



El siglo XII, el del renacimiento medieval, es también la gran época del arte románico. El hombre de ese tiempo posee un exacto conocimiento de su situación: peregrino de la Jerusalén celeste, se encuentra por ello consagrado a una marcha ascendente. Ligado al mundo invisible en que se mueve, sabe de dónde viene y hacia dónde va; su certeza proviene de su fe, y, tanto si dicha fe se desarrolla en la Iglesia, como si es heterodoxa, permanece viva. El monje responde a ella desde su monasterio, el maestro con sus enseñanzas, y el artista, con la piedra o el color, da el debido testimonio.

El mundo es uno, del macrocosmos al microcosmos, y es, además, el signo de lo Invisible. Y el arte y sus símbolos lo enseñan.

Del pórtico de Cluny a la literatura del Grial, Marie-Madeleine Davy nos abre las puertas a la extraordinaria riqueza simbólica propia del siglo XII.

akal
www.akal.com



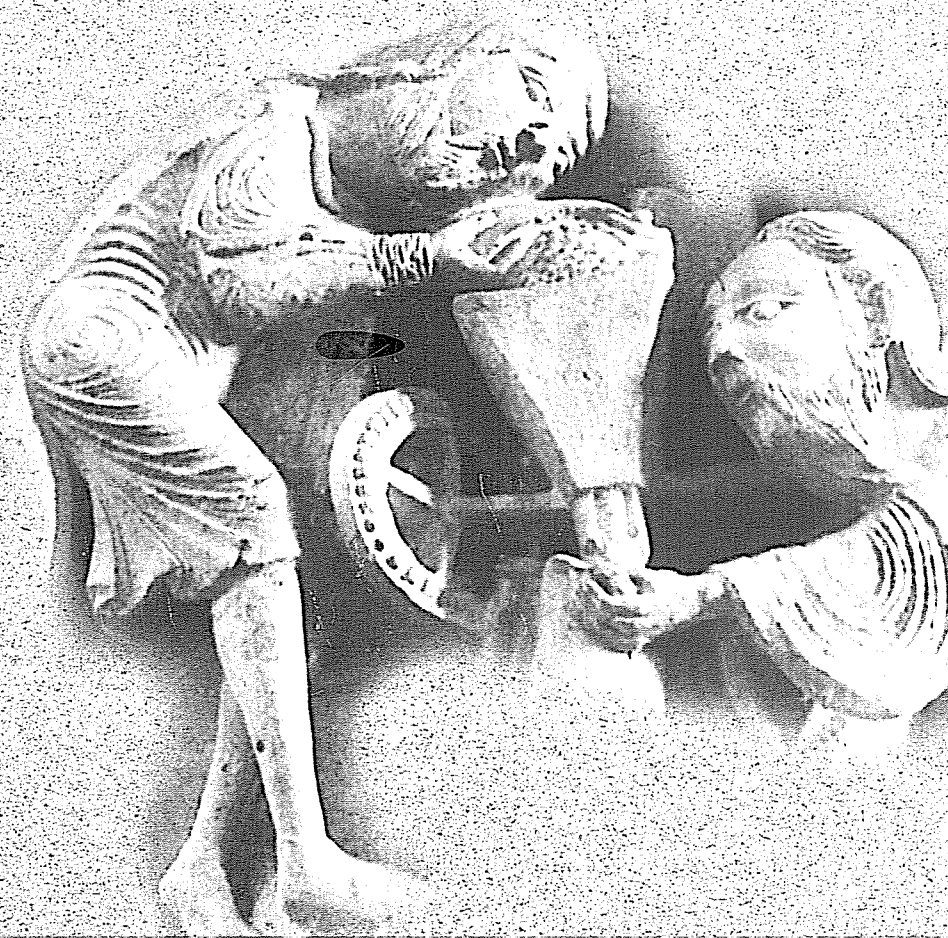
38

INICIACIÓN A LA SIMBOLOGÍA ROMÁNICA
MARIE-MADELEINE DAVY

AKAL / ARTE Y ESTÉTICA

INICIACIÓN A LA SIMBOLOGÍA ROMÁNICA

Marie-Madeleine Davy



Diseño interior y cubierta: RAG

Maqueta de portada: Sergio Ramírez

© Flammarion, 1977

© Ediciones Akal, S. A., 1996, 2005, 2006, 2007

para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN-10: 84-460-0594-8

ISBN-13: 978-84-460-0594-0

Depósito legal: M. 20.142-2007

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.

Pinto (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

INICIACIÓN A LA SIMBOLOGÍA ROMÁNICA

El siglo XII

Marie-Madeleine Davy

*Traducción
Magdalena Pascual*

-akal-

*Escúchame, hijo mío, y aprende la sabiduría;
Y vuelve tu corazón atento...
Te descubriré una doctrina pesada en la balanza
Y haré que conozcas una ciencia exacta.*

ECLESÍÁSTICO, XVI, 24

Abreviaturas

P. L.	Patrología latina de Migne.
P. G.	Patrología griega.
Gén.	Génesis.
Éxo.	Éxodo.
Deut.	Deuteronomio.
Jos.	Josué.
S.	Salmos.
Cant.	Cantar de los Cantares.
Jerem.	Jeremías.
Rom.	Epístola a los Romanos.
Cor.	Epístola a los Corintios.
Gálat.	Epístola a los Gálatas.
Efes.	Epístola a los Efesios.
Fil.	Epístola a los Filipenses.
Tes.	Epístola a los Tesalonicenses.
Apoc.	Apocalipsis.

Prólogo

En este libro proponemos una nueva edición de nuestro *Ensayo sobre la Simbología Románica*. Esta obra no incluye sólo correcciones y añadidos importantes o capítulos nuevos. Un espíritu diferente parece animarla, por eso hemos considerado preferible modificar el título.

Dedicarse durante largos años al estudio de la mística del siglo XII implica un riesgo, el de sacralizar exageradamente una época conocida y amada bajo un ángulo particular. Quizás, en nuestra primera redacción no se ha evitado suficientemente este riesgo. Desde entonces, la preparación de una obra sobre el tema de la *Madre Cósmica* en el siglo XII, y la de un ensayo sobre el *Conocimiento del Hombre* en la misma época, nos han puesto en contacto con un pensamiento profano no ignorado anteriormente, pero que debido a una tendencia personal y al sentido de nuestras investigaciones, no había llamado suficientemente nuestra atención.

El presente estudio sobre la *Iniciación a la Simbología Románica* se presenta dentro de un pensamiento ordenado respecto a los valores espirituales, y se mueve en un clima religioso. Bien se trate de la mística, de la teología o del arte siempre pertenece al campo espiritual. Separarlo de ello no significaría animarlo o descalificarlo, sino más bien desfigurarle.

Por eso no pensamos que hayamos exagerado la resonancia espiritual del símbolo románico. El error sería creer que el pensamiento del siglo XII depende totalmente de Dios, que la búsqueda de la Jerusalén celeste es emprendida por la mayoría de los hombres. Cada época tiene elementos diversos, incluso opuestos: algunos hombres viven en el mundo sin arraigar en él, otros, satisfechos de sí mismos, intentan asentarse. Pero no los podemos eliminar con un juicio de valor. Tanto más cuanto la sombra no está ausente. Los hombres de la luz del siglo XII, un San Bernardo por ejemplo, no están exentos de un comportamiento que pueda parecernos algunas veces reprehensible. La frivolidad puede parecer preferible a lo sublime cuando este concepto no es rigurosamente puro, y el juego más seductor que la

violencia sectaria. Sin embargo, escandalizarse de la diplomacia de un San Bernardo de Clairvaux o de sus excesos, del rigor de su lenguaje respecto a los judíos o los heréticos, sería desconocer el clima de una época, y olvidar las cualidades y defectos de un temperamento particular que, a pesar de sus exageraciones, seguramente no tiene igual en el orden de la santidad, así como el estilo y la calidad de la acción.

El sentido religioso se expresa en todas las épocas, sin embargo en el campo espiritual los siglos son equivalentes. La suma de sabiduría y santidad es sin duda idéntica, pero los que la comparten son más o menos numerosos. El sentimiento religioso corre siempre el riesgo de extraviarse. En lugar de manifestarse en la armonía y la medida, se presenta bajo formas desordenadas. Privado de calidad, no evoca la divinidad, sino, al contrario, la rechaza.

Ahora bien, la originalidad del siglo XII trata de incluir a la vez un amor de Dios y un amor carnal que tanto el uno como el otro, gracias a los místicos, poetas y trovadores, han logrado alcanzar la cima del arte: arte de amar, de escribir bien, de unir lo visible a lo invisible; arte del tiempo y arte de la eternidad, de lo profano y lo sagrado. El amor carnal puede inscribirse en una vía ascendente, por ejemplo con San Bernardo o Guillermo de Saint Thierry. También puede que se complazca en sí mismo y no exija ninguna superación, como en el amor cortés.

Al pensamiento exclusivamente profano, el símbolo espiritual del siglo XII, le resulta ajeno. El amor cortés —aun siendo muy discutida esta cuestión— no proviene directamente del pensamiento cristiano; posee otras fuentes, aun manifestándose en una civilización cristiana. Sería vano buscar en el amor cortés una prolongación o un eco del amor de Dios; tanto uno como otro tienen sus poetas, y los motivos que les inspiran están privados de contacto. Además la naturaleza y el objeto de estos amores son rigurosamente diferentes. El amor de Dios se basta a sí mismo; el amor carnal puede bastar. Este último no está privado de significado, y se expresa en un orden de belleza y poesía. Desconfiemos de los espíritus devotos que sólo ven la mueca de lo que se les escapa.

Si la cristiandad del siglo XII absorbe en su universo a la inmensidad de la creación y la sacraliza, la lucidez exige percibir el esbozo de una dualidad y la mezcla de lo espiritual y lo temporal.

En la medida en que el mundo se separa entre sagrado y profano, se divide entre natural y sobrenatural, el símbolo sólo se refiere a las realidades espirituales. En sí mismo, el símbolo no supone ni esta separación ni esta oposición. En una mentalidad primitiva, dicha división sería inconcebible, pero el siglo XII se encamina hacia la distinción de lo natural y lo sobrenatural, que se afirmará en el XIII y se convertirá para el hombre en un escollo. La dualidad no se ofrece como oposición entre la carne y el espíritu. El problema es otro. Existen dos mundos, pero no están superpuestos el uno sobre el otro. Podríamos compararlos a miradas orientadas en sentidos diferentes. Ningún enfrentamiento los opone, ningún puente los une. Estos dos mundos tienen nombres respectivos: lo sagrado y lo profano, expresan un mundo unido y un mundo aislado. Los elementos del mundo unido están vivos, los del mundo aislado se encaminan a la muerte.

También se nos presenta otro peligro que es mayor todavía, así como nueva fuente de confusión. Los valores religiosos tienden a socializarse, lo temporal y lo intemporal se mezclan, se ligan de manera que lo intemporal reclama para sí la

fuerza, la violencia y el poder que no sólo no le convienen, sino que lo desfiguran y corren el riesgo de aniquilarlo. El peligro para la realidad espiritual no proviene de los que la ignoran o niegan; se encuentra donde los hombres se sirven de ella como instrumento de poder. Así resulta muy difícil no sólo descubrir su belleza, sino creer en su existencia. Lo carnal posee su grandeza, siendo en cambio odiosa la caricatura de lo espiritual.

A pesar de rechazos y confusiones, los símbolos permanecen vivos e indestructibles. Ninguna mano, ninguna voluntad podrán destruirlos, ya que el pensamiento simbólico es consustancial al hombre orientado hacia la luz.

Cuando el hombre modifica su estructura y cambia su verdadero rostro, ya no sabe descubrir los valores espirituales; entonces corre el riesgo de girar en un círculo sin salida. Así, en la leyenda, el viejo Rey Pescador está paralizado, su mal es compartido por la naturaleza que le rodea. Los caballeros preguntan al enfermo por su salud; pero ninguno plantea el verdadero problema. Aparece entonces Parsifal, caballero pobre y desconocido, que no respeta las costumbres del ceremonial en uso, y pregunta al viejo Rey: ¿dónde está el Grial? Entonces todo se anima, tanto el Rey Pescador como el mundo que rodea, porque ha emitido la única cuestión que resulta esencial.

Esta *Iniciación a la Simbología Románica* pertenece al campo espiritual y sólo a éste. En consecuencia, estas páginas se refieren a un aspecto del siglo XII, el más importante ante nuestros ojos, el único real. Lo que no significa que otros campos se encuentren desprovistos de valor. Así hemos considerado útil en este estudio, insistir en las estructuras religiosas y la mentalidad de una época, a fin de comprender mejor la realidad del símbolo en el siglo XII y su papel en la existencia.

Lo esencial de nuestro tema consiste en la importancia dada a la experiencia espiritual. Ésta está alimentada por los símbolos; son ellos los que la provocan, la animan y le conceden un valor abisal.

La diferencia entre los hombres se reduce a ésta: presencia o ausencia de la experiencia espiritual. Aunque sea luminosa, esta experiencia no se adquiere de una vez por todas, hallándose ligada a profundos conocimientos sucesivos; por eso el hombre en quien se realiza está atento a los signos de presencia, a los símbolos que como letras le enseñan un lenguaje, el lenguaje del amor y del conocimiento. El hombre espiritual está instruido por los símbolos y cuando quiere dar cuenta de su experiencia inefable, recurre a los símbolos necesariamente.

Así el símbolo se convierte en el alfa y el omega de la experiencia espiritual, o más bien forma todo el abecedario de este lenguaje misterioso comparado al de los ángeles. Ya no sólo es lenguaje, se convierte en verbo, transformando una tierra de sombra en una tierra de luz, es decir, en una tierra transfigurada.

En este estudio, algunos capítulos —por ejemplo los de la Segunda Parte— están tratados con amplitud, ya que aluden a problemas que nos parecen fundamentales. Otros sólo trazan itinerarios, ya que tocan cuestiones que preceden y rebasan el siglo XII. La insistencia en textos místicos proviene de su importancia en el campo simbólico, viniendo de autores pertenecientes al período románico cuya influencia se ha ejercido en el arte. Si hemos recordado sobre todo textos cistercienses, no es únicamente porque son familiares para nosotros, sino porque Cîteaux es el sol de su siglo.

A los lectores de este libro les deseamos una lúcida atención, no por nuestra obra, sino en relación a la presencia de los signos simbólicos que cualquier hombre puede contemplar, aunque sólo sea en la naturaleza. Los símbolos son otras tantas miradas animadas, unas manos llenas de tesoros.

Lo importante es saber que están en nosotros y alrededor nuestro, esperando pacientemente ser reconocidos.

Prefacio

El estudio del símbolo medieval no es un tema nuevo. Sin embargo, es posible abordarlo de modo diferente, bien se trate de su sitio y de su papel en la teología, la literatura o el arte. Los trabajos sobre el pensamiento oriental, la traducción de obras sagradas desconocidas anteriormente, los estudios de historia de las religiones, de etnología y de psicoanálisis han abierto un mundo que permanecía cerrado y parecía inviolable. Las investigaciones de Jung y de sus colaboradores han aportado una visión del universo que enfrenta al hombre con la realidad de su esencia. Finalmente, la fenomenología ilumina singularmente la evidencia trascendental.

Hoy percibimos, de manera irrecusable, la profunda unidad que trasciende la historia. La cara del hombre se descubre, y a través de él todo lo que causa de manera consciente o inconsciente. Por fin se capta la importancia del símbolo y aparecen libros científicos sobre el tema. Los historiadores de las religiones toman el símbolo como tema, y algunos teólogos y filósofos examinan el pensamiento cristiano a la luz de los descubrimientos modernos en el campo de la psicología y de la historia de las ideas. Hoy, interpretaciones que podríamos haber rechazado anteriormente no sólo son admitidas, sino que designan a la libre indagación un amplio campo de investigación. Lo explícito actual del símbolo muestra el valor que se le atribuye. Los arquetipos y el papel del inconsciente crean un nuevo campo de experimentación.

El período medieval, tanto si se refiere al pensamiento como al arte, nunca ha sido suficientemente apreciado. Cada país posee sus medievalistas, pero el público letrado ignora una riqueza que cómodamente menosprecia. Los trabajos sobre la teología, la mística o el arte medieval provienen la mayoría de las veces de especialistas que escriben para un número reducido de lectores. Desde luego, los estudios de Etienne Gilson, de Émile Male y de Henri Focillon han tenido gran éxito en Francia. Sin embargo, estas diversas publicaciones tienen una tirada restringida, si lo comparamos con obras de historia del pensamiento o del arte que supieron retener mejor la atención del público, ya que pertenecían a un siglo juzgado menos desfavorablemente.

Pero aún se plantea otro problema, más importante todavía. Generalmente, los medievalistas son a menudo filósofos, teólogos, historiadores y estetas. También vemos a algunos únicamente atentos a la ortografía paleográfica. Ciertamente esta preocupación es loable, pero desde hace diez años, un viento generador viene soplando, y el pensamiento amplía su campo de acción. La ciencia histórica se ha renovado completamente. A este respecto, las obras de Toynbee, de Raymond Aron y de Jaspers han hecho tambalearse las barreras de una ciencia antaño limitada. La teología tuvo que cambiar su método de investigación. Severos teólogos encerrados ayer en la escolástica bucean hoy con éxito en el psicoanálisis, y las fuentes cristianas son examinadas con clara probidad.

Ahora bien, sería conveniente estudiar la Edad Media como historiador de las religiones y psicólogo. El movimiento universal que atraviesa la historia resultaría más claro, y el comportamiento arcaico que se descubre a través de la tradición religiosa haría estallar los límites de una sola época. Las correspondencias se impondrían.

Este libro pretende permitir a unos lectores instruidos, pero no especializados, entrar en contacto con un período de una extraordinaria densidad, la época románica, y más particularmente el siglo XII francés. El pensamiento y el arte románicos se perfilan desde el siglo XI, pero era necesario elegir una fecha determinada que tuviese límites precisos. Por eso, nos atenemos principalmente al gran siglo románico, el XII, que es el de un maravilloso renacimiento que además no tiene nada que envidiar al verdadero Renacimiento. Se trata solamente de una perspectiva a vista de pájaro, de realizar una introducción. Este estudio, para completarse, necesitaría todo un equipo de especialistas¹. En nuestra obra, las correspondencias de los símbolos están pocas veces indicadas. Sería conveniente escribir un capítulo para cada tema. De manera episódica, establecemos algún paralelismo, pues tenemos que saber que los símbolos se unen a través de la historia. No todo es bíblico en la cristiandad del siglo XII; los símbolos extrabíblicos son numerosos, hay un aporte considerable de origen pagano y una influencia gnóstica verdadera pero difícil de aislar².

El objetivo de este libro es el símbolo en el pensamiento románico y en el arte románico. Pero es imposible hablar de ello sin sustituirlo en su marco. Y esto por dos razones. Primero, el arte románico es teológico; usando elementos profanos los sacraliza. Capta los datos paganos y los interpreta en su beneficio. Por otra parte, período románico sólo hay uno. Todo está íntimamente relacionado, como los pliegues de un abanico unidos sobre el mismo soporte. De ahí su originalidad y su riqueza. Para comprender uno de esos aspectos, es conveniente acercarlo a los demás: todos coexisten. Estudiar por ejemplo el símbolo en el arte, exige situarlo en su clima, ver su estrecha relación con los símbolos expresados en los textos contemporáneos, ya que entre el pensamiento religioso místico, la literatura sagrada y el arte no existe barrera extraña. Así una Santa Hildegarda introduce en la vida histórica de Cristo nociones de física, y una Hadewijch usa en sus poemas espirituales los temas de la poesía cortés.

¹ A propósito de nuestra edición del Comentario del *Cantar de los Cantares* de Guillermo de Saint Thierry, hemos tenido la oportunidad de estudiar en un amplio prefacio algunos temas simbólicos.

² En un estudio sobre el «conocimiento del hombre del siglo XII» que llevamos a cabo durante varios años, intentamos examinar la influencia de la gnosis en el siglo XII y en particular en los autores cistercienses.

Una vez más, esta obra no tiene la intención de ser exhaustiva. Sólo se propone indicar puntos de referencia, hacer sondeos aquí y allá permitiendo al lector comprender la importancia del símbolo. No se ha dicho todo. No todo debe ser dicho. No hay en el siglo XII, ni en ninguna otra época, un esoterismo del hombre del siglo XII escondido en el seno del cristianismo; sin embargo, se presentan —como siempre— varias moradas de entendimiento. Podríamos haber estudiado un aspecto más secreto, pero ya resulta difícil, por ejemplo, hablar del comentario del *Cantar de los Cantares* de San Bernardo. Éste es un tema delicado, exigiendo para ser tratado y comprendido cierto grado de conciencia. Existen textos cuya belleza sólo se revela a la atención aguda; sólo bajo esta condición se dejan saborear y se convierten en alimento. Una almendra sólo es deleitosa si su cáscara se rompe previamente. Cualquier viajero puede admirar las esculturas de Saint-Benoit-sur Loire, pero ¿acaso cualquier viajero goza del tiempo y del recogimiento suficiente para que los símbolos se desnuden ante él? Desde luego, el saber desempeña un papel; sirve de escalón, incluso de preliminar, pero ignora la luz de una aurora. No introduce el día en el alma, ya que la fuente de esta nueva iluminación es mucho más secreta.

La búsqueda del conocimiento verdadero y el rechazo de los ídolos constituyen la raíz de esta unidad perfecta que se reencuentra en el seno de las disciplinas más diversas. El lenguaje en matemáticas o en literatura es aún más significativo, por cuanto reúne la esencia de las cosas. Ahora bien, el pensamiento románico se fundamenta en el símbolo, bien se trate de teología, de mística o de arte.

En nuestros tiempos modernos, el sentido de los símbolos se ha borrado, pero no por ello los símbolos han sido trascendidos. Por eso el lenguaje está privado de contenido, las palabras vaciadas de su sustancia original. Frithjof Schuon ha mostrado cómo el hombre moderno colecciona llaves sin saber abrir las puertas³. Usa conceptos pero ignora su valor. Clasifica las ideas, las arroja como un jugador de ping-pong tira las pelotas. Y de la misma manera que la pelota se queda en la superficie de la raqueta, la idea permanece en la superficie del alma.

En la época románica, el significado transhistórico del símbolo sumerge al hombre en una realidad a la vez temporal e intemporal. Ésta le permite comunicar con el conocimiento universal, que le proyecta más allá de las fronteras personales, nacionales y religiosas. El hombre del siglo XII está más cerca de la naturaleza que el hombre del siglo XX. Por eso se conoce mejor, y en el espejo de la naturaleza puede leer su propio secreto.

Gracias al símbolo, para el hombre románico las puertas del reino no sólo se mueven, sino que se abren según el grado de atención de cada uno. El Cosmos entero se entrega al entendimiento del espíritu. Los velos de la ignorancia se rompen, pero nuestro saber de hoy desconoce a la vez el abismo de la Ignorancia y el del Conocimiento. Sin embargo, la sombra es siempre la misma y la luz también. En el siglo XII hay hombres que contemplan al descubierto el secreto del Grial.

³ Cf. *Sentiers de gnose*, París, 1957.

1

EL SENTIDO DE UNA ENSEÑANZA

Capítulo 1

El marco románico

El siglo XII occidental no es solamente una época de transición como la denominación Edad Media parece indicar. No podría únicamente significar el paso del mundo antiguo al mundo moderno, ya que constituye un todo, y su iniciativa creadora sobrepasa con creces el gusto por la imitación. Los cambios económicos y sociales permiten el desarrollo de fuerzas anteriormente prisioneras. Las herejías se fomentan y los concilios las juzgan con mayor o menor rigor. Las Cruzadas ponen en contacto a la cristiandad con Oriente. Nuevas estructuras hacen posible la transformación de un mundo en gestación. Las mentalidades se enfrentan; nace un nuevo mundo: el románico. Este término *románico*, asignado principalmente al arte, manifiesta un vínculo con el arte romano. Designa también la lengua romance que sucede al latín, es decir, a la lengua romana.

AUTONOMÍA

El hombre del siglo XII posee conciencia propia. Tenemos tendencia a no distinguir los diferentes períodos de la Edad Media y a confundirlos bajo el único título de «medieval». Ahora bien, el siglo XII presenta sus propias características, y es tan diferente del siglo XIII como lo es el XIX del XX. Pero si la comparación se lleva al extremo, el siglo XII no sería comparable al XIX sino al XX, ya que su impulso vital es mayor que el del siglo XIII. Los cristianos, los hombres de la Edad Media, tienen conciencia de la historia, de la historia universal en la que se incluyen todas las generaciones. Por eso cada época debe apoyarse en la que le precede. «Nosotros —decía Bernardo de Chartres— somos como enanos sentados en los hombros de gigantes. Vemos muchas más cosas que los Antiguos y más lejanas, pero no es en absoluto debido a la agudeza de nuestra vista o a nuestra elevada altura, sino porque nos cogen y nos alzan desde su estatura gigantesca»¹.

¹ Según Juan de Salisbury, *Metalogicus*, III, 4.

Existe una autonomía del pensamiento medieval así como del arte medieval, es decir, que la Edad Media no ha vuelto únicamente a pensar sobre lo que ya existía. Según la expresión de Henri Focillon, el medieval «ha creado la Humanidad» que necesitaba. Ahora bien, el problema consiste en saber en qué medida esta Humanidad es cristiana. Parece ser que la respuesta sólo puede ser afirmativa. Del mismo modo que E. Gilson ha hablado de una filosofía cristiana en la Edad Media, es posible calificar de cristianos al pensamiento y al arte románicos. Esto no quiere decir que solamente los elementos cristianos sean aceptados. Veremos, al contrario, el universalismo de este pensamiento y de este arte, pero todo planteado en perspectiva cristiana. Incluso cuando Cristo es representado con los rasgos de Orfeo, cuando los demonios copiados de máscaras escénicas de Terencio hacen muecas sobre los capiteles, la visión cristiana permanece.

Nunca se dirá lo bastante sobre la libertad de espíritu de los hombres del siglo XII. Así, un Bernardo de Chartres y un Juan de Salisbury examinan las religiones paganas, no por respeto a las falsas divinidades, sino porque encierran secretas enseñanzas, inaccesibles a lo vulgar². Describiendo la naturaleza y sus obras, Bernardo Silvestre nos mostrará cómo ésta tiene puesta la mirada en la realidad divina a la que imita, y añadirá: «Los nombres de Virgilio y de Ovidio, los descifra en las tablas del destino»³.

