

De vicario opere arte factio -El artefacto mediador- El lenguaje simbólico en el arte medieval

Francisco Javier Carrión Armero

Licenciado en Filosofía y profesor de Humanidades

I. Introducción

El objetivo de este trabajo es describir el arte medieval desde la perspectiva del lenguaje simbólico. Me remitiré a los estilos románico y gótico que se encuadran, de manera muy general, en los siglos XII y XIII. La función simbólica se puede descubrir en todas las ramas del arte medieval: arquitectura, escultura, pintura, frescos, vitrales, miniaturas y artes suntuarias. Compondré el trabajo con textos de los filósofos de la época, apoyándome de monografías y obras generales sobre el arte y la estética medieval. En la base de este trabajo hay una concepción tripartita: arte, lenguaje, filosofía. Estas tres disciplinas pretenden iluminar el concepto de artefacto mediador, es decir, de una obra hecha por un artífice, según unas reglas y con una finalidad precisa, esencialmente pedagógica. La obra, como símbolo, esconde, y a la vez muestra con su mediación, otra realidad.

La primera parte versa sobre el concepto de arte en la Edad Media. La segunda parte analiza el lenguaje, en general, y el signo (símbolo), en particular. Arte y lenguaje desembocan en la pedagogía del símbolo, objeto de la tercera parte. Allí se tratan temas como la verdad, la falsedad y la belleza. La cuarta parte está dedicada a la filosofía medieval, y se abordan problemas como los de la filosofía platónica y aristotélica, la unidad y la multiplicidad y los sentidos de anagogía y analogía. Finalmente, en la quinta parte, se abandona la reflexión especulativa y se pasa a sobrevolar con rapidez los escenarios donde se desarrolla el arte medieval -tanto románico como gótico- en el espacio y el tiempo.

Ars longa, vita brevis. En muchas de nuestras ciudades se levanta una catedral gótica; esto significa que, elementos del pasado, en este caso medieval, están entre nosotros. Ya que las formas de pensar, los lenguajes artísticos y la iconografía, han cambiado, detenerse en este estudio del arte y la estética medieval puede ser interesante para desvelar significados y

concepciones de una *forma mentis* de los hombres que vivieron en los siglos XII y XIII. Este es mi propósito principal. No obstante, este estudio también puede servir para comparar el ayer con el hoy. Quizás la piedra y la luz tengan algo que enseñarnos.

II. Arte

Uno de los laberintos filosóficos por donde la razón especulativa se ha introducido sin encontrar la salida, ha sido el intento de la definición de arte. Mucho se ha escrito sobre su definición (o la imposibilidad de su definición). El intento de encuadrar el arte en una definición general parece tan difícil que incluso se ha optado por proponer una definición abierta. Además, el arte se relaciona con esa disciplina rara, la estética, que parece que desde el Siglo de las Luces pugna por hacerse un lugar entre las ciencias humanas.

Y ya que hemos mencionado esa ínsula extraña, llamada estética, conviene que conquistemos de una vez esa provincia y delimitemos, aunque de forma general, sus fronteras. En este trabajo la estética se concibe como la reflexión sobre el arte y la belleza, el arte y todo lo que, de alguna manera, linda con sus confines, partiendo de la concepción medieval de belleza. Por más que tracemos límites, parece difícil distinguir a los habitantes de ambos reinos pues con frecuencia se confunden y conviven. De cualquier forma, en el período de la historia del arte que tratamos, aunque existe lo que posteriormente se llamará experiencia estética¹, no hay una teoría de tal disciplina sino que sólo se comprende una teoría del arte. La preocupación por la belleza se apoya con frecuencia en consideraciones éticas y no se entiende con ese cariz de desinterés con el que lo concebimos hoy en día².

Al buscar una definición de arte, la problemática es lo que impera³. Pero nosotros no pretendemos definir el arte sino mostrar qué era el arte para los intelectuales de la Edad Media. El hombre medieval concebía el arte como un saber hacer algo, de acuerdo a un fin particular, siguiendo de cer-

¹ Cf. W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, Tecnos/Alianza, Madrid 2002, 7ª ed, 348.

² Cf. R. BAYER, *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México 1965, 95-96. «Se empuja continuamente lo bello hacia la teología, y la teoría del arte, en cambio, es halada sin cesar hacia la técnica. La teoría de lo bello y la teoría del arte, estas dos ramas de la estética tomista, no logran jamás reunirse en una unidad». R. BAYER, *Historia...*, 96.

³ Cf. S.J. CASTRO, «La problemática definición del arte», *Estudios Filosóficos* 53 (2004) 333-355.

ca la concepción griega de *techné*⁴. Tomás de Aquino, hablando de la prudencia, define el arte como la recta razón de las producciones (*recta ratio factibilium*⁵) y añade en otra cuestión que esta producción se ordena a un fin particular⁶. San Buenaventura, por su parte, refiriéndose a los agentes - Dios, la naturaleza y la inteligencia- dice del arte: *Ars supponit operationem naturae et operatur super ens completum: non enim facit lapides, sed domun de lapidibus*⁷.

De estos dos textos se desprenden tres conceptos importantes de la teoría artística medieval: el artífice, la técnica y el artefacto⁸. El arte es una técnica y una ciencia, pues es necesario saber para hacer bien lo pretendido. Propongamos una descripción de este arte: un artífice usa la recta razón y mediante reglas y técnicas transmitidas por los gremios produce un artefacto ordenado a un fin particular⁹. De esta descripción, lo que destacaría es la primacía de la racionalidad y la finalidad. Imaginemos al escultor del tímpano del pórtico de San Pedro Moissac al que se le ha pedido esculpir la visión del Apocalipsis de San Juan. Nuestro escultor es un artífice que, utilizando la piedra como materia, unas herramientas y una técnica aprendida, realiza la escena encomendada con un preciso fin pedagógico. En este caso el agente es un escultor que empela para su obra una materia preexistente, la piedra. De este modo se distingue del otro agente, Dios, que ha creado el universo -y con él las piedras- *ex nihilo*. La naturaleza también se distingue de la otra obra, la humana, el artefacto. Esto se desprende del texto de Buenaventura citado arriba. Esta operación sobre el ente completo se efectúa mediante reglas precisas que los arquitectos y escultores se van transmitiendo, reglas que obedecen, pero sin que sean obstáculo a la

⁴ El concepto escolástico de arte procede de Aristóteles, sin embargo, no a través de su Poética. El arte, pues, tiene un cariz muy intelectual. Cf. W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis...*, 142. Sobre la teoría del arte y el sistema de las artes en la Edad Media: Cf. R. BAYER, *Historia...*, 92-98.

⁵ *S. Th.* I-II q. 57 a. 5 ad 1. El contexto trata sobre la prudencia ya que el hombre puede producir una obra extrínseca (el artefacto) y una obra intrínseca (la obra moral).

⁶ *In artificialibus ratio ordinatur ad finem particularem.* (*S. Th.*, I-II q. 212 ad 2).

⁷ BUENAVENTURA, *Commentarii in quatuor libros Sententiarum Petri Lombardi* II d. 7.

⁸ Cf. J.J. PI, *La estética del románico y el gótico*, A. Machado Libros, Madrid 2003, 49. Esta es una de mis fuentes principales para la elaboración de este trabajo, sobre todo para individuar los campos semánticos de la estética medieval.

⁹ Para Gaudí también la aspiración del arte será la plenitud del efecto que se propone. Cf. A. GAUDÍ, *Escritos y documentos*, Edición de Laura Mercader, El Acantilado, Barcelona 2002, 127.

innovación y a la originalidad, de otra forma no se entendería el paso de un estilo a otro¹⁰.

Tal racionalidad medieval, en la concepción del arte, contrasta con concepciones más cercanas a nuestro tiempo donde, en un principio, se le da primacía a la experiencia pero después crece de manera silvestre la irracionalidad, el absurdo y la falta de finalidad. Pensemos, por ejemplo, en el Manifiesto Dadá donde se esgrime la abolición de la lógica, de cualquier jerarquía, de la educación social y de la memoria y se confía en el producto inmediato de la espontaneidad¹¹. Lo mismo se advierte al ser sustituidas las Retóricas por Poéticas o por la improvisación, sobre todo a partir de la Ilustración con el conflicto entre razón y experiencia¹².

Ya tenemos la definición de arte con sus protagonistas principales: artífice, técnica y artefacto. ¿Protagonistas? ¿No sería más acertado decir: conceptos principales? Sí, puesto que el protagonista generalmente es la obra, el resultado, la catedral o la escultura. El autor suele quedar en el anonimato en una época donde la importancia del genio aún no tiene relevancia¹³. Es consciente el hombre medieval del adagio: *ars longa, vita brevis*¹⁴, si no, miremos cualquier catedral en alguna de nuestras ciudades.

III. Lenguaje

El lenguaje¹⁵ es una facultad que tiene el hombre para expresar sus pensamientos, referirse a los objetos que le rodean, nombrándolos, y comunicarse con otras personas.

¹⁰ «El arte es *creación consciente* llevada a buen término por el *libre arbitrio* del artista». R. BAYER, *Historia...*, 94. La cursiva es mía.

¹¹ Cf. T. TZARA, "Manifiesto Dadá" 1918, en AZCÁRATE, PÉREZ SÁNCHEZ, RAMÍREZ, *Historia del Arte*, Anaya, Madrid 1979, 869.

¹² Cf. M.C. BEARDSLEY y J. HOSPERS, *Estética. Historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid 1984, 6ª ed., 47.

¹³ *Bonum artis consideratur non in ipso artifice, sed magis in ipso artificiatio, cum ars sit recta ratio factibilium.* (S. Th., I-II q. 57 a. 5 ad 1). El genio será el protagonista a partir del Romanticismo el cual configura la obra a través de sus emociones. Cf. M.C. BEARDSLEY y J. HOSPERS, *Estética...*, 65.

¹⁴ Cf. SÉNECA, *De Brevitate Vitae*, I, 2.

¹⁵ La filosofía del lenguaje ha distinguido entre lenguaje y lengua. El lenguaje sería la facultad de desarrollar el conocimiento de una lengua mientras que la lengua sería el sistema de reglas y signos lingüísticos que se emplean para la comunicación. Aunque no he encontrado una explícita distinción de estos términos en la época medieval, queda claro que el signo es uno de los componentes de la lengua aunque usemos los dos términos indistin-

En *De Magistro*, San Agustín advierte en el lenguaje dos fines: enseñar y recordar¹⁶. Esta idea tiene su origen en la filosofía platónica para la que el aprendizaje es un recordar las ideas contempladas por el alma en el mundo de las ideas. Lo que me interesa destacar es la finalidad de enseñanza y recuerdo que tiene el lenguaje. La comunicación entre las personas para Agustín, en este texto, tiene un objetivo instructivo, bien enseñando algo nuevo, bien recordando algo aprendido. Este aspecto es interesante al pensar cómo el arte medieval, como veremos, buscar instruir: enseñar la bondad de una virtud, la maldad de un vicio (v. gr. capitel con representaciones de la Avaricia y la Lujuria en Vézelay) o recordar pasajes conocidos, bien de la historia sagrada, bien de la historia civil (v. gr., esculturas góticas de Ekkehart y Uta, fundadores de la catedral de Naumburgo).

La lengua se va entretejiendo, como un tapiz, con los hilos de ciertos signos reconocidos por los hablantes de una comunidad particular. El signo tiene carácter mediador como manifiesta Santo Tomás cuando dice que por su mediación llegamos al conocimiento de otra cosa¹⁷. En el lenguaje las palabras son signos de los objetos que nos rodean y el lenguaje, en general, es signo de nuestros pensamientos, indica nuestros pensamientos. Cuando nos referimos al lenguaje inmediatamente pensamos en el lenguaje hablado o escrito. Pero parece que todo lo que se sirve de signos es un lenguaje en cuanto que dice, indica o está en lugar de otra cosa y de ese modo comunica algo.

Desde el punto de vista del origen, un signo puede ser (a) natural o (b) artificial¹⁸. El primero es propio de la misma naturaleza de las cosas, el segundo es elegido arbitrariamente por el hombre. Típico ejemplo de signo natural es el humo respecto del fuego. Una lengua particular, como expresión del pensamiento, sería un signo artificial¹⁹. Una señal de tráfico tam-

tamente. Cf. L. VEGA y P. OLMOS (eds.), *Compendio de lógica, argumentación y retórica*, Trotta, Madrid 2012, 2ª ed., 347.

¹⁶ *Et duas iam loquendi causas constituo, aut ut doceamus, aut ut commemoremus vel alios vel nosmetipsos.* (Migne, P.L. 32, c. 1195).

¹⁷ Ciertamente Santo Tomás está citando la opinión de Agustín: *Sicut Augustinus dicit, in II de Doct. Christ., quod signum est quod, praeter speciem quam ingerit sensibus, facit aliquid aliud in cognitionem venire.* (*S. Th.*, III, q. 60, a. 4, ad 1).

¹⁸ Una clara teoría del signo en clave tomista se puede ver en JUAN DE SANTO TOMÁS, *Ars logica II*, qq. 21 a 23.

¹⁹ En el caso de la lengua o del arte como lenguaje artístico esta artificialidad no significa total arbitrariedad. Detrás de cada lengua y expresiones artísticas hay convenciones culturales e históricas que, modificándolas sin más, originarían incomprensión dentro de una comunidad particular.

bién sería un signo de esta segunda clase. En cuanto a su carga de significación, un signo es (c) formal o (d) instrumental. Formal sería un signo en el que el conocimiento del significado se percibe de modo inmediato debido a su naturaleza formal que es ser únicamente significante del algo. Por ejemplo, el concepto es un signo (natural) formal de la cosa conocida. En el signo instrumental, en cambio, conozco primero el signo mismo y después su significado. El humo, en este caso, es signo (natural) instrumental ya que primero conozco el humo -signo mismo- y en un segundo momento me significa el fuego que advierto como consecuencia.

Hemos traído dos ejemplos de signos naturales, uno formal, el concepto; otro instrumental, el humo. Pensemos ahora en un signo artificial instrumental; el arte nos mostrará ejemplos de esta clase de signos.

Para el hombre medieval la naturaleza entera, la obra del *Artifex*, es un libro abierto -*quasi quidam liber scriptus digito Dei*²⁰- y en él todo tiene un significado, es decir, cada cosa es signo de algo. El hombre medieval hace uso de los objetos del día a día con normalidad, para sus fines propios, pero, cuando se pone a pensar acerca de las cosas, les da un sentido distinto. La forma de pensar simbólica es característica del hombre del siglo XII, sobre todo²¹. Hugo de San Víctor reconoce que todas las cosas visibles nos han sido dadas para instruirnos y que a esta educación accedemos por medio de signos o símbolos, de modo figurado²². El símbolo es, pues, signo o conjunción de signos -formas visibles- y está destinado, no a mostrar otra forma visible, como el humo que es signo del fuego, sino que nos anuncia algo invisible, como por ejemplo una virtud²³.

²⁰ Cf. HUGO DE SAN VÍCTOR, *Didascalicon de studio legendi* VII. (Migne, P.L. 176 c. 814).

²¹ Etimología, símbolo y analogía se convierten en tres instrumentos para razonar cada uno con distinto valor o eficacia según en la rama del saber a la que se aplica. El símbolo es una ventaja en el ámbito artístico pero no en el científico. Cf. É. GILSON, *La filosofía en la Edad Media*, Gredos, Madrid 2007, 2ª ed., 315-317.

²² *Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendis symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem.* (Migne, P.L. 175, c. 954).

²³ *Symbolum est collatio formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem.* (Migne, P.L. 175, c. 941). Esta es la definición de símbolo que da Hugo de San Víctor. Parece que signo y símbolo se consideran sinónimos, son términos que expresan la misma realidad vicaria. De hecho la palabra griega *symbolon* hace referencia a un objeto partido, generalmente un sello, que sirve de señal y que, al juntarse con las otras partes, muestra la identidad del que lo lleva. Por tanto, símbolo es un signo de pertenencia o identidad, una señal. Cf. W. BRUGGER, «Símbolo» en *Diccionario de filosofía*, Herder, Barcelona 1983, 507.

IV. La pedagogía del símbolo

El hombre medieval ha advertido la función pedagógica de las imágenes y los signos. Dios, en la naturaleza creada, con formas naturales, nos instruye acerca de lo invisible, de las realidades espirituales. En un segundo momento, el hombre imita -de modo analógico- esta pedagogía divina y utiliza su arte, su técnica, la forma artística, también para mostrar realidades invisibles o teológicas²⁴.

Conjugemos, pues, arte y lenguaje (signo) y obtendremos el valor pedagógico del arte mismo, ya que en el signo hemos descubierto una función pedagógica. La forma artística que descubrimos será un signo artificial instrumental, según la división del signo que desplegamos arriba.

Las imágenes que produzca la técnica humana, el arte, desde el punto de vista del símbolo, ya no son una mera copia del mundo visible. Para Platón, la realidad de nuestro mundo era imagen o copia de las ideas o sustancias eternas. Los objetos de nuestro mundo sólo son imágenes, imitaciones. El artista, al imitarlas, está imitando una imitación²⁵. Por eso el artista no puede producir más que sombras, copias defectuosas. Considerado así, nos movemos en el ámbito de la conjetura, de la opinión, pues el auténtico conocimiento consiste en aprehender las formas eternas, cosa que no puede hacer el arte²⁶. Sin embargo, Platón reconoce al artista inspirado cierta intuición de lo verdadero²⁷. Contrariamente a la concepción platónica, para el hombre medieval la imagen ya no es una simple imitación -incluso si se trata de hacer una copia de algún objeto-, la imagen se ha convertido en símbolo que revela, destapa una realidad invisible²⁸, y por eso es capaz de la verdad que le negaba Platón a la cosa misma y que aceptaba sólo como fruto de la inspiración.

²⁴ Varias de las referencias empleadas hasta ahora se basan en Hugo de San Víctor. Aunque nos detendremos después en las distintas corrientes filosóficas tengamos en cuenta que Hugo sigue una corriente mística especulativa y defiende una jerarquía de la belleza y el arte inspirándose, en muchos asuntos, en la filosofía mística del Pseudo-Dionisio. El sentido anagógico es patente en su pensamiento.

²⁵ PLATÓN, *República*, 598-601.

²⁶ Aunque lo sensible entra en el ámbito de la opinión, pues es sólo imagen de la realidad y de la verdad, el universo sensible y caduco puede simbolizar lo eterno. Cf. R. BAYER, *Historia...*, 87-88.

²⁷ Véase la concepción del arte en Platón en M.C. BEARDSLEY y J. HOSPERS, *Estética...*, 19-25.

²⁸ Cf. J.J. PI, *La estética del románico...*, 41-42.

A. La verdad

El símbolo contenido en una forma artística nos anuncia un contenido inteligible, una realidad, una verdad. La verdad que se declara detrás del símbolo²⁹. Las figuras naturales o artificiales, objetos visibles, se entienden como símbolos y, una vez desentrañados, explican objetos invisibles. En este sentido son ámbito de verdad, se aprende a través de ellos y se puede educar también por su mediación. El símbolo muestra aquí su función pedagógica³⁰.

El hombre medieval cree en el acceso a la verdad de las cosas, de Dios, del mundo y del hombre. Pero, ¿cómo se apropia de esta verdad? Para entenderlo nos puede iluminar ver los sentidos con los que la tradición ha leído la Escritura: *Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quod tendas anagogia*³¹. Dos son los sentidos como se puede interpretar la Escritura, el literal y el espiritual. El sentido espiritual tiene un carácter de signo fundado en la unidad del designio de Dios. Por eso no sólo la letra dice, sino que también las realidades y temas que trata pueden ser signos. El sentido espiritual se divide en: (a) alegórico, (b) moral y (c) anagógico.

Estos modos de entender la Escritura nos pueden iluminar para comprender la forma de entender toda la realidad ya que para el pensamiento cristiano la creación de Dios es leída como un libro abierto como vimos arriba. De los sentidos espirituales nos interesa destacar el (a) alegórico y el (c) anagógico. La alegoría se relaciona con el símbolo en cuanto que es signo, pero no siempre es comprendido por una comunidad inmediatamente, y está más bien ordenado al entendimiento que a la experiencia, pues parte de un concepto al cual se le da forma sensible, con mucha frecuencia, de modo muy artificial³². Pero, explicada y puesta en su contexto, la alegoría se comprende y nos refiere a otra cosa, como el mismo signo hace. El sentido

²⁹ La verdad se entiende aquí como lo que precede a la razón de verdad, como el fundamento la verdad: *-verum est id quod est-* y, sobre todo, en cuanto efecto *-verum est declarativum esse-*. Según el primer y tercer modo de verdad y no tanto como adecuación de la cosa y el intelecto, segundo modo de verdad: *Tertio modo difinitur verum, secundum effectum consequentem; et sic dicit Hilarius, quod verum est declarativum et manifestativum esse; et Augustinus in Lib. de vera Relig.: veritas est qua ostenditur id quod est; et in eodem libro: veritas est secundum quam de inferioribus iudicamus. (De veritate, q. 1 a. 1 co.)*.

³⁰ Cf. J.J. Pi, *La estética del románico...*, 52.

³¹ AGUSTÍN DE DACIA, *Rotulus pugillaris*, en *Catechismus Catholicae Ecclesiae*, n.118.

³² Cf. W. BRUGGER, *Símbolo...*, 507.

anagógico tiene carácter místico. Este sentido, relacionado con la interpretación de la Escritura, indica una lectura mística y escatológica, nos anuncia la vida eterna, el tiempo escatológico. Es el momento ascendente expresado en la mística dionisiana. Estos conceptos de símbolo, verdad y formas de lectura de la realidad nos ayudarán a entender el arte de la Edad Media.

B. La falsedad

Hay que advertir, sin embargo, que el arte, incluso instruyendo o mostrando la verdad, y en cierto sentido, miente. ¿No advierte Agustín *unde vera pictura esset, si falsus equus non esset*³³? Los artificios, la obra de arte, nos muestran un objeto natural imitándolo, por eso es falsa, porque es sólo una imitación de otra realidad a la que intenta alcanzar sin tocarla. Por eso, para algunos autores, si el arte tiene que imitar, es mejor que imite las cosas invisibles que las visibles, porque las primeras son perfectas y las segundas son imperfectas. Ahora bien, para imitar lo eterno y perfecto, ¿qué hay mejor que el símbolo³⁴? Y Alano de Lille ve en esta falsedad una ventaja para el arte, ya que el arte cambia en verdad la mentira representada y se abren espacios para la originalidad, la verosimilitud, el ingenio y la ilusión, para mostrar lo que vemos de otra forma y para dibujar incluso lo invisible. Por esta razón califica a la pintura de milagro, porque hace que las cosas que no pueden ser sean³⁵. Un toque, por tanto, de subjetividad y originalidad más cercana a nuestra estética ya esbozado en la Edad Media. Sin embargo, no hay que olvidar que imitar la naturaleza en la Edad Media no es tanto reproducirla sino más bien imitar su actividad³⁶.

C. La belleza

¿Qué anuncia en última instancia el símbolo? ¿De qué mensaje es portador? ¿Cuál es su meta? ¿Dónde encuentra su límite? ¿Dónde su verdadero significado? Nos toca cruzar por la parte más angosta del laberinto del arte, la calle de la belleza. Distingamos, para seguir avanzando, dos concepciones del término *pulchrum*. La verdad detrás del símbolo, a la que accede nuestra inteligencia y que es invisible para el ojo, está “encarnada” en una

³³ *Soliloquia*, II cap. X,18. (Migne, P.L. 32, c. 893).

³⁴ Cf. W. TATARKIEWICZ, *Historia...*, 304.

³⁵ *O nova picturae miracula! Transit ad esse / quod nihil esse potest! Picturaque simia veri arte nova ludens, in res umbracula rerum / vertit, et in verum mendacia singula mutat.* ALANO DE LILLE, *Anticlaudianus* I, versos 122-125. (Migne, P.L. 210, c. 491).

³⁶ R. BAYER, *Historia...*, 95.

forma artística, una forma empírica, perceptible a través de los sentidos. Ambas realidades pueden decirse bellas pero en distinto sentido.

Analicemos primero la forma³⁷ artística y su clase de belleza. Esta belleza se enmarca dentro de la concepción del arte medieval que, como sabemos, es la acción del artista sobre la materia exterior según unas reglas precisas y un fin determinado. *Scientia reddit opus pulchrum*, escribirá Buenaventura³⁸. Entra en juego la figura, cierta extensión delimitada, a la que la forma -a la forma se aplica propiamente el término *pulchrum*- añade ciertas cualidades o propiedades. Generalmente los autores coinciden en que para que una forma sea bella debe de reunir una serie de condiciones³⁹. Las condiciones más características son la *integritas*, la *proportio* y la *claritas*. Siendo la última más propia de los objetos de metal y los vitrales. Tomás de Aquino lo enuncia así: *ad rationem pulchri [...] concurrunt et claritas et debita proportio*⁴⁰. La integridad significa que una forma debe estar acabada, debe estar completa y carecer de deterioro alguno. La proporción se entiende con relación a la figura⁴¹ y suele estar acompañada del adjetivo *debita* (*debita proportio*) en cuanto que está ordenada a algo, hace referencia a un canon de medidas y trasluce el ideal de un orden superior al que hay que ajustarse⁴². La claridad, origen de la luz y el resplandor, será tratada en el ámbito de la metafísica de la luz cuando hablemos de las corrientes filosóficas que están detrás del arte medieval. Estas propiedades son aprehendidas por nuestro entendimiento a través de los sentidos⁴³. La percepción sensitiva se trasluce en este texto del Doctor Angélico: *pulchra enim dicuntur quae visa placent*⁴⁴. La concepción intelectual de

³⁷ El término forma que hemos utilizado ya varias veces se enmarca dentro del sistema filosófico aristotélico-tomista. Como veremos después, los términos que configuran el vocabulario artístico-estético medieval provienen de Aristóteles. A esto denominaré luego el río de la racionalidad. La forma aristotélica es la cuarta especie de cualidad que delimita la cantidad y enriquece la figura entendida ésta como extensión delimitada. Justamente la forma añade a la figura integridad orden y proporción. Cf. J.J. Pi, *La estética del románico...*, 21-27.

³⁸ Buenaventura, *De reductione artium ad theologiam* 2, 4-6.

³⁹ Cf. J.J. Pi, *La estética del románico...*, 28.

⁴⁰ *S. Th.*, II-II q. 1455 a. 2.

⁴¹ *S. Th.*, I, q. 12 a. 1 ad 4.

⁴² Gaudí sigue esta línea al considerar también la proporción como una de las principales cualidades de la belleza. Cf. A. GAUDÍ, *Escritos...*, 42.

⁴³ Sobre el conocimiento en la filosofía medieval: É. GILSON, *El espíritu de la Filosofía Medieval*, Rialp, Madrid 2009, 4ª ed., 232-260.

⁴⁴ *S. Th.*, I, q. 39, a. 8.

la belleza toca también la esfera del gusto. Una forma gusta porque hay proporción y claridad, pero el gusto nos abre un espacio de subjetivismo⁴⁵, un espacio más desarrollado por la concepción estética ilustrada y kantiana, una realidad que es difícil encerrar en definiciones y propiedades. En la Edad Media la belleza como propiedad objetiva no descarta completamente la subjetividad ya que *congnoscitur ad modum cognoscentis*⁴⁶.

Analicemos ahora el segundo tipo de belleza⁴⁷. Ésta es espiritual, sin relación con la materia⁴⁸. Ahora bien, a esta belleza se puede acceder mediante la belleza material, los entes naturales, en general, y las formas artísticas, en particular. En el camino de un sentido a otro de belleza caminamos por el puente tanto de la metáfora⁴⁹ y del símbolo como por el de la filosofía y la teología. Allí encontramos a Dios el cual, en palabras de Roberto Grosseteste, «no es hermoso en virtud de otra forma, sino que es la hermosura misma de todo lo hermoso»⁵⁰. Entramos en el terreno de la causalidad filosófica y teológica⁵¹. Dios es la causa del ser, Dios es *Artifex* y la causa de la creación; es propiamente *Creator*⁵². Por eso, en un primer momento, sólo los entes naturales son bellos y a estos entes los medievales les atribuían la belleza con propiedad -la belleza como trascendental, en este caso, propiedad de todas las cosas por el hecho de ser-, notando en esa belleza un reflejo de Dios. Si la obra del *homo faber*, *arfifex*, es bella, sólo lo será análogamente, como reflejo de la creación del *Creator* y por participación⁵³. La creación natural y la creación artificial, mediada por el hombre, nos encaminan a la causa de todas las causas. El arte humano, no sólo tiene un particular mensaje simbólico que desvelar sino que, al mismo tiempo, re-

⁴⁵ Advierte Tatariewicz que este subjetivismo no es relativismo sino relacionismo. San Basilio y Tomás de Aquino entiende la belleza como una relación entre sujeto y objeto. Cf. W. TATARIEWICZ, *Historia...*, 238-239.

⁴⁶ Cf. W. TATARIEWICZ, *Historia...*, 237. La teoría de lo bello en Tomás de Aquino: Cf. R. BAYER, *Historia...*, 88-92.

⁴⁷ Para todo este apartado véase: J.J. PI, *La estética del románico...*, 44-45 y 138-142.

⁴⁸ *Omnis homo amat pulchrum: carnales amant pulchrum carnale, spirituales amant pulchrum spirituale*. TOMÁS DE AQUINO, *In Psalmos Davidis lectura*, in Psalmum 25, 5.

⁴⁹ *De Deo dici non potest nisi per similitudinem et metaphoram*. TOMÁS DE AQUINO, *Contra Gentiles*, lib. 1 cap. 30 n. 2.

⁵⁰ *Ita Deum videbis non alia forma formosum, sed ipsam formositatem omnis formosi*. ROBERTO GROSSETESTE, *De unica forma ómnium*.

⁵¹ Para el tema de la analogía, causalidad y finalidad, véase: É. GILSON, *El espíritu...*, 92-114.

⁵² Cf. É. GILSON, *El espíritu...*, 97.

⁵³ *Non est aliquid de numero existentium actu, quod non participet pulchro et bono*. ALBERTUS MAGNUS, *Super De div. nom. (De pulchro)*, q. 10 expos.

vela la obra creadora de Dios, la causalidad, la razón de todas las cosas y la fuente de toda belleza: «Lo bello, cuando se atribuye a Dios, significa la causa de todo ser bello»⁵⁴.

Por tanto, *pulchrum* se puede referir a una propiedad de los entes naturales en cuanto atributo de todo ser, un trascendental. También *pulchrum* puede significar una propiedad de las obras artificiales realizadas con la debida proporción y claridad y, finalmente, *Pulchrum* es el atributo de Dios como causa primera de todos los entes creados, causa de la proporción y claridad de todas las cosas⁵⁵.

El artífice medieval, en su misión pedagógica, para referirse a lo inteligible, a lo invisible, a lo que va más allá de nuestros sentidos y nuestra comprensión, recurrirá al símbolo como la forma más adecuada de expresar lo inexpresable, ya que el símbolo, a pesar de sus límites, tiende un puente al intelecto. Es éste revelador sensible de lo inteligible y, en última instancia, es capaz de remitir a la realidad más trascendente, el *Pulchrum*. Un juego de relaciones donde lo contingente nos lleva a lo necesario, lo inteligible a lo ininteligible, lo que no es a lo que es. Captamos la Belleza mediante la belleza, mediante la posición de las cosas *quae pulchra sunt* con relación al *Pulchrum*⁵⁶.

V. Filosofía

A. Dos ríos⁵⁷

Al delta de la filosofía medieval -siglos XII y XIII, sobre todo- llegan dos corrientes filosóficas, que como dos ríos, se mezclan en el mismo mar. Estos dos grandes ríos han crecido mediante las aguas de afluentes -

⁵⁴ *Pulchrum de Deo dictum significant ipsum omnis pulchri causam*. ROBERTO GROSSE-TESTE, *In Divinis nominibus*.

⁵⁵ *Deus dicitur pulcher sicut unversorum consonantiae et claritatis causa*. (*S. Th.* II-II q. 1455 a. 2). Tomás de Aquino cita aquí a Dionisio el cual no trata en sus escritos de arte sino más bien de belleza. Cf. W. TATARKIEWICZ, *Historia...*, 142. Para la mística de Plotino y Agustín cuando nos ilumina la *lux rationis* advertimos las verdades generales de las que todos participamos. La verdad eterna está en un ser supremo al que se le llamaría lo bello. Así parecería que lo bello estaría sobre la verdad y el bien, lo bello sería la seducción divina que atrae al hombre. Cf. R. BAYER, *Historia...*, 88.

⁵⁶ *Non enim de Deo capere possumus quid est, sed quid non est, et qualiter alia se habeant ad ipsum*. TOMÁS DE AQUINO, *Contra Gentiles*, lib. 1 cap. 30 n. 4.

⁵⁷ Para la elaboración de este tema me baso principalmente en el libro de J.J. PI, *La estética del románico...* y en el artículo de F.L. FLORIDO, «La metafísica de la luz en el lenguaje estético medieval» *Estudios Filosóficos* 52 (2003) 251-269.

corrientes anteriores- y, a su vez, de estos dos importantes ríos nacerán otros afluentes. Me refiero a las corrientes platónica y aristotélica y a las filosofías de las que nacen -filosofía presocrática y socrática- y las que engendrarán: neoplatonismo, agustinismo, tomismo, nominalismo, etc. Hemos hablado de arte y de lenguaje para apuntalar las bases del arte simbólico medieval. Ahora nos toca tratar la filosofía de ese periodo puesto que al tratar del arte y del lenguaje no hemos hecho sino invocar tal disciplina, a ella nos hemos referido constantemente.

A la corriente a la que más se acude, sobre todo al hablar de la metafísica de la luz, es a la platónica, y a su vertiente neoplatónica sin olvidar sus elementos pitagóricos. De ella derivan la metafísica de la proporción y la metafísica de la luz⁵⁸, percibida en escritores como Agustín de Hipona, Suger de Sain Denis, Tomás de Aquino y otros. Esta corriente produce una metafísica y una mística particulares que hacen que conceptos como los de proporción y claridad se entiendan sólo dentro de un ámbito teológico y simbólico definido⁵⁹. El neoplatonismo de los siglos XII y XIII se asienta en la Edad Media por la influencia de Agustín y del Pseudo-Dionisio, aunque de diferente manera⁶⁰, desarrollando una mística. En la mística neoplatónica la fe cristiana halla una filosofía que puede describir mucho de los elementos de su teología. Aquí prima el sentido anagógico de interpretación y lectura de la realidad.

No obstante, no es esta la única corriente que actúa sobre el arte y la estética medieval. La mayor parte del sistema conceptual que hemos empleado proviene del *organon* de Aristóteles⁶¹. La corriente que empieza ya en el siglo XII, pero tiene mayor relevancia en el siglo XIII, es la aristotélica a la que recurrirá Tomás de Aquino, para sistematizar la teología cristiana. De la lectura de la *Summa Theologiae* se desprende que el Doctor Angélico no se basa sólo en Aristóteles sino que cualquier elemento platónico útil para dilucidar la teología cristiana será tomado en cuenta pero sin separarse de la pureza de la fe. Por eso la escolástica del siglo XIII desarrolló el pensamiento neoplatónico plenamente. Siendo que misticismo y escolásti-

⁵⁸ Cf. J.J. Pi, *La estética del románico...*, 29.

⁵⁹ Cf. J.J. Pi, *La estética del románico...*, 33

⁶⁰ Agustín recoge muchos elementos de Plotino pero no comparte la dialéctica del Uno. Para Agustín Dios es el Ser tal como se desprende de Éxodo III, 13-14. La dialéctica emanantista del Uno plotiniana, manifestada en las obras del Pseudo-Dionisio, llega a través de Scoto Eurígena. Cf. É. GILSON, *La filosofía...*, 557-567.

⁶¹ Cf. J.J. Pi, *La estética del románico...*, 21.

ca no se repelen, se puede hablar también de un misticismo escolástico⁶². Es el siglo XIII, sin embargo, un siglo de la razón en el cual se advierte un control racional cuya expresión artística más destacada sea quizás el estilo gótico. A través de la filosofía aristotélica es un período que se interesa por el lenguaje. Prima la analogía del ser, la autonomía del individuo y la participación.

B. Unidad y multiplicidad

Se ha planteado un problema: ¿es el neoplatonismo la única influencia sobre la estética de la luz de la arquitectura gótica?⁶³ Si nos imaginamos al abad Suger leyendo las obras del Pseudo-Dionisio y, a la vez, levantando el templo gótico dedicado a San Dionisio, parece que las ideas neoplatónicas configuraron algunos elementos de ese estilo. Ciertamente el neoplatonismo no eludió a Aristóteles y, en cierta medida, lo incorpora a Platón. La solución proporcionada por esta síntesis es lo que más interesa al teólogo monoteísta de ésta época, ya que parece ofrecer una clave para explicar racionalmente la creación del mundo de manera coherente⁶⁴.

Quizás el problema filosófico por excelencia sea el que nace de las antagónicas explicaciones de la realidad proporcionadas por Parménides y Heráclito. El duelo entre el ser y la multiplicidad fue esquivado por Platón partiendo del mundo de las Ideas y la dialéctica del Uno, de la ascensión desde el mundo de la multiplicidad al mundo de lo inmutable. El Uno, o el Bien, es tan inefable e ininteligible que sólo accedemos a él místicamente. Pero las Ideas no son la causa del devenir. Platón recurre al mito y nos narra la producción del mundo cambiante mediante la acción del Demiurgo - pues no se entiende cómo lo contingente puede provenir de lo necesario - que dispone y ordena la materia atendiendo al modelo de las Ideas. Este ser intermediario es la causa del Cosmos, es decir, del orden y la belleza. Queda pendiente el problema de la causa.

Aristóteles responderá a este interrogante causal. Pero antes les da realidad a los objetos colocando en los individuos la esencia. Lo real ya no son

⁶² Cf. Ch. DAWSON, *Historia de la cultura cristiana*, Fondo de Cultura Económica, México 2006, 2ª ed., 227.

⁶³ Sin embargo son diversas las teorías sobre el origen del gótico: Cf. J. PIJOAN, *Summa Artis. Historia general del arte*, vol. XI, Espasa-Calpe, Madrid 1953, 2ª ed., 1-24. Debate sobre la esencia del gótico y la evolución de su arquitectura; Cf. J. PLAZAOLA, *Historia y sentido del arte cristiano*, BAC, Madrid 1996, 407-413.

⁶⁴ Cf. F. L. FLORIDO, "La metafísica de la luz...", 252.

las Ideas sino la esencia, el principio por lo que una sustancia concreta es lo que es. A esta sustancia tenemos acceso empírico por medio de las sensaciones. Estos seres físicos y reales tienen su causa en las esencias puras, que son como dioses, y están jerarquizadas por el Pensamiento Puro, la causa final. Así soluciona Aristóteles el problema de la causa de los seres pintando una cosmogonía metafísica.

Finalmente el neoplatonismo de Plotino conjuga las soluciones de Platón y Aristóteles acerca del problema del ser. Recupera el Uno de Platón pero le da el privilegio del Pensamiento Puro de Aristóteles: el ser causa del ser sustancial. Plotino explica la procedencia de lo múltiple desde el Uno mediante un juego dialéctico, que distingue al Uno y lo que procede de él, y hace que lo múltiple retorne de nuevo al Uno escapando así de la negación del ser⁶⁵.

C. La vía anagógica

Hay dos formas de entender el ser y la realidad. El neoplatonismo entiende el ser unívocamente y concibe la jerarquía y el orden del universo de arriba abajo. El primer movimiento de la dialéctica emanativa es la participación de la luz por el Ser concebido como Uno. El Ser posee toda la claridad, es la luz, origen de la luz, la claridad activa⁶⁶. Los seres singulares reciben la luz pero de modo pasivo, sólo la reflejan, no la producen. El segundo momento, el ascendente, de esta dialéctica, se produce de modo anagógico, místicamente, como elevación de la mente para contemplar al Ser⁶⁷ gracias al resplandor espiritual que brilla en lo sensible. Quizás el mejor ejemplo para entender esta jerarquía y dialéctica sea el juego de claridades entre la luz y el resplandor de las piedras preciosas, materiales del gusto de Suger.

D. La vía analógica

Mediante los conceptos de *participatio* y de *analogia entis* Tomás de Aquino expresa también una jerarquía. Mantiene, no obstante, que la clari-

⁶⁵ Cf. É. GILSON, *La filosofía...*, 557-567.

⁶⁶ La luz y resplandor son cualidades activa y pasiva respectivamente. Cf. J.J. PI, *La estética del románico...*, 34.

⁶⁷ «En un comentario del Pseudo-Dionisio, Hugo define lo anagógico como *ascensio mentis, sive elevatio vocatur in contemplationem supernorum*». F.L. FLORIDO, *La metafísica de la luz...*, 261.

dad primera es un atributo divino, pertenece sólo a Dios: *Forma est quaedam irradiatio proveniens ex prima claritate*⁶⁸. Sin embargo, los seres singulares, los entes, pueden brillar por sí mismos, no reciben la luz pasivamente, pues además de *essentia* son *actus essendi*.

La analogía de atribución explica la jerarquía por grados pero purificada de la influencia del misticismo platónico que había alterado el significado que Aristóteles le dio a la proporción:

Quando Tomás aplica la lógica de la analogía al problema de la jerarquía celeste (*De ente et essentia*, caps. 4 y 5) [...], el sentido que ha cobrado el orden jerárquico es aquí completamente diferente, ya que, para Tomás, no es la posición en la escala lo que determina el ser y el grado de luminosidad del ser participado, sino que, al contrario, es el grado de ser, la naturaleza de cada cosa, en que se incluye su luminosidad propia, lo que determina el orden en la jerarquía⁶⁹.

Quizás el ejemplo que mejor representa está actividad luminosa de los seres individuales sea la claridad de los vitrales góticos producida por un artificio racional, una iluminación controlada⁷⁰.

A configurar la arquitectura gótica, en general, y la estética de la luz, en particular, confluyen tanto la filosofía neoplatónica como la aristotélica, representadas y sintetizadas en la filosofía medieval.

VI. Escenarios

Las corrientes filosóficas que hemos tratado confluyen, de alguna manera, en lo que llamo los escenarios del románico y el gótico. Pero, ¿realmente la filosofía es como el alma del arte medieval? No es fácil definir la relación que existe entre arte y filosofía, algo se vislumbra y se descubre pero, ¿qué? Panofsky descubre entre el gótico y la escolástica una concordancia factual⁷¹. Arriba definíamos el arte según la mentalidad racional de la escolástica, una definición que concuerda con un gótico racional. También la fe para la escolástica puede razonarse. Varios autores han escrito sobre la relación entre el gótico y el pensamiento medieval (R. Pernoud, G. Duby, L. Genicot). El gótico refleja una espiritualidad más racional y también pode-

⁶⁸ TOMÁS DE AQUINO, *Expositio in Dionysium de divinis nominibus* IV, 6.

⁶⁹ F.L. FLORIDO, *La metafísica de la luz...*, 262.

⁷⁰ F.L. FLORIDO, *La metafísica de la luz...*, 269.

⁷¹ E. PANOFKY, «Arquitectura gótica y pensamiento escolástico», en F.L. FLORIDO, *La metafísica de la luz...*, 251.

mos decir que el románico refleja cierto tipo de mentalidad, en algún aspecto semejante al gótico; en otro, distinta.

A. Historia y liturgia

Se suele afirmar que la catedral gótica es imagen de la nueva Jerusalén, la ciudad celeste. Se suele afirmar por el efecto de la luz que pasa por los vitrales. Sin embargo, antes del gótico esta imagen ya existe. Autores del siglo XII hablan del significado de la luz, el mismo Suger, que aprecia tanto el ornato y el brillo y que levantará la primera construcción gótica, es del siglo XII. Sicardo de Cremona (finales del siglo XII principios del XIII) aplica más bien al templo el ser signo de la Iglesia triunfante⁷². Es el templo, sea románico, gótico o de cualquier estilo, el que significa, en primer lugar, la Iglesia triunfante. ¿Por qué? Es el templo con su espacio y su liturgia el que vincula al devoto a la realidad que se espera, ya que la nueva Jerusalén descrita, la que no necesitará templo ni luz (Ap. 21, 22 ss.), todavía no ha llegado. Los Santos Padres establecieron un esquema tripartito sombra-imagen-realidad para explicar la historia en la que se encuentran los dos Testamentos, el Antiguo y el Nuevo. La sombra simboliza al Antiguo, la imagen al Nuevo y la realidad corresponde al cielo. Esquema simbólico e interesante desde el punto de vista del platonismo que hemos analizado. A este esquema se le puede superponer el esquema litúrgico: la liturgia del Antiguo Testamento, la liturgia del Nuevo Testamento -que corresponde al tiempo de la Iglesia, la imagen- y la escatología. La fe cristiana es consciente de que todavía necesita una mediación pues todavía no ve a Dios cara a cara, una mediación que llega a través de una liturgia, la cual recuerda que el fiel se encuentra en el tiempo de las imágenes. Por eso la liturgia es simbólica. Análogamente también lo será el espacio donde se desarrolla la liturgia y todo aquello que rodea o construye el templo y su liturgia, los signos que unen al cristiano con la divinidad, oculta y presente a través del símbolo⁷³.

⁷² Porro sicut templum triumphantem designat Ecclesiam, sic claustrum coelestem significat paradisum. SICARDO DE CREMONA, *Mitrato*, cap, IV (Migne, P.L. 213, c. 19-26).

⁷³ Cf. J. RATZINGER, *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, Ediciones Cristiandad, Madrid 2007, 4ª ed. El centro de la liturgia, los sacramentos, también son signos que confieren una gracia especial para el creyente. Para san Agustín *sacramentum* es un signo sagrado. Éste término latino también se usó para traducir la palabra griega *mysterion* aplicándose así no sólo al signo litúrgico sino a todo hecho sacro. Con el tiempo la palabra se reservó para designar sólo los signos sagrados instituidos por Cristo. Cf. L. BOUYER, «Sacramento» en *Diccionario de teología*, Herder, Barcelona 1968, 590.

B. Espacio

Al hablar de los símbolos que se refieren al espacio me fijaré primero en tres elementos imprescindibles del templo cristiano⁷⁴. El templo suele orientarse hacia Oriente puesto que el salir del sol representa a Cristo resucitado⁷⁵. Este simbolismo nace de la relación con la sinagoga que estaba orientada hacia Jerusalén. También en la sinagoga judía había un cofre pequeño para guardar la Torá. En la iglesia cristiana este escriño se convertirá en trono del evangelio y, en un segundo momento, dará lugar a la Cátedra del Obispo -que se encontrará en las catedrales- por referencia a que es el Obispo es el que tiene autoridad para enseñar e interpretar la Escritura. De ahí la razón de los adornos de las cubiertas de los evangelarios. El tercer elemento es el altar (*Altare super quod sacrificatur est Christus*⁷⁶), novedad con respecto a la sinagoga, donde se celebra la liturgia del sacrificio de Cristo y de donde proviene el culto a la Eucaristía que originará bellas custodias, relicarios y ostensorios⁷⁷. Suger, entre otras cosas, adorna el altar dedicado a san Dionisio con suntuosidad y esplendor (*ibidem deponentes, jacintos, smaragdines, quasquunque gemmas preciosas apposuimus*) como consta en la inscripción: *Has arae tabulas posuit Sugerius Abbas*⁷⁸. Las plantas de las iglesias pueden ser redondas (*significant Ecclesiam dilatam per circulum orbis*)⁷⁹, o en forma de cruz latina (*quae in modum crucis fiunt, nos mundo crucifigi*)⁸⁰ u octogonales. La forma de cruz re-

⁷⁴ Para los apartados generales del espacio y el tiempo en la liturgia: Cf. J. RATZINGER, *El espíritu...*

⁷⁵ *Ideo autem ecclesiae ad Orientem vertuntur, ubi sol oritur, quia in eis Sol iustitiae adoratur, et in Oriente paradisi nostra patria esse praedicatur.* HONORIO DE AUTUN, *Gemma animae*, Libro I (Migne, P.L. 172, c. 586 y ss.).

⁷⁶ *Altare super quod sacrificatur est Christus super quem sacrificium Ecclesiae acceptatur. Ideo corpus Christi super altare conficitur, quia populus in eo credens ex eo reficitur: unum cum Christo, quasi multi lapides unum altare, efficitur.* HONORIO DE AUTUN, *Gemma animae*, Libro I (Migne, P.L. 172, c. 586 y ss.).

⁷⁷ *In altari reliquiae reconduntur, quia in Christo omnes thesauri sapientiae et scientiae absconduntur. Super altare capsae ponuntur, ii sunt apostoli et martyres, qui pro Christo passi leguntur. Pallae et vestes, quibus altare ornatur, sunt confessores et virgines, quorum operibus Christus decoratur.* HONORIO DE AUTUN, *Gemma animae*, Libro I (Migne, P.L. 172, c. 586 y ss.).

⁷⁸ Cf. *Sugerii Abbatis Sancti Dionysii liber de rebus in administratione sua gestis*, cap. XXXIII. (Migne, P.L. 186).

⁷⁹ Cf. SICARDO DE CREMONA, *Mitræ...*

⁸⁰ Cf. SICARDO DE CREMONA, *Mitræ...*

presenta a Cristo crucificado⁸¹ y la octogonal, más propia de los baptisterios, representa el octavo día, la eternidad que sucederá a nuestro tiempo histórico al que se le concibe -también simbólicamente- como una semana de siete días. El bautismo abre las puertas de la eternidad.

1. Románico

A este estilo se le podría llamar el estilo de la Iglesia militante⁸² y, generalizando mucho, correspondería al siglo XII. La iglesia de piedra tiene apariencia de fortaleza. Algunas incluso han formado parte de la muralla de la ciudad y sus ventanas son más bien aspilleras, como la iglesia de San Marcos en Salamanca. A veces hay pocos vanos, pero la luz entre pura por estas ventanas, es blanca y, por su virtud, brillan los metales, esmaltes y marfiles. Se dice que el abad Suger, padre del gótico, tenía un taller de orfebrería en su real abadía⁸³. Estos edificios están sostenidos por columnas cuyos capiteles suelen estar adornados. En los monasterios los capiteles cuentan historias, se han labrado en ellos personajes bíblicos o mitológicos, pero en las catedrales los capiteles suelen representar motivos vegetales o geométricos⁸⁴. En San Martín de Frómista los canecillos se asoman bajo el alero del tejado, quizás para defender la iglesia y conservar la proporción y armonía en la disposición de las torres, ábsides y cimborrio. Existe un mundo de símbolos que forman la iconografía románica, son su propio lenguaje, donde hasta los gestos y el cruzamiento de brazos expresa un particular sentimiento⁸⁵. Algunas de estas construcciones están vinculadas con la mística del camino, las peregrinaciones⁸⁶. En los pórticos una pedagogía escultórica suele labrar un Cristo en gloria, un Cristo juez o imágenes relativas al juicio final y mensajes del libro del Apocalipsis.

⁸¹ Cf. J.A. RAMIREZ, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid 2003, 15.

⁸² Este es el título que Gombrich le da a la época románica en su historia del arte. Cf. E.H. GOMBRICH, *La historia del arte*, Phaidon, New York 1997, 16 ed., 172. El título también se puede aplicar a la mística del combate, tanto el espiritual como el real de las cruzadas. El pórtico del nártex de Vézelay, realizado entre la Primera y la Segunda Cruzada, tiene un mensaje iconográfico muy elocuente. Cf. J. PLAZAOLA, *Historia y sentido del arte cristiano*, BAC, Madrid 1996, 362.

⁸³ J. PLAZAOLA, *Historia...*, 335.

⁸⁴ «En las catedrales románicas frisos y capiteles son puramente estéticos, sin ninguna referencia a temas religiosos». J. PIJOAN, *Summa Artis. Historia genral del arte*, vol. IX, Espasa-Calpe, Madrid 1955, 3ª ed., 241.

⁸⁵ Cf. F. GARNIER, «Le langage de l'image au Moyen Âge», Paris 1989 en J. PLAZAOLA, *Historia...*, 316.

⁸⁶ Cf. J. PLAZAOLA, *Historia...*, 363.

2. Gótico

El gótico es la arquitectura que triunfa, sobre todo, en el siglo XIII. Para muchos es el símbolo de la Iglesia triunfante, de la ciudad celeste⁸⁷. Un arte que nace y crece a partir del románico en medio de la nueva cultura urbana⁸⁸: levanta sus arcos, estira sus columnas, cruza sus nervios en las bóvedas, se desembaraza de los muros, se viste de cristal, materializa la luz. La arquitectura asciende y dignifica las catedrales. Pero necesita de atlantes que sostengan sus breves paredes y sus pesadas bóvedas de piedra: los contrafuertes y arbotantes. Los vanos, más abundantes que en el románico, se llenan de vitrales. El vitral es una narración escrita por figuras de colores vivificados por la luz del sol. Los personajes son individuos con vida propia, con protagonismo, participan del ser y gozan de luz propia; como vimos arriba, esto se obtiene por un artificio racional. Conviven episodios bíblicos e históricos en estas luminosas narraciones, como en la Santa Capilla, el luminoso relicario de la corona de espinas⁸⁹. Y la luz también brilla fuera como en la fachada de la catedral de Orvieto, retablo de oro. La misma claridad lógica se descubre en la propia arquitectura, en el mismo estilo gótico, lógica y racionalmente estructurado como una Suma teológica del mismo período⁹⁰. Para algunos el pavimento es la *natura*, la bóveda es *Deus*; el *homo* -ente el suelo y el cielo- toca la naturaleza y a Dios a la vez, pues está compuesto de *corpus* (arcada), *anima* (triforio) y *spiritus* (clarristorio). La definición de arte que hemos usado, el arte regido por reglas y propósitos concretos, se manifiesta aquí. La escultura tiene formas más naturales, dulces, y expresivas, como ese gesto del Niño acariciando la barbilla de la Virgen en un alabastro parisino de mediados del siglo XIII que se encuentra en la catedral de Toledo, gesto que se repite en varias esculturas de marfil del país galo. Gesto, a su vez, que demuestra libertad artística y una atención más fina hacia la naturaleza, algo que tampoco se echaba en falta en el siglo anterior aunque hubiera posturas más hieráticas.

⁸⁷ Cf. E.H. GOMBRICH, *La historia...*, 185. Cf. J. PLAZAOLA, *Historia...*, 471.

⁸⁸ Cf. J. PLAZAOLA, *Historia...*, 462.

⁸⁹ Cf. J.M. LENIAUD y F. PERROT, *La Sainte Chapelle*, Nathan/CNMHS, Paris 1991.

⁹⁰ Cf. J. PLAZAOLA, *Historia...*, 425. Panofsky comparó la *Summa* de Tomás de Aquino con la catedral gótica basándose en que detrás esta teología y esa arquitectura está el mismo *hábito mental*. Cf. J. PLAZAOLA, *Historia...*, 469.

C. Tiempo

El tiempo nos une al cosmos de una manera especial. Los diversos pueblos y culturas han dispuesto sus calendarios según el ritmo del sol o de la luna. Estos astros marcan la vida del hombre mostrándole que el hombre también tiene su propio tiempo. Hemos visto como el templo se orienta hacia el nacer del sol, de este modo el espacio sagrado se relaciona con el tiempo, se abre al tiempo. Espacio y tiempo, como dos ámbitos, se tocan en la liturgia y en sus expresiones simbólicas y artísticas. De ese modo la historia -el tiempo del hombre- convive y se relaciona con el cosmos -el tiempo cósmico-. La historia humana, su tiempo histórico, estará determinado por el curso del sol. El sol tendrá un valor simbólico muy eminente. Los rezos de la liturgia de las horas, por ejemplo, se rigen por la luz del sol. Así da razón del rezo de laudes Hildegarda de Bingen: *Sic vocatur initium diei esse, quando scilicet aurora consurgit ante solem*⁹¹. Día y noche simbolizan virtud y error, vida presente y vida futura. El gallo que corona las iglesias une estos símbolos y nos picotea con la certeza del paso del tiempo⁹². Y la luna, que guía el curso de la celebración de la Pascua cristiana.

D. Suntuosidad y austeridad

La abadesa de Andernach, Tengsrich, escribió una carta a Hildegard von Bingen en la que manifestaba su admiración y estupor porque sus monjas, en los días de fiesta, cantaban salmos con los cabellos sueltos, se adornaban con resplandecientes velos blancos, coronas de oro y anillos. En este estupor se descubre, entre otras cosas, el contraste entre dos sensibilidades. Desde el punto de vista de la estética podemos llamar a estas dos sensibilidades la (a) estética de la suntuosidad y la (b) estética de la austeridad⁹³. La luminosidad, el embellecimiento, el ornamento, la belleza son algunas de las nociones de lo suntuoso. La respuesta de Hildegarda a la abadesa de Andernach refleja la preferencia por los vestidos, adornos, joyas y sus efectos porque simbolizan una realidad espiritual. Así, el vestido blan-

⁹¹ Migne, P.L. 197, c. 222. Cf. R. PÉRON, *Hildegarda de Bingen. Una conciencia inspirada del siglo XII*, Paidós, Barcelona 1998.

⁹² *Gallus superponitur, quia praedicator sollicitus per utriusque legis doctrinam, somnulentos debet excitare media nocte ad Dominum confitendum. Nox est praesens saeculum; dormientes sunt in peccato iacentes, quibus gallus boras distinguit, dum distincte praedicat, et eos excitat, ut a peccatis exsurgant.* SICARDO DE CREMONA, *Mitræ*. . .

⁹³ Cf. J.J. PI, *La estética del románico*. . ., 54-61.

co y el cabello suelto y adornado resaltan la realidad de la virgen esposa de Cristo: *Virgines coniunctae sunt in Spiritu sancto sanctimoniae et auro-rae virginitatis [...]. Decet [...], quod virgo candidam vestem induat, in clara significatione desponsationis Christi*⁹⁴. Para Hildegarda el arte y la liturgia tienen un carácter simbólico. Las piedras preciosas, sobre todo, reflejan la belleza original de la creación y nos envuelven en el misterio de la fuente de luz⁹⁵. El sol, la luz, las gemas, son realidades cargadas de significado para Hildegarda⁹⁶ quien suele empezar sus cartas o los relatos de sus visiones refiriéndose a la Luz que ella ve y le habla (*vivens Lux dicit*). El mismo interés y fascinación por el ornato artístico lo hemos visto ya en el abad Suger.

La estética de la austeridad se aprecia en la arquitectura cisterciense⁹⁷ - por oposición a la cada vez más suntuosa ornamentación benedictina- de la que es paladín Bernardo de Claraval para el que *pulcrum interius speciosius est omni ornatu extrinseco*⁹⁸. Más austeros pero no por ello enemigos del símbolo cuando se descubre que sus monasterios esconden la riqueza, la belleza y la luz en sus nombres: *Clara-vallis, Bellus-locus, Silvanora*⁹⁹. De parecido sentir es la orden franciscana y autores como Abelardo, Honorio de Autun y Ramón Llull que, cada uno con sus variantes, presentan motivos para que los adornos no sean demasiado superfluos ni excesivos. Las artes plásticas con el paso del tiempo se harán cada vez más alegóricas, representando abstracciones (v.gr. alegoría de la caridad de Giotto), manteniendo la continuidad de la función pedagógica del signo, descri-

⁹⁴ Migne, P.L. 197, c. 337-338.

⁹⁵ Cf. G. LAUTENSCHLÄGER, «Hildegard von Bingen», Frommann-Holzboog, Stuttgart 1993, 317-318 en Victoria CIRLOT (ed.), *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, Siruela, Madrid 2009, 159.

⁹⁶ *Calor solis exarsit / et in tenebras resplenduit / unde gemma surrexit / in edificatione templi / purissimi cor dis benivoli*. De la Secuencia de San Maximino en B. NEWMAN (ed.), *Hildegard of Bingen, Symphonia*, Cornell University Press., New York 1998, 2ª ed., 166. Cf. R. PÉRONOUD, Hildegarda... , 158.

⁹⁷ Cf. J. PLAZAOLA, *Historia...*, 381. Cf. J. PIJOAN, *Summa Artis. Historia general del arte*, vol. XI, Espasa-Calpe, Madrid 1953, 2ª ed., 1.

⁹⁸ BERNARDO DE CLARAVAL, *Sermones super Cantica* (Migne, P.L. 183, c. 1001).

⁹⁹ Cf. J. PLAZAOLA, *Historia...*, 392. El símbolo y la alegoría cisterciense se trasladan también a la literatura. La obra anónima del siglo XIII, *La Queste del saint Graal*, esconde entre sus páginas una alegoría de la vida espiritual, de gran simbología cristiana, donde se descubre la influencia cisterciense. Cf. ANÓNIMO, *La búsqueda del Santo Grial*, edición de Carlos Alvar, Alianza Editorial, Madrid 1997. Cf. É. GILSON, «La mystique de la Grâce dans la queste del Saint Graal» en *Romania* 51 (1925), 321-347.

biendo ideas. Alegoría y descripción, pintura y novela; parece que arte y literatura se dan la mano¹⁰⁰.

VII. Conclusión: la salida del laberinto

En el pavimento de la catedral de Chartres hay un laberinto. El laberinto es un símbolo. Y el símbolo es un signo, una cosa que está en lugar de otra, algo que significa otra realidad. ¿Qué significa el laberinto de Chartres? Existen muchas interpretaciones. Ese es uno de los inconvenientes del símbolo, nos sirve para decir cosas que no dicen las palabras, pero la imagen simbólica se convierte en un enigma cuando se ha perdido el ámbito cultural, religioso e iconográfico, cuando se ha desvanecido el imaginario de la época que creó el símbolo o que lo recibió de una época anterior. También, claro, hay símbolos ambiguos y distintas lecturas de las cosas. Quizás eso significa el laberinto: multiplicidad.

El hombre medieval no le construyó un templo al símbolo. El arte medieval no es mero simbolismo. Levantó los templos para honrar a Dios y celebrar la liturgia. En este arte hay símbolos pero no todo es símbolo. Y si los hay, están en función del propósito de la obra. Se podría de decir que el arte medieval es funcional, yo diría que es más bien teleológico o finalista, pues su funcionalidad no es fría, porque nunca despreció el ornamento por austero o sencillo que fuese. Quizás porque, al decir de Gaudí, es una ornamentación que recuerda ideas poéticas y constituye motivos¹⁰¹. Y estos motivos se representan por la mediación de imágenes de piedra, pintura o cristal. El arte medieval es eminentemente religioso y refleja el pensamiento de un hombre que cree que Dios se ha encarnado en el Hijo -imagen del Padre- y que esta encarnación da razón y sentido a las imágenes mediadoras. La misma liturgia que celebra es mediadora. Su arte puede ser mediador.

Ciertamente el escultor no estaba pensando en la definición de arte cuando esculpía su obra. La filosofía nos da definiciones porque es propio del hombre buscar el sentido de las cosas y ordenar lo que descubre. Una cosa es la especulación y otra la realidad y el devenir de la historia; sin embargo, la especulación medieval, como la griega, se apoya en la realidad, en la física, para construir su metafísica. También hay naturalismo y realidad. Se ven con claridad y sin ninguna sombra simbólica vendimiadores, sega-

¹⁰⁰ Cf. R. BAYER, *Historia...*, 98. Sentencia Raymond Bayer: «La alegoría en las artes plásticas corresponde a la descripción en las artes literarias». R. BAYER, *Historia...*, 98.

¹⁰¹ Cf. A. GAUDÍ, *Escritos...*, 42.

dores, artesanos, caballeros y aradores. Hay quimeras pero también palomas, adornos geométricos pero también hojas naturales, copiadas del natural para adornar los capiteles. El hombre medieval es realista como lo fue el hombre griego aunque por una motivación distinta. Aunque crea que el reino de Dios no es de este mundo, sin embargo, es este mundo el camino para llegar a Él. Un mundo real e inteligible, obra del Artífice, del Ser. Un mundo digno de respeto. Un mundo para ser admirado. Un mundo inteligible gracias a la luz del sol que dota a cada cosa de su sentido y su color. Un mundo donde cada cosa participa del ser, cada cosa tiene consistencia e individualidad.

El laberinto sólo tiene una salida, sólo hay un camino correcto que conduce al fin. Tal vez todos los callejones y vericuetos del laberinto no sean sino la multiplicidad y el devenir del mundo, donde existe el error y el mal y la posibilidad de equivocarse. Un mundo que habrá que observar con detalle, con pausa, para entenderlo, leer sus signos naturales, descifrar sus símbolos, donde habrá que tener buen tino / para andar esta jornada / sin errar. El hombre es un buscador de sentido. Quizás el arte medieval pueda ser todo él un signo para el hombre. Quizás este arte, místico y racional, tenga un significado para la humanidad que anhela salir del laberinto.