

UNAS APROXIMACIONES AL SUJETO CULTURAL CRISTIANO MEDIEVAL: CONTORNOS DELINEADOS POR LA ICONOGRAFÍA DEL MENSAJE CRISTIANO

Jeanne RAIMOND
(*Université de Nîmes, Francia*)

Palabras clave : Sujeto cultural, representación medieval, mensaje cristiano, Península Ibérica.

Resumen: A través de un estudio de los mecanismos de la representación medieval del mensaje cristiano –desde los *Beatos* hasta los pórticos del románico–, de sus fallos y de sus renovaciones simbólicas se pretende discernir algunas facetas del sujeto cultural cristiano en la Península, entre los siglos IX y XIII. A partir de un análisis del enunciado, de la evolución del discurso codificado, de la reproducción de prácticas discursivas, se podrán esbozar los contornos del sujeto cultural y evidenciar referencias relacionadas tanto con la historia del arte como con la marcha histórica de un mundo cuya tensión oficial se ejercería hacia la Ciudad de Dios.

Mots-clés : Sujet culturel, représentation médiévale, message chrétien, Péninsule Ibérique.

Résumé : On tentera de discerner quelques facettes du sujet culturel chrétien de la Péninsule, du IX^e au XIII^e siècles, à travers l'étude des mécanismes de la représentation médiévale du message chrétien –depuis les *Beatos* jusqu'aux portails romans–, de ses failles et de ses rénovations symboliques. On pourra, à partir

d'une analyse de l'énoncé, de l'évolution du discours codifié, de la reproduction de certaines pratiques discursives, ébaucher les contours du sujet culturel et mettre en évidence des références en relation aussi bien avec l'histoire de l'art qu'avec la marche historique d'un monde dont la tension officielle ne s'exercerait que vers Dieu.

Keywords : Cultural subject, medieval representation, Christian message, Iberian Peninsula.

Abstract: Our purpose will be to bring out some aspects of the Christian cultural subject in the Peninsula, on a period going from the 9th up to the 13th century, through the structures that underpin the medieval representation of the Christian message—from the *Beatos* to Romanesque portals—, of its flaws and symbolic renovations. Starting with an analysis of the linguistic material, of the development of a codified discourse together with the reproduction of some discursive practices, we will be able to sketch out the contours of the cultural subject and throw light on references relating both to the history of art and to the historical forward movement of a world the official tension of which would only be turned to God.

Por el estudio del enunciado, de la evolución del discurso codificado, de la reproducción de las prácticas discursivas que afloran en el sistema simbólico del conjunto que constituyen las miniaturas que adornan los *Beatos* desde principios del siglo X hasta mediados del siglo XIII así como las pinturas y esculturas románicas contemporáneas del Camino, es cómo pretendemos aprehender la dimensión específica del Sujeto Cultural cristiano medieval (Cros, 1995). Se tratará, para esbozar sus contornos, de evidenciar referencias relacionadas tanto con la historia del arte como con la marcha histórica de un mundo cuya tensión oficial se ejerce hacia la Ciudad de Dios. Se intentará captar los mecanismos de la representación medieval del mensaje cristiano, sus fallos y sus renovaciones simbólicas y ver en qué medida son éstos reveladores de ciertos aspectos del Sujeto Cultural medieval siendo la posición de enunciación por esencia clerical —es

decir sapiencial ante todo– si nos atenemos a la visión consensual de las condiciones de producción de las imágenes medievales.

El principio de la época de producción de las imágenes que vamos a analizar es marcado por el dinamismo y el combate: combate contra los enemigos que se hicieron con la tierra y contra los herejes, dinamismo geográfico de los pueblos que traspasan o rechazan las fronteras. Es un período en el que comparten el poder la aristocracia y el clero, los que oran y los que combaten, ambos comprometidos en tareas en las que el arrojo individual puede someterse a un sentido extremado de la comunidad.

Si es verdad que el tema único de la Revelación, y algunas pocas escenas más, dan lugar a la iluminación de cientos de páginas y a la escultura de otros tantos pórticos, las condiciones de producción y de recepción de las imágenes correspondientes varían mucho entre los primeros años del siglo X y los del siglo XIII, fechas entre las que se van elaborando los *Beatos* conservados y los grandes conjuntos románicos. Responden todas estas obras, miniaturas y esculturas con sus pertinentes soportes, a necesidades diferentes, se dirigen a destinatarios variados.