Desde luego, ¡no todo es nuevo en el siglo XII! Hay numerosos lugares comunes explotados con más o menos éxito. Pero la originalidad sobrepasa las repeticiones provocadas por el mantenimiento de intereses espirituales comunes. Los personajes están vivos y no se parecen. Tienen rostros tan cambiantes como los nuestros. El hombre del románico no está tipificado; la cristiandad no lo ha vuelto gregario. Muy al contrario, la fe ha alimentado al máximo unas riquezas a menudo abruptas, que la sociedad, por suerte, no ha sabido explotar en su provecho. Las pasiones son violentas, pero la suavidad y la dulzura parecen inimitables. El espíritu refinado de un Juan de Salisbury nunca podrá ser superado. La amistad de un Guillermo de Saint Thierry no tendrá igual. Cristo en majestad reina con una serenidad conseguida por la certeza de ser el rey del mundo cristiano. Es, según San Agustín, el rey y el fundador de la ciudad de Dios: *ipsam civitatem Dei, cuius rex est et conditor Christus* (vid. lámina 1)⁴.

Una introducción al pensamiento medieval exigiría un reconocimiento de lo sagrado. El universo está programado desde una perspectiva sagrada, bien se trate del mineral o de la flora, de la fauna o del hombre. No existe naturaleza ni sobrenaturaleza, al menos estos términos no podrían ser usados opuestamente e implicar enemistad. El universo es armonía, poder arquitectónico en el que cada elemento ocupa un puesto destacado. La diversidad ordenada compite con la belleza del Todo. Un maestro de la Escuela de Chartres escribirá que el mundo es un «conjunto ordenado» de criaturas⁵. Si el hombre penetra en el orden de las causas, todo le aparece ligado en lo visible y lo invisible.

² Juan de Salisbury, *Entheticus*, P. L. 199, c. 969.

³ *De mundi universitate*, ed. Barach, Innsbruck, 1876, p. 70.

⁴ Sobre el tema de Cristo-rey, ver Dom Jean Leclercq, *L'idée de la royauté du Christ au Moyen Age*, París, 1959. El autor considera principalmente este tema a partir del siglo XII.

⁵ Guillermo de Conches, *Glossa in Timaeum*, cf. J.-M. Parent, *La doctrine de la Création dans l'école de Chartres*, París, 1938, p. 146: *mundus ordinata collectio creaturarum*.



Lám. 1. Cristo de Vezelay.

Irradiando gloria y majestad en el centro de una mandorla, y con la cabeza rodeada por un nimbo crucífero, el Cristo abre los brazos, extendiendo las manos por encima de sus apóstoles.

EL SABER

En el siglo XII existe una curiosidad contra la cual se alzaría un San Bernardo de Clairvaux; también existe una sabiduría que no es santidad. Si la fe es aguda, no por ello está privada de inteligencia. En este sentido Guillermo de Conches se sublevará con fuerza contra los que intenten quitar a los demás el derecho a la investigación y a los que condenan a sus compañeros a permanecer en la ignorancia porque desconocen los poderes de la naturaleza ⁶.

Las artes del *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) que designan las ciencias de las «voces», y el *quadrivium* (aritmética, música, geometría y astronomía) que se refiere a las ciencias de las «res», se extienden por las escuelas. A principios del siglo XII, Laón es el mayor centro teológico; Anselmo atrae a los estudiantes de todos los rincones del universo; París —con Guillermo de Champeaux, Abelardo y Adam du Petit Pont— goza de un renombre intelectual indiscutible, que se ampliará cada vez más. Vicent de Beauvais nos lo muestra: París ha recibido la herencia de Atenas, y la sabiduría que llega a Roma procedente de Atenas se encuentra desde ahora en Francia. Las escuelas de París son numerosas: escuela de Nôtre-Dame, Santa Genoveva, escuela de Saint Victor, con Hugo y con Ricardo ⁷.

En realidad, importa menos el lugar que la celebridad de un maestro eminente. Da lo mismo que un Abelardo enseñe en París o en medio del campo, sus discípulos le siguen. El país de origen de un maestro carece de importancia. Lo que importa realmente es la calidad de su enseñanza. Juan de Salisbury, Adam du Petit Pont y Roberto de Melún son ingleses, Pedro Lombardo italiano, Hugo de Saint Victor vino de Sajonia a París. De esta manera, la Europa cristiana posee un carácter internacional: París, Laón, Reims, Bourges, Angers, Auxerre en Francia, Canterbury y Durham en Inglaterra, Toledo en España son ciudades igualmente célebres para la enseñanza de la teología. En Francia, la poesía florece en Angers, Meung-Sur-Loire, Orleans y Tours.

La escuela de Chartres es por excelencia el centro del *quadrivium*, constituyendo ante todo una escuela científica dedicada al estudio de la matemática, la acústica, la geometría y la astronomía. La filosofía ocupa un lugar central y el *Timeo* está en la base de toda la enseñanza; este tratado, que no se conoce totalmente, llega a través de la traducción latina de Calcidio. La teoría de Platón sobre el génesis del mundo atrae el pensamiento de los de Chartres ⁸. Los maestros, como Bernardo el Canciller, Juan de Salisbury, Guillermo de Conches, Thierry de Chartres o Gilberto de la Porrée «platonizan». El platonismo de chartranos y porretanos reluce sin igual. Según Juan de Salisbury, Bernardo de Chartres es el mejor platónico de su tiempo.

Las obras circulan. Los escritores modernos podrían envidiar las numerosas traducciones de textos de autores privilegiados. Así, el *Elucidarium* de Honorius

Augustodunensis es una obra de juventud, que se publica en ocho lenguas. Los tratados de San Bernardo están copiados con fervor; un número inestimable de manuscritos así nos lo atestiguan.

Existe un antiguo capital de cuyo conjunto San Agustín y Gregorio Magno ocupan un puesto destacado. Sobre esta base se incorporan datos nuevos: creaciones originales e interpretaciones de obras cuyas traducciones se extienden con éxito. Entre estas últimas, recordaremos además del *Timeo*, la obra de Escoto Erígena y los tratados de los Padres griegos, tales como los de Orígenes y de Gregorio Niseno. A este respecto, los intermediarios griegos o latinos son más numerosos que los contactos directos. Los escritores herméticos gozan de fortuna más considerable de lo que creemos generalmente. Filosofía antigua y pensamiento de los Padres no están confundidos sino unidos. Esta confrontación es evidente para Juan de Salisbury.

El latín es la lengua universal, transmite las ideas independientemente de su origen y garantiza la unidad de Europa. Lo encontramos de nuevo en la poesía, en las crónicas, en la hagiografía y la liturgia. El francés sonríe en las canciones. En el siglo XII, el gusto por la antigüedad es incomparable. No sólo los monjes leen a Cicerón, Virgilio, Terencio, Persio, Boecio, Ovidio, Catulo, Séneca, sino que el *Arte de amar* de Ovidio constituye un verdadero breviario. Por eso el siglo XII será llamado la edad de Ovidio (*aetas ovidiana*) ⁹. Incluso veremos traducciones de Ovidio especialmente reservadas a las monjas, formando parte de recopilaciones de textos edificantes ¹⁰; o una selección de algunas partes de las *Metamorfosis* comentadas para ellas. Además los florilegios permiten conocer un elevado número de autores ¹¹.

En cuanto a la lectura de Dionisio, a finales del XII, introducirá la noción de jerarquía en el seno del universo, un nuevo tema que seducirá a numerosos espíritus.

LA IGLESIA Y SU DOBLE FUNCIÓN

La sinagoga prefiguraba a la Iglesia, ésta la transfigura. El renacimiento de los estudios de derecho romano —particularmente en Bolonia— debería exaltar la noción de poder público y provocar una fuerte reacción de la Iglesia. La lucha del Sacerdocio y del Imperio que comienza en 1159 transforma en cisma una simple división del Colegio electoral. Desde 1140 la compilación de los documentos canónicos establecidos por Graciano refuerza la tendencia que proviene de la reforma gregoriana: la de confundir los principios eclesiásticos con lo que sólo es «políticamente» útil a la Iglesia o a la Santa Sede. El desarrollo de las potencias seculares provoca la extensión de lo espiritual: se sacraliza. Así, la *res sacra*, que significaba en un principio la *res consecrata*, es asimilada poco a poco a la *res*

⁶ Guillermo de Conches, *De philosophia mundi*, I, 23; P. L. 172, c. 56: *Quoniam ipsi nesciunt vires naturae, ut ignorantiae suae omnes socios habeant, nolunt eos aliquid inquirere, sed ut rusticos nos credere, nec rationem quaerere.*

⁷ Ver sobre toda la cuestión de las escuelas en el siglo XII, G. Paré, A. Brunet, P. Tremblay, *La renaissance du XII siècle. Les écoles et l'enseignement*, París-Ottawa, 1933.

⁸ *Metaphisica*, lib. IV. P. L. 129, c. 35, ed. Webb, 1929, p. 205.

⁹ Sobre la fama de Ovidio en la Edad Media, cf. Pausa, *Ovidio nel medioevo nella tradizione popolare*, Sumona, 1926, y L. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, II, *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, München, 1911.

¹⁰ W. Wattenbach, *Mitteilungen aus zwei Handschriften in Sitzungsberichte der Königl. Bayerischen Akademie Wissenschaften zu München*, III, 1873, pp. 685-747.

¹¹ Ver el *Florilegium* estudiado por J. Humer (*Zur Geschichte der Klass. Studien im Mittelalter*, 1881, pp. 415-422).

*ecclesiastica*¹². La noción de Ciudad de Dios —esbozada por San Agustín en las primeras páginas del *De civitate Dei* y retomada a partir del libro XI— sirve de base a los teólogos del siglo XII. De hecho la noción de Ciudad de Dios no concierne únicamente a la Iglesia y a la historia del género humano. Debe ser considerada dentro de una perspectiva cósmica¹³.

Siendo cristiano el marco de la sociedad, la Iglesia se presenta con toda su hegemonía. Según Hugo de Saint Victor, la cristiandad representa a la sociedad humana, y la cristiandad es la Iglesia¹⁴. De donde proviene, frecuentemente empleada, la expresión de *christianitas*, que contiene un poder espiritual y temporal. La Encarnación de Cristo concierne a todos los hombres; por este hecho, la Iglesia posee un carácter universal y constituye el partido de Dios¹⁵. La Iglesia reivindica dos poderes: el espiritual y el temporal, designados comúnmente bajo el nombre de teoría de los dos poderes. Uno de ellos está en su mano (el espiritual), el otro bajo su mando (el temporal), dirá San Bernardo. Según la fórmula que se ha vuelto famosa, el Papa posee el poder espiritual (*ad usum*) y el poder temporal (*ad nutum*). La teocracia pontifical se vuelve más formal cada vez. Con Inocencio III (1198-1216), llegará a su apogeo; en efecto, el pontífice la precisaría diciendo: «A los príncipes se les ha atribuido el poder en la tierra y en el cielo. El poder de los primeros atañe solamente a los cuerpos, el de los segundos a los cuerpos y las almas»¹⁶.

En su tratado *De consideratione* dedicado a Eugenio III, San Bernardo presenta un tratado de dirección espiritual destinado al pontífice, y otorga a la Iglesia un poder supremo; en sus obras místicas, la considera como una entidad física y espiritual. La Iglesia nombra la asamblea de los justos, «la generación en busca del Señor, en busca de la vista del Esposo»¹⁷. De la misma manera que Eva sale de Adán, la Iglesia proviene del costado de Cristo —Nuevo Adán— cuyo costado fue atravesado en la cruz. Así, la Iglesia está considerada como el hueso de los huesos, la carne de la carne, la esposa de Cristo¹⁸; forma un cuerpo cuya cabeza es Cristo. Para Bernardo todo acto cometido contra la Iglesia concierne también a Cristo, la causa de Cristo es la de la Iglesia, y viceversa. Las heridas hechas a la Iglesia hieren ligeramente el cuerpo de Cristo, dirá San Bernardo a propósito del cisma de Anacleto y de la política de Luis VII. Esta opinión no es sólo suya. Es compartida por la mayoría de los hombres del siglo XII, e inculcada por la fuerza en caso necesario a quienes no la aceptan en la realidad de sus consecuencias.

Conviene no olvidar este punto de vista al estudiar el comportamiento de la Iglesia respecto a los que no comparten su fe o la interpretan libremente.

En el pensamiento de los papas las cruzadas tenían objetivos concretos, pero los pontífices se revelaron incapaces de contener al pueblo; es así como la primera

cruzada se convirtió en una guerra de exterminio. Muchos musulmanes, incluyendo las mujeres y los niños, fueron ejecutados. En el Temple, «los caballos chapoteaban en la sangre hasta los corvejones»¹⁹. Los judíos de Jerusalén refugiados en la gran sinagoga fueron quemados vivos. Las hordas populares no mostraron piedad. En 1146, en el momento de la preparación de la segunda cruzada, el populacho normando y picardo masacró a los judíos. La agitación antisemita se extendió particularmente a Colonia, Worms, Maguncia, Espira y Estrasburgo. Los judíos escapaban de la muerte y del saqueo de sus bienes por la aceptación del bautismo. Numerosos obispos se sublevaron contra estas ejecuciones, pero fueron escasamente escuchados. El mismo San Bernardo intentó reducir este exterminio. Por una parte, numerosos judíos se refugiaron en monasterios para estar protegidos, y por otra, los concilios y los papas promulgaban el aislamiento y la humillación de los judíos; sin embargo, prohibían matarlos. Al pueblo se le escapaban estas sutilezas²⁰. En los dramas e iconografías, los judíos están representados con las barbas de punta y unos cuernos de chivo. En algunas ciudades las autoridades eclesiásticas obligaban además a los judíos a llevar signos distintivos.

Judíos y sarracenos, en una perspectiva escatológica, son gustosamente transformados en demonios por la imaginación popular. No hay que olvidar que hubo generaciones que oyeron a una parte del clero vituperar a los judíos y asociarlos al reino del Anticristo²¹.

Sin embargo, es importante no generalizar esta actitud, o por lo menos subrayar excepciones. Cuando el papa Alejandro III se ve obligado a abandonar Roma y refugiarse en Francia en 1162, se encuentra con un príncipe sarraceno en Montpellier y lo recibe con honor y cortesía²²; sin embargo, años más tarde, en una bula que data de 1165, tratará a los musulmanes de enemigos de la fe. En la segunda mitad del siglo XII las ideas se modificarían, en parte, respecto a los musulmanes. Éstos dejan de llevar la etiqueta de *barbari* y de *pagani* y son llamados heréticos. El fracaso de la tercera cruzada, que pone en duda el valor religioso de la guerra santa, ya no autoriza a considerar a los musulmanes discípulos del Anticristo. En cuanto a los judíos, ejercen como médicos en Montpellier, y las sinagogas de Narbona, Beziers, Lunel y Montpellier se convierten igualmente en centros intelectuales.

De hecho, la violencia no se practicó únicamente con musulmanes y judíos: los hombres juzgados heréticos, privados de voz para defenderse, eran perseguidos y ejecutados. Al final del siglo XII la doctrina de los cátaros dominaba en el sur de Francia y las persecuciones empezaron. Incluso Abelardo no escapará a la venganza de San Bernardo. La intolerancia era considerada una virtud. Así, Sugerio, aludiendo a la lucha llevada a cabo por Luis VI contra Tomás de Marle, bandolero

¹² Ver sobre este asunto la obra de Marcel Pacault, *La théocratie, l'Église et le pouvoir au Moyen Age*, París, 1957, p. 122 y sigs.

¹³ Cf. E. Gilson, *Église et Cité de Dieu chez Saint Augustin*, en Archives d'Histoire doctrinale et littéraire, 1953 (París, 1954), p. 6.

¹⁴ *De Sacramentis*, II, II, P. L. 176, c. 417.

¹⁵ Cf. M.-D. Chenu, *La Théologie au XII siècle*, París, 1957, p. 219.

¹⁶ Cf. H.-X. Arquière, *Étude sur la formation de la théocratie pontificale*, París, 1926.

¹⁷ *Sermón LXVIII*, 3 sobre el *Cantar de los Cantares*, P. L. 183 C.

¹⁸ Cf. San Bernardo, Carta, CXXVI, 6. P. L. 182 C. 275 C.

¹⁹ Cf. Norman Cohn, *Les fanatiques de l'Apocalypse*, trad. del inglés por Simone Clemendot, París, 1962, p. 57. Ver a este propósito la abundante bibliografía citada por el autor.

²⁰ Cf. Norman Cohn, *id.*, p. 69.

²¹ *Id.*, p. 67.

²² Ver Jean Rousset de Pina, *L'entrevue du pape Alexandre III et d'un prince sarrasin à Montpellier le 11 de avril 1162*, en *Études médiévales* ofrecidos a Agustín Fliche, Montpellier, 1952, pp. 161-166.

excomulgado por el concilio de Beauvais en 1114, narra la toma del castillo de Crecy; los impíos —dice— fueron *piadosamente* ejecutados ²³.

Además algunos textos de San Bernardo no están desprovistos de violencia. Éste escribe por ejemplo: «Jesucristo acepta gustosamente la muerte de su enemigo, del que se obtiene justa venganza, y se entrega con más gusto a su soldado para consolarlo. El soldado de Jesucristo mata con seguridad y muere aún con más seguridad, cuando le quita la vida a un malvado; no es un homicida, sino un 'malicida', es vengador de Cristo con los que actúan mal, y defensor de los cristianos... El cristiano se glorifica con la muerte de un pagano, porque es Jesucristo quien así resultará glorificado» ²⁴.

Este otro texto también es riguroso: «la muerte del pagano exalta a Cristo e impide la propagación del error» ²⁵. Durante la cruzada, los paganos que quieren convertirse son perdonados. Y Bernardo dice en su carta 457, dirigida a todos los fieles: «El demonio ha suscitado una raza maldita de paganos, esos hijos perversos que, dicho sea sin ofender, el coraje de los cristianos ha soportado durante demasiado tiempo, disimulándose sus perfidias y sus trampas, en lugar de aplastar con el tacón el bicho venenoso» ²⁶.

Incluso los obispos no siempre escapaban de la cólera de sus enemigos. La revolución municipal creó graves dificultades entre los obispos y el pueblo, los ejemplos de Cambrai y de Laón siguen siendo ejemplares. El asesinato del obispo Gaudri fue dramático. Sacado de un tonel en el que se escondía, fue golpeado cruelmente, y tras matarlo, para apoderarse de su anillo pastoral, le cortaron el dedo ²⁷.

Durante el final del siglo xi y comienzos del xii dominó la querrela de las investiduras, pero las ideas reformadoras se desarrollaron tanto más fácilmente en Francia cuanto que el debate sobre la investidura se había allí apaciguado, y la alianza entre el papado y la monarquía capeta favorecía un espíritu de concordia. La mayoría de los obispos se distinguen por la pureza de sus costumbres y su celo respecto a sus fieles; las iglesias locales se liberan de cualquier dominio laico. La Iglesia multiplica las instituciones de paz; aun entregándose algunas veces a la intolerancia, la condena en la cristiandad de modo general. Sin embargo es fiel al pensamiento de San Agustín diciendo: «Matar a un hombre no siempre es un crimen, sin embargo es un crimen matar por maldad y no en virtud de las leyes». Este axioma corría el riesgo de justificar los asesinatos.

No obstante, la Iglesia tiende por sus reformas y su enseñanza a propagar medidas a fin de suavizar las costumbres y extender el espíritu de caridad. Éste se ejercita sobre todo respecto a viudas, huérfanos, enfermos, campesinos, comerciantes y peregrinos. La obra civilizadora de la Iglesia es incomparable y, a pesar de sus actos de intolerancia, su acción benéfica se extiende en toda la cristiandad y sobrepasa las fronteras.

²³ *Vie de Louis VI*, ed. Vaquet, París, 1929, p. 172.

²⁴ *De laude novae militae* II, 3, P. L. 182, c. 923 D. Cf. *San Bernardo*, ed. M.-M. Davy, París, 1945, t. I, p. 47.

²⁵ *Epist.* CDLVII, P. L. 182, c. 651 D. Cf. *id.*, t. I, p. 47.

²⁶ M.-M. Davy, *id.*, t. I, p. 47.

²⁷ Ver Guibert de Nogent, *Histoire de sa vie*, publicada por G. Bourgin, París, 1907, p. 162.

Existe otro aspecto de la Iglesia ya no terrestre sino celeste. Si la Iglesia es una *civitas*, es ante todo una «ciudad espiritual». Se realiza plenamente en el cielo, y toma en la tierra forma visible. La legítima Iglesia, la verdadera Jerusalén, la Iglesia perfecta, representa la Iglesia superior. Conviene recurrir de nuevo a San Bernardo para conocer la eclesiología del siglo xii. Las palabras a las que acude a menudo —a propósito de la Iglesia— están cargadas de sentido. La fórmula *Sponsa Christi* es significativa ²⁸. La Iglesia es según su expresión, *Sponsa per dilectionem* ²⁹. Privada de amor, seguirá siendo el templo de Dios y la ciudad del Rey, pero el título de esposa le sería rehusado. Por eso la Iglesia existe realmente solamente en los santos. En este aspecto Bernardo vuelve a tomar la interpretación de Orígenes, para quien la Iglesia no sólo incluye a los que poseen la fe, sino también a los que se adhieren a Dios y lo aman. Éste es además un tema teológico que pertenece a la tradición presentada por los Padres. Si Eva ha salido de Adán, la Iglesia está considerada en su función salvadora ligada al agua y a la sangre que brotaron del costado de Cristo colgado de la cruz.

La Iglesia también será comparada a la Virgen María, a la luna y al alma individual. Ruperto de Deutz, Gerhoch de Reichersberg, Isaac de l'Étoile insistirían en esta imagen.

LA CASA DE ORACIÓN

Dios define su casa como «Casa de oración» (cf. Mat. XXI, 13) y confía su guardia a los ángeles que, como centinelas, velan en su morada ³⁰.

En el siglo xii las iglesias surgen por todas partes. Hacen falta lugares de oración, una oración que abarca al universo y a la historia. El arte románico es un arte cósmico. El maestro de obras, creador que media entre cielo y tierra, construye la casa de Dios, que será una parada para los peregrinos, no sólo para los nómadas, sino también para todos los hombres que en la tierra residen. El lugar donde Dios y el hombre comunican es un centro de la teofanía, es decir, el lugar de la manifestación divina. Todos los artesanos colaboran en la belleza del templo: el arquitecto, el albañil, el escultor. Las ilustraciones de la época nos representan a los nobles y a los siervos unidos, hombro con hombro, para arrastrar los grandes bloques de piedra. A menudo es necesario un tiempo considerable para construir una iglesia; por ejemplo la iglesia abacial Santa-Magdalena de Vezelay, empezada en 1096, sólo fue completamente terminada a mediados del siglo xii.

El arte románico posee una maravillosa unidad en el seno de las particularidades más diversas. El uso de los temas nos extraña, ya que a veces nos encontramos frente a elementos antiguos retomados en provecho de nuevos significados. Así este arte participa de la grandiosa unidad medieval. Y además constituye su centró,

²⁸ Cf. *infra*, p. 233 y sigs.

²⁹ Ver el comentario de Orígenes sobre el *Cantar de los Cantares*, 1 y 3. Sobre los textos de San Bernardo que se refieren a este tema, cf. Y. Congar, «L'ecclésiologie de Saint Bernard», en *San Bernard théologien* (Analecta sacris cisterciensis), Roma, 1954, pp. 143-144.

³⁰ Ver el *Sermón* IV, 2 de San Bernardo *Sobre la Dedicación*. P. L. 183, c. 526 y sigs.

pues es en el templo donde se reúnen, en su labor común, teólogos, arquitectos, escultores, orfebres, talladores de piedra, carpinteros y albañiles. Por eso, más que ningún otro estilo, el arte románico conviene a la contemplación y la oración. El símbolo nos acoge en los pórticos, se aferra a los capiteles, anida en los presbiterios. El hombre que penetra en la iglesia románica sólo tiene que dejar errar su mirada para ser conducido e impulsado hacia la realidad suprema.

La eternidad baña el arte románico, siendo su medida. Por eso este arte es semejante a un rostro cuyas líneas son significativas para el que las carga de presencia. Si se le aborda como a un extraño, guarda celosamente su secreto. Si se le ama, entrega de inmediato su mensaje. Debido a la perennidad que evoca, este arte desafía el tiempo. Lo mismo ocurriría con un templo griego o con uno budista. Por el contrario, las «casas de vivienda» tienen la mayoría de las veces un carácter transitorio que, por las modificaciones de la existencia, se vuelve rápidamente insoportable. El estilo victoriano es un ejemplo llamativo. Lo mismo podría decirse de las iglesias sulpicianas o de estilo barroco, cuyo exceso de ornamentación, tan poco favorable al recogimiento, irrita por su carácter temporal.

Las iglesias románicas pueden parecerse en sus construcciones y ornamentaciones. Los símbolos que presentan siempre suscitan lecturas diferentes. La oración es la misma, y también la circuncisión del corazón (utilizando el lenguaje bernardino), pero el alma está constantemente en vía de crecimiento o retroceso, ya que en el seno del conocimiento y de la contemplación nunca existen momentos idénticos.

En la medida de su realidad, los temas no se agotan ni son agotables. El arte carolingio lega al arte románico su fecundidad, pero cuando desaparece, lleva consigo su gusto por el mosaico y por la búsqueda pictórica. Antiguamente la piedra estaba revestida; con el románico se desnuda, apareciendo en su belleza pura. Así, el arte románico no se impone, llama a la puerta del espíritu: despierta y transforma el corazón del hombre.

La casa de oración como lugar donde se realizan los misterios es la «Casa de Dios». Delimita el espacio y lo orienta sacralizándolo. Es nave y arco en los cuales lo invisible y lo visible entablan un diálogo, la eternidad transfigurando el tiempo. Imagen del hombre cósmico, podría llevar, sobre su puerta central, la inscripción del templo de Ramsés II: «Este templo es como el cielo en todas sus partes»³¹.

Esta Casa de Dios también es «Casa de Vida». En el Antiguo Egipto la «Casa de Vida» reunía discípulos a los cuales se les había presentado la enseñanza de la Sabiduría³²; por tanto, la iglesia románica ofrece al que la contempla lo que R. A. Schwaller de Lubicz denomina «las leyes del Génesis»³³. La iglesia románica como espejo de Dios y de la creación enseña el conocimiento de sí misma y del universo. El hombre comprende cómo responder a su vocación de hombre, y el gesto esencial no sólo se le enseña por las imágenes simbólicas, sino por el arte mismo de construir. Aquí, en la iglesia románica, este arte está emparentado a la matemática, a la música y a la poesía, todo es ritmo.

³¹ R. A. Schwaller de Lubicz *Le miracle égyptien*, París, 1963, ch. 1.º, p. 13 y sigs.

³² *Id.*, p. 38. Ver Pedro Montet, *La vie quotidienne en Égypte au temps des Ramsès*, París, pp. 290-291; Gardiner, *The house of life*, 1938, pp. 157-179.

³³ *Id.*

La iglesia puede ser un lugar de reunión donde los fieles de una religión se reúnen, pero no constituye por sí misma un templo. Para ser un templo debe observar leyes estrictas. Sólo en este caso se presenta como templo sagrado, símbolo del universo. La iglesia románica y la catedral medieval corresponden a esta orden. Por eso «las leyes del Génesis» que allí son enseñadas inician al hombre a una nueva vida. Es ahí donde el hombre aprende la única noción esencial: a saber, que él mismo es un templo, y que los santos misterios que se cumplen en el recinto de piedra se realizan en él.

En su segundo sermón consagrado a la Dedicación de la iglesia, San Bernardo hace alusión al templo visible construido para amparar a los hombres, pero donde Dios no reside, ya que permanece en su imagen, es decir, en el hombre³⁴. Compara el cuerpo a una casa, el mundo sensible representa una casa más amplia. En su quinto sermón dedicado al mismo tema, el autor celebra «la fiesta de la casa del Señor, del templo de Dios, de la ciudad del Rey eterno, es decir, de la Esposa de Cristo»³⁵.

La Casa de oración representa pues el templo de piedra y el hombre en su totalidad.

LA VIDA MONÁSTICA

En el siglo XII, y gracias sobre todo a San Bernardo, el primado corresponde a la vida monástica. La división en tres órdenes (prelados, hombres castos y casados) tienen sus modelos en el Antiguo Testamento con Noé, Daniel y Job. De hecho, la condición laica nunca se valora³⁶, con excepción en todo caso de algunos príncipes que la representan.

La Regla de Oro, la de San Benito, se observa en la mayoría de los monasterios. Las escuelas monásticas en nada ceden a los centros escolares. «El Arte de amar» goza allí de estima; sin embargo, no se trata únicamente de comentar «el Arte de amar» de Ovidio, sino el arte de amar a Dios que es «el arte de las artes» (*ars est artium ars amoris*)³⁷. Sin embargo, si los monjes renuncian al mundo, no podrían por ello abandonar los estudios. Humanismo fiel a la antigüedad y humanismo de lo intemporal se enfrentan algunas veces con estrépito. Las escuelas religiosas son canteras de monjes, teólogos, poetas, arquitectos y escultores. Grandes hombres las ilustran. Así, la escuela de los cartujos está representada por un Guigue I, cuyo espíritu se asemeja extraordinariamente a Pascal. La escuela cisterciense intenta restaurar la Regla de San Benito en su pureza primitiva, gozando de sin igual celebridad con un San Bernardo de Clairvaux y un Guillermo de Saint Thierry. San Bernardo juega un papel importante en la cristiandad. Todo el siglo XII es bernardino, y por consiguiente fuertemente marcado

³⁴ P. L. 183, c. 521 y sigs.

³⁵ *Id.*, c. 529 y sigs.

³⁶ Sobre toda esta cuestión, ver Y. Congar, *L'ecclésiologie de Saint Bernard*, *id.*, p. 185 y sigs.

³⁷ Guillermo de Saint Thierry, *De natura et dignitate amoris*, P. L. 184, c. 379; ed. M.-M. Davy, París, 1953, n.º 1, p. 70.

por el espíritu cisterciense. Seguramente a él debe toda su grandeza, tanto en la mística como en la poesía; el arte mismo experimentará su influencia. Cluny, que es una reforma benedictina, posee inmenso renombre. Esta orden, rica en papas y en doctores, cuenta con contemplativos y con artistas. Amante de la belleza, cuidadoso de la forma, crea una tradición que tendrá numerosos émulos.

Los monjes leen la *Historia lausíaca* de Palades y meditan las *Instituciones* de Casiano. Quieren imitar a los Padres del desierto. Los relatos de los aventureros de Dios de los primeros siglos³⁸ ejercen sobre ellos profunda seducción. De ahí su competencia por la austeridad. Unos son cenobitas, otros huyen al desierto para alejarse del mundo y para afrontar —como San Antonio— a los demonios en sus guaridas³⁹.

San Bernardo compara el monasterio con un desierto⁴⁰. Éste será un símbolo particularmente estimado por los cartujos: significa la renuncia y la pureza. La tierra desértica proviene de un desgaste. Habiendo perdido de alguna manera su sustancia, escapa a toda corrupción; situada en la cima del despojamiento, puede a la vez ser estéril o fértil.

Algunos se hacen monjes para realizar la obra de las obras, convertirse en templo vivo aprendiendo «las leyes del Génesis». La entrada en la vida monástica se llama conversión (*conversio monastica*). De hecho, hay muchos fracasos en la vida monástica medieval, como sucede en todas las épocas. Muy pocos son capaces de responder a esta enseñanza, al igual que los verdaderos maestros son escasos. Corresponder a estas «leyes de Génesis» y enseñarlas a los demás pertenece a un estado espiritual excepcional.

La elección de la vida monástica no corresponde tanto a una vocación como a una costumbre. Existen malos monjes, los escándalos provocados por los religiosos son innegables. Sin embargo, la época románica constituye la edad de oro de la mística cristiana occidental, ilustrada y fecundada por los monjes. Todavía hoy en día vivimos de sus obras, cuya belleza es perdurable. La cima de la vida contemplativa nunca ha sido alcanzada con densidad tan profunda.

Contrariamente a lo que podríamos pensar, la vida monástica es esencialmente laboriosa. Los monjes copistas y escritores pasan la mayor parte de su existencia escribiendo; por tanto escribir, componer o copiar un libro, es un culto sagrado, una manera de difundir la palabra de Dios. Según Pedro el Venerable, el solitario cambia el arado por la pluma⁴¹. En los surcos trazados en el pergamino arroja el grano de la palabra divina. El monje no abre la boca, permanece en el silencio del claustro y sin embargo ahí lo tenemos gracias a la escritura, recorriendo las tierras y los mares⁴².

Abbón de Fleury compara el dictado de un tratado con la oración y el ayuno; la ofrenda a Dios de un libro terminado es una liturgia⁴³.

³⁸ Ver a propósito de esta obra de J. Lacarrière, *Les hommes ivres de Dieu*, París, 1961, p. 71 y sigs.

³⁹ Cf. K. Heussi, *Der Ursprung des Mönchtums*, Tübingen, 1936. Ver *La vie de Saint Antoine par Saint Athanase*.

⁴⁰ *Sermón I, 2 sobre la Dedicación*. P. L. 183, c. 519 C.

⁴¹ Éste es un tema antiguo que será conocido en la Edad Media a través de Isidoro de Sevilla (*Etimologías*, VI, 14, 71).

⁴² Cf. *Epíst. I, 20*, P. L. 189, c. 98.

⁴³ Cf. C. Gaspar y P. Lyna, *Les principaux manuscrits à peinture dans la bibliothèque royale de Belgique*, I, París, 1937, p. 67.

Los monjes dan gran importancia al silencio. Los escritores místicos del siglo XII recuerdan frecuentemente la necesidad de escuchar, de establecer consigo mismo un silencio absoluto a fin de oír el murmullo de la palabra de Dios. De ahí este texto de Guigue II el Cartujo: «El que no es solitario no puede callar. El que no se calla no oye al que habla ... Que mi tierra se calle en tu presencia ... Maravillosa audición para el que se calla y es un solitario»⁴⁴. Encontramos idéntico lenguaje en San Bernardo y en Adán el Cartujo. Fuera de las personalidades destacadas, con responsabilidades comprometidas en el tiempo, la mayoría de los monjes llevan una vida estable. Bernardo de Clairvaux es un caso excepcional con sus numerosos viajes y su papel activo en la cristiandad.

EL SIGLO ROMÁNICO

La vida se plantea como una peregrinación. La ciudad «de arriba» es la de los santos; aquí abajo los hombres, peregrinos de la gracia, ciudadanos de la ciudad «de arriba», peregrinan hacia el Reino. Este tema, propuesto por San Agustín, anima la vida medieval. El siglo XII siente la pasión de las peregrinaciones. Algunos lugares están consagrados, el viajero viene de lejos para obtener el perdón de sus faltas o arrastrado por su devoción. Pero el hombre no siempre sabe que el centro de la peregrinación es su propio corazón. Por eso se aleja de su patria, creyendo encontrar el lugar donde el cielo y la tierra se unen. Las rutas de las peregrinaciones están trazadas —como los ríos— y atraviesan Europa sobrepasándola. Los puntos de encuentro son Santiago de Compostela, San Miguel de Monte Gargano o ciertos santuarios dedicados a la Virgen. Las reliquias de los santos hacen milagros en el aspecto físico, o en el orden más secreto de la conversión del corazón. El peregrino franquea los límites de Europa, e intenta defender en el Oriente la tumba de Cristo. La cruzada se convierte así en la más exaltadora de las peregrinaciones. Los lugares santos donde ha vivido Cristo están considerados como su propia tierra, la que conviene liberar de sus enemigos.

Fuera de estas peregrinaciones, el siglo XII no es sólo sedentario; también es nómada, y en una época desprovista de transportes, tantos desplazamientos nos extrañan. Bernardo de Clairvaux recorre Europa en una mula. Ruperto de Deutz, siendo objeto de ataques de los escolares de París, nos relata su viaje montado en un asno para cruzar su espada con Anselmo de Laon y Guillermo de Champeaux a propósito de la cuestión de la omnipotencia divina. La mayoría de los viajeros caminan a pie, cargados algunas veces con rollos llenos de textos o portadores de mensajes.

Vivimos en un siglo demasiado agitado para comprender el sentido profundo de una vida privada de impaciencia. Hay que hacer bien las cosas, aunque se hagan muchas. La cantidad no entra en liza, únicamente se impone el misterio de la calidad. Por eso las obras del siglo XII son duraderas. Conservan un sello de eternidad que trasciende al tiempo. En verdad, el hombre románico alimenta la obse-

⁴⁴ *Meditations*, ed. M.-M. Davy, *id.*, pp. 17 18.

sión de su propia salvación, pero se considera hermano de numerosos hombres: los que comparten su fe.

A pesar de la lengua y del estilo, de las imágenes, de las repeticiones inútiles y de las citas bíblicas de que están impregnadas ciertas obras, los tratados del siglo XII se ofrecen a la lectura del hombre moderno. Se leen fácilmente, no engendran nunca el aburrimiento y poseen una autenticidad ligada al estado de alma de los escritores. Además existe un optimismo que baña los espíritus y las obras. El año mil ya ha pasado, con todo su terror; por fin el hombre respira, y da gracias por la belleza de una naturaleza que es portadora de la efigie divina. El sectarismo se muestra algunas veces, pero no es objeto de un gusto personal, sino que tiende a salvaguardar el sentido de una colectividad. Ya que la Iglesia es un centro, es la cristiandad, y los que no forman parte de ella parecen excluidos del ritmo de la existencia: de ahí la trágica dureza para con los paganos, la infamia que cubre a los judíos. No se trata de estrechez de espíritu o racismo, sino imposibilidad de pensar de otra manera. La cristiandad parece una unidad geográfica, y los que no están ligados a ella parecen sólo parcelas insulares⁴⁵. Por eso no podemos juzgar el siglo XII con mentalidad actual.

Este siglo no está únicamente dedicado a la filosofía, a la teología, a la poesía y a la mística. La matemática ejerce su acción y también la técnica. La fuerza de la energía merece su atención. Así, el agua se emplea para los molinos y las ruedas hidráulicas. La fuerza del viento se acapara, y desde la aurora del siglo XII giran los primeros molinos de viento. Habría que citar numerosos inventos, como la brújula, el reloj mecánico o el timón. El reloj ritma el tiempo de una vida dedicada al trabajo de la tierra y a la labor del espíritu. Vemos que el siglo XII es ante todo concreto; es en 1188 cuando el puente de Aviñón lanza sobre el Ródano sus dieciocho arcos de piedra.

Bien se trate de enseñanza religiosa o de literatura profana, el pensamiento está íntimamente ligado a la Biblia: estudio de los números, música, tratados de medicina, cosmogonía, etc. El hombre, sabio o ignorante, toma de la Biblia, del Antiguo y Nuevo Testamento, el gusto por las imágenes y los símbolos. Estos símbolos cargados de sentido también le son transmitidos a través de los comentarios de los Padres griegos y latinos. Pero no todo es bíblico. La aportación pagana es considerable. Muchos autores medievales citan, como veremos, a los autores profanos. Más todavía, a través de los Padres, les llegan símbolos paganos y gnósticos.

No hay ningún período en la historia en el que el símbolo desempeñe un papel tan grande como en el siglo XII. Las causas de esta gracia son diversas. Intentaremos precisarlas. Este uso del símbolo no procede de una fase histórica pueril, sino que conviene, por el contrario, a unos hombres que conservan a la vez el sentido de la realidad y de lo inexpresable. Aman a Dios, pero ¿cómo hablar de Él? Miran la creación, en la que el hombre desempeña una función real, pero

⁴⁵ Esta actitud que hoy nos parece infantil, porque la unidad del género humano es claramente aparente (los libros sagrados de las diferentes religiones son conocidos, las distancias geográficas se reducen cada vez más) todavía persiste en nuestros días. Así, para numerosos habitantes pertenecientes a las provincias francesas del oeste, que permanecieron exteriormente muy fieles al cristianismo, los pueblos que poseen otra observancia religiosa son tachados de salvajes. Un estudio que examina este comportamiento sería revelador de un sectarismo involuntario basado en una extraordinaria ignorancia.

¿cómo hacer que la reconozcan? Sólo se puede comprender siguiendo el propio entendimiento. Ahora bien, el símbolo testifica la verdad, y expresa el misterio. Gracias al símbolo, un orden incommunicable por la escritura o por la palabra resulta transmitido, tanto por el tratado de Teología como por el sermón, o más todavía por la imagen de un capitel.

El siglo XII es esencialmente el siglo de la enseñanza, todo concurre a este aprendizaje. No sólo es la inteligencia la que debe estar despierta, sino también la intuición. Por eso el símbolo posee tanta importancia en el siglo XII; instruye y encamina hacia el conocimiento, ya que es un alimento espiritual.

Frente a este movimiento simbólico y opuesto a él, se alzarán los partidarios de una concepción física en la que la naturaleza y la historia poseen un papel mayor; los milagros y el sentido de lo sobrenatural serán gustosamente rechazados. Un nuevo sentido crítico nacerá. Ya tendremos ocasión de volver sobre el tema. Ello no obstante, nuestro estudio, que concierne a la simbología románica, mantendrá sobre todo los elementos de un pensamiento simbólico presentado por los más grandes escritores del siglo XII, como San Bernardo y Guillermo de Saint Thierry.

Capítulo 2

Las características románicas

Cualquier época se ofrece por medio de unas constantes que la determinan y aseguran su autonomía. Las características del período románico pueden reducirse principalmente a dos: la unidad y el sentido de la presencia de Dios. Estas dos nociones están ligadas al cristianismo cuya extensión en Europa forma la cristiandad. Pero no es únicamente en el corazón del hombre donde se afirma la presencia divina; Dios está en todas partes, y el hombre puede distraerse, pero no huir de Él. Dios no tiene necesidad de ser nombrado para ser reconocido, ya que constituye el clima mismo de la existencia románica.

LA UNIDAD DEL UNIVERSO

El pensamiento románico que se expresa en los tratados de los maestros filósofos y teólogos o incluso en el arte no es sólo europeo. El genio medieval tiene base monástica. Ahora bien, el ideal monástico es a la vez total y absoluto, es decir, abarca todas las realidades independientemente de su origen. Religioso, agrupa datos universales, y trasciende la historia adaptándose al revestimiento de una época para servirla mejor. Cuanto más origen espiritual tenga un pensamiento—expresado por la escritura o la palabra—, más universal y enciclopédico será, escapando así del tiempo y del espacio.

Si el arte se pone al servicio de causas transitorias, se aleja inmediatamente de su realidad original, la de ligar las energías del hombre con las energías universales. El hombre románico toma conciencia de la unidad del universo y esta unidad es para él una fuente no sólo de sabiduría, sino también de confianza, hasta podríamos decir de optimismo.

En el siglo XII, las viejas civilizaciones entorchocan, gracias a los monjes, a los clérigos, a los poetas, a las caravanas, a los mercaderes y a los peregrinos. Por las cruzadas, Europa y las tierras lejanas y misteriosas se enfrentan y se unen. Los

temas orientales y occidentales parecen los mismos en la medida en que son portadores de verdad. Así, las obras de arte, como los mojones en una carretera, indican a los hombres la realidad auténtica, recordándoles su origen y el sentido del camino que deben recorrer.

Para el hombre románico, Dios, es decir, el supremo artesano, ha creado el universo como una inmensa cítara (*quasi magnam citharam*)¹. Nada existe sin que participe en el soberano bien², y el hombre toma conciencia de este universo. Pero éste es un todo; de ahí el sugestivo título de una obra de Bernardo Silvestre: *De mundi universitate*³. La creación no puede comprenderse fuera de Dios, ya que el universo es Dios y la criatura: *universitatem dico Deum et creaturam*⁴.

La naturaleza medieval es una herencia de la naturaleza griega; sin embargo corrige las nociones que adopta. No quiere excluir nada. Cada valor está colocado en el sitio que le corresponde, procediendo de la perspectiva de orientación hacia Dios. La naturaleza entera está insertada en la economía de la Redención, y pertenece al orden nuevo instaurado por el cristianismo.

Los lapidarios, los bestiarios o los tratados de los filósofos y teólogos tienen siempre en cuenta la naturaleza en relación a su Creador. Además éste es un tema retomado por Filón de Platón y la Biblia. Siendo el universo símbolo de las realidades espirituales, la contemplación del mundo nos lleva al conocimiento de Dios. Ahora bien, sabemos que la exégesis filoniana ha gozado de gran estima en la Edad Media. Ciertamente, el conocimiento del universo en el siglo XII es sucinto; pero es válido por el hecho de concernir un universo armonioso: el mundo siempre está representado como un orden. Ya San Agustín, en el que se inspiran numerosos autores románicos, precisa que Dios ha creado, concebido en la unidad.

La unidad del universo simboliza la unidad de los hombres. Comentando la parábola del tesoro escondido en un campo (Mat. XIII, 44), San Bernardo compara el campo con el cuerpo del hombre, donde se encuentra el reino de los cielos. El que ha descubierto ese reino en sí mismo busca esa perla preciosa, que representa la unidad, siendo preferible a los ayunos, las vigiliass y las oraciones. Y esa unidad es tan total que no conviene considerarla «como si todos los hombres formasen uno solo, sino como si uno solo fuese todos»⁵.

San Agustín precisa además que Dios ha concedido a toda sustancia espiritual o corporal una medida, una forma y un orden (*modus, species, ordo*)⁶. El orden es un plano según el cual las cosas parecidas o diferentes tienen el sitio que les corresponde⁷. «Así como una sílaba en un cántico, todo recibe en la marcha de este mundo su parte exacta de lugar y de tiempo»⁸. La belleza proviene de este

¹ Honorius Augustodunensis, *Liber XII Quaestionum II*, P. L. 172, c. 1179.

² Cf. Hugo de Saint Victor, *Commentariorum in Hierarchiam caelestem*, II, 3; P. L. 175, c. 980.

³ Ver ed. Barach, Innsbruck, 1876.

⁴ Escoto Erígena, *De divisione naturae*, II, 1; P. L. 122, c. 524.

⁵ *Sermón de diversis*, LXV, 3; P. L. 183, c. 688 A.

⁶ *De natura boni*, III; P. L. 42, c. 553.

⁷ Cf. San Agustín, *De civitate Dei*, XIX, XIII, 1; P. L. 41, c. 640. (Hay ed. esp. bilingüe en 2 vols., Alma Mater, Barcelona, 1953.)

⁸ *Le recueil des pensées du Bx Guigue*, ed. Dom Wilmart, París, 1936, 181, p. 98.

orden, al igual que la paz es resultado de una ordenación⁹. ¡Este mundo es bello!, y su belleza es presentimiento del cielo, nos dirá Odón, el fundador de Cluny.

LA BELLEZA DEL MUNDO

El hombre románico descubre en la Sagrada Escritura el gusto por la armonía. Un texto del *Génesis* es en este aspecto significativo. «Cuando Dios creó el mundo, lo miró y después de mirarlo lo juzgó perfecto. La obra de los seis días era bella: el cielo y la tierra y todo lo que la adornaba (*perfecti sunt coeli et terra, et omnis ornatus eorum*)» (cf. *Gén.* I, 31; II, 1). Bernardo Silvestre y Alano de Lille componen obras sobre la ornamentación del universo. Gerhoch de Reichersberg escribe que la estructura del Universo está ordenada según conviene (*tota universitatis structura convenienter ornatur*)¹⁰. El Salmo (CX, 3) celebra la obra de Dios, que no es sino esplendor y magnificencia, y los autores medievales se inspiran en aquel maravilloso pasaje de las *Confesiones* donde San Agustín interroga a la tierra, el mar, los abismos, los vientos, el sol, la luna y las estrellas: «Habládme de mi Dios, y ya que no lo sois, decidme algo de él». La tierra, el mar y los abismos contestaron con voz resplandeciente: «Él es quien nos ha hecho», y concluyó San Agustín: «En mi contemplación yo les interrogaba, y su respuesta era su belleza»¹¹.

En el epitalamio real (S. XLIV, 3), el rey es nombrado como el más bello de los hijos del hombre, y en ese mismo poema se escribe: «Escucha, hija mía, mira y presta oídos, olvida a tu pueblo y la casa de tu padre, y el rey se enamorará de tu belleza». «Soy negra, pero bella», dirá la Esposa en el *Cantar de los Cantares* (I,5), y el Esposo responderá: «Eres muy bella amiga, sí lo eres» (I, 15). El Esposo también es bello (I, 16). El alma alaba a Dios por la belleza y ornamento de su casa (S. XXV, 8). El Templo de Salomón se considera muy bello, y Moisés también parece bello a los ojos de Dios (Act. VII, 20). Sería posible señalar en la Biblia gran número de textos en los cuales se habla de la belleza, en los que se inspiraron los autores medievales.

«La belleza, una de las formas más discretas de la presencia», escribe Jean Mouton¹². La belleza de la naturaleza resulta ser una especie de espejo en el que el hombre capta la presencia del Creador, y todo el pensamiento románico alimentará el sentido de la belleza, particularmente en el arte. Existe así una exaltación en la alegría del encuentro y el diálogo. La tierra transfigurada se convierte en una «tierra celeste».

Sin embargo, no reina en el universo un orden absoluto, existen los desórdenes, y estos desórdenes no son un mal real, sino que sólo indican privación del

bien. Aparecen de algún modo como carencia de bien. La materia es un límite, pero no es en sí mala¹³. Esta tesis está expresada en el *Timeo*. A.-J. Festugière ha mostrado cómo esta doctrina ha engendrado una filosofía religiosa cuyo nacimiento y desarrollo es posible seguir desde Platón al hermetismo¹⁴. Los chartranos volverán a tomar esa tesis del *Timeo*, particularmente Bernardo Silvestre, que utilizará la cosmogonía antigua, en la que la alegoría y el símbolo desempeñan un papel significativo.

MACROCOSMOS Y MICROCOSMOS

Ya podemos comprender la importancia de una teoría que goza de gran reconocimiento en el siglo XII: la del *macrocosmos* y el *microcosmos*¹⁵. El mundo es el gran universo, y el hombre es una réplica en pequeño de dicho universo. Lo que el universo es a Dios, lo es el hombre al universo. Así veremos citada esta teoría del macrocosmos y el microcosmos en numerosos autores de la Edad Media, bien se trate de los chartranos comentadores de Platón, de Guillermo de Saint Thierry, monje cisterciense, o incluso de Godofredo de Saint Victor que compone un *microcosmos*¹⁶. En la literatura popular, este paralelismo se plantea con frecuencia. De hecho leemos en el *Roman de Fauvel* que «el mundo tiene por nombre macrocosmos y el hombre microcosmos»¹⁷. En realidad, esta concepción no es invención del siglo XII, la encontramos por ejemplo en Macrobio y en Platón, pero en ninguna época ha conocido difusión tan grande dicho tema.

El *Comentario al sueño de Escipión* relata la opinión de los físicos que, apoyándose en las analogías entre el cuerpo y el mundo material, entre el alma y los seres espirituales, llaman al mundo un gran hombre y al hombre un pequeño mundo. En el *Timeo*, Platón muestra al hombre formado según el modelo del cosmos. Y es importante mantener presente en la memoria la tesis del *Timeo*, en la que Platón describe un mundo concreto dotado de movimiento autónomo, y dicho movimiento supone un Alma que es motriz del universo. Abelardo verá en el Espíritu Santo el Alma del mundo, el *Anima mundi* de la que hablan además los chartranos, y Guillermo de Saint Thierry se lo reprochará con vehemencia¹⁸.

Las teorías del siglo XII sobre el Alma del mundo se apoyan en el *De divisione naturae* de Juan Escoto Erígena. Guillermo de Conches muestra cómo el Alma del mundo debe ser considerada como un espíritu que concede a todas las cosas a la vez el movimiento y la vida. Es ella quien anima los astros, hace crecer la vegetación, y da sensibilidad a los animales y razón a los hombres.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Sobre este tema, ver M.-D. Chenu, *L'homme et la nature. Perspectives sur la renaissance du XII^e siècle*, en *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, XIX, 1952, pp. 39-66.

¹⁶ Cf. Ph. Delhaye, *Godofredo de Saint-Victor, Microcosmos*, t. I, Texto, Lille, 1951.

¹⁷ *Roman de Fauvel*, ed. Långfors, París, 1914-1919, v. 2995. Según Matila Ghyka, el término microcosmos se usa por vez primera en un pasaje de Demócrito de Abdera. Sin embargo, una biografía anónima de Pitágoras le atribuye la invención de los términos microcosmos y macrocosmos (*Le Nombre d'Or*, t. II, *Les rites*, París, 1931, p. 77, continuación de la nota 1 de la página 76).

¹⁸ *Disputatio adversus Petrum Abaelardum*, V, P. L. 180, c. 265 A.C.

⁹ Cf. San Agustín, *De civitate Dei*, XIX, XIII, 1; P. L. 41, c. 640.

¹⁰ *De aedificio Dei*, I, P. L. 194; c. 1193 B.

¹¹ San Agustín, *Las Confesiones*, X, 6, 9, ed. P. de Labriolle, París, 1941, t. II, p. 246. (Hay ed. esp. en Akal, Madrid, 1986.)

¹² *Du silence et du mutisme dans la peinture*, París, 1959, p. 91.

¹³ Ver sobre esta cuestión, A.-J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, París, 1949, t. II: *Le Dieu cosmique*, pp. XII-XIII.

Este tema del Alma del mundo ha sido ilustrado en un manuscrito, el *Clavis Physicae*, de Honorius Augustodunensis, del siglo XII¹⁹. En esta miniatura, el Alma del mundo se presenta bajo la forma de una mujer vestida con vestido largo y anchas mangas colgantes. Una cadena provista de un medallón adorna su cuello. En sus brazos, sostiene una banderola con las palabras: *vegetalis in arboribus, sensibilis in pecoribus, rationalis in hominibus* (vegetal en los árboles, sensible en los animales, racional en los hombres). A cada lado de la cabeza tiene dos medallones representando el sol y la luna, uno con la forma de un hombre y el otro con la forma de una mujer llevando una antorcha. En las cuatro esquinas de la miniatura están colocados medallones sostenidos por tres manos y representando a los cuatro elementos. Éstos están sujetos en el extremo de los brazos por unas manos, para indicar que se transmutan los unos en los otros. En el interior de estos medallones están inscritas las cualidades de cada elemento. Así, el aire es sutil, móvil, caliente y húmedo; el fuego es sutil, móvil, seco y caliente; el agua es móvil, compacta, húmeda y fría; y la tierra es compacta, inmóvil, fría y seca.

La doctrina de Platón sobre el Génesis del mundo interesa especialmente a los chartranos que buscan un acuerdo entre dicha doctrina y el pensamiento cristiano. E Isidoro de Sevilla ha transmitido esta relación entre el macrocosmos y el microcosmos en su *De natura rerum* (cap. IX).

Nemesio de Emeso (siglo IV) nos ofrece una síntesis en su tratado sobre *La naturaleza del Hombre*, así como Claudio Mamerto (474) en su obra sobre *Los Estados del alma* (lib. I, c. 7).

Honorius Augustodunensis concreta el parentesco entre el hombre y los elementos diciendo que la carne se saca de la tierra, la sangre del agua, la respiración del aire y el calor del fuego²⁰. Cada parte del cuerpo corresponde a una parte del universo: al cielo la cabeza, al aire el pecho, al mar el vientre, a la tierra los pies. De la misma manera, los sentidos tienen analogías con los distintos elementos: el tacto con la tierra, el gusto con el agua, la vista con el fuego, el oído y el olfato con el aire. Además el cuerpo entero participa de la naturaleza. El hombre se parece a las piedras por sus huesos, a los árboles por sus uñas, a las hierbas por su cabello, a los animales por sus sentidos. Se trata además de un tema de origen judeo-griego²¹ constantemente explotado²² por Gregorio Magno, Isidoro de Sevilla o Beda el Venerable.

Según Isaac de l'Etoile y Alcher de Clairvaux, el alma, por sus sentidos, evoca la tierra, por la imaginación el agua, por la razón el aire, por la inteligencia el cielo. Para Godofredo de Saint Victor, el hombre posee algo en común con cada grado de ser, desde la piedra hasta el ángel, pasando por el árbol y los animales. El hombre contiene los humores como el mundo los elementos. Ya Beda el Venerable (735) había establecido una correspondencia entre las estaciones, los humores y los elementos²³.

¹⁹ B. N. ms. lat. 6734. Ver en p. 117 nuestra alusión al artículo de M.-Ch. de Alverny sobre el cosmos simbólico; cf. su descripción de la miniatura del Alma del mundo: "El Cosmos simbólico del siglo XII" en *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, XX, 1953, p. 69 y sigs.

²⁰ *Elucidarium*, I, 11; P. L. 172, c. 1116.

²¹ Cf. p. 115. Ver a propósito de esto sobre la creación de Adán, Max Forster, *Adams Erschaffung und Namengebung*, en *Archiv für Religionswissenschaft*, XI (1908), pp. 477-522.

²² Cf. *supra*, p. 36.

²³ *De temporum ratione*, c. 35, P. L. XC, c. 457.

Y Hugo de Saint Victor insiste en la progresión, yendo del elemento terroso hasta el fuego.

Este es el destino del hombre, y este destino está tan profundamente ligado al universo que lo comparte. La influencia de las estaciones, de las fases de la luna, o de la luz solar en el hombre revela la identidad de su naturaleza con la naturaleza misma.

En este sentido existe en la Edad Media un redescubrimiento de la naturaleza y del hombre en el seno de la naturaleza. Y este conocimiento encontrará en el arte su expresión más plena.

EL CONOCIMIENTO DE SÍ

Esta es la noción de la unidad del mundo captada por el hombre románico: el mundo es «uno» y el hombre es la imagen de ese mundo. De ahí que para conocer el universo el hombre necesite conocerse a sí mismo. Incluso más, este conocimiento de sí mismo le va a permitir comprender el misterio de su origen: su creación a la imagen de Dios; ya que si el hombre es la imagen del mundo por su cuerpo, es la imagen de Dios por su alma. Por eso Hildegarda de Bingen podrá decir: «Oh hombre, mírate; porque tienes en ti el cielo y la tierra».

El autoconocimiento es fundamento de todo conocimiento. Si el hombre se conoce, el mundo se revela y se puede ver a Dios. Así, el conocimiento de sí mismo está en la base no sólo de la especulación filosófica o teológica, sino que constituye el umbral de toda búsqueda, incluso de todo conocimiento. Aquí todos los autores coinciden, sin dicho conocimiento nada puede emprenderse en la «búsqueda» de Dios. Por tanto lo esencial es empezar por el conocimiento de sí mismo, ya que las otras ciencias se fundan en esta ciencia de sí mismo que conduce a Dios. «Empieza ... por considerarte tú mismo —escribirá San Bernardo—, incluso mejor, acaba por ahí ... eres el primero, y el último también» (*tu primus tibi, tu ultimus*)²⁴. Así hace que Dios-Esposo le diga al alma-Esposa: «¿Cómo pretendes verme en mi claridad, si todavía no te conoces a ti mismo?»²⁵. Es el *noverim me, noverim te* de San Agustín²⁶. El antiguo tema socrático²⁷ que además encontramos en la Biblia, es aquí retomado y explotado en provecho del conocimiento cristiano.

Para conocerse, hay que habitar consigo mismo. La expresión *secundum habitare*, tomada por Gregorio Magno de Gregorio Niseno, es frecuente en los místicos del siglo XII²⁸.

¿Cuál es el contenido de este conocimiento de sí mismo cuya importancia es tan densa? Para aprenderlo el hombre de la Edad Media recurre al Génesis que le enseña su origen; haber sido creado a la imagen de Dios. «Hagamos el hombre a nuestra

²⁴ San Bernardo, *De Consideratione*, lib. II, cap. 3; P. L. 182, c. 745-746; ed. M.-M. Davy, París, 1945, t. I, p. 353.

²⁵ San Bernardo, *Sermón XXXVIII*, 5, sobre el *Cantar de los Cantares*, P. L. 183, c. 977; ed. M.-M. Davy, *id.*, t. II, p. 52.

²⁶ San Agustín, *Soliloquia*, II, I, 1; P. L. 32, c. 885.

²⁷ Ver E. Gilson, *La théologie mystique de Saint Bernard*, París, 1934, p. 92, nota 1.

²⁸ Gregorio Magno, *Diálogo* II, 3; P. L. 66, c. 136.

imagen, según nuestra semejanza... y Dios creó al hombre a su imagen, lo creó a imagen de Dios» (Gén. I, 27). Los Padres tenían que retomar esta doctrina en su enseñanza y legarla a la Edad Media, donde va a gozar de gran reconocimiento.

Pero otro texto bíblico permite saber al hombre que no es verdadera imagen, ya que sólo Cristo es imagen perfecta (II Cor., IV, 4): el hombre es imagen de la imagen²⁹. Así el hombre no sólo comprende su grandeza, sino que toma conciencia de su miseria, ya que el Pecado Original lo ha desfigurado: se emparenta al mismo tiempo con los ángeles y las bestias. Es a la vez bello y monstruoso. Ricardo de Saint Victor anotará con humildad: «Si sabes cuánto sobrepasas al animal, escribirás: bendeciré al Señor que me da la inteligencia» (S. XV, 7); si evocas a la inteligencia angélica, dirás: «Dios, tú ves mi ceguera» (S. LXVIII, 6)³⁰. Así toda la vida del hombre tiende a revestirse de semejanzas. Ahora bien, para los autores del siglo XII, la imagen es irrenunciable, la semejanza perdida por el pecado puede reconquistarse.

El conocimiento de sí nos introduce en esta realidad: el ser tiene conciencia de no existir sino por Dios, no siendo, por tanto, por sí mismo. De ahí que «conocerse», es «conocerlo». En un sentido idéntico, escribirá San Pablo: «Ya no soy yo quien vive, es Jesús quien vive en mí» (Gálat., II, 20). Conociéndose, el alma comprende que no puede salir nunca de Dios y que Dios no sale de ella. Como dijo San Agustín, Dios es más íntimo al hombre que lo que el hombre tiene de más íntimo en el interior de sí mismo³¹. Respecto al mundo, el hombre todavía se considera como asociado de Dios. Pero no es co-creador, sino co-ordenador del mundo. Ejerce un poder real a su manera, y sin embargo, no podría utilizar un derecho de propiedad sobre sí mismo o sobre las criaturas. Por eso escribe Guigue I: «¿Por qué reclamas la propiedad de ti mismo en lugar de la de cualquier otro de entre los hombres o de entre los campos?... Pues a ellos no los has creado, del mismo modo que tampoco te has creado a ti»³². Así Dios nunca está privado del alma y el alma nunca está privada de Dios, no pudiendo expulsar definitivamente a Dios de sí misma.

Luego conocerse no es sólo saber que se es a imagen y semejanza, como dice el texto del Génesis (I, 27). Es además concebir su «lugar» en el universo, captar lo que está por encima y por debajo de uno mismo. Así, por este conocimiento, el hombre percibe su grandeza. Ya decía San Agustín: «¡Qué gran cosa es el hombre! (*Magna enim quaedam res est homo*)»³³.

Se ha insistido a menudo sobre el carácter pesimista de la visión del hombre en los pensadores del siglo XII. No hay que exagerar. Ciertamente los teólogos muestran tendencia a valorar las consecuencias del Pecado Original. Así, Ricardo de Saint Victor hablando a propósito de los cuatro animales del *Apocalipsis*, concretamente del que tiene una cara de hombre, dirá, inspirándose en Isidoro de Sevilla, que representar a San Mateo únicamente por una cara de hombre sería aminorarle, ya que la etimología de *homo* está ligada al término *humus* que significa la tierra. Y

²⁹ San Bernardo, *Sermón LXXX*, 2, 3 sobre el *Cantar de los Cantares*, P. L. 183, c. 1166-1167; ed. M.-M. Davy, *id.*, t. II, pp. 131-132.

³⁰ Ricardo de Saint Victor, *Benjamín mayor*, III, 13; P. L. 196, c. 122.

³¹ San Agustín, *Las Confesiones*, III, 6, 11; ed. P. de Labriolle, *id.*, t. I, p. 54.

³² *Le recueil des pensées du Bx Guigue*, ed. Dom Wilmart, *id.*, n.º 8, p. 70.

³³ San Agustín, *De doctrina christiana*, I, XXII, 20; P. L. 34, c. 26.

según Adam de Saint Victor nada hay tan vano como el hombre, que perece y se convierte en lombriz y ceniza:

Post hominem vermis, post vermis fit cinis, heu! heu!
*Sic redit ad cinerem gloria nostra suum*³⁴.

El eco de esta diatriba podría encontrarse en numerosos autores. De hecho, los escritores del siglo XII no tenían a este respecto nada que inventar. Les bastaba con remitirse a las Sagradas Escrituras, a los Padres de la Iglesia, incluso a los autores paganos.

Pero las mismas fuentes serán además utilizadas, a propósito de una visión optimista del hombre. Nombrarle microcosmos es mostrar su dignidad, dirá Geoffroy de Saint Victor, y provocar en él un sentimiento de admiración. También el cuerpo participa del esplendor del hombre³⁵.

La consideración del hombre puede pues tomar dos vías diferentes: exaltarlo o rebajarlo. Mirarlo en su grandeza o en su nulidad. Pero anularlo es separarlo de Dios, y por consiguiente destruir a la vez a Dios y al hombre.

Así pues, la época románica exalta al hombre. Pero no hace de él ni un Prometeo ni un superhombre, ya que no lo aísla y lo considera dentro de su propia naturaleza. El hombre según San Bernardo es una criatura elevada, con capacidad de majestad, por cuanto tiene capacidad de Dios.

Luego el conocimiento de sí mismo consta de la ciencia del cuerpo y la del alma. En los tratados, alma y cuerpo están a veces asociados (Guillermo de Saint Thierry: *De natura corporis et animae*; Hugo de Saint Victor: *De unione corporis et spiritus*), o bien la prioridad se entrega al alma (Guillermo de Champeaux: *De origine animae*; Isaac de l'Etoile: *Epistola de anima*; Anselmo de Laon: *De animabus hominum*). Y el alma también se distingue del espíritu (Alcher de Clairvaux: *De spiritu et anima*), etc.

Pero ignorarse sería el principio del pecado, ya que el alma que rechaza conocerse se prohíbe así entrar en el interior de sí misma, con lo que se torna rápidamente hacia las cosas externas y por ellas se conforma³⁶. Por eso se entrega a la curiosidad, que es la primera fase de la degradación del alma. De ahí la imprecación del *Cantar de los Cantares* retomada por los predicadores y los escritores del siglo XII: «Si no te conoces, sal» (*Cant.* I, 8). Si no te conoces, es decir, si ignoras tu belleza y tu grandeza. Y el alma que se encuentra en tamaña ignorancia se une al rebaño de los animales privados de inteligencia.

Luego el conocimiento de sí mismo es la ciencia del hombre por excelencia, y la ciencia del hombre en relación al universo y a Dios. Vemos pues que este conocimiento de sí mismo introduce al hombre en el cosmos, donde aprende el secreto de la creación. Y ese secreto es una revelación de la unidad y la belleza del mundo.

³⁴ Cf. L. Gautier, *Oeuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor*, t. I, París, 1858, p. XCI.

³⁵ Ver los textos recogidos por Felipe Delhay, *Le microcosmos de Geoffroy de Saint-Victor*, *id.*, pp. 54-59, sobre las perspectivas pesimistas y optimistas nacidas de la consideración del hombre.

³⁶ Cf. San Bernardo, *Sermón XXXVII*, 6 sobre el *Cantar de los Cantares*, P. L. 183, c. 973 C.

Si el mundo testifica de un orden y una belleza, el monje podrá amarlo; pero hay que distinguir la naturaleza que «canta la gloria de Dios» de las criaturas que se han apartado de su origen.

PRESENCIA DE DIOS

No es preciso insistir específicamente sobre el tema de la presencia de Dios, que ya hemos considerado como una de las notas distintivas del período románico. Toda nuestra obra contribuirá a afirmar dicho sentido, pero aun así nos gustaría precisar los principales elementos de aquella presencia, la cual consiste ante todo en una espera de Dios que desea ser reconocido por el hombre³⁷, y no sólo a través de la Revelación, sino en el espejo de la creación. Dios llama en efecto la atención del hombre y multiplica los signos para hacerse reconocer. Así, esta presencia de Dios no es tanto una respuesta a la «búsqueda» de Dios tentada por el hombre como una «búsqueda» del hombre tentada por Dios.

La «búsqueda» de Dios esbozada por el hombre no es nunca negativa, incluso en sus renunciaciones. Esto debe recordarse, ya que existirá en el siglo XIII una ascética negativa. El sufrimiento no puede ser buscado por sí mismo, sólo es beneficioso en la medida en que ayuda al hombre a tomar conciencia de su miseria y sus limitaciones. Retener el sufrimiento y amarlo por sí mismo sería un grave error. ¿Acaso no sería querer darse importancia? Si Cristo está siempre en agonía hasta el final de los tiempos, según la expresión pascaliana, esto supone según el siglo XII, que siempre está en su gloria (vid. láminas 2 y 3). Así lo vemos en los pórticos de Bourges, Dijon, Moissac, Nevers o Sauveterre, donde aparece Cristo en majestad³⁸.

Cuando se compara el pensamiento y el arte de los siglos XII y XIII, es evidente que la escisión entre Oriente y Occidente se ha acentuado cada vez más. En el siglo XII, estamos todavía en un período de transfiguración. La imagen, el símbolo, el icono sólo prestan el revestimiento necesario para que el hombre encarnado pueda ver; pero ni la imagen ni el símbolo retienen como tales la atención, antes bien, manifiestan la espera de Dios respecto al hombre y se borran una vez que el espíritu ha penetrado su sentido. Sugieren sin crear lazos. Cristo ha muerto, pero ha resucitado. No tocaremos su cadáver, en los pórticos del templo, en las rodillas de su madre. Veremos, por ejemplo, a la Virgen dolorosa, pero llena de dignidad, con la mano izquierda sobre su mejilla, según la costumbre oriental, para expresar su aflicción (vid. lámina 4). La Virgen románica se sitúa frente a su Hijo en majestad. También ella reina en Notre Dame de Montmorillon, en la iglesia de Saint Savin, o de Palluau. Reza en Tavant, sonríe en el momento de la Visitación en Rocamadour, muere tranquilamente sobre un fresco del Liget.

³⁷ Las páginas de Simone Weil que atañen a la espera de Dios son sugestivas desde el punto de vista del arte. Ver *La connaissance surnaturelle*, París, 1950, p. 9.

³⁸ También lo encontramos en la pintura y la escultura, por ejemplo, en Saint Gilles de Montoire, San Martín de Fenollar, Saint-Jacques des Guerets, en el priorato de Berzé la Ville, en la iglesia de Tavant, Saint Chef, Maureillas, Conques, Carnac, en la iglesia de los franciscanos de Chateauroux, etc.



Lám. 2. *Tímpano de la iglesia de Sainte-Foy de Conques.*

En el centro del tímpano aparece el Cristo, entre las nubes, rodeado de ángeles que llevan los instrumentos de su pasión. Alzando uno de sus brazos, señala hacia el cielo, mientras dirige el otro hacia la tierra.



Lám. 3. Cabeza de Cristo, de inspiración bizantina, de Rozier Cotes D'Aurec.



Lám. 4. Virgen. Talla en madera, siglo XII, iglesia de Verneuil-Sur Arre, Enre.

Esta virgen, de cuerpo alargado, sostiene con su diestra los pliegues de su manto, así como el codo izquierdo. Su cabeza, inclinada, se apoya en su mano izquierda, movimiento simbólico de la meditación y el dolor.

En los místicos del siglo XII no hay huella de estigmas; tampoco se encuentran en el arte esos Cristos torturados que se representarán más tarde. Cristo a menudo está vivo en la cruz y agoniza sobre una vidriera de Chartres. El himno crístico en el que está escrito: «Cristo vence, Cristo reina, Cristo impera», ilustra el pensamiento y el arte románico por igual. Cristo triunfa, y el hombre se alegra con su triunfo. Claro que el Dios encarnado no es reconocido por completo; algunos hombres lo ignoran, y de manera pasajera lo desprecian. Otros lo rechazan. Entonces lo que importa es hacer que encuentren a Cristo, ¡aunque tenga que hacerse con la espada! Pero no olvidemos que la cruzada tiene como objetivo liberar los Santos lugares. Aún no existen en el siglo XII esas sabias torturas organizadas más tarde contra los herejes. La carne no se desprecia, como en el siglo XIII. Cristo se hizo carne. Nada de lo que sea válido puede ser negado, todo está transmutado a un plano luminoso.

El alma, bajo la acción del Espíritu Santo, «que sopla donde quiere, cuando quiere y como quiere» toma conciencia, experimentalmente, del don de la caridad, de la fusión de su amor en el amor divino. Experimenta el sentimiento de la misteriosa presencia de un Dios interior con el que se siente identificada y beatificada en un amor compartido³⁹.

La presencia de lo divino es comparable a una energía, a un fluido misteriosamente activo. Sin embargo, la presencia de lo divino, de lo sagrado, no ofrece en Occidente el carácter último que presenta en Oriente, y que puede tener para el profano, es decir, para el hombre no preparado, funestas consecuencias en su propia vida, como el contacto con una corriente de alta tensión.

Los místicos del XII evocan el sentimiento de la presencia divina cuya realidad transforma el cuerpo y el alma. Guillermo de Saint Thierry habla del alma que posee de repente una bienaventurada experiencia ante la presencia del Amado⁴⁰. No sólo comprende, sino que toca, experimenta, palpa los misterios divinos. Guillermo utiliza una fórmula concreta, y escribe a propósito de la experiencia de dicha presencia: *experientia manus*⁴¹. San Bernardo hace alusión al «libro de la experiencia» en su sermón III, 1, sobre el *Cantar de los Cantares*, y dirigiéndose a sus monjes los invita a que recuerden sus experiencias espirituales. Dios no aparece visiblemente, pero hace sentir su presencia; no se da a conocer, pero se entrega; aunque los ojos no distinguen nada, el corazón está lleno de alegría⁴².

El regocijo y la alegría, que además son dos términos inseparables, se encuentran constantemente en esta época. *Ascendit Deus in júbilo*, dice el Salmo (XLVI, 6). Esta palabra, «regocijo», aparece a menudo en los textos contemplativos. Las formas tradicionales que la expresan son las siguientes: *gaudium*, *laetitia*, *jucunditas*, y cada una simboliza un estado. La expresión *cordis júbilus* es usada por San Bernardo y Guillermo de Saint Thierry. San Bernardo dirá por ejemplo en su sermón XV sobre el *Cantar de los Cantares*: «El nombre de Jesús tiene sabor de miel en nuestra boca, es melodía para el oído y alegría para el corazón (*in corde júbilus*)»⁴³. En el himno

Jesu dulcis memoria, que no es de San Bernardo pero que pertenece a la Escuela Cisterciense, también encontraremos la expresión *cordis gaudia*⁴⁴. La dulzura de Dios celebrada por San Bernardo o por Adám Escoto, es causa de alegría. Según Arnaud de Bonneval, nuestro gusto interno permite captar la experiencia de la dulzura de Dios⁴⁵.

Este júbilo impone una dilatación del corazón (*dilatatio cordis*) y del espíritu (*dilatatio mentis*), según fórmulas que se leen en San Bernardo, Guillermo de Saint Thierry y Ricardo de Saint-Victor. Su símbolo es muy significativo: en la admiración y la alegría, el corazón se ensancha, el espíritu se amplía; la situación del hombre cambia, es decir, que se encuentra proyectado a otro nivel: abraza al mundo entero.

Hugo de Saint Victor dirá, retomando un texto de San Gregorio⁴⁶, «que hay *júbilus*, cuando el espíritu concibe una alegría inefable, que no puede ni esconderse ni revelarse mediante el discurso... De ahí que a menudo del *júbilus* del corazón pasemos al *júbilus* del canto»⁴⁷. Anotemos además que el último *alleluia* del versículo del gradual era seguido antiguamente por largas vocalizaciones de la letra *a*. Dichas vocalizaciones eran denominadas *júbili neumata pneumata melodiae sequentiae*. Los monjes cistercienses, cartujos o benedictinos, ritmaban sus días con el canto gregoriano. Por tanto este canto, con sus vocalizaciones, los sumergía en una especie de alegría secreta e intraducible.

La iglesia románica aparece recogida, la vía cristiana es ante todo una vía de amor, y el hombre del siglo XII lo sabe. El narrador de *romans* del amor cortés no lo olvida tampoco; seguramente siempre se trata de lo mismo, aunque expresado a diferente escala. Existe a este respecto una especie de bienestar, de relajación moral y física que anima al hombre románico y se traduce en el frescor de su estilo. Un período sin ambigüedad, por cuanto el hombre renunciará a sí mismo como fin. No parece que esta actitud provenga de un logro temporal de la Iglesia. El hecho de que esté universalmente reconocida en Occidente no implica un vínculo terrestre. Basta con evocar el número y calidad de los místicos para comprender la intensidad de la vida interior que la anima. La cristiandad yace en el corazón del hombre y el comportamiento de éste proviene de una realidad concreta: no se considera separado de Dios. Nace, crece y muere ante la presencia divina. Luego no hay ausencia de Dios, ni muerte de Dios posible, y el hombre románico es semejante a un niño confiado. Celebra su felicidad por el canto y la música —el gregoriano— o por el canto de la piedra, como la iglesia de los monasterios. Su paz es el efecto de un orden que existe fuera de sí mismo, pero en el cual se halla incluido. Pero este orden no puede atribuírselo, «de la misma manera que un lago no puede glorificarse por la abundancia de sus aguas, ya que éstas brotan de una fuente»⁴⁸. Su alegría sólo puede proceder de Dios, y no de una criatura cualquiera. Haciendo alusión a un texto de los Actos: «Embarcados, los vientos nos llevaron» (XXVII, 15), Guigne añade: «Hacia la alegría o la pena,

³⁹ Ver nuestro estudio sobre *Théologie et mystique de Guillaume de Saint Thierry*, París, 1954, p. 216.

⁴⁰ *Commentaire sur le Cantique des Cantiques*, ed. M.-M. Davy, París, 1958, n.º 45, p. 73; n.º 135, p. 169.

⁴¹ *De natura et dignitate amoris*, ed. M.-M. Davy, París, 1953, n.º 37, p. 115. Ver *supra*, pp. 68-69.

⁴² Sermón XXXI, 6 sobre el *Cantar de los Cantares*, P. L. 183, c. 943 C.

⁴³ Sermón XV, 6 sobre el *Cantar de los Cantares*, P. L. 183, c. 847 C.; ed. M.-M. Davy, t. I, p. 411.

⁴⁴ Cf. Dom A. Wilmart, *Il Júbilus del Santo Bernardo*, Roma, 1944.

⁴⁵ P. L. 189, c. 168 B.

⁴⁶ *Moralia in Job* XXII, 6; P. L. 76, c. 292.

⁴⁷ Ver J. Chailion, *Richard de Saint Victor, Sermons et opusculs spirituels inédits*, París, 1951, p. 99.

⁴⁸ *Le recueil des pensées du Bx Guigne*, ed. Dom Wilmart, *id.*, n.º 113, p. 87.

según la alternancia de las formas sensibles». El hombre unido a Dios ya no sufre el choque de estas alternancias.

No hay renuncia a la inteligencia o la sabiduría. Nada de lo que es válido puede alejarse de esta «búsqueda» de Dios. De ahí la importancia dada a los estudios, incluso a los profanos. Hombres como San Bernardo que temen el exceso, anuncian otros tiempos venideros, o mejor aún crean los necesarios contrastes para mostrar la vitalidad intelectual de sus contemporáneos. No olvidemos que el mismo Bernardo había recibido en el monasterio de Saint Vorles una inmensa cultura, y la utilizaba con virtuosismo. Y poseía, como ha dicho E. Gilson, el arte de escribir bien ⁴⁹.

Luego, ¿cuál es el sentido de la ascesis en el siglo XII? Ésta consiste ante todo en una renuncia, a aquello que puede separar de Dios. No existe aquí aquella oposición, que veremos más tarde en los autores místicos entre lo espiritual y lo sensible. El trabajo, el ayuno, la vigilia y la continencia no tendrán otra finalidad que perforar en el caparazón humano una especie de fisuras por las que podrá fluir el influjo espiritual. El hombre, que se sabe cósmico, se hace tierra por humildad. Además la revelación bíblica no sólo le enseña que está creado a imagen y semejanza de Dios, sino también que ha sido sacado de la nada. Luego, no podrá unirse a la criatura misma como criatura: la amaré, porque, a través de ella, Dios testifica de él.

En la medida en que el hombre se integra en el orden de la creación, comprende que es al creador y no a la criatura a quien conviene unirse. Guigue I dirá que el hombre no debe «tornarse hacia el grano de uva o la baya de la morera para disfrutar, sino para contemplar al que los ha hecho» ⁵⁰. Si en el siglo XII algunos hombres se alejan del mundo y entran en un monasterio, es porque la presencia de Dios se convierte en todo su quehacer. Penetran en una forma de vacancia del alma respecto a los bienes temporales, a fin de dedicarse únicamente a Dios. Guillermo de Saint Thierry escribe sobre esto: *Vacare Deo, frui Deo* ⁵¹. Desprenderse de la preocupación o de la diversión, es renunciar a la multiplicidad que dispersa el alma. «Cada vez que deseas algo que no sea Dios —precisa Guigue el Cartujo—, proclamas que no lo posees, o bien que no te basta» ⁵². Apegarse a los bienes temporales es rechazar lo inmutable y retener «el tesoro que los ratoncillos, las pulgas, los piojos y las moscas exterminan» ⁵³.

La mística del siglo XII insiste más en su imperfección personal de lo que deplora la indigencia humana. El cuerpo es templo de Dios, y por este hecho no podría ser tratado como un enemigo. Sólo la carne separada de su principio es la que conviene reintroducir en el orden según el cual el cuerpo debe estar sometido al alma, el alma al espíritu y el espíritu a Dios. Ahora bien, por el pecado, el alma es esclava del cuerpo, lo que constituye un estado contra natura. Luego, hay que restablecer un orden natural ⁵⁴.

⁴⁹ E. Gilson, *La théologie mystique de Saint Bernard*, *id.*, p. 19.

⁵⁰ *Le recueil des pensées du Bx Guigue*, ed. Dom Wilmart, *id.*, n.º 272, p. 113.

⁵¹ *Lettre aux Frères du Mont-Dieu*, P. L. 184, c. 314; ed. M.-M. Davy, París, 1946, n.º 20, p. 207.

⁵² *Le recueil des pensées du Bx Guigue*, ed. Dom Wilmart, *id.*, n.º 410, p. 153.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cf. San Bernardo, *Sermon pour la fête de saint Martin*, 3, P. L. 183, c. 491; ed. M.-M. Davy, *id.*, t. II, p. 308.

La presencia de Dios es tan notoria en este siglo XII románico que se afirma como armonía de colores y sonidos. Podríamos emplear precisamente la expresión de los derviches: el ruido de la puerta del Paraíso, que se abre y se cierra. Para el hombre del siglo XII, la puerta del Paraíso, cuando se mueve, le permite comprender su origen y destino.

LA LUZ Y LA SOMBRA

Cuanto más importante es el papel que el elemento divino tiene en una época, más solar es ésta, tratése de la vida exterior o interior.

Antiguamente, para medir la hora nos servíamos del *gnomon*, un simple palo clavado en la tierra con el cual se podía medir la sombra ⁵⁵. La longitud mínima de la sombra indicaba el mediodía. Heródoto nos enseña que este instrumento rudimentario fue transmitido a los griegos por los caldeos ⁵⁶. Roger Caillois subraya los nombres de las montañas, y las rocas que hacen función de gnomons, conservando en sus denominaciones el testimonio de su función ⁵⁷. La división del día en tres partes parece corriente: *ante meridiem*, *meridies*, *post meridiem*. De hecho, sólo la hora del mediodía era, ante el reloj, exactamente verificable. Es el momento en el que el sol ocupa el centro del cielo, provocando así el calor más intenso. Se trata pues de un punto culminante. El mediodía separa el ascenso del sol de su descenso. Los tres momentos mayores relativos al curso del sol, la aurora, el mediodía y el crepúsculo, determinan el oficio litúrgico de los monjes, y esta triple división también se nos presenta por la noche en calidad de réplica de la sombra a la luz. Al polo de la luz, el mediodía, se opone el polo de la sombra, medianoche. No sólo la existencia de los monjes de la Edad Media, sino también la vida cotidiana de todos los hombres está determinada por las divisiones del día. El mediodía está considerado como instante inmóvil: el sol parece detenerse, el viento se encalma, es la hora prestigiosa de la inspiración divina y del poder demoníaco, del canto de las sirenas y de las cigarras, de la intensidad luminosa simbolizando el cara a cara con Dios.

Alrededor de la hora fatídica, el monje se arriesgaba a ser preso de la acedia, es decir, de la tristeza, la angustia y el aburrimiento. Un vicio como éste, que forma parte de los pecados capitales, está identificado con el demonio del mediodía del que habla el Salmo XC. Los religiosos conocen todo su horror gracias a las *Instituciones* de Casiano (10, 2, P. L. XLIX, c. 365-367). San Bernardo menciona la tentación sutil provocada por el demonio del mediodía, que ataca más particularmente a los perfectos ⁵⁸.

La luz del mediodía es intensa, pero dura poco. Se la compara a la brevedad de la unión mística. En el *Apocalipsis*, VIII, 1, leemos: «Hubo en el cielo un silencio aproximadamente de media hora». Este texto, retomado por los místicos, será aho-

⁵⁵ Cf. Roger Caillois, *Les démons de midi*, en *Revue d'histoire des Religions*, LVIII, 1937, p. 147.

⁵⁶ Heródoto, II, 109.

⁵⁷ *Id.*, p. 156. Diente del Mediodía, Pico del Mediodía, Pico Mezzodi, etc.

⁵⁸ *Sermón XXXIII, 13 sobre el Cantar de los Cantares*, P. L. 183, c. 957. M.-M. Davy, *Saint Bernard*, *id.*, t. II, p. 30.

ra explotado en su sentido simbólico. Análogo a la tranquilidad del pleno mediodía, el instante del éxtasis, que nace del encuentro del alma con Dios, resulta tan intenso como rápido.

Hablando del conocimiento y del amor del Esposo por la Esposa, y de la gracia realizada en el corazón de la Esposa, «por una hora, por un tiempo», Guillermo de Saint Thierry hace alusión al «descanso de mediodía del Esposo», en «el conocimiento de la luz del mediodía».⁵⁹

Guillermo de Saint Thierry opone el ardor matutino y debilitado por la noche, al fervor del mediodía luminoso y estable⁶⁰; «la experiencia de la luz y del fervor de mediodía» es incomparable; al mediodía la luz se ve dentro de la luz de lo divino⁶¹.

San Bernardo se expresa de manera casi idéntica haciendo alusión a la sombra de la fe, a la sombra de Jesucristo que es la de su carne⁶². Conocer a Cristo por la carne es comparable a la sombra, conocer a Cristo por el espíritu es algo luminoso.

Esta oposición entre la sombra de la fe y la luz del pleno conocimiento sobre la que insisten Guillermo de Saint Thierry y Bernardo de Clairvaux, tiene como fuente a Orígenes⁶³. Según Orígenes, y también para nuestros dos cistercienses, la sombra de la fe es equivalente a la vida, mientras al contrario la existencia desarrollada lejos de Dios es sombra de la muerte⁶⁴.

Cuando todo esté consumido, será el mediodía. Ya no habrá espejo ni enigma, ni visión parcial; sólo visión cara a cara⁶⁵. Por eso el Esposo para la Esposa es el calor del pleno mediodía⁶⁶. La Esposa espera el día de la eternidad (*diem eternitatis*), no el día que empieza por la mañana y acaba por la noche, sino el que queda fijo en pleno mediodía del calor y la luz⁶⁷. «¡Oh eterno solsticio donde el día ya no tiene ocaso! ¡Oh luz de mediodía, oh dulzura primaveral, oh belleza estival, oh fecundidad otoñal!, y para no dejar nada en el silencio, ¡oh reposo y ocio del invierno!»⁶⁸.

A los símbolos de la luz y de la sombra conviene unir el de las tinieblas. Este término posee doble sentido: es ausencia de luz o exceso de luz. La mística de la luz ha sido expuesta en particular por Clemente de Alejandría, Orígenes, Gregorio Niseno y Dionisio. Según las Escrituras, Dios vive una luz inviolable, no hay tinieblas en él (*Juan*, I, 5; *I Tim.*, VI, 16) cuando Moisés penetra en las tinieblas donde se encuentra Dios (*Éxo.*, XX, 21), se trata de una tiniebla supra-luminosa. De ahí que la tiniebla designe la trascendencia inaccesible⁶⁹. La presencia de Dios se

⁵⁹ *Commentaire sur le Cantique des Cantiques*, ed. M.-M. Davy, París, 1958, pp. 176-177, n.º 142.

⁶⁰ *Id.*, p. 75, n.º 47.

⁶¹ *Id.*, p. 83, n.º 54.

⁶² *Sermón sobre el Cantar de los Cantares*, XLVIII 7, P. L. 183, c. 1015 D.

⁶³ Orígenes, *id.*, P. G. XIII, c. 193 B-C.

⁶⁴ Ver San Bernardo, *Sermón sobre el Cantar de los Cantares*, XLVIII, 7, *id.* Sobre este tema, cf. Jean Daniélou, *Saint Bernard et les Pères grecs*, en *Saint Bernard théologien, Analecta sacri ordinis cisterciensis*, fasc. 3-4, annus IX, Roma, 1953, pp. 48 y sigs.

⁶⁵ Guillermo de Saint-Thierry, *Commentaire sur le Cantique des Cantiques*, *id.*, p. 73, n.º 45.

⁶⁶ *Id.*, p. 75 n.º 45.

⁶⁷ *Id.*, p. 75 n.º 46.

⁶⁸ Cf. San Bernardo, *Sermón sobre el Cantar de los Cantares*, XXXIII, 6, *id.*, c. 954 B-C; ed. M.-M. Davy, *id.*, t. II, p. 24.

⁶⁹ Ver a este respecto E. Souriau, *L'ombre de Dieu*, París, 1955, p. 207.

manifiesta en la luz que de pronto invade el alma. Pedro el Venerable habla de esta luz invisible que penetra en el alma de repente. Gracias a esta claridad, el ojo del corazón deja de estar velado por la opacidad de la carne⁷⁰. Respecto a la embriaguez espiritual, Gilberto de Holanda dirá que no es producto de una bebida fermentada, sino efecto de la luz⁷¹.

Por el contrario, se presentan otras tinieblas consideradas como abrigo de los demonios. A este respecto la imaginación medieval está alimentada por los textos de la patrística.

EL SENTIDO DE LO MARAVILLOSO

Existe en el alma popular medieval una sensibilidad en busca de lo maravilloso, golosa de milagros y distinguiendo en los fenómenos naturales signos anunciantes de acontecimientos buenos o malos. En realidad, cuando hablamos del pueblo, obvio es que no poseemos visión directa de él. Sólo le conocemos a través de una documentación histórica y poética cuya abundancia sorprende, bien se trate de las *Historiae* de Raúl Glaber o de Guibert de Nogent o de la obra de Foucher de Chartres (*Gesta francorum Hierusalem peregrinantium*), o incluso de crónicas más particulares, de la poesía épica y los tratados didácticos⁷².

La fe en la virtud de las reliquias es total, éstas curan y salvan en los peligros. El descubrimiento de la «santa lanza» devolverá confianza a los hombres de la cruzada, desmoralizados en la llanura de Antioquía. Los animales desempeñan un papel, como los ciervos blancos, o la oca incluso, que guía a los perdidos o a los peregrinos. Pero no sólo los animales, sino toda la naturaleza protege a los justos, y les hace vencer a sus enemigos. Las nubes rodean a los guerreros y les impide ser vistos; en Antioquía el ruido de los agresores no es percibido; el del viento lo encubre⁷³.

El hombre está ligado a la tierra y al cielo, formando parte de la naturaleza. Por eso parece normal que una planta, un animal o una estrella adviertan, aconsejen o sean portando una significación concreta. Según Foucher de Chartres, Dios se sirve de los elementos de la creación no sólo para conversar con el hombre, sino para instruirlo, protegerlo o advertirlo. Los incendios y las guerras, las epidemias y el hambre son anunciados por signos. Puede ser un cometa, un color insólito del cielo o de la noche, tormentas de granizo, desprendimientos de piedras, o incluso los eclipses. Volvemos aquí a encontrar la representación agustiniana de un universo en el que Dios se manifiesta con holgura, tanto en la maduración de las vides y los campos de trigo como en el milagro realizado en un pobre monasterio, permitiendo a monjes hambrientos encontrar pan y vino en su mesa vacía.

Los signos tienen un alcance colectivo o individual; preceden a los desastres y calamidades, la fortuna o la muerte de un personaje importante. En algunos casos el cronista relata con fidelidad los sentimientos experimentados por un individuo o

⁷⁰ *Epíst.*, I, 20, P. L. 189, c. 96 D.

⁷¹ *Tractatus ascetici*, I, 7; P. L. 184, c. 256 B.

⁷² *Fierabras*, ed. A. Kraeber y G. Servois, París, 1860, p. 107.

⁷³ Alberto de Aix, *Liber christianiae expeditionis*, I, *Hist. occident.*, t. IV, p. 295.

un grupo, y corrige algunas veces lo que considera pueril. Así, Raúl Glaber hace alusión a una ballena que infundió terror en el espíritu de los que la vieron en la costa del país de Caux. Poco tiempo después sobrevino una guerra. Pero la razón de la lucha, Raúl Glaber la advierte en las discordias que dividían al pueblo llano y que, venciendo los señores, hicieron que se degollaran entre ellos ⁷⁴.

La imaginación es suficientemente rica como para que animales y plantas de origen oriental, desconocidos en Occidente, sean minuciosamente descritos. Hombres y animales extraordinarios están provistos de poderes extraños ⁷⁵. Los animales que el hombre podía encontrar en los alrededores de su casa, en sus bosques o sus fincas, participan en su alegría y su desgracia. Todo se hace presagio. Cuando un lobo toca una campana (!), cuando un cirio se rompe por tres veces, surge un importante acontecimiento. La aparición de monstruos y demonios es más frecuente que la de los santos o los ángeles. Las artimañas del Maligno son innumerables, y sorprenden a la imaginación; las visiones diabólicas agobian los espíritus y se hallan incrustadas en la piedra.

El Anticristo toma a menudo los rasgos de un maligno demonio. Santa Hildegarda de Bingen lo ve en sueños bajo el aspecto de un animal monstruoso, negro como el carbón, con los ojos brillantes, provisto de unas orejas de burro, la mandíbula abierta y adornada de colmillos. Su visión XI constituye una de las fuentes más ricas de las creencias populares medievales respecto al Anticristo. El nacimiento de hombres cuya importancia será particularmente grande; muy a menudo viene precedido de sueños premonitores de la madre o los allegados del recién nacido. Además éste posee un comportamiento que lo distingue de los demás niños de su edad.

Este sentido de lo sobrenatural se acompaña en el pueblo de una fe immanente en la justicia. Dios castiga y recompensa sin demora. Los culpables son sorprendidos por la desgracia, a menos que puedan enmendarse, y en ese caso se les previene por adelantado con un castigo pasajero; los justos deben ser recompensados y vencer a sus enemigos. De ahí la angustia ante el fracaso de una guerra considerada santa y la importancia dada a las ordalías. Toda falta merece un castigo, y si los peregrinos y los cruzados resultan masacrados, uno en seguida se pregunta cuál es el grado de su culpabilidad ⁷⁶. Las catástrofes generales son signos en efecto del estado culpable de la humanidad ⁷⁷.

También aquí los elementos agua y fuego muestran el juicio de Dios respecto a las reliquias, los libros, o incluso los hombres, aunque fuesen herejes. Guibert de Nogent cuenta cómo dos hermanos sospechosos de herejía fueron juzgados por Lisardo, obispo de Soissons. A uno de ellos, llamado Clemente, se le arroja a una cuba, pero sobrevive. Deberá su vida a este juicio del agua, y entonces se conten-

⁷⁴ Raúl Glaber, *Historiae*, ed. Prou, París, 1886, I, V, c. 3 y sigs. Ver el artículo de L. Musset, *Raoul Glaber et la baleine*, en *Revue du Moyen Age latin*, t. IV, n.º 2, 1948, p. 167 y sigs.

⁷⁵ Ver Paul Rousset, *Le sens du merveilleux à l'époque féodale*, en *Le Moyen Age*, n.º 1-2, 1956, pp. 25-37.

⁷⁶ Ver Alberto de Aix, *Liber christianiae expeditionis*, en *Recueil des Croisades*, t. IV, p. 378 y sigs.

⁷⁷ Ver el excelente artículo de Paul Rousset, «La croyance en la justice immanente à l'époque féodale», en *Moyen Age*, n.º 3-4, 1948, pp. 225-248.

tan con meterlo en la cárcel ⁷⁸. Sin embargo, no hay que olvidar que si Dios es señor de los elementos, de algún modo el diablo lo es también. Cuando las llamas parecen respetar a un hereje arrojado a la hoguera, Dios ya no parece intervenir.

PERSPECTIVAS ESCATOLÓGICAS

La tradición profética medieval ha heredado de los judíos y de los cristianos de los primeros siglos una doctrina escatológica que no es de origen judío. Hacia el año 200, durante la crisis religiosa que atraviesa gran parte del judaísmo, surge una nueva fe que ilustra la literatura apocalíptica. Ésta se diferencia de la literatura profética, y además no es sólo de origen judío, sino que pertenece a un judaísmo paganizado por la mitología persa-babilónica. Influenciada por el simbolismo helénico, esta literatura ha experimentado la modalidad de las visiones iraníes. El profeta hablaba al estado de vigilia, la profecía apocalíptica se establece más a menudo en el campo de lo sobrenatural: sueños, viajes al más allá, conversaciones entre ángel y vidente, cogiendo este último al dictado la revelación oída. Los libros de Enoch incluyen discusiones astronómicas, cálculos del calendario, precisiones que conciernen a la cosmología, la geografía o la botánica. Las referencias que atañen a la medicina así como a la magia y a la demonología son también frecuentes ⁷⁹.

Debemos a Paul Alphandery un artículo de extrema importancia, *Le messianisme médiéval latin, XI et XII siècles* ⁸⁰, donde estudia documentos contemporáneos de las cruzadas respecto a elementos místicos y rituales originales que conciernen a la escatología medieval. Allí se trazan dos vías en este plan del mesianismo. Con la primera se relacionan los textos sibilinos, originarios del sibilenismo judeo-griego, principalmente concernientes al tema del «rey de los últimos días». Aquí el milenium está representado por la *unitas romana*. El segundo movimiento se une al Apocalipsis johánico ⁸¹.

Cristo aparece a menudo con los rasgos de un guerrero, que se distingue del Cristo-juez de la segunda resurrección, subrayando Alphandery hasta qué punto en los siglos XI y XII la mesianización se produce por «identificación del héroe con el Cristo escatológico» ⁸². De ahí que podamos hablar de una transposición de la parusía divina en historia humana. Nunca hay que olvidar que el cristiano espera la segunda llegada de Cristo que pondrá fin a la historia.

El pensamiento apocalíptico romano, que alimenta las angustias sociales, el miedo ante las guerras, el hambre y las epidemias, se manifiesta de manera esporádica. Formulado por letrados, está siempre latente en el alma popular. Basta un cataclismo, o la repentina visión de una desgracia para despertarlo. En la medida en que la Iglesia se instala en el tiempo, rechaza las fantasías e imaginaciones ins-

⁷⁸ *Id.*, p. 240.

⁷⁹ Cf. sobre esta cuestión G. Hoelscher *Problèmes de la littérature apocalyptique juive*, en *Revue d'histoire et de Philosophie religieuse*, 1929, II, p. 101 y sigs. En particular, pp. 101-105.

⁸⁰ *Bulletin de l'École Pratique des Hautes Études*, sección de ciencias religiosas, París, 1912, pp. 1-29.

⁸¹ *Id.*, pp. 13-14.

⁸² *Id.*, p. 28.

piradoras de un desorden social. Así, aunque se vuelva poderoso y próspero, el tema del apocalipsis tiende a ser interpretado como alegoría espiritual.

Ya en el siglo III, Orígenes había intentado desacreditar las doctrinas quiliásticas afirmando que el advenimiento, esperado con ansiedad y a veces impaciencia, no tenía por qué situarse en el espacio y el tiempo, sino en el alma de los fieles. En el siglo V, San Agustín se pronunciará a favor de esta nueva perspectiva. Pero la paradoja nunca se supera por completo, siendo la dificultad la de comportarse como ciudadano de Dios en un mundo provisorio, comportarse como un itinerante. Sin embargo, el pensamiento del Apocalipsis sobrevive y brota espontáneamente cuando se le da ocasión de manifestarse.

En cuanto parece producirse una ruptura en el tiempo, se descubren los signos precursores del fin del mundo. Así, los últimos años del siglo XII fueron particularmente duros en el norte de Francia y en la parte occidental de Alemania. Las calamidades se sucedieron: inundaciones, sequías, hambrunas. Una forma maligna de la peste diezmo las ciudades y los pueblos. El monje historiador Glaber, de genio apocalíptico incomparablemente dotado, hace coincidir la muerte de Cristo con el año 1033. En los años que precedieron a este aniversario tenían que morir numerosos hombres ilustres, como el papa Benito VIII, Roberto, rey de Francia; Fulberto de Chartres, o Guillermo, abad de Sainte-Benigne de Dijon. Glaber traza un sorprendente cuadro de las desgracias de la época, que se extendieron primero a los países de Oriente antes de hacer estragos en Inglaterra y las Galias. Las poblaciones se encontraron enfrentadas a tal indignidad que, después de haber «comido los animales y los pájaros» y «las raíces de los bosques y las hierbas de los ríos», «devoraron carne humana». Se mataron y descuartizaron niños, y en el mercado de Tournus, un hombre llegó a vender carne humana cocida. Convicto de su fechoría, será arrestado y quemado⁸³.

A pesar de estas calamidades, no se produjo el fin del mundo, y se multiplicaron los grupos salutistas. El mito del milenarismo se manifestó poco a poco bajo una forma revolucionaria en los desheredados. Las supersticiones de orden escatológico se presentaron bajo formas variadas, a propósito del aniversario que celebraba el milenio de la muerte de Cristo. Pero en el alma popular el cataclismo quedó sólo ahogado y siguió perteneciendo al campo de lo posible.

Cercanas a los sueños apocalípticos se presentan las visiones y profecías⁸⁴. Santa Hildegarda, la gran visionaria profética del siglo XII, ejerce aquí una profunda influencia. Da consejos a los papas (Eugenio III, Anastasio VI, Adriano IV, Alejandro II), a los obispos y abades y a los emperadores (Conrado, Federico Barbarroja). Eugenio III habiendo huido de Roma en el momento de las sediciones romanas, y recorriendo los países renanos, oye hablar en Tréveris de la monja visionaria, pide que se le entregue la relación de sus visiones y aprueba el ministerio profético de la monja. Gracias a esta sanción pontifical, los profetas medievales se apoyarán en Hildegarda. Elisabeth de Schönau unirá la profecía a la revelación y

⁸³ Raúl Glaber, ed. Prou, pp. 99-101.

⁸⁴ Sobre esta cuestión, ver el artículo póstumo de Paul Alphandery, «Prophètes et ministère prophétique dans le Moyen Age latin», en *Revue d'histoire de la philosophie religieuse*, 1932, p. 334 y sigs., en el que nos inspiramos para estas páginas.

la liturgia. Algunas veces, las palabras de la monja quedarán integradas en los oficios litúrgicos de los monasterios. La fama de Joaquín de Flora será aún más brillante. Este abate calabrés hace su exégesis a partir de los libros sagrados. Además su interpretación es personal, dividiendo en tres épocas la historia humana y la divina: la antigua alianza corresponde al Padre, mas la nueva alianza depende del Hijo, y una élite de hombres espirituales en los confines de los tiempos dependerán del Espíritu. Lucio III y Urbano III encargarán a Joaquín de Flora interpretar las escrituras, y también será encargado por la Iglesia de una misión, un *mandatum*. En el siglo XIII el pensamiento de Joaquín de Flora será retomado por un grupo de franciscanos exaltados, por los bigardos y los visionarios políticos.

Este espíritu profético, tan vivo en el siglo XII, debe ser comprendido en su sentido exacto. La profecía puede anunciar acontecimientos futuros, pero sobre todo debe entenderse como comprensión más profunda de la realidad espiritual. Según Abelardo, el carisma profético significa la *gratia interpretandi, id est exponandi verba divina*⁸⁵. Así, el profeta se ha convertido en *explanator*, el intérprete de las Sagradas Escrituras⁸⁶. En la primera visión del *Scivias*, Hildegarda oye la voz de Dios que le dice: «Abre el cerrojo de los misterios». Joaquín de Flora usa idéntico lenguaje cuando escribe: «Dios, que antiguamente concedió a los profetas el espíritu profético, me ha dado a mí el espíritu de inteligencia». Este espíritu de inteligencia incluye a la vez un don y un ministerio carismático. Más tarde, Brigitta de Suecia hablará de «penetrar en los secretos celestes». En los siglos XIII y XIV el profetismo se manifestó bajo una nueva forma: los profetas y profetisas estarán unidos a las naciones y ciudades; poco a poco se crearán fracciones diferentes en el seno de una orden religiosa o de una iglesia nacional. Ejemplo de ello serán: Rosa de Viterbo, Tommaso, Ángel de Foligno o Margarita de Cortona. La misión de Roberto de Uzés, tan breve como extraordinaria, implicará una imagería incomparable.

Este profetismo tiene relación con las perspectivas escatológicas. Las visiones acaban con frecuencia en imprecaciones dirigidas a los que intentan falsificarlas, y el tono se parece al que se usa en los apocalipsis. El regreso de Cristo se prepara, todo se dispone para su llegada. Este sentido lo encontramos de manera aún más consolidada bajo la pluma de Gertrudis de Hackeborn, en el siglo XIII. «Invierte —le dice el Señor—, invierte mis riquezas en el banco, a fin de que obtenga los intereses a mi regreso.» No obstante, los visionarios son prudentes, nunca se dan precisiones rigurosas sobre la fecha que concierne al final de los tiempos.

Paul Alphandery subraya la debilidad del contenido doctrinal de la literatura profética medieval, al menos la sancionada por el papado⁸⁷. Los heterodoxos serán a la vez más incisivos y más originales. Además, todos los visionarios denuncian la decadencia religiosa y formulan llamadas en favor de la penitencia, encontrándose en ellos observaciones idénticas concernientes al desorden social, la falta de vida espiritual de algunos párrocos, o la ignorancia religiosa de la sociedad lai-

⁸⁵ *Comentario sobre la Epístola de San Paúl a los Romanos*, libro IV, P. L. 178, c. 939 C.

⁸⁶ Cf. P. Alphandery, «La glossolalie dans le prophétisme médiéval latin», en *Revue d'histoire des religions*, t. 52, 1931, p. 419.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 351.

ca. En este aspecto, sus rasgos nos recuerdan a los profetas de Israel. Pero unos y otros poseen una poderosa personalidad y se imponen por su temperamento y sus visiones. El profetismo medieval se presenta ante todo como un medio «excepcional» de edificación. Las voces proféticas recuerdan así la tragedia de la existencia humana que no responde a su destino. Pero su vehemencia preocupa a los papas, así como a los reyes y predicadores.

2

LA VÍA REAL DEL SÍMBOLO

Capítulo 1

Los grados de la ascensión

Los hombres son diferentes en razón a los niveles en que se encuentran. Los escritores del siglo XII que poseían el sentido de la jerarquía tuvieron a este respecto una visión perspicaz.

San Bernardo emplea gustosamente la expresión «hombre carnal» y Guillermo de Saint Thierry «estado animal» para nombrar al hombre que no sobrepasa lo físico. El hombre cuyo espíritu se ha vuelto vivo es llamado por Bernardo «hombre espiritual» y Guillermo lo coloca en lo que denomina estado espiritual. «Dios es espíritu —escribe Bernardo de Clairvaux— y los que lo buscan deben andar y vivir según el espíritu»¹. Vivir según el espíritu coincide con la vía real.

Los términos «hombre carnal» y «hombre espiritual» tomados de San Juan y San Pablo pueden molestarnos, ya que parecen implicar una oposición respecto a la carne. Pero esta aserción sería errónea. La carne no es mala, aunque presenta una finitud. Considerada en su orden natural, la transfiguración le está prometida. Pero ésta no se produce necesariamente después de la muerte, sino que se efectúa durante la existencia. No obstante, las palabras «carnal» y «espiritual» aparecen cargadas de ambigüedad y se exponen —por eso mismo— a falsas interpretaciones. Observemos también que las expresiones «hombre terrestre» y «hombre celeste» parecen vagas, y también contienen una noción religiosa que el hombre exterior e interior no incluyen, del mismo modo que los símbolos escapan a las categorías religiosas. Las religiones también son caminos progresivos, pero pueden mantenerse en un plano estrictamente carnal, exterior, temporal y terrestre.

Los términos de «inmadurez» y «madurez» corresponden mejor a nuestro entendimiento, o mejor todavía los conceptos de «esclavo» y «hombre libre», teniendo

¹ *Sermón XXXV*, 1 sobre el *Cantar de los Cantares*, P. L. 183, c. 962 C; ed. M.-M. Davy, *id.*, t. II, p. 37.

aquí libre el sentido de liberado. Siendo la experiencia espiritual una experiencia liberadora², sólo el hombre espiritual puede tenerla.

De hecho, todas estas distinciones se reducen a dos: lo que existe antes de la madurez, es decir, las diferentes etapas de la maduración, y la madurez en sí misma; la madurez corresponde al oro, y las etapas que la preceden señalan los diferentes procesos de fusión. La maduración es una purificación, un progreso en curso de terminación; el tránsito se hace yendo de lo no auténtico a lo auténtico. El amor puro concuerda con la naturaleza, de la misma manera que el color del oro concuerda con la verdadera naturaleza del oro. La antítesis carne-espíritu trae consigo un dinamismo que determina la vocación del hombre.

El hombre espiritual es un testigo de lo Absoluto. Y esta última expresión, usada por Kierkegaard, es perfectamente significativa, ya que es en el campo de lo Absoluto y sólo en éste donde se afirma el verdadero lenguaje de los símbolos. Fuera de lo Absoluto, está desprovisto de contenido. Si algunos hombres privados del sentido de lo Absoluto utilizan los símbolos, y disertan sobre ellos, se trata entonces de una logomaquia. De la misma manera que un teólogo puede ser ateo y expresarse sobre Dios. Tanto en un caso como en el otro el lenguaje tan sólo es palabrería, nunca se convierte en verbo creador. No es en absoluto el resultado de un diálogo cuya existencia esté comprometida; por eso no podría convencer. La dificultad está en que nos expresamos a propósito de todo sin saber de qué hablamos.

Se podría objetar que los símbolos arcaicos no tienen ningún carácter que atañe a lo Absoluto. Eso sería un error. Ninguna tradición, ninguna religión —aun siendo cristiana— posee el monopolio. Cuanto más antiguas son las religiones, más presentan un carácter simbólico perceptible. Esto no significa que estos símbolos pertenezcan a un nivel espiritual. En el siglo XII, el cristianismo no ha experimentado todavía la seducción de las formas socializadas, podríamos decir laicizadas; lo sagrado permanece eminentemente vivo y se manifiesta en toda su existencia.

EL HOMBRE CARNAL Y EL HOMBRE ESPIRITUAL

El hombre carnal y el hombre espiritual se sitúan en dos planos diferentes. El primero, hasta que no se produce en él una apertura a lo espiritual, pertenece al tiempo y, por tanto, pasa... San Bernardo dirá que el hombre ligado únicamente a los bienes terrestres es semejante a los animales: «Nace, vive y muere de la misma manera»³. En otro texto⁴, el mismo autor coloca al hombre por debajo de los animales, lo que es más justo, ya que el animal conserva su orientación, pues responde a su función; por el contrario el hombre desviado de su destino se encuentra arrinconado en un callejón sin salida.

El hombre espiritual supone un mundo totalmente diferente de aquel al que está ligado el hombre carnal. Está provisto de sentidos interiores, posee otro len-

guaje, está en vías de colmar la perfecta semejanza con la imagen que en él lleva. Desligado del tiempo, abierto a la eternidad, su cuerpo, su alma, su espíritu participan ya en la gloria de la resurrección.

Para comprender esta distinción fundamental basta evocar a Pascal, cuyo pensamiento nos es seguramente más familiar que el de la época que estudiamos. Importa recordar a este respecto el orden del mundo y el orden de la caridad, o también la diversión pascaliana correspondiente al hombre carnal, mientras que el hombre espiritual se inscribe en el orden de la caridad.

Lo carnal, la exterioridad, implican una naturaleza descarriada, desorientada. Lo espiritual, la interioridad, pertenecen a una naturaleza ordenada. La orientación del ser es de gran importancia, siendo la conversión tan sólo una justa orientación. El hombre carnal está aislado. A él se aplica el *vae soli* de la Escritura (*Ecle.*, IV, 10). Desprovisto de comunicación y de comunión, sólo participa en la vida de los hombres de una manera completamente exterior. Privado de relaciones consigo mismo y por consiguiente con el cosmos, aquí lo vemos arrastrado por el torbellino del tiempo y los juegos de la historia.

Cierto que el hombre espiritual pertenece a la historia, pero la sobrepasa, ya que implica otras leyes. Integrado en el cosmos, cuerpo, alma y espíritu obran el advenimiento del reino de Dios, es decir, la transformación del mundo. Los demás se benefician de la maduración que se produce en él. Como hombre de luz, expande la claridad que emana de su ser. Sin embargo, su experiencia es incommunicable en su totalidad, sólo en él sucede, y ese es su secreto. Para dar cuenta de esta experiencia inefable recurre a los símbolos. Así, el sabio cuenta a sus oyentes historias, anécdotas que parecen inverosímiles. Y en efecto lo son, ya que no es la letra lo que conviene recordar, sino el espíritu. El místico evoca sueños, presenta imágenes, crea contactos, instaura relaciones. En uno y otro caso todas las criaturas están provistas de lenguaje: los pájaros hablan, los animales salvajes buscan protección junto al hombre donde el espíritu se mueve.

Cuando Dios nació en el hombre y el hombre en Dios, en seguida se estableció un diálogo entre este hombre recién nacido y el cosmos. Ya no existe aislamiento, y una profunda familiaridad, una simpatía (en el sentido de *sympatheia*) se establece entre él y todo lo que vive. Hay menos diferencia entre lo que denominamos comúnmente los vivos y los muertos, que entre el hombre carnal y el hombre espiritual. La muerte no crea una ruptura; no se trata de evocar a los muertos a la manera de Saúl que concita la «aparición» de Samuel gracias a la pitonisa de Endor (*Samuel*, XXVIII, 11). El hombre espiritual ya está comprometido con el más allá de la muerte terrestre, porque sus raíces ya no pertenecen al mundo que pasa, sino que se encuentran insertas en el mundo celeste. Así se esboza —dirá Guillermo de Saint Thierry— la futura gloria de su cuerpo⁵. Y con ello, ese hombre se encuentra vuelto hacia los tiempos venideros, es decir, supera la escatología.

Esta entrada en la eternidad, esta salida de lo fugaz engendra en él una alegría, un entusiasmo, un regocijo, una eterna juventud. La vejez no alcanza al hombre

² Ver sobre este tema Roger Godel, *L'expérience libératrice*, París, 1952.

³ *Sermón LXXXII*, 5 sobre el *Cantar de los Cantares*, *id.*, c. 1180. M.-M. Davy, *Saint Bernard, textes et études*, París, 1945, t. II, p. 149.

⁴ *Id.*, XXXV, 5, c. 965 A, ed. M.-M. Davy, t. I, p. 39.

⁵ Cf. *De natura et dignitate amoris*, ed. M.-M. Davy, París, 1953, n.º 51, p. 135.

interior, la madurez coincide con un acabamiento y no con una decrepitud. Este frescor, lo encontramos en el empleo de los símbolos, de las imágenes; es así como las anécdotas, los sueños, el sentido de lo sobrenatural al que ya hemos hecho alusión⁶, que parece irrisorio para el hombre carnal, están cargados de sentido para el hombre espiritual.

El hombre espiritual no desprecia nada. Así se ve con San Bernardo, por ejemplo, cuya vida ha sido extremadamente activa, y sin embargo el primado siempre corresponde a la contemplación, al íntimo diálogo. San Bernardo dirá que es preciso «interrumpir los dulces besos para poder amamantar»⁷, es decir, que conviene dejar la vida contemplativa para entregarse a la enseñanza de los otros.

La transfiguración del hombre crea un mundo libre y transfigurado. La libertad de los hijos de Dios de la que habla San Pablo (*Rom.*, VII, 21) pertenece al hombre interior. Aunque ello implique el riesgo de repetirse, hemos de decir una vez más que el hombre carnal y el hombre espiritual no están regidos por las mismas leyes; el hombre espiritual sobrepasa todas las dualidades, ya se trate del bien o del mal, del espíritu o de la carne, de las tinieblas o de la luz; la transfiguración que produce inaugura un mundo nuevo: el de la edad de oro, de la madurez; y las tinieblas dejan de ser oscuras.

Hemos hablado de la transformación del cosmos gracias al hombre espiritual. Pero también intervienen otros elementos. Si el hombre espiritual ya no tiene el mismo rostro del hombre carnal, el Dios del hombre espiritual es rigurosamente diferente del del hombre carnal. Para el hombre carnal Dios es una especie de César, es decir, de potentado o de banquero; y está provisto de fuerza, de potencia. Para el hombre espiritual Dios es Amor y, por consiguiente, lo más desconocido en su realidad profunda. Dios es comparable a un mendigo, al más ignorado, al más desamparado, al más débil. Según veremos luego, Dios es el Amante y el hombre el Amado. Entre el Amante y el Amado se crea una unión indefectible. Los amores del hombre carnal son ilusorios y frágiles, mientras que el Amado en el orden espiritual, al transformarse en el Amante, también se vuelve Amor. Deja de ser el Amado al devenir Amor.

De ahí la nueva perspectiva, la nueva visión, el nuevo lenguaje del Amado convertido por gracia en lo que Dios es por naturaleza, según expresión de Guillermo de Saint Thierry⁸.

Para el hombre carnal, el lenguaje del hombre espiritual no tiene contenido, y le parece insípido. No sólo se aparta del hombre espiritual, sino que lo reprueba y lo considera iluminado o loco, términos que además para él significan lo mismo. Su pesantez, los pesos y medidas que utiliza, no le permiten alcanzar el tesoro del hombre de la luz; además esos caminos nunca son sus caminos; por eso no lo encuentra, porque sería incapaz de reconocerlo. Los hombres espirituales tienen mutuos encuentros, como pájaros pertenecientes a una misma raza. Idéntico es su canto, los símbolos que presentan se asemejan, y eso a despecho de su origen. Los

⁶ Cf. *infra*, p. 54 y sigs.

⁷ *Sermón* XLI, 6 sobre el *Cantar de los Cantares*, *id.*, c. 987 A; M.-M. Davy, *id.*, t. II, p. 57.

⁸ Cf. *Lettres aux Frères du Mont-Dieu* (Un tratado sobre la vida solitaria), París, 1946, ed. M.-M. Davy, n.º 108.

mismos continentes poseen contenidos idénticos. Por eso los hombres espirituales tienen el mismo lenguaje, y describen las mismas imágenes independientemente de las épocas, las razas, las religiones; la unidad sólo puede realizarse en el pináculo del ser, es decir, en la cima situada más allá de oposiciones y dualidades. Por el contrario, el hombre carnal es presa de la división, de los contrarios, de los enfrentamientos, del sectarismo. El hombre carnal abrasa al que no piensa como él, intentando con ello destruirlo. El hombre espiritual arde igualmente, pero el fuego que comunica de él procede, pues siendo transmutación, transfiguración, no tiende a aniquilar sino a transformar.

De ahí resulta que en la época románica, como sucede por lo demás en todas las edades, lo carnal y lo espiritual están mezclados: las masacres de judíos, de musulmanes o de herejes proceden de unos hombres cuyo espíritu aún no había nacido. La inquisición no es escandalosa e irritante sino en la medida en que pensemos que los monjes y los hombres de iglesia son necesariamente hombres espirituales. Si distinguimos que se trata de una violencia ejercida por hombres carnales, exteriores, terrestres, no nos extrañaremos, aun entristeciéndonos ante un error tamaño.

Tal distinción sigue siendo necesaria. El pensamiento medieval no está exento de sucedáneos, de máscaras, de disfraces, y por usar el lenguaje bernardino, de amores adúlteros.

LOS GRADOS DEL AMOR

San Bernardo propone cuatro grados progresivos del amor en el corazón del hombre. Y Dios sólo sobreviene a partir del segundo⁹.

Primero el hombre se ama a sí y para sí, ya que Bernardo dirá refiriéndose a un texto de San Pablo: «Nadie ha odiado su propia carne» (*Ef.*, V, 29). Respecto a los otros amores, existe una anterioridad en el tiempo del amor carnal. Si este amor se mueve en los límites normales es justo, aunque arriesga extenderse desmesuradamente. Sobrepasando los límites de la «necesidad», se desborda y se vuelve curiosidad, codicia, deseo de posesión. Sin embargo, este amor puede volverse fraternal y compartir con los demás si no lo necesario, al menos lo superfluo. El amor al prójimo —según Bernardo— sólo encuentra su perfección en la medida en que interviene Dios.

En el segundo grado el hombre ama a Dios, pero lo ama para sí; por eso Bernardo lo denomina amor de mercenario, porque espera ganancias y ventajas de su Dios. Como el esclavo, tiene miedo de su dueño y sólo le obedece por miedo a los castigos, ama a los otros, pero pretende a cambio ser amado.

Con el tercer grado, Dios se da a conocer, y por eso es amado. Ya no es considerado como bienhechor, manifestándose bajo el aspecto del Bien y la Belleza. Este amor es comparable al amor del hijo, y el amor a los demás implica por ello una nueva dimensión. Sin embargo, el amor del hijo no es totalmente desinteresado, ya que cuenta con la herencia de su padre.

⁹ Ver sobre este tema el *De diligendo Deo*, ch. VIII y IX. Cf. también *La lettre aux Frères du Mont-Dieu*.

El cuarto grado es comparable a una elevada montaña a la que el hombre asciende. El alma se armoniza y cumple la voluntad de Dios, siendo por momentos admitida en la intimidad del que ama. Deificada, se vuelve semejante a Dios, aun siendo distinta de Él. Este cuarto grado se esboza en el tiempo, y sólo tendrá su perfecto acabamiento al alcanzar la beatitud. Un texto de San Bernardo resume estos grados diferentes: «El siervo teme el rostro del Señor; el mercenario espera de la mano del Señor; el discípulo presta oídos a las palabras del maestro; el hijo honra a su padre. Pero aquella que pide un beso es la que ama»¹⁰. Este cuarto grado designa al alma convertida en esposa del Verbo. El amor de Dios —por mediación del Espíritu Santo— interviene en el corazón del hombre liberado, vacío de amores extraños, para orientarlo a Dios enteramente. El hombre encubre aquella semejanza que ha perdido por el pecado original y adquiere lo que llama Guillermo de Saint Thierry la tercera semejanza con Dios. El Espíritu Santo, que une en la Trinidad el amor del Padre al Hijo, ha sido dado al hombre para que ame a Dios como Dios se ama¹¹.

A cada uno de estos grados corresponde un amor y un modo de conocimiento. La *affectio* opera en ascensión progresiva, yendo del *affectus carnalis* al *affectus spiritualis*. No olvidemos que en el siglo XII la naturaleza incluye la noción de gracia; como el alma se ha «encorvado», es decir, que ha perdido la semejanza con su modelo, se ama a sí primero, antes de amar a Dios. San Bernardo puede así hablar del regreso del amor hacia su fuente¹², y este regreso no es otra cosa que una repatriación de la carne en el espíritu¹³, un movimiento hacia Dios cuyo amor precede al amor del hombre. Dios ama al hombre antes de ser a su vez amado por él.

LOS SENTIDOS EXTERNOS E INTERNOS

El cuarto grado del amor comporta la animación de los sentidos internos y una superación de los sentidos externos, cuya actividad se manifestaba únicamente con ocasión de los grados precedentes.

Comentando el texto de Juan relativo a la aparición de Cristo a Santa María-Magdalena (*Juan*, XX, 17), San Bernardo interpreta el *noli me tangere* diciendo que los sentidos externos son insuficientes, por cuantos pueden inducir a error. Por eso es conveniente recurrir a los sentidos del espíritu, «a las manos de la fe (*manu fidei*), a los dedos del deseo (*desiderii digito*), a los ojos del espíritu (*oculo mentis*)»¹⁴. Y es inútil intentar ver con los sentidos externos lo que normalmente les escapa. «¿Por qué interrogar al ojo sobre lo que no le concierne? ¿Cómo podría la mano explorar aquello que nunca podría alcanzar?», escribe San Bernardo¹⁵. El

alma-esposa no puede tomar contacto con Cristo sino en la medida en que lo considera en su divinidad. «¿Por qué quieres tocarme en mi fealdad? Sólo lo puedes hacer en mi belleza... me tocarás en la medida de tu belleza...» Tal es el lenguaje que presta Bernardo al Esposo respecto de la Esposa. Así el alma retira su atención de las realidades corporales para establecerse en la contemplación de las realidades espirituales.

Los ojos del espíritu, comparados a los ojos de una paloma, representan la mirada espiritual. Se trata pues de una visión en espíritu. La experiencia ya no está ligada a los sentidos, convirtiéndose en experiencia espiritual¹⁶. Si el hombre sobrepasa los sentidos externos se hace libre, por tanto ser libre es el convertirse en espiritual. Encontramos el mismo lenguaje en Guillermo de Saint Thierry.

La meditación de la humanidad de Cristo es lo que conviene a los mercaderes, pero lo que importa necesariamente es dirigirse de su humanidad a su divinidad¹⁷.

Guillermo de Saint Thierry y San Bernardo quieren arrastrar a sus oyentes hacia el conocimiento y el amor espirituales; en la medida en que éstos permanecen carnales, su caminar se ralentiza, pierden tiempo. Penetrar en la vía espiritual, es llegar a la realidad última. El nivel no se alcanza de manera estable, el hombre vuelve a menudo por momentos al conocimiento y al amor carnales, pero el deseo de su alma lo arrastra más allá, en cuanto experimenta la seducción de lo espiritual¹⁸.

Así el hombre se instala sucesivamente en lo que Bernardo denomina —inspirándose en el texto del *Cantar*— el regreso hacia sí, a la bodega y la cámara nupcial. Y según el lugar donde se encuentra, el Verbo que lo visita toma distintos rostros con el fin de ser reconocido. Tan pronto es el viajero, como el padre de familia o el amigo. Cuando se sabe amado ardientemente, entonces se presenta como Esposo.

Nuestros autores románicos, principalmente en la escuela cisterciense, que en el plano del pensamiento místico nunca será sobrepasada, desconfían de los sentidos externos, ya que son fuente de la ilusión y del error¹⁹.

Lo sensible también tiene su sitio, pero conviene sin embargo ir más allá, pasando del conocimiento sensible a la ciencia razonable, antes de alcanzar la iluminación divina. Estas tres etapas en el orden del conocimiento, las volvemos a encontrar por ejemplo en Guillermo de Saint Thierry en su carta a los Hermanos de Mont-Dieu dirigida concretamente a unos novicios cartujos. Al conocimiento sensible corresponde el estado animal, al conocimiento por la reflexión, el estado razonable; por fin, en el estado espiritual, los sentidos internos son iluminados. Por eso —dirá— «los sentidos externos no deberán ser amos, sino sólo criados»²⁰. Y estos sentidos externos son similares a reptiles, ya que se mueven arrastrándose por la tierra, y también, por ejemplo, a las bestias de carga²¹.

¹⁰ Sobre el amor del esclavo, del mercenario y del hijo, cf. Casiano, *Collatio*, XI, VII, P. L. 49, c. 853 A.

¹¹ Ver sobre este tema M.-M. Davy, *Théologie et mystique de Guillaume de Saint Thierry*, París, 1954, pp. 159-161 y sigs.

¹² *Sermón* VII, 2 sobre el *Cantar de los Cantares*, *id.*, c. 807 B; ed. M.-M. Davy, *id.*, t. I, p. 373.

¹³ *De Consideratione*, L. V., c. I, P. L. 182, c. 788 D.

¹⁴ *Sermón* XXVIII, 10 sobre el *Cantar de los Cantares*, *id.*, c. 926 B.

¹⁵ *Id.*, 925 A.

¹⁶ *Id.*, c. 1003.

¹⁷ *Lettre aux Frères du Mont-Dieu*, I, XIV, 43, P. L. 184, c. 336, ed. M.-M. Davy, *id.*, n.º 73.

¹⁸ Sobre estos dos modos de conocimiento, ver el artículo de J. M. Dechanet, «Le Mystère du Salut, la christologie de saint Bernard», en *Saint Bernard théologien*, *id.*, pp. 78-91.

¹⁹ Ver a propósito de esto P. Robert Thomas, *Spiritualité cistercienne*, Colección «Pain de Cîteaux» (a ciclostil), p. 102 y sigs.

²⁰ P. L. *id.*, c. 330 B; ed. M.-M. Davy, n.º 61.

²¹ *Meditaciones* IV, 7, P. L. 180, c. 217 A; ed. M.-M. Davy, París, 1934, p. 105.

Los vanos pensamientos nacidos de la curiosidad y la vanidad son comparados a una muchedumbre hormigueante por Aelred de Rievaulx; a unos parientes que te retienen prisionero, dirá San Bernardo, mientras Isaac de l'Étoile evoca la imagen del hilo que tendemos a afinar humedeciéndolo, para hacerlo penetrar en el ojo de la aguja. ¿Acaso era grueso? En ese caso, en vano intentaremos hacerlo pasar. Así, también el alma deberá afinarse, para poder fijarse en la sabiduría. Sin embargo, el hombre a menudo permanece a merced de las imágenes acumuladas por el conocimiento sensible; éstas lo persiguen, y cuando el alma intenta deshacerse de ellas aún percibe su eco durante mucho tiempo. «Dejar el equipaje» para correr más rápido exige dirigir los sentidos externos hacia los internos, según dice Guillermo de Saint Thierry.

Así como los sentidos internos recogen y unifican, los externos dispersan y absorben la atención. El Amado, según Guillermo de Saint Thierry, liberándose de lo sensible pasa de las imaginaciones corporales al desvelamiento de los secretos divinos; hay por tanto movimiento de lo corporal a lo espiritual, y de lo espiritual a lo divino²². El «conspecto» se exilia en la medida en que se interna en la exterioridad²³; al extendernos y exteriorizarnos —dice San Bernardo— sólo apacentamos a nuestros machos cabríos (cf. *Can.*, I, 8), es decir, nuestros sentidos exteriores.

Todo empieza en la carne, pero debe acceder a lo espiritual. El Verbo se hizo carne para llevar a los hombres a la vida del Espíritu. Así volvemos a encontrar aquí el eco de la enseñanza del Nuevo Testamento, en particular de San Pablo (*Gál.*, V, 17; *I Cor.*, II, 12 SV.).

EL ENCUENTRO ENTRE EL HOMBRE Y DIOS²⁴

La unión entre el hombre y Dios reposa en lo común a Dios y el hombre, es decir, en el espíritu. Una fusión total exigiría seres enteramente espirituales, ya que la materia separa y crea la incomunicabilidad. Los animales comportan cierto *spiritus* estrechamente dependiente del cuerpo. Los ángeles —según San Bernardo— pueden tener un cuerpo o no tenerlo, su espíritu no lo reclama. En cuanto al hombre, está dotado de un espíritu que, aun exigiendo la presencia del cuerpo, no se le somete, por eso el espíritu sobrevive a la muerte corporal. Pero el espíritu del hombre es débil, y sólo puede entrar en actividad recurriendo a numerosos elementos. La unión del hombre y Dios se presenta por tanto de este modo: por un lado lo espiritual absoluto, y por el otro lo espiritual relativo.

Por tanto, este espiritual relativo plantea una dificultad respecto a su unión con Dios: la materia disocia. ¿Acaso el cuerpo no estorba, no suprime incluso, esa unión del alma, del espíritu-cuerpo con el Dios-espíritu?

Este cuerpo-materia constituye un muro, él es el que hace del hombre un solitario, es el obstáculo-barrera, la limitación, generador de coacción y resistencia. Claro

²² Ver a propósito de esto *De la nature et de la dignité de l'amour*, ed. M.-M. Davy, *id.*, n.º 52, p. 1735.

²³ San Bernardo, cf. *De consideratione*, L. V, *id.*, c. 787; *Sermón de diversis*, XXVIII, 5.

²⁴ Retomamos aquí un texto de nuestra Introducción a *Saint Bernard*, ed. M.-M. Davy, t. I, p. 113 y sigs.

que la perfección del espíritu humano en el ejercicio de sus más elevadas actividades requiere el uso del cuerpo. Y este cuerpo complica las relaciones del espíritu-cuerpo con el espíritu. Dura ley que impone que los espíritus-cuerpos no puedan comunicarse entre sí sino por mediadores, es decir, por signos. ¿Interviene también esta ley en las relaciones entre el hombre y Dios? ¿Existe un mediador, un signo entre el hombre y Dios? Por otro lado, debido a esta diferencia esencial entre el espíritu-cuerpo y el espíritu puro, ¿podrá el todo del hombre coincidir con el todo de Dios? La posición de San Bernardo es clara respecto a ambas cuestiones: 1.º La unión del hombre con Dios necesita rigurosamente un mediador. 2.º El todo del hombre no puede comunicarse con el todo de Dios; pero existe un plano en el que el hombre puede abordar a Dios.

Sólo un espíritu puro podría unirse a Dios sin mediador, sin tener que recurrir a un signo. Por otro lado, si el hombre pudiese comulgar o comunicar con el todo de Dios, conocería a Dios tal como es, lo vería cara a cara, es decir, en sí mismo; conocería como él es conocido. Habría una perfecta comunión, conocimiento plenario; y sin embargo, éste está reservado a la visión beatífica, cuando el hombre espíritu-cuerpo posea un cuerpo glorificado, es decir, siervo del alma²⁵, y vea a Dios como Dios se ve.

El más extático de los místicos no puede alcanzar a Dios, según San Bernardo, sino a cierto nivel. Dios es invisible, y sin embargo hay un único plano en el que el hombre puede unirse a él, y éste constituye el signo mediador entre Dios y el hombre: dicho plano es el del Verbo Encarnado, el del Hombre-Dios considerado como éxtasis concreto en la persona de Cristo. Ahora bien, este signo de unión entre el hombre espíritu-cuerpo y Dios-espíritu es un signo espíritu-cuerpo. Un espíritu-cuerpo, un espíritu-carne de otra calidad que la del hombre, pero sin embargo un espíritu-cuerpo. La carne del hombre es una muralla entre Dios y el hombre; Cristo se acercó a la muralla uniéndose a la carne, y por eso puede decir San Bernardo: «La muralla es la carne, y la proximidad del Esposo es la encarnación del Verbo. Las celosías y ventanas de la muralla son los sentidos de la carne, y Cristo ha querido conocerlos mediante una experiencia personal»²⁶.

Mas surge de inmediato otra pregunta: «¿Puede el hombre, tal como es, unirse al Verbo Encarnado?» San Bernardo no lo cree. El espíritu del hombre debe experimentar una modificación rápida y pasajera que corresponda al instante de la unión con Dios. Y esta modificación es una superación, una salida de sí; es el *excessus mentis*²⁷.

El movimiento de Dios hacia el hombre y del hombre hacia Dios imponen el que sean consideradas las diferentes facultades humanas. Partiendo de éstas es posible determinar las diversas operaciones de las personas de la Trinidad respecto al hombre. Ya hemos visto lo que hay que entender bajo el concepto de conocimiento de sí mismo, de la grandeza y la miseria del hombre, de la imagen y la dise-

²⁵ Claro está que, según San Bernardo, el alma privada de su cuerpo ya ve a Dios, pero intenta reencontrar su cuerpo.

²⁶ *Sermón LVI*, 1 sobre el *Cantar de los Cantares*, *id.*, c. 1047 A.

²⁷ *Sermón XXXIII*, 6 sobre el *Cantar de los Cantares*, c. 954 C; ed. M.-M. Davy, *id.*, t. II, p. 24. *Sermón CXV*, *De diversis*, c. 741 A.

mejanza. Pero la exposición de las facultades del hombre va a revelarnos aún más los efectos nocivos para el hombre del pecado original, y los estragos de tal semejanza.

El alma comprende tres distintas facultades: la memoria, la razón y la voluntad, y estas tres facultades son el alma misma²⁸. El alma es así comparable a un árbol que poseyera tres ramas, y los actos procedentes de estas distintas facultades provienen además de una común raíz, pues la sustancia del alma y sus potencias no pueden disociarse. San Bernardo, como buen agustiniano, se entrega a la tarea de descubrir en la naturaleza humana la Trinidad y la unidad de Dios. Y una de sus analogías, antaño presentada por San Agustín²⁹ y que recupera Bernardo, es la de la memoria, la razón y la voluntad³⁰.

Según San Bernardo, la Trinidad ha creado una especie de trinidad a su imagen y semejanza. Y esta trinidad del hombre, para responder a su fin y ser feliz, tendría que permanecer en Dios y unirse a él; pero, para su desgracia, la trinidad del hombre se ha desviado de la divina Trinidad. Por un movimiento de su voluntad, la trinidad del hombre creada por Dios ha caído en una trinidad de signo contrario: de la potencia, la sabiduría y la pureza, se ha precipitado en la debilidad, la ceguera y la impureza. Su memoria se ha vuelto enferma e impotente, su razón imprudente y tenebrosa, y su voluntad impura, ya que esta memoria, esta razón y esta voluntad han experimentado una triple caída. La memoria, que por simplicidad evocaba la divinidad, se ha quebrado en tres trozos. Y San Bernardo entiende por estos trozos los pensamientos afectuosos, los onerosos y los ociosos (*cogitationes affectuosas, onerosas, otiosas*). Los pensamientos afectuosos son los que dependen de la memoria, concerniendo a las preocupaciones por las cosas necesarias para la vida, como lo es el alimento. Las preocupaciones externas, algunas de las cuales son particularmente penosas, están representadas por los pensamientos onerosos. En cuanto a los ociosos, no afectan, pero se desvían, de la contemplación de las cosas eternas, y San Bernardo cita como ejemplo el de un caballo que corre, o un pájaro que vuela.

Pero también la razón tuvo una triple caída. Siendo capaz antaño de diferenciar entre el bien y el mal, lo verdadero y lo falso, lo ventajoso y lo nocivo, se ha quedado ciega, perdiendo el *trivium* de la sabiduría: es decir, la ética o ciencia de la moral, la lógica o ciencia de la observación, y la física o ciencia de la naturaleza.

En cuanto a la voluntad, también su ruina es triple, pues ha caído de las alturas de la bondad y la pureza en los bajos fondos de la concupiscencia de la carne y los ojos, y en la ambición del siglo (cf. *I. Juan*, II, 16).

Así, por esta mortal caída, cualquier sustancia del alma es afectada. Pero la Trinidad creadora no ha abandonado la trinidad del hombre que se ha alejado de ella, ha enviado a alguien a su encuentro. Así, el Hijo de Dios ha sido enviado por su Padre: ha venido y ha dado a los hombres la fe. Y el Espíritu Santo vino a su vez y dio la caridad. Con la fe y la caridad, el hombre ha concebido la esperanza de

²⁸ *Sermón XI*, 5 sobre el *Cantar de los Cantares*, c. 826 B; ed. M.-M. Davy, *id.*, p. 395.

²⁹ M. Schmaus, *Die psychologische Trinitätslehre des hl. Augustinus*, Münster, 1927. *Memoria intelligentia voluntas*. Cf. *De Trinitate*, XIV, 8, 11, 12, 16. P. L. 42, c. 1044-1049.

³⁰ Cf. *Sermón XLV*, 1, *De diversis*, *id.*, 667 BC. M.-M. Davy, *id.*, p. 71.

volver hacia el Padre. Y estas virtudes teologales, unidas una a otra, han formado una especie de tridente, que la Trinidad ha lanzado al fondo del abismo, para recoger a la pobre trinidad caída³¹. La fe ha iluminado la razón; la esperanza ha revelado la memoria; la caridad ha purificado a la voluntad. También la fe se divide en tres (fe en los preceptos, en los milagros y en las promesas) así como la esperanza (esperanza del perdón, de la gracia y de la gloria) y la caridad (la que procede de un corazón puro, la que nace de una buena conciencia y la que alumbra una fe no fingida) (*I Tim.*, I, 1)³².

Según lo que acabamos de decir, San Bernardo no parece admitir distinción real entre el alma y sus facultades, sino que éstas aparecen ligadas en una consustancialidad relativa pero suficiente para permitir al hombre captar en cierta medida la consustancialidad real de las tres personas de la Trinidad³³.

La trinidad caída va a ser salvada por la Trinidad bienaventurada. Vamos a ver sucesivamente las operaciones de las tres personas de la Trinidad con respecto a las tres facultades del hombre. Pero esta tarea de reeducación de las facultades no es cosa fácil, más aún cuando la voluntad y la razón libran entre sí una lucha mortal. Hay que leer las páginas pintorescas de Bernardo en el *De conversione ad clericos*, que nos pintan una guerra terrible entre la voluntad y la libertad³⁴. La voluntad, bajo la forma de una vieja, aparece furiosa, con los cabellos en desorden, la ropa desgarrada y el pecho desnudo, rascando sus úlceras, rechinando los dientes, haciendo muecas de rabia y reconociéndose presa de la voluptuosidad, la curiosidad y la ambición. Voluntad y razón discuten allí con aspereza sobre sus prerrogativas respectivas. La razón va a ser enderezada por Cristo, la voluntad restaurada por el Espíritu Santo. En cuanto a la memoria, veremos cómo le permite al hombre acordarse de Dios³⁵.

A medida que la trinidad del hombre es reconquistada, el hombre se une cada vez más íntimamente a la Trinidad.

La razón está deprimida por la carne porque el alma no sólo está unida al cuerpo; está sometida al cuerpo por el hecho del pecado original³⁶; está entregada a las cosas externas. Pero ahora el Verbo arrastra a la razón al interior de sí misma, la endereza con fuerza, la instruye con prudencia y la establece como juez de sí misma. De esta manera la razón se convierte en su propia acusadora. El Verbo abre los ojos del alma, y el alma se ve... El conocimiento que adquiere de sí misma le hace alcanzar el primer grado de la verdad: una verdad sobre sí misma que es fuente de humildad. Y esta humildad nace de la conjunción del Verbo y la razón, no sólo la

³¹ *Sermón XLV*, 4 *De diversis*, *id.*, c. 668 B; *id.*, p. 73.

³² *Id.*, 4, 5, c. 668 BC. Cf. M.-M. Davy, *id.*, pp. 73-74.

³³ En esto, San Bernardo es fiel al pensamiento de Agustín. Cf., a este respecto, E. Gilson, *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, París, 1943, p. 290.

³⁴ VI, c. 839 y sigs. *Id.*, pp. 293 y sigs.

³⁵ *De diligendo Deo*, IV, c. 980. *Id.*, pp. 227 y sigs.

³⁶ El cuerpo es una tienda que defrauda al alma de su objeto, a saber: de la luz (cf. *Sermón XXVI*, 1 sobre el *Cantar de los Cantares*, c. 904 AB); el cuerpo es el peso del alma, su prisión (*Sermón VIII*, 6, In Ps. *Qui habitat*, c. 213 A). Observemos que San Bernardo habla de la ternura del alma para con el cuerpo (*Sermón VI*, 3, *De adventu*, c. 53 A). Antes del pecado, la unión del cuerpo y el alma estaba consolidada mediante un sello, pero el demonio, bandido detestable, rompió ese sello, y la unidad de cuerpo y alma fue disuelta (cf. *Sermón II*, 3, *In Navitate*, c. 120 C).

exige el cuerpo, sino también el alma, que va a expulsar el miedo del corazón del hombre, instaurándolo en lo que San Bernardo llama el primer cielo y conduciéndolo poco a poco hacia la caridad. El hombre se vuelve despreciable a sus propios ojos en razón a un verdadero conocimiento de sí mismo³⁷. Y Cristo lleva el alma hacia el jardín, ya que el alma debe obrar a fin de poseer el conocimiento de sí.

Este conocimiento de su miseria sobrepasa para el hombre su propio conocimiento y lo conduce hacia Cristo que se ha hecho carne y ha tomado sobre sí la miseria del hombre, realizando la experiencia de dicha miseria. Y la humildad que nace de este conocimiento de sí mismo, permite al hombre la contemplación de la humildad del Verbo Encarnado.

La voluntad del hombre también ha sido corrompida por el pecado original, se ha vuelto codiciosa, y ya no acepta contentarse con lo necesario, sino que se apodera de lo necesario a los demás. También debe ser pues enderezada, ya que está conmovida por la razón que el Verbo ha restaurado. El Espíritu Santo visita a la voluntad, la purifica, la vuelve ardiente y misericordiosa, y por fin la arrastra a la bodega; ahí, olvidándose de sí misma, piensa ya en su prójimo. El conocimiento de sí, que el alma ha conseguido en el primer grado, le ayuda ahora a comprender a los otros; su propia miseria le da una gran misericordia respecto de su prójimo. Según San Bernardo, la humildad de Cristo la ha conducido a la compasión; es la compasión de Cristo con el hombre pecador la que provoca su pasión; así la humildad del hombre, desarraigando la codicia de su corazón, le hace compadecerse, y su voluntad, como una piel ungida con una unción celeste, se extiende a los enemigos por el afecto³⁸. Así llega el alma al segundo grado de la verdad, que es el segundo cielo, y se encuentra en la bodega de la caridad.

Así, esta alma, cuya razón y voluntad han sido restauradas, es perfecta, la humildad le quita toda mancha, la caridad toda arruga (cf. *Ef.*, V, 27). El alma se olvida de sí misma y ya no piensa en lo próximo, Cristo y el Espíritu Santo la han conducido y arrastrado hasta aquí, ahora es la operación del Padre la que va a producirse respecto del alma. Cristo se ha encarnado, el Espíritu Santo se ha hecho oír, Dios Padre no ha abandonado nunca los cielos, de tal modo que el alma debe ser arrebatada hasta Él. Esta alma ya perfecta va a ser objeto de un *raptus* para llegar hasta el Padre, que va a unirse a ella estrechamente como esposa gloriosa. El Padre introduce al alma en la cámara nupcial. En el jardín, el alma, bajo la guía de Cristo, era laboriosa; en la bodega, bajo la dirección del Espíritu Santo, se desvivía por el prójimo, en la práctica de las buenas costumbres y de las virtudes; pero en la cámara nupcial el alma calla, es ahí donde va a conocer la unión mística en cuanto tal.

EL AMOR CONYUGAL

El amor conyugal se presenta en el pensamiento románico como el más cargado de símbolos y por eso mismo, el más difícil de describir. Este tema no se ofrece como

³⁷ *De gradibus humilitatis et superbiae*, I, 2, c. 942. Cf. p. 185.

³⁸ *De diligendo Deo*, VIII, 23, c. 988 B. *Id.*, p. 240; *Sermón LXXXV*, 5 sobre el *Cantar de los Cantares*, c. 1190 B. *Id.*, t. II, p. 159.

una innovación medieval, sino que es profundamente bíblico. Este símbolo ya está en efecto en los profetas: diálogo del Eterno con su vid (*Isaías*, V, I SV.), Jerusalén se convierte en «tierra desposada» (*Isaías*, LXII, 5), el Eterno celebra el amor de sus esponsales (*Jeremías*, II, 2; *Oseas*, II, 31), el tiempo de sus amores con Jerusalén (*Ezequiel*, XVI, 8). El Eterno habla a Israel diciendo: «Me llamarás "marido"».

La tradición judía está enteramente incardinada sobre el símbolo del amor conyugal. El concepto de «matrimonio sagrado» ha desempeñado un importante papel en el Zohar y en los cabalistas posteriores. En el Zohar, se trata de la reunión de dos Sefiroth, del aspecto masculino y femenino en Dios, del Rey y su «matrona». La «matrona» representa a la Schekhima o Iglesia de Israel. De ahí el símbolo de la unión de Dios y la comunidad de Israel, o de Dios y del alma³⁹.

El amor conyugal se celebra en el *Cantar de los Cantares*, debiendo ser considerado como el canto que proclama la unión del alma con Dios.

Más que ningún otro libro bíblico, el *Cantar* despierta en el alma el sentido del misterio, el secreto, el conocimiento profundo que se encuentra al final de los grados que el hombre escala en la medida misma de su perfección. Si se mantiene en un orden espiritual, puede tener acceso al tabernáculo donde se halla escondido «el secreto del secreto», cuyo conocimiento provoca un cambio de existencia y también de visión. San Jerónimo hace alusión a una ciencia de los secretos divinos (*scientia secretorum*), que —según él— se coloca en la cima última de todos los saberes y de todos los conocimientos, y desemboca en la sabiduría divina. Así, el diálogo del *Cantar* puede comprenderse dependiendo del estado en el cual se encuentra el hombre. Siendo únicamente carnal, las palabras revestirán un sentido carnal. Pero al contrario, cuando se ha producido el despertar espiritual, la intuición desgarrar todo velo y penetra en el santo de los santos, es decir, en el arcano del secreto donde Dios se revela al que le ama.

Por eso entre los numerosos comentarios del siglo XII sobre los diferentes libros de la Biblia, el *Cantar de los Cantares* viene en primer lugar. No hubo texto más amado y tan interpretado; el pensamiento cristiano es fiel a la tradición judía. A este respecto los textos resultan muy significativos. Los *midrachim*⁴⁰ nos informan —según Rabbí Yossé— que el rey Salomón entonó este canto mientras que era bautizado el Templo, y todos los mundos inferiores y superiores prorrumpían en cánticos de alabanza, de ahí el término de *Cantar de los Cantares*. Este cántico envuelve la Thorá, el relato de la creación del mundo y el secreto de los patriarcas. Además, encierra los hechos y las gestas del exilio, y cuenta la historia de la liberación del yugo egipcio. En realidad, relata todos los acontecimientos importantes de la historia judía: los diez mandamientos, la alianza del monte Sinaí, la travesía del desierto, la llegada a la tierra de Israel, la elevación del Templo, el exilio, la presencia de Israel entre los demás pueblos y la final liberación. Pero el *Cantar* también evoca la resurrección futura de los muertos y el «día de los días», que será enteramente un «sabbah» ante Dios, abarcando el pasado, el presente y el futuro al mismo tiempo.

³⁹ Ver sobre todo este tema, André Neher, *L'essence du prophétisme*, París, 1955, p. 247 y sigs.

⁴⁰ Hemos consultado una antología de los *Midrachim* (en hebreo). Ver a este respecto nuestra edición del comentario de Guillermo de Saint Thierry sobre el *Cantar de los Cantares*, París, 1958, p. 9 y sigs.

Y estos mismos *midrachim* nos enseñan que el *Cantar de los Cantares* exige el máximo respeto. Si un hombre recita un solo versículo en un lugar impuro, como una taberna, la Thorá se extiende en llantos ante Dios. En cambio cada palabra del *Cantar* dicha con devoción se convierte en corona del que reza.

Según Rabbí Eliezer, cuando Dios creó el mundo formó el cielo con la derecha y la tierra con la izquierda. Su voluntad era encaminar el mundo sometiéndolo al orden del día y de la noche. Creó unos ángeles para cantar los cantares del día, y otros para celebrar los cantos de la noche. Así existen unos ángeles del lado diestro y otros del siniestro, y cuando los hombres cantan el *Cantar de los Cantares* acompañan a los ángeles, y sus cantos se unen y renuevan la tierra.

Rabbí Nehemías dirá: «Bienaventurado aquel hombre que penetra en los arcanos del *Cantar de los Cantares*, pues este hombre se sumerge en las profundidades de la Thorá, alcanzando así la sabiduría suprema y elevando ante Dios el presente, el pasado y el futuro.

Por fin Rabbí Simeón explica que el rey Salomón, tras recibir del cielo el *Cantar de los Cantares*, encerró toda esta sabiduría en un libro y lo selló, para que no todos los hombres pudiesen acceder al esplendor enigmático de la sabiduría superior. Vemos así que, ya para Israel, el *Cantar* no sólo celebra la alianza de una comunidad con Yahwéh, sino de cada creyente con su Dios.

Hemos citado estas interpretaciones del *Cantar* por cuanto muestran el fervor del pueblo de Israel por este libro sagrado. Señalemos además que este texto, supuestamente recibido por Salomón bajo la inspiración de Dios, no formó primitivamente parte del canon. El nombre de Dios no se menciona nunca en el *Cantar*, y por otro lado su carácter de idilio amoroso planteaba numerosos problemas; el *Cantar* sólo podía dirigirse a un pequeño número de elegidos. Fue Rabbí Aquiba (siglo II) quien consiguió integrarlo con el canon. Y por eso escribió: «Toda la Biblia es santa (*Kôdesh*), pero el *Cantar de los Cantares* es sacro-santo (*Kôdesh Kôdêshim*)».

A fin de comprender mejor la importancia dada al *Cantar de los Cantares* en el pensamiento cristiano, conviene recordar el papel desempeñado por este texto en la comunidad judía. Lo único que ha hecho la literatura cristiana es retomar esta tradición. En la interpretación de los textos medievales del *Cantar*, los comentadores tienen por costumbre recurrir a los Padres de la Iglesia griegos y latinos. En realidad, algunos pasajes permanecen difíciles, incluso delicados de aclarar. Para captar el sentido de algunos símbolos y alegorías sería importante aclarar las interpretaciones de los Padres y de los autores del siglo XII a la luz de los comentaristas judíos. Las alegorías y los símbolos revelarían otra dimensión. Pero este estudio exigiría un trabajo inmenso.

Citemos al respecto dos ejemplos: los «senos» del Esposo y el «beso» del Esposo. «Senos» en hebreo se dice *chadayim*, palabra que viene de *chadai*, uno de los nombres de Dios. Cuando el término «senos» se dice a propósito del Esposo, esta palabra alegóricamente explicada concierne al Dios andrógino, y al Adán creado a la vez como macho y hembra según se lee en el primer relato del Génesis. En interpretaciones posteriores, los dos senos serán representados por Moisés y Aarón.

En cuanto al beso del Esposo y de la Esposa, que significa a la vez el abrazo y el éxtasis, vuelve a ser empleado a propósito del encanto de la muerte cuando se

produce sin mediar agonía. El hombre recibe las palabras divinas por el soplo de Dios en un abrazo. Según el pensamiento judío, muy pocos personajes han recibido el beso de Dios en la muerte. Citemos a Moisés, a Aarón y a Miriam (hermana de Moisés).

Nuestra mentalidad occidental se extraña algunas veces ante el carácter erótico del *Cantar de los Cantares*. Pero no olvidemos que en el pensamiento judío, cuando un hombre y una mujer se acoplan, la *Schekbina* (presencia divina) planea sobre ellos. Siendo la procreación exigida a los hombres bajo la forma de un primer mandamiento, esta mentalidad corresponde a la necesidad de poblar la tierra. Pero esta unión puede también ser comprendida no de forma física, sino en el plano espiritual.

André Neher, hablando del simbolismo conyugal en el pensamiento profético, hace alusión a lo que él llama «la lógica del simbolismo conyugal». Ésta explica la «precisión rigurosa de los términos. Si los profetas tienen la visión de la unión de Dios y de Israel en una boda, ningún falso pudor les retiene para describir esta unión en todo lo que constituye dicha boda, en primer lugar por el encuentro conyugal, cúspide del amor y fuente de fecundidad»⁴¹.

Ahora ya podemos abordar el tema del amor conyugal, tal y como se presenta en el siglo XII, comprendiendo el sentido de las comparaciones, las imágenes y los símbolos empleados por nuestros autores.

En un sermón para la octava de Epifanía (II, 2-3)⁴², San Bernardo, al explicar el Evangelio de las Bodas de Caná, dice que el Esposo representa al Cristo y que la Esposa somos nosotros mismos; constituimos entre todos una Esposa, y sin embargo, cada alma, en cuanto a sí, también es una Esposa. No obstante, es en su comentario al *Cantar de los Cantares* (en particular *Sermones* VIII, IX, X), donde trata San Bernardo del amor conyugal.

Comentando el texto «bésame con un beso de su boca» (*Cant.*, I, 2), San Bernardo (*Sermón* III) compara la experiencia de este «beso espiritual» con un maná secreto, una fuente sellada, con un signo de amor. Este beso simboliza la efusión del Espíritu Santo (VIII, 2), es decir, la revelación que aporta la presencia del Espíritu. (VIII, 5). Y ésta es luz de conocimiento y fuego del amor (*id.*).

El que se inicia en el amor espiritual besa los pies y las manos de Cristo, pero aún no es capaz de pretender una mayor intimidad. Ciertamente que Dios no tiene forma corporal, nos señala Bernardo, pero sí la posee si consideramos sus operaciones (*Sermón* IV, 4). Pues Dios tiene una boca para enseñar su doctrina, unas manos por las cuales da a los hombres su alimento, unos pies de los cuales la tierra es escabel (*id.*).

La Esposa representa al alma sedienta de Dios (*Sermón* VII, 2), ama con tanto ardor que olvida la majestad de su Amante (VII, 3), y su Amante la ama con tanta ternura que la eleva hasta él, con el fin de que olvide su condición.

El Esposo y la Esposa —Dios y el alma— van a comportarse como un Amante y una Amada unidos por un afecto mutuo. San Bernardo y Guillermo de Saint

⁴¹ André Neher, *id.*, pp. 248-249, n.º 1.

⁴² P. L. 183, c. 158-159.

Thierry explican las imágenes presentadas por el *Cantar de los Cantares* teniendo en cuenta —según hemos dicho— los comentarios de los Padres. Así, estos símbolos, considerados en un plano carnal pueden parecer eróticos, pero a nivel espiritual están cargados de distinto sentido. Así, los senos del Esposo simbolizan la paciencia y la clemencia (*Sermón IX*, 5)⁴³, y su leche nutre a las almas fervientes. En cuanto a los senos de la Esposa, amamantan a las «almas nuevas», es decir, a aquellos que comienzan a buscar y amar a Dios.

Si la boda carnal —dirá Bernardo— une dos seres en una sola carne, la unión espiritual los une en un solo espíritu (*Sermón VIII*, 9). «Has concebido —dirá el Esposo a la Esposa— y tus senos están hinchados de leche» (*Sermón IX*, 7). La Esposa es fecundada cuando el alma posee la experiencia de Dios, y un «chorro de leche» surge de su seno (*id.*), amamantando a numerosos niños de pecho con su exhortación y su compasión (*Sermón IX*, 8).

Sólo un punto en común se presenta entre el hombre carnal y el hombre espiritual: ninguno de los dos se sacia nunca. «El que ama el dinero no se sacia, ni el que ama la lujuria, ni el que busca la gloria; y finalmente, el que ama el mundo no se sacia», escribe San Bernardo en su tratado sobre la *Conversión de los clérigos*⁴⁴. En cuanto al hombre espiritual, nunca se sacia, pues su hambre de Dios crece en la medida en que se acerca a él, y siempre aspira a una unión aún más profunda.

Es en el plano de estos distintos grados, de estos diversos estados donde se encuentra el símbolo. Grados que pueden ser considerados como escalones de una escala que liga lo carnal a lo espiritual, lo terrestre a lo celeste, lo visible a lo invisible. Además cada escalón posee sus símbolos. Y del mismo modo que el hombre sólo se realiza en el nivel espiritual, el símbolo responde a su función en la medida en que se expresa en el orden espiritual.

Pero hay varias viviendas en la casa del Padre (*Juan*, XIV, 2), diferentes amores nacidos del miedo, del interés o de un amor puro; distintos lenguajes, como los del servidor, del hijo, o de la esposa; del mismo modo, hay distintos símbolos en cuanto a estos amores y lenguajes, y cada uno comprende los símbolos dependiendo del grado en que se encuentra.

Ya hemos subrayado bastante este símbolo del Esposo y de la Esposa para captar su máxima importancia. No insistiremos más sobre este tema ya que constituye uno de los principales capítulos de nuestra obra sobre la *Madre Cósmica*⁴⁵. Convenía sin embargo, respecto a la simbología románica, subrayar su interés, ya que este símbolo está en la base misma de nuestro estudio. El símbolo sólo adquiere su verdadero sentido en esta unión del Esposo y de la Esposa, de lo divino y lo terrestre. La realidad del símbolo románico implica el conocimiento, el amor, la unión, la fecundidad⁴⁶.

El símbolo conyugal se abre sobre una perspectiva escatológica en la que se esboza la unidad antes de ser perfectamente realizada. Así se unen lo externo y lo interno de tal suerte que ya no habrá externo ni interno, masculino o femenino.

⁴³ San Bernardo se inspira aquí en *Rom.* II, 4 y en el S. CII, 10.

⁴⁴ *De conversione ad clericos*, ch. XIV, P. L. 182, c. 848. Cf. M.-M. Davy, *Saint Bernard, id.*, t. I, p. 307.

⁴⁵ Obra sin publicar.

⁴⁶ La Iglesia es también símbolo de la esposa. Cf. *infra*, p. 77.

El alma-esposa no desprecia en absoluto la creación, bien al contrario la ama con intensidad, su amor se extiende en su totalidad al cosmos, y habitada por el Espíritu Santo difunde tanto la Sabiduría como la luz. Así aparece re-creadora con el Padre, co-redentora con Cristo, portadora del espíritu con el Espíritu Santo, se vuelve eminentemente viva, y da la vida. De Esposa, se convierte en madre, a imagen de la nueva Eva, de la *theotokos*. Colaboradora de Dios, participa en la aparición del nuevo cielo y de la nueva tierra. Esposa y Madre, se encuentra vuelta hacia los tiempos escatológicos. Para ella lo visible se convierte en reflejo de lo invisible, lo terrestre concuerda con lo celeste y le hace frente. Su lenguaje simbólico tiene por función ligar lo carnal con lo espiritual, lo terrestre con lo celeste, lo visible con lo invisible.

El alma se dirige, como dirá Hugo de Saint Victor, de lo visible a lo invisible, sabiendo que sus propias imágenes son espejos de los *invisibilia Dei*. Guerric de Igny presenta la humanidad de Cristo como un camino. Los sentidos del hombre están inadaptados a lo invisible, por eso las cosas visibles son necesarias, a fin de sobrepasarlas (V, I, *Sermón para la Natividad*). Lo esencial es unirse a la divinidad, y así deificarse. Ese mismo autor discierne en la fiesta de la Epifanía (*Sermón II*, 5) las fases sucesivas de este avance: los magos giran primero en torno al astro, luego en torno al Niño, y finalmente, a través del Niño, descubren la divinidad.

Para los principiantes, esta vía ascendente es comparable a un árbol, así Zaqueas se sube en un sicómoro; pero el más avanzado asciende a una montaña, y en ella los secretos del Padre le son revelados⁴⁷.

En los textos medievales la Virgen María es llamada Esposa y Madre de Dios⁴⁸, Madre del Rey y su Esposa (*Mater Regis et Sponsa*), Esposa del Señor (*Sponsa Domini*), templo del Espíritu Santo (*Spiritus sancti templum*). Así simboliza a la Esposa perfecta, y es el modelo que proponen San Bernardo, Guerric de Igny, Aelred de Rievaulx, etc. (vid. láminas 5 y 6).

San Bernardo, al hablar a propósito de la Virgen de la mediación ascendente, la denomina «vía real», y es a lo largo del transcurso de esta vía ascendente donde los símbolos se encuentran.

POSICIÓN DE LOS SÍMBOLOS

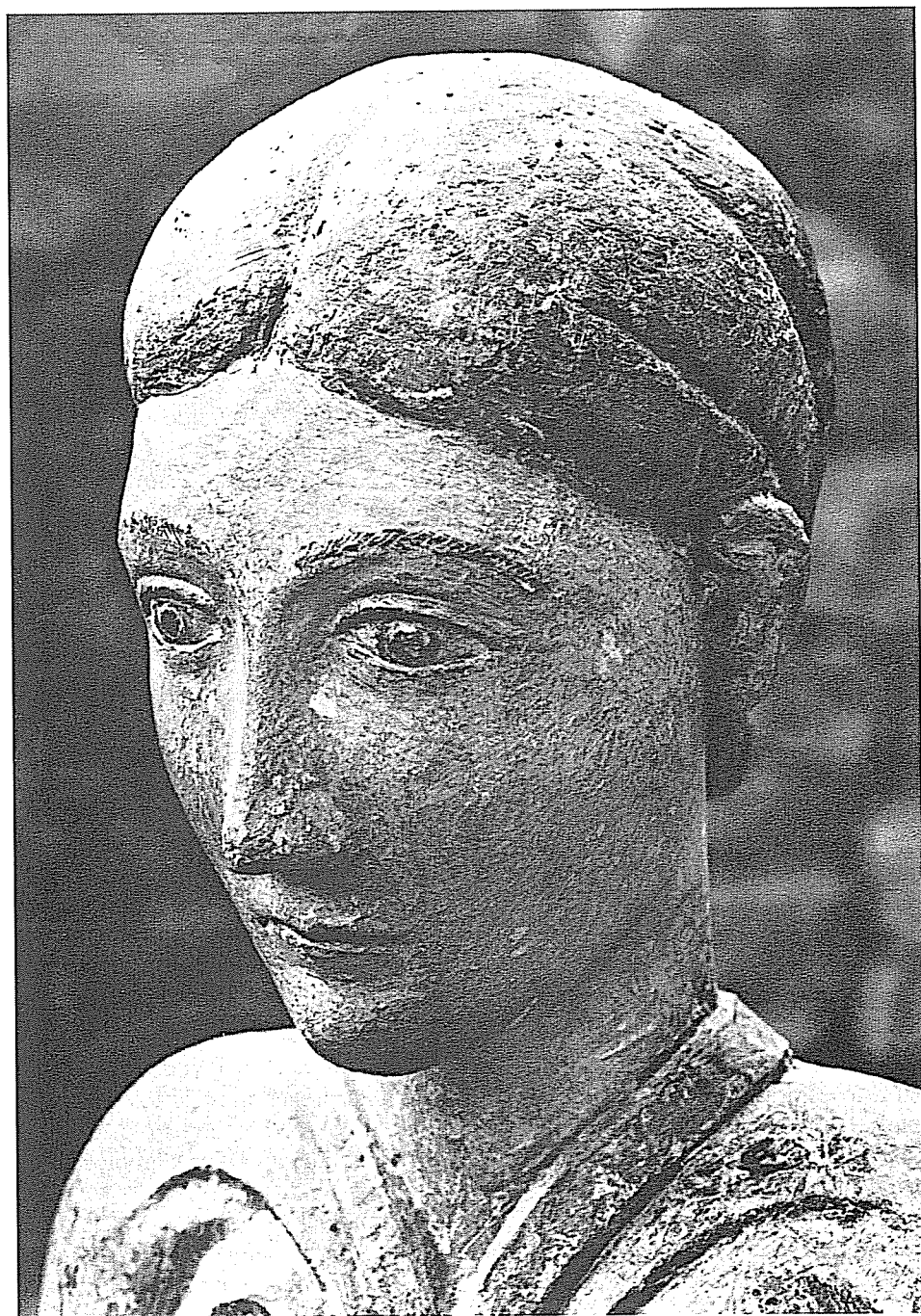
A los distintos grados de la vía de esta restauración del alma, yendo de lo carnal a lo espiritual, corresponden las diferentes interpretaciones de los símbolos que se sitúan en un plano carnal o espiritual, externo o interno, terrestre o celeste.

Citaremos aquí algunos ejemplos que nos permitirán captar los símbolos en el plano carnal y en el espiritual.

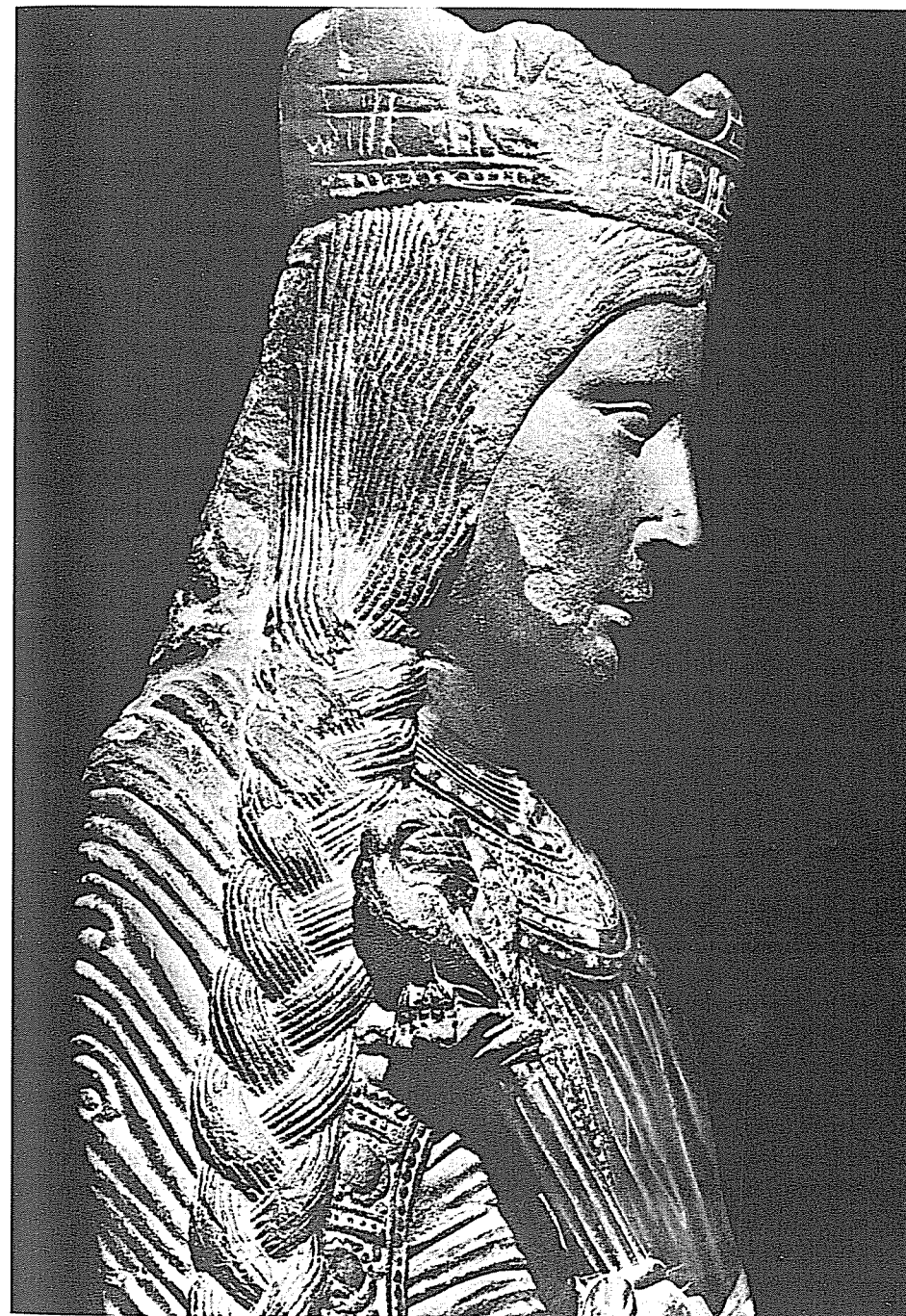
La natividad de Cristo: por ella el hombre carnal va a meditar sobre el Niño-Jesús, que nace en el pesebre de un establo en un lugar concreto y en un momento determinado. Esta consideración puede provocar una emoción pasajera, suscitar

⁴⁷ Cf. Aelred de Rievaulx, *III Sermon pour la Toussaint*, P. L. 195, c. 348 D.

⁴⁸ Cf. p. 152.



Lám. 5. Notre-Dame des Chazes (en Brionde). Madera policromada.



Lám. 6. Virgen con el niño. Catedral de Solsona, Cataluña.

un sentimiento de afecto que puede desaparecer en cuanto el pensamiento abandona el objeto de su reflexión. En este sentido Guillermo de Saint Thierry hace alusión (*Meditation*, X, 4) a su imaginación aún débil, ligada a lo sensible, a su alma enferma que se fija en las sumisiones y humillación de la natividad, abrazando el pesebre y adorando la santa infancia de Cristo.

Pero el hombre espiritual meditará sobre el mismo símbolo a un nivel diferente. Partiendo de la realidad histórica del nacimiento de Cristo, comprenderá que esta natividad representa la unión de lo humano y lo divino que se prolonga en cada ser. Cualquier alma está destinada a convertirse en un pesebre en el que Cristo nace perpetuamente. Y este nacimiento constituye un estado de ser, un modo de pensar y de actuar, y en consecuencia una manera de existir. Por ello las relaciones consigo mismo y los demás se volverán diferentes, pues todo hombre se nos aparece como un Cristóforo, o al menos capacitado para serlo. Esta presencia de Cristo en el hombre crea un nuevo modo de relación, de conocimiento y de amor, respecto a sí mismo, a Dios, a los demás y al universo en su totalidad. «Ahí donde nace, se manifiesta», precisa San Bernardo en un sermón para la víspera de Navidad⁴⁹ en el que considera el sentido material y espiritual de la Navidad.

Cojamos ahora el símbolo de la cruz. El hombre carnal considera la crucifixión con todo realismo, con lo que implica de dolor y sufrimiento físico en un tiempo dado, un momento determinado y un lugar exacto, refiriéndose únicamente a la persona de Cristo. El mismo San Bernardo confiesa haber empezado por el amor carnal (*Sermón sobre el Cantar de los Cantares*, XLIII, 3). Así, al principio de su vida monástica, agrupó como en un ramo las ansiedades y sufrimientos del Cristo.

El hombre espiritual contempla en el símbolo de la cruz un cósmico desmembramiento abarcando todas las direcciones, es decir, extendiéndose a todos los puntos cardinales. Nada queda excluido: el hombre, el animal, la planta y la piedra participan en la crucifixión y en la redención. El hombre mismo está destinado, en su cuerpo y en su espíritu, a compartir esta crucifixión. Pero Cristo ha resucitado, y el cosmos entero tiene que participar de su gloria. La tierra del hombre, llamada a ser una tierra transfigurada, se orienta hacia la luz a través de estas fases de crucifixión y resurrección. San Bernardo compara la vida y las palabras de Cristo a una aurora, cuya luz sólo brilla después de la resurrección⁵⁰. La carne débil se reviste de gloria⁵¹, y por eso al hablar de la Esposa que se encuentra en la parte sublime del espíritu, dirá que ésta ya no tiene que recurrir a las imágenes carnales, como la cruz y otros símbolos relativos a la indigencia corporal⁵².

Pongamos otro ejemplo: el del sol. El hombre carnal se limita al sol externo en sus beneficios y también bajo su aspecto nefasto. Tendrá presente su luz y su calor, sus relaciones con la naturaleza y con el hombre. En cuanto al espiritual, considera el sol en su realidad, pero sabe que hay otro sol que ilumina al hombre interno, que alumbró su propia tierra. Y este sol también posee deslumbramiento y energía. Inunda de claridad la mirada del hombre espiritual y lo transforma en cuerpo glo-

⁴⁹ *Sermón VI*, 10, P. L. *id.*, c. 114; M.-M. Davy, *id.*, t. II, p. 201.

⁵⁰ *Sermón XXXIII*, 6 sobre el *Cantar de los Cantares*, P. L. *id.*, c. 954 A; M.-M. Davy, *id.*, t. II, p. 23.

⁵¹ *Id.*

⁵² *Sermón XLV*, 6 sobre el *Cantar de los Cantares*, P. L. *id.*, c. 1001-1002; M.-M. Davy, *id.*, t. II, p. 75.

rioso. Hablando de la belleza del alma, San Bernardo dice que la voz está afectada por la calidad de su presencia⁵³. La mirada y la voz permiten descubrir la realidad más o menos luminosa de ese sol interior.

Si el sol externo fecunda y hace germinar flores y frutos, el sol interno posee su propia fecundidad, engendrando los dones del espíritu. El hombre espiritual, en el que el sol interno se levanta, no sólo ilumina su propia tierra, sino que propaga su claridad sobre el universo. Ligado al cosmos, participa de todo lo que está vivo, y expande la vida sobre sí mismo: vida imperecedera. Del mismo modo que el viento se encarga en la naturaleza de transportar el polen, el soplo del hombre espiritual esparce el germen, ya no sobre los cálices de las flores, sino en el corazón de los hombres.

Si tratamos de interpretar un texto bíblico, volvemos a encontrarnos por ejemplo con esta dualidad de sentido en relación al conocimiento sensible o espiritual. Cuando se dice que el hombre debe abandonar a su padre y a su madre (cf. *Mat.* X, 36) podemos referirnos a una familia física. Pero el sentido espiritual también evoca la parentela de nuestros sentidos externos, que nos hacen prisioneros⁵⁴.

Como vemos, nada hay de falso en el plano carnal, estrictamente terrestre, pero todo está allí limitado, ya se trate del espacio o del tiempo. El símbolo, considerado en un nivel carnal, se queda en el circuito de la exterioridad, es decir, de lo que vive y muere, lo que nace y pasa, lo que está cerrado y separado. Pero el símbolo, aprehendido en un nivel espiritual, se hace puente, presencia, lenguaje universal, vida concebida en otro orden: el de la eternidad. El símbolo concebido únicamente por el hombre carnal está privado de eco, y permanece en una zona de sombra; en cambio con el hombre nuevo —o espiritual— el símbolo ya es verbo, luz, hierofanía y teofanía, inaugurando por ello un tiempo nuevo: el de la transfiguración.

Al amor y conocimiento del mercenario, del esclavo y del hijo corresponde el símbolo considerado en un plano externo, terrestre, carnal. Con el amor y el conocimiento de la Esposa, el símbolo se capta en su realidad profunda. Del mismo modo que el hombre que se encuentra únicamente en el plano terrestre puede ser considerado como un gnomon que no ha adquirido su estatura humana, el símbolo tomado en un sentido de exterioridad aparece insuficiente, vacío de sustancia, privado de profundidad.

Pero no deberíamos concluir que el símbolo esté reservado a una minoría, es decir, a los perfectos, excluyendo a la mayoría. El símbolo a todos se presenta, y se ofrece con magnificencia a la mirada del mismo modo que el sol ilumina a los buenos y a los malos (*Mat.* V, 45). La elección depende de los hombres, de su apetito, de la calidad de su amor, de su libertad, del sentido de su búsqueda. Si el símbolo es raramente considerado en la profundidad de su contenido, es únicamente porque los hombres se desvían, o mejor, no lo advierten. En cuanto al hombre que aprehende el misterio del símbolo y lo vive en sí mismo, no emite el deseo de separarse de la colectividad, sino que sufre al no poder compartir su tesoro. No es él quien se aleja de los otros, sino los otros los que se alejan de él. Bien se trate del

⁵³ *II Sermón para el día de Navidad*, P. L. 183, c. 120 C; M.-M. Davy, *id.*, t. II, p. 203.

⁵⁴ Ver San Bernardo, *Sermón VI*, 1 *De diversis*, P. L. *id.*, c. 557.

siglo XII o de cualquier otro período, la realidad es idéntica y el hombre es siempre el mismo. Prefiere tener a ser, lo profano a lo sagrado, lo terrestre a lo celeste, un compañero de juego para compartir sus placeres, antes que un maestro que lo guíe.

Cuanto más confesional es una época —como es el siglo XII— más ambigua es, ya que lo religioso puede derivar en un pseudo-espiritualismo que entonces es tan sólo un carnal disfrazado y temporalizado, aprovechado y, por tanto, mentiroso, o bien es subproducto del racionalismo; en ambos casos lo carnal es más auténtico, y preferible por ello.

Sólo los místicos, los poetas y los artistas salvan la realidad del símbolo, y es a través de ellos como conviene buscarlo. El filósofo, en la medida en que es amigo de la sabiduría, es capaz de comprender el contenido del símbolo. El intelectual tiene la ventaja del saber, y sin embargo ese saber puede no convertirse en conocimiento, y significar por consiguiente una forma de ignorancia privada de amor.

Para nuestros autores del siglo XII, el alma-esposa puede acceder a los secretos y a los misterios inefables, sólo ella penetra en la cámara nupcial, después de recorrer la vía ascendente iluminada por la presencia de los símbolos. Participando en la «luz viva» de que habla Santa Hildegarda, hela aquí, como la mujer del *Apocalipsis* (XII, 1), revestida de sol.

Capítulo 2

Los signos de la tierra transfigurada

El hombre del siglo XII posee un conocimiento exacto de su situación: es peregrino de la Jerusalén celeste, y por ello destinado a una marcha ascendente. Ligado a un mundo invisible en el que se mueve, sabe de donde viene y a donde va. Su certeza proviene de su fe. Que esta fe se desarrolle en el interior de la Iglesia o que adopte el aspecto de la heterodoxia, en cualquier caso permanece viva. El monje responde a ella en el interior de su monasterio, el profesor en su enseñanza; el artista da testimonio de ella sobre la piedra o los colores. El hombre llano vuelve su mirada al cielo, del cual espera un poco de protección y clemencia, pues sus amos son a veces olvidadizos de su dignidad como hombre. Pero la fe también anima a los que se sublevan contra una Iglesia rica y poderosa, en la persona de los obispos o los papas.

El retorno a las fuentes, es decir, a los primeros tiempos de la vida cristiana se presenta en el siglo XII como en todas las épocas. Cada período se cree nuevo, con descubrimientos proporcionados al tiempo al que pertenecen; cada siglo vive su drama con más o menos intensidad, haciendo el balance de su miseria y su grandeza. Este retorno a las fuentes nace de un deseo de pureza y autenticidad; también es fruto de un deseo de evasión. El intento de hacer que resurja el pasado es como un modo de refugiarse en él evitando hacer frente a lo real que se manifiesta en el presente.

Cuando los monjes del siglo XII evocan a los Padres del Desierto, su propia vida les parece insípida y mediocre. