Evangelistas.

Panda este:

-Bestiario y seres grotescos: Dragones; cabeza grotesca; perros; arpías contra dragones; monos; fauces de león con un hombre.

-Vegetales y geométricos: Hojas de acanto; palmera; ramas; piñas; uvas.

-Sociedad medieval: Lucha de infantes; lección impartida por un fraile (Fig. 20); frailes constructores; cacería del oso; cacería del jabalí; cabeza de dama; cabeza de oriental; figuras escondidas entre vegetación; escudo portado por frailes; escudo Castilla y León portado por ángeles; pastor con rebaño; cabezas de musulmanes y de frailes.

-Historia sagrada: Expulsión del Paraíso.

Panda sur:

-Bestiario y seres grotescos: Lechuzas; esfinges; osos; ciervo; dragón; lobo y oveja; dragones enfrentados.

-Vegetales y geométricos: Flores; rosal; palmera

-Sociedad medieval: Caza del oso; fraile con escudo; cristiano contra musulmán; lucha entre caballeros; fraile; arquero; caballero y arquero; escudo y fraile; caras; calaveras; fraile y campesina; caballero y lobo; arquero; serie de cabezas: mujer, fraile, barba bifida, negroide.

Panda oeste:

-Bestiario y seres grotescos: ciervo; león; caras con ramas en la boca; jabalí; leones atacan hombre; centauro y gigante bebiendo; cabezas de león rodean un castillo; peces; caras deformes capturan personas; dragones y figuras humanas.

-Vegetales y geométricos: Árbol; piñas, palmeras.

-Sociedad medieval: Caballero cristiano contra musulmán; castillo; prisioneros; cacería de un toro que ataca a campesino; torneo; frailes en amistad; caballero y oso; caballeros y campesino; fraile y cantero; lucha entre caballero y león; mercado; predicación.

-Historia sagrada: Profetas; Anunciación; huida a Egipto.



Fig. 19. Capitel de Santa María la Real de Nieva (Segovia). Siembra

Fig. 20. Capitel de Santa María la Real de Nieva. Frailes en una clase



Fig. 21. Capitel de Santa María la Real de Nieva. Podador de viñas y caballero

Fig. 22. Capitel de Santa María la Real de Nieva. Siega

La gran variedad temática de este programa esculpido en piedra, ubicado en la meseta norte castellana, ofrece una detallada visión de las gentes de inicios del siglo XV: nobles, campesinos, comerciantes, artesanos, clérigos, se mezclan en actitudes cotidianas con los propios frailes dominicos a los que perteneció el edificio y que aparecen retratados en distintas facetas de su vida diaria. Todos ellos se combinan con seres animales, reales o imaginados, que plantean al espectador los dilemas éticos y morales a los que se enfrenta esa sociedad, tanto individual como colectivamente, mientras que —una vez más— la historia bíblica ayuda a encuadrar a esta sociedad tardo feudal en el devenir de la Historia de la Salvación. Cualquiera puede ver ahí lo que sucedió o está por venir y tomar buena nota de lo que es preciso hacer para alcanzar la redención y, con ella, la gloria prometida. Como vimos en la predicación, también aquí aparece la diversidad —muy detallada— y la unidad de la Iglesia de Cristo, en la que el Orden necesario se fragmenta en sus múltiples facetas: la virtud, la paz, la Justicia, la jerarquía, el Bien Común, señalando también los elementos que lo amenazan y destruyen.

#### **8.5. Códices: Salterios y libros de horas**

Los libros de oración recogen también el concepto de Orden que venimos describiendo. Un salterio es un libro que se usa con fines litúrgicos y que

contiene salmos, antifonas, responsos e himnos. El modelo primitivo fue conocido como “Salterio Romano”, pues fue establecido por San Jerónimo a petición del Papa Dámaso en 383. Posteriormente el propio Jerónimo lo reestructuró creando una nueva versión, que en el siglo sexto sería vulgarmente conocida como Salterio Galicano por su amplia difusión en Francia, y que finalmente sustituiría al primero.



Fig. 23. Salterio anglosajón. British Library. S. XI. Calendario. Siega.



Fig. 24. Salterio. Bodleian Library. S. XIII. Siega

Los salterios están con frecuencia ricamente iluminados y en muchos de ellos notas marginales indican los salmos que pertenecen al oficio divino de cada día y hora. Por esta razón, suelen iniciarse con las celebraciones correspondientes a cada jornada del año litúrgico y —algo significativo para nuestro trabajo— cada mes se acompaña de una miniatura, que representa los trabajos agrícolas y en ocasiones también el zodiaco (Figs. 23 y 24). Como hemos visto anteriormente, esta asociación del tiempo ordenado según la fiesta o el santo del día con las labores correspondientes a los meses y sus referencias astrales se debe a un concepto de Orden que pone en relación lo humano y lo divino, el modelo de virtud proveniente de los textos bíblicos o la vida de los santos con la función individual y el Orden celestial o eterno. Esta concordancia, al igual que en los frescos de Lorenzetti, garantiza la felicidad en esta vida y en la siguiente, constituyendo la piedra axial sobre la que se asienta la sociedad cristiana medieval.

Desde mediados del siglo XIII comienza a desarrollarse una espiritualidad más individualizada e íntima, que produce un nuevo género dentro de los libros de oración: el libro de horas. Se trataba de un bien preciado y caro, que solo algunos miembros de las clases dominantes podían permitirse, por lo que su posesión, además de instrumento para el ejercicio de la devoción, constituía

también un signo de distinción social. Durante los siglos XIV-XV y hasta muy avanzado el XVI, dentro de este género se produjeron algunas de las obras de arte más importantes del periodo bajomedieval, que hoy se conservan y exhiben en las mejores bibliotecas y museos del mundo.

Varios apuntes más sobre los libros de horas: el primero, respecto a la lengua. Escritos exclusivamente en latín en su forma original, a finales del siglo XIV e inicios del XV comienzan a aparecer ejemplares que introducen textos en lenguas vernáculas. El segundo, en cuanto a los contenidos: si bien el culto mariano se remonta al siglo V y fue impulsado en medios monásticos por Benito de Aniano († 821), los libros de horas jugaron durante este periodo un importante papel en el desarrollo de aquella devoción, como demuestra el que las oraciones dirigidas a María —madre de Cristo e intercesora ante Él— ocupen en ellos un espacio fundamental. La tercera nota se refiere a los propietarios: conforme avanza el tiempo es cada vez más frecuente encontrar marcas de propiedad en este tipo de libros, concretamente retratos, escudos de armas, emblemas personales e iniciales. En cuarto lugar observemos la estrecha relación entre texto y miniatura: las imágenes eran ayudas visuales a veces imprescindibles para la total comprensión de lo escrito; a modo de marcas indican en ocasiones dónde comienzan los principales apartados y en otras contextualizan el texto en cuestión. Por último, acerca del declive de los libros de horas: a mediados del siglo XVI y en el contexto del Concilio de Trento se anuló la obligación de los clérigos de rezar el oficio de la Virgen, y poco después, con el objetivo de estandarizar la liturgia, se prohibió el uso de las copias existentes del oficio de la Virgen, obligando a quien quisiera rezarlo a comprar nuevas ediciones aprobadas oficialmente.

La estructura de un libro de horas es la siguiente:

1. Calendario: Santoral, lunas, días de la semana, calendario romano (ilustraciones: labores agrícolas; zodiaco)
2. Lecciones del Evangelio: Extractos (evangelistas: Juan, Lucas, Mateo, Marcos)
3. Horas de la Virgen: Ciclo de la infancia: maitines (anunciación); laudes (visitación); prima (natividad); tercia (anuncio a los pastores); sexta (adoración de los Reyes Magos); nona (presentación en el templo); vísperas (huida a Egipto o matanza de los inocentes); completas (coronación). Ciclo de la pasión: maitines (oración en el huerto); laudes (traición de Judas); prima (Cristo ante Pilatos); tercia (flagelación); sexta (con la Cruz a cuestas); nona (crucifixión); vísperas (bajada de la Cruz); completas (enterramiento).
4. Horas de la Santa Cruz / Horas del Espíritu Santo: Himnos (Crucifixión, Pentecostés)
5. Oraciones de la Virgen: *Obsecro te* / *O intemerata* (Virgen y el Niño; Lamentación o Piedad)
6. Salmos penitenciales: (Penitencia de David; David y Betsabé; Cristo entronizado; Juicio Final)
7. Oficio de difuntos: Salmos, *Magnificat*, Padre Nuestro (Enterramiento; Juicio Final; resurrección de Lázaro; personificación de la Muerte)



8. Sufragios: Oraciones (santos varios)
9. Letanías: *Kyrie eleison. Christe eleison*, etc.
10. Otros textos : Gozos de la Virgen, misales, *Stabat Mater*, *Salve Sancta Facies*.



Fig. 25. Salterio anglosajón. British Library. S. XI. Calendario. Cetreros

El uso práctico del libro de horas nos habla de la relación de la vida de la Iglesia y el culto público con el hogar familiar y el culto individual y, al igual que en los salterios, a través de sus contenidos se adivina la estrecha conexión de lo humano y lo divino, de la función y la virtud personal con el Orden general del universo. En las representaciones de los meses siempre se observa un mundo idílico, alcanzable por el cumplimiento de la virtud, la oración y la fe. Campos verdes y rebosantes de frutos, muchas veces dominados por castillos, como en el famoso ejemplar del duque de Berry, realizado por los hermanos Limbourg; aldeanos y señores felices que se dedican al trabajo, al juego, a la caza o se protegen del frío en hogares bien abastecidos; fiestas y actividades lúdicas desarrolladas en perfecta armonía. En definitiva, paz y seguridad por doquier gracias al escrupuloso cumplimiento del Orden.

## 9. Conclusión

Llegados a este punto no deseo extenderme más que para señalar tres aspectos que a mi entender resultan fundamentales.

En primer lugar, que el concepto de Orden es fundamental para comprender el universo medieval y consecuentemente, de acuerdo a una concepción sistémica de la Historia, también lo es para interpretar el mundo de las imágenes artísticas que en esencia hablan exactamente de este tema.

Segundo, que existe una íntima relación entre el mundo de las imágenes y el de la predicación, y es este vínculo, al que se añade algún aspecto capital, como es la construcción del tiempo en el relato contado por esas imágenes, el que hace comprensible ese mundo visual al espectador iletrado.

Finalmente, que nos encontramos ante un lenguaje universal europeo, de honda raigambre antigua y esencialmente cristiano, que habla no solo de lo Eterno, sino también del Tiempo mundano pasado o por venir, de lo ético y lo moral, de sus formas sociales y su estructura de Poder, y que, al relacionar todo esto con lo divino, lo legitima por la vía de la sacralización.