A las prácticas sociales del convento, donde se dedican los monjes a una lectura singular o comunitaria pero de todas formas recoleta y culta, corresponden unas prácticas discursivas distintas de las que se imponen cuando está expuesto el mensaje a la contemplación sonora, atenta pero poco experta, de las muchedumbres que traspasen el umbral de las iglesias. Aunque en ambos casos la imagen es el punto de partida de la contemplación, la naturaleza del soporte impone una organización de la que no puede escapar el mensaje, así con el uso pleonástico de la letra sobre el texto iconográfico¹. El que se

¹ Toubert, H., cita sacada de Gregorio Magno, I, «Registre» IX, 208, in Mon. Hist., *Epistolae*, t. II, p. 195: «*de materialibus ad immaterialia excitare.... Pictura in*

dediquen los monjes a una lectura singular o comunitaria explica por ejemplo una presencia de la letra sobre la miniatura misma, presencia que también remite a la ornamentación andaluza donde la letra toma el paso sobre la representación. El mismo texto viene a ser imagen². El uso, a modo de marco de las miniaturas, de frisos o de entrelazados, no es decorativo, constituye una representación cuyo nivel de abstracción puede variar cuando se deja que el destinatario reconstituya una relación singular a lo divino; sea la lectura singular o comunitaria, se queda recoleta y culta. Otra cosa es el que lleven las imágenes unos atributos que se puedan leer como las filacterias de Santiago Apóstol o como en el relieve de la duda de Silos, el *Magnus sanctus Paulus* escrito en el nimbo de San Pablo³. Son entonces las letras, como emblemas que identifican a los santos, prescriptoras de un tipo de devoción justificada, pedagógicamente impuesta (Freeberg, 1989: 113). Al tamaño reducido de un objeto transportable como el libro, aun de grandes dimensiones, corresponde una imagen cuya lectura pasa por lo afectivo, con la cual se

ecclesiis adhibetur ut qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent».

² Freeberg, D., p. 71: «Ce qui est sur la page est certes toujours du texte; mais ce texte devient image. Le besoin de représentation figurée ne pourrait s'exprimer plus clairement que par la subversion de la notion courante de texte comme non figuratif».

³ Núñez Rodríguez, M., p. 73: «esta presencia de los *tituli* (...) servía para autenticar la representación, un uso que ya se recomendaba en los *Libri Carolini* (IV, 16) para distinguir entre buenas y malas imágenes. Si bien es verdad que su mensaje era sólo accesible a los *illiterati*, no es menos cierto que, tal y como señala M. Camille, los *illiterati* asumen dichos epígrafes como escritura sagrada, que remarcan el valor de la representación en una especie de *dumb perception* (percepción sorda)».

establece una relación singular mientras en los pórticos el mensaje está supeditado a las necesidades de equilibrio del edificio y se encuentra forzado a ajustarse a unas leyes físicas, las que hacen, por ejemplo, que el único modo posible de relación entre los distintos personajes representados sea la yuxtaposición.

En lo que atañe a los *Beatos*, lo que dificulta el estudio de sus miniaturas es primero el problema de la identificación del texto que ilustran, debido a la mezcla del texto del *Apocalipsis* con citas de los Padres, de san Isidoro –el artífice de la renovación de la iglesia visigótica– san Jerónimo etcétera... Estos filtros entre el texto y el destinatario son potentes y son indicios de una sumisión al orden. Se revela la dependencia del Sujeto Cultural en el acudir sistemático a referencias antiguas, autorizadas, a textos exteriores al que se ha escogido comentar y figurar en las láminas o las piedras. Aparece aquí la impronta de la institución clerical que rige a la vez la espiritualidad y el saber.

Se mantiene, en particular, la representación comunitaria de la colectividad cristiana hispana, entre otros canales, por el de la repetición de estructuras de pensamiento heredadas de lo que fundamenta su doble resistencia a sus propios demonios (paganos y herejes) y a los invasores, es decir fundamentalmente por la difusión del texto miniado del *Comentario* del monje Beatus al *Apocalipsis* de Juan y por la de sus epígonos que serán las imágenes del Juicio Final. Una de las prácticas de conservación de esta cultura la encontramos en el recurso sistemático de los miniaturistas de los *Beatos* al modelo, o a los modelos que seguirán vigentes hasta muy entrado el siglo XIII, con los *Beatos* de San Martín de Arroyo y de las Huelgas. Las miniaturas de los *Beatos* proponen una representación frontal, hierática, esquematizada y retoman modelos. Esta fidelidad al modelo ha permitido la elaboración de signos universales del género que así adquiere un alto grado de fiabilidad. Además casi todas las

miniaturas van contenidas en un marco que concentra la visión y la devoción. Están las láminas, lo mismo que las tallas del claustro de Santo Domingo de Silos, todas enmarcadas bajo arcos de medio punto, objetos por los que pasa un conocimiento, si convenimos con san Isidoro que “*un signo que dé acceso a un conocimiento*” es un símbolo. La repetición aparece entonces como un principio de base, y mejor convendría hablar de reiteración de un mensaje inalterable que, como Revelación, no dejaría lugar a variantes ni a expresiones nuevas. Sin embargo se ha ido introduciendo cantidad de imágenes evocadoras de textos ajenos al *Comentario*, como la del Arca de Noé cuya presencia se puede justificar por el uso simbólico de la cifra VII, cifra de los familiares de Noé que se salvaron del diluvio, relacionada con las siete iglesias de Asia (Yarza Luaces, 1998: 50).

La legibilidad de los símbolos depende de dos factores: el conocimiento de un código y la familiaridad con lo representado. El primero es el que impera en la lectura de los códices así como en las representaciones apocalípticas de los frescos del Panteón de san Isidoro, el segundo, lo va a desarrollar más sistemáticamente la estatuaria románica y, en grado inferior, la gótica, aunque en los *Beatos* también ha evolucionado la imagen de la Palmera de los Justos llegando a constituir una escena de género cuya legibilidad refuerza la autoridad de la comparación. Es entonces el sistema simbólico edificado por un agente culto, dotado de un amplio abanico de conocimientos bíblicos y capaz a la vez de jugar sobre los afectos –aunque no sea esa la táctica primitiva de los *Beatos*–, un agente que se puede identificar con el clero en su gusto por la cultura y el conocimiento. Es un discurso clerical el que sostiene pues la continuidad entre imagen y símbolo.

No es tan sólo el soporte lo que les confiere a los signos el estatuto de símbolos sino su colocación, así lo demuestra la ornamentación variable que guía al devoto que llegue al Pórtico de la Gloria por

el recorrido simbólicamente indicado⁴. Lo dice Jean Scot Érigène, “*el símbolo n signo sensible que ofrece parecidos con realidades inmateliales*” (Davy, 1997: 95). De ahí que coincidan como punto del traspaso del mundo al lugar sagrado a la vez la puerta, la *Maiestas* que Es la Puerta y el mismo Santiago, mediador, en el umbral de la casa del Señor o que se sitúe en el eje del coro la capilla dedicada al Salvador mientras las de la derecha y la de la izquierda lo están a san Pedro y San Juan, ambos protagonistas de la Transfiguración por una parte pero también símbolos de la potencia de la Iglesia y del amor del Señor. Esta adecuación de las formas y del sistema simbólico manifiesta la importancia concedida al principio de orden y de fortalecimiento en un momento plural de desviacionismos hasta el punto que no se ha cancelado la cuestión de saber si no es el esquema simbólico el que puede haber justificado la estructura arquitectural (Núñez Rodríguez, 2000 :104). Corresponde además esta estructura simbólica de los pórticos con el gran auge de la peregrinación hacia Santiago u otros centros más modestos –románicos y góticos– con un momento en el que el cristiano busca a su Dios o le encuentra en el movimiento, geográfico de la peregrinación o sencillamente en el más restringido, o más urbano, de acercamiento a la iglesia

⁴ Núñez Rodríguez (2000), p. 90: « En el Pórtico de la Gloria como en el drama litúrgico todo responde a un cálculo preciso, puesto que se trata de educar en la fe y en la *devotio*, nunca en la *adoratio*. Y también en la *cognitio*, lo que supone no ignorar si las manos unidas son un símbolo de plegaria, del que reconoce su inferioridad ante Dios (...) Existe pues un planteamiento lógico de la imagen. Un análisis que parte de los significados fijos, ligados a signos, tras el que late una coordinación con una fórmula agustiniana muy presente en la ordenación de la Escritura santa como resaltan los estudiosos de la Biblia en el medioevo: «todo cuanto se enseña atañe a cosas o signos, pero las cosas se enseñan por medio de signos».

parroquial, mientras la devoción alto-medieval parece haber pasado más bien por la clausura, la búsqueda ensimismada⁵.

Lo primero en todos los actos que celebran a Dios es el recuerdo, la *rememoratio* de la vida de Cristo o la reproducción de sus palabras, lo segundo y tan imprescindible como lo primero es la *moralisatio*, la edificación moral (Schmitt, Le Goff, 1999: 122). Este permanente hacer memoria de Dios implica una relación al mundo en la Historia que no puede dejar de ser problemática. Se expresa la preocupación eclesial de integrarse en la dimensión de la eternidad: algunos detalles de las tallas de los ángulos son en Silos particularmente significativos de esta inclusión del mundo entero, pasado y porvenir, próximo y lejano, en la esfera de la potencia divina, es decir en el propio mundo de los monjes en su meditación o al paso de sus quehaceres diarios. En la talla que más cerca se sitúa de la entrada de los monjes, *El descendimiento*, el primer maestro incluyó tres ángeles que van difundiendo incienso en un espacio en el que despliegan telas el sol y la luna. La dificultad para el devoto de situarse en el tiempo frente a unos acontecimientos pasados ya desde más de un milenio, se ve resuelta por un atajo, una reducción temporal cuando en la misma talla, debajo de la Cruz, saca Adán el brazo de su tumba, procedimiento que parece participar de este mismo afán de abarcar lo universal que manifiestan, según las necesidades, las *Crónicas* medievales integrando y disimulando cualquier acontecimiento en una neblina histórica.

⁵ Núñez Rodríguez, 2000, p. 102: «La educación en la fe, la voluntad catequética del Pórtico, parte de un principio de orden, de ortodoxia en el mensaje, en el que no tiene cabida algo que en el siglo XII es ficción: la vanagloria del laico, el elogio, en tanto que implica pecado de orgullo (el propio discurso del Infierno en este Pórtico así lo reconoce), culto al yo, al ser separado y específico».

Pero la historia reciente también se encuentra en las obras cuando ya ha sido escrita. Sabemos que solo cuando ha muerto Al Mansur, a principios del siglo XI, tras el saqueo del Norte, es cuando va a haber en los reinos de León y Castilla unos años de esperanza en el carácter definitivo de la expulsión del enemigo. Si ya han asomado los indicios de contaminación del arte cristiano del norte por modelos gráficos andaluces, si los ancianos músicos suelen estar sentados en el *Beato* de Escalada (962) a la manera oriental, se va a manifestar más decididamente esta serenidad durante el reino de Fernando I de León (1035-1065) con la afirmación de la ortodoxia frente al Islam (*Beato de Facundus*). De manera confusa cuando ya se va reconquistando y repoblando tierras en el Norte, cuando ha caído el califato y cuando los reyes de taifas ya han pedido la protección de los reyes cristianos aparecen las señales de una identificación de Babilonia, de la Ramera, con Córdoba, de los enemigos de Cristo con los antiguos invasores de la península. Entonces sí que llega el mundo a las láminas, un mundo cuyos rasgos identificables remiten a un oriente próximo con detalles arquitecturales precisos, o lejano con detalles vestimentarios exóticos. El motivo de dovelas fingidas cordobesas, también pintadas sobre los arcos de Santiago de Peñalba (segunda mitad del siglo X) como motivos ornamentales, contribuirá a construir la imagen negativa del palacio en la representación del Festín de Baltazar en el *Beato de Girona*, de los años 973-975. Asimismo la actitud de la Ramera acomodada sobre cojines, a lo musulmán, y cuyo sombrero triangular adornan un motivo parecido a los “merlones” cordobeses y una media luna, designa el mundo del islam como el de la depravación.

Más tarde, a principios del siglo XII, cuando parece algo alejado el peligro, se encuentra en la misma Puerta del Cordero de San Isidoro de León, una figura que su colocación viene a transformar en símbolo de la adversidad. Frente a Sara, al otro lado de la esce-

na del sacrificio de Isaac, se ve a Ismael, hijo de Agar, de cazador, apuntando al Cordero situado más arriba. Se lee entonces con mayor comodidad a Sara –cuyas manos van veladas– como figura de María a cuyo hijo (el cordero símbolo de Cristo) agrede el padre de los “*ysmaelitae*” (Durliat, 1990). Este ejemplo de innovación en el uso de las figuras simbólicas muestra bien la potencia de una aprensión colectiva que se expresa tardíamente. Notaremos que con la cantidad de motivos simbólicos que aluden al enemigo musulmán y lo designan como guerrero, el Sujeto Cultural revela una agresividad comunitaria frente a un enemigo común, después de la Iglesia y la Escuela asoma la Hueste: el Sujeto Cultural se identificaría con el ejército de Dios.

Los símbolos cristianos que se van instalando y repitiendo en los *Beatos* atañen a la devoción y a sus defensores. Interesa entonces reunir a todos los que se sientan concernidos por el símbolo de la resistencia de una monarquía designada como “visigoda” en la añoranza, la cruz de Asturias, la cruz de Covadonga. Este elemento erigido en símbolo, ya no solo de Cristo sino de la resistencia, se impone en el nimbo del Cordero que además lo sostiene con su pata. Aparece, triunfante, en el *Beato* de Escalada y entre las primeras páginas del *Beato* de Fernando y Sancha cuelgan de sus brazos un alfa (reproducido en su *Diurnal*) y una omega; remite el símbolo tanto a la omnipotencia de Dios como a la grandeza de los *impe-ratores* cristianos. Por su repetición en todos los *Beatos* se expresa la integración por el Sujeto Cultural de un modelo que sugiere una perspectiva a largo plazo. Han vuelto los cristianos a su posición de soldados de Cristo, siguen siendo los defensores de siempre.

No porque marque también el siglo XI el concilio de Burgos que impone el rito romano en 1080, la reconquista de Toledo que van a dominar los obispos cluniacenses dejará de traslucir este sistema de valores militar-monárquicos que es el de los defensores, defensores de

la Iglesia por supuesto. Esta historización oportuna de los símbolos en el texto iconográfico revela la inscripción del Sujeto Cultural en un modelo de interdependencia Iglesia-Realeza, que inscribe la realeza en la defensa y representación simbólica de la Iglesia, de una Iglesia que se da entonces todavía como peninsular.

Esta coincidencia se da desde antiguo al nivel de los símbolos. Puede llamar la atención la ornamentación de las iglesias visigóticas, grandes crisoles de confluencia de obras y de espiritualidades anteriores. En Quintanilla de las Viñas por ejemplo los frisos exteriores constituyen como un espejo de la vida circundante: unas imágenes repetidas de la vid, de la caza, inscritas en una continua orla sogueada, representan la esencia de lo cotidiano mientras en el interior las impostas presentan, en un *clipeus* sostenido por ángeles, a dos seres designados en la misma piedra por las palabras « sol » y « luna ». El sol y la luna pueden sugerir tanto la universalidad cósmica del mensaje y de la escena que lo transmite, como las dos edades del mundo, siendo la del sol la de los evangelios y la de la luna la del antiguo testamento, sin contar con el principio masculino y el femenino de la luna que se une al sol para regir el universo. Frente a la representación de este tema a la vez pagano, judío y cristiano, le serena al que busque las huellas de la conversión de los visigodos a un cristianismo ortodoxo el que lo sostengan dos figuras de ángeles. En este caso, de forma evidente, el símbolo permite la interpretación de la imagen, la representación queda dirigida por el sistema simbólico que edifica certidumbres, que evita los deslices. Si este *clipeus* es el de las teofanías que encontramos en los *Beatos*, también es la *imago clipeata* cuya composición retoma la de las apoteosis de emperadores antiguos acompañados de genios alados sustituidos en el arte cristiano por ángeles. Esta imagen se ha transformado en crismón, muy frecuente en la parte pirenaica, sostenido por los leones que representan a Cristo potente y caritativo. Es el

signo de lo divino como lo va a ser muy pronto la mandorla que también se inscribe en la omega, señal de la universalidad de Cristo, principio y fin. Puede ir acompañado de inscripciones explicativas o exhortativas a la penitencia y a la purificación para evitar la segunda muerte: en Jaca, por ejemplo, este crismón se encuentra rodeado de inscripciones que descifran para el lector las letras que constituyen el anagrama de Cristo o de la Trinidad.

Consideraremos a continuación otros modos de transformación o utilización de los símbolos en los que aflora la reproducción de las prácticas discriminatorias de la sociedad estamental que se da como regida por el estado de los oradores en una constante preocupación por la fraternidad⁶. Entre las más evidentes expresiones de esta tarea moralizadora de la imagen se encuentra por ejemplo la reproducción esquemática en los capiteles de san Martín de Frómista por ejemplo, de las fábulas esópicas así como la representación, siempre marginal en cuanto a su localización, de los pecados capitales, gula, lujuria, etc. o de las escenas de la vida cotidiana. Por otra parte la diferencia pregonada en “los trabajos y los días” del Panteón de San Isidoro es cosa de un momento, de un adorno, de un intradós tan frecuente en el románico como ajeno al programa narrativo. También se asocian en Platerías, señala Castiñeiras, las representaciones de los meses con la de algunos episodios del Génesis “*en toda una visión optimista de la historia de la humanidad a través de la redención del*

⁶ Schmitt, 1990, p. 209: «La distinction entre les trois «ordres» peut donc globalement nous guider dans une analyse des différences entre tous ces gestes, leurs formes et leurs finalités, mais à condition de ne pas perdre de vue que les documents textuels et iconographiques, qui nous renseignent sur eux, et plus encore, quand il s'en présente, les essais médiévaux d'interprétation de ces gestes, furent produits, tout autant que le schéma idéologique des trois *ordines*, par les seuls lettrés, par les clercs, par le premier ordre».

trabajo” (Antonio Castiñeiras, 2000: 60). Se insinúa así la existencia de constantes morales en lo cotidiano, se pregonan el respeto al prójimo y al trabajo.

He aludido a la utilización de la familiaridad con lo representado; en este caso se sugiere la presencia conjunta de dos estados hermanados por la fe, el de los oradores y el de los labradores. Pero ¿quién habrá sido el campesino que haya entrado en el siglo XII en el Panteón de los Reyes? La diferenciación, el respeto por lo cotidiano podrían proceder de una intención unificadora y pedagógica si se expresara al nivel de los pórticos donde tampoco es tan patente. Pero no hay comunidad cristiana tal que se sepan leer todos los textos de piedra del Camino. Es cierto que los artesanos escultores u otros se iban de un santuario a otro pero ¿será tan evidente que los fieles hayan considerado con atención todos los pórticos concernidos?

Este recurso a los efectos de especularidad como fuente de comprensión del mensaje elabora la ilusión de un cuerpo social comunitario, que en lo ideal tendería hacia lo clerical y contemplativo. La clericalización del traje, el que lleven fácilmente los personajes de cualquier época la tonsura, ropas sacerdotales y hasta falsas o auténticas aureolas reduce el mundo a la dimensión clerical. Crea el discurso clerical la ilusión de una *doxa* que autorizaría la multiplicidad de los mensajes, implicando una fácil descodificación a partir del conocimiento de las fuentes de los aportes simbólicos. Descartaremos sin embargo la ilusión de un comanditario único, en total y permanente ortodoxia, que casi anticiparía los propósitos de la Iglesia concebida como monolítica, sometida a un modelo, en total adecuación con Roma, o Cluny, como si, hasta en el combate contra las herejías de la alta edad media, no estuviera en juego nada más que el orden religioso, como si lo religioso fuera restringido, como si se pudiera descartar de lo político, en toda la amplitud de la palabra (Baschet, 2004).

Y es que se repercute la organización estamental en particular en la distribución jerarquizada de las representaciones de los personajes en el espacio de los arcos y de los tímpanos⁷. En las enjutas, que como cualquier otra superficie no deben permanecer vacías, se encuentran personajes secundarios o figuras simbólicas adyacentes, cuya presencia corrobora el valor del mensaje sin realmente sostenerlo –tal es el caso de los leones que sostienen el crismón y en particular en el dintel por encima de los tímpanos del portal de Platerías de Santiago– mientras el centro de las representaciones viene ocupado por personajes principales yuxtapuestos cuya mirada rompe a veces el hieratismo.

Con la contrarreforma de 1028 van a aparecer nuevos símbolos: se prohíbe que se represente de forma humana la Trinidad y se impone entonces el símbolo de la paloma que se coloca en los arcos, a veces casi a destiempo. En la España del Norte la fidelidad a las normas romanas es una señal de buena voluntad pero sobre todo de legitimidad, legitimidad del clero y de los que tienen su poder de la Iglesia. El crismón va a desaparecer en el siglo XII, sustituido en los tímpanos por las representaciones del Juicio Final en las que se multiplican los símbolos en un efecto pleonástico –los seres

⁷ Scobeltzine, p. 15: «Dans la société du XI^e siècle (...) la valeur, l'existence même d'un individu est fonction des liens qui le relient à un plus puissant auquel il a prêté hommage s'il est chevalier, et à des plus faibles sur lesquels il exerce son pouvoir de commandement (...). La société à l'époque romane n'est pas une juxtaposition hiérarchisée d'individus à caractères bien définis, protégés par une loi et une police communes, mais une imbrication de réseaux de dépendances qui enserrant et déterminent les caractères qui la composent». *Ibid.*, p. 26: en los tímpanos «nous voyons à l'oeuvre ce principe de composition caractéristique de l'art roman qui veut que la figure s'efforce d'occuper entièrement l'espace qui lui est assigné, perdant ainsi son autonomie, pour s'intégrer dans la composition de l'ensemble.».

teriomórficos representados al lado de los evangelistas sentados redactando el nuevo testamento–, y se pormenorizan las descripciones de personajes afines o no al pasaje evocado. Se reduce el Juicio Final a una escenificación estereotipada cuando no distorsionada por la incursión de personajes ajenos al acontecimiento, como María o San Juan mediadores. Intervienen María y Juan, montan la guardia san Pedro y san Pablo. La abstracción del mensaje de los *Beatos* se matiza en los templos, la humanización lo banaliza y aparece todo un cortejo mucho más difícil de identificar que en las miniaturas, el de los ángeles. Se está moldeando la cultura con los criterios de la Iglesia romana, el Sujeto Cultural integra y reivindica este modelo como modo de acceso a la universalidad, aun a costa de unas infidelidades al mensaje primigenio. Las fluctuaciones del sistema simbólico parecen pues en gran medida sometidas a las fluctuaciones ideológicas que organizan o desorganizan la expresión del Sujeto Cultural.

El papel homogeneizador del Sujeto Cultural que se construye edificando un sistema totalizador también se manifiesta en la creación de nuevos símbolos. Así en Silos o en Santiago, con el árbol de Jesé cuya disposición será clásica a partir de los siglos XI-XII⁸.

⁸ Toubert, p. 85, recuerda la aparición frecuente del árbol de Jessé en el siglo XII, construido a partir de las palabras de Isaías, II, I. «*Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet*» y precisa: «Le symbolisme végétal, suggéré par le jeu de mots *virgo-virga*, a permis de montrer comment, à travers la Vierge, s'opère la succession ascendante de la tige de l'Ancien Testament à celle du Nouveau Testament en haut de laquelle s'épanouit le Christ fleur. Marie est située au point de passage de l'une à l'autre. Dans l'arbre de Jessé, la tige de l'Ancien Testament est aussi vigoureuse que celle qui lui succède. Tout autant que le renouvellement intervenu par l'Incarnation, la continuité de l'une à l'autre est visible et affirme la présence de l'Ancien Testament dans le patrimoine chrétien».

En este motivo se concentra todo el deseo de afirmación de la comunidad, de su firmeza y de su fertilidad. Es otra imagen simbólica de la unión eclesial basada sobre la interdependencia⁹. Asoman las prácticas autoritarias en la utilización del objeto de devoción dentro de un espacio sagrado o no, como lo demuestra en particular la intrusión de las preocupaciones temporales en el ordenamiento de la fachada de Platerías. Aquella fachada tan compleja, cuyos relieves parecen colocados al azar, constituye, como lo demuestra Manuel Antonio Castiñeiras, una platea. La mujer del portal de la derecha, la que lleva en su regazo la cabeza de su amante, viene a ser la mujer adúltera, los leones son los del Trono de Salomón, y todo en dimensiones humanas para mejor involucrar al devoto en el proceso de identificación. Dicha plaza, restaurada hacia 1117 viene, por la colocación de las estatuas así como por una re-semantización de su simbólica, a representar el lugar de justicia. También procede de esta misma autoridad de lo temporal sobre lo espiritual el que figuren, entre motivos de devoción al Apóstol, las letras AN(F)US REX que designan a Alfonso VII coronado emperador por el propio Gelmírez entonces obispo de Santiago. Y recuerda entonces Castiñeiras que el pueblo rebelado saqueó esta misma plaza que “era por antonomasia la expresión del poder feudal” (Antonio Castiñeiras, 2000: 55-81).

Se resuelve en parte el posible antagonismo entre la institución eclesial y la monarquía con la aparición de la Virgen mediadora que

⁹ Faure, P., Cattin, Y., p. 70: « L'analyse des thèmes iconographiques confirme l'inventivité de l'art médiéval. De nombreux thèmes n'ont en effet pas d'équivalent textuel: « l'Arbre de Jessé» se fonde sur un passage biblique (Isaïe II) mais il constitue une image synthétique qui met puissamment en scène la filiation du Sauveur, les rapports entre l'humain et le divin, et le rôle qu'y tient l'Eglise».

puede sustituir como *Porta Caeli* al Santiago del Pórtico de la Gloria o al obispo Mauricio de la Puerta del Sarmental de Burgos.

Otras distorsiones del sistema simbólico medieval se producen bajo la presión de la instancia de poder laica y señorial, por ejemplo en el uso personal de los colores, por lo menos en los *Beatos* –que se minian desde el siglo X hasta el XIII– por los artistas de los distintos períodos. Hacia 1047 el *Beato de Fernando y Sancha*, el más rico en oro por su condición de encargo real, muestra su respeto hacia la tradición astur-leonesa cuando hace tiempo que no se ha copiado ningún libro de lujo. Este *Beato* que parece una pura reconciliación con el pasado presenta muy a menudo un fondo de bandas de color entre morado y púrpura que es el color del emperador. Se ha recuperado la tradición enriqueciéndola pues con elementos simbólicos que proyectan sobre el presente como un imperativo. El rey Fernando es el *imperator*, lo sugiere sencillamente el fondo de unas miniaturas que no suelen ser espacios de iniciativas.

La imagen religiosa ejerce pues una función reguladora de otras dimensiones que la espiritual. La colusión se manifiesta así de la Iglesia con el poder secular. Se ponen en escena la Corte y el Tribunal. Así el motivo que mejor signifique el Juicio Final va a ser la balanza del arcángel Miguel en la clave de la puerta del Juicio Final del Pórtico de la Gloria. Pero esta imagen es muy significativa de la tensión que tiene que resolver el Sujeto Cultural. La omnipresencia de los ángeles, desde los que evoca el Apocalipsis hasta los que se representan en cada esquina como símbolos de la mediación entre un aquí evidente y un más allá cuya existencia patentizan, resuelve en parte la excesiva adecuación a los sistemas mundanos de representación¹⁰. Los ángeles son a la vez la legión celestial y la tropa

¹⁰ Faure, p. 47: « leur rôle n'est pas seulement de mettre en mouvement des images et de les rendre narratives, par un code symbolique approprié, mais

mediadora, cuya presencia manifiesta un efecto de especularidad ideal. Ocupan en el cielo, alrededor de la *Maiestas*, estos mismos ángeles –que intervienen hasta en los poemas épicos– el lugar en la tierra de los que mandan, cleros, guerreros o monarcas en la defensa del Señor. Estas singulares presencias, serenas y tranquilizadoras son las que nos enseñan las plagas y los juicios, a la Madre y al Salvador. Libres y espirituales, servidores del Creador, los ángeles transmiten sus mensajes y voluntades. Si recordamos que son los benedictinos, que recuperaron la iglesia hispana para Roma, los que promueven la devoción a los ángeles, podemos ver en ellos el elemento conciliador.

No obstante, ya que todavía no se ha impuesto el modelo del ángel protector ni del de la guardia, siguen siendo los personajes de la vida real, los comanditarios Fernando y su hija Urraca en el románico San Isidoro, el obispo Mauricio y los reyes del balcón de la catedral de Burgos los que humanizan el conjunto bíblico situándolo en un tiempo cercano, lo que a la vez asume su propia integración en la eternidad y restaura una autoridad y una potencia cuestionadas. La confusión de los tiempos permite el acceso a la lectura simbólica. Además esta proximidad física hace familiar y segura la casa de Dios en cuyo umbral se sitúan los obispos.

La búsqueda de los contornos del Sujeto Cultural ha permitido que aparezcan dimensiones otras que la que se hubiera podido pensar como definitivamente determinante, la clerical. La manifestación de pretensiones hegemónicas de parte de una institución monárquica que evoluciona en relación con la Iglesia se ha infiltrado en el discurso, revelando su ansia de dominar la tierra y las relaciones

de dévoiler temporairement un espace et un temps autres que l'espace-temps terrestre».

sociales. La Guerra y la Justicia se han encontrado disfrazadas pero activas bajo el discurso clerical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASCHET, J. (2004), *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Aubier, collection historique, Paris.
- CATTIN, Y. et FAURE, P. (1999), *Les anges et leur image au Moyen-Âge*, Zodiaque.
- CROS, E. (1995), *D'un sujet à l'autre. Sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, Collection Études sociocritiques, éditions du CERS.
- DAVY, MM. (1977), *Initiation à la symbolique romane*, Champs, Flammarion.
- DEBRAY, R (2001), *Dieu, un itinéraire*, éditions Odile Jacob, Paris.
- DURLIAT, M. (1990), *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques : de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne.
- FREEBERG, D. (1989), *Le pouvoir des images*, Gérard Montfort éditeur.
- LE GOFF, J. et SCHMITT, JC. (1999), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard.
- RAIMOND, J. (2001), « *L'Apocalypse et le Jugement dernier, et la structuration du sujet culturel médiéval* », Cahiers du GRIMH n° 2, "Images et divinités", pp. 311-325.
- SANTIAGO, *la catedral y la memoria del arte*, Edición a cargo de Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Consorcio de Santiago, Biblioteca científica compostelana, 2000.
- SCOBELTZINE, A. (1973), *L'art féodal et son enjeu social*, Gallimard, collection TEL.

- SCHMITT, JC. (1990) , *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Gallimard, Paris.
- TOUBERT, H. (1990), *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris, Cerf.
- YARZA LUACES, J. (1998), *Beato de Liébana, manuscritos iluminados*, Moleiro editor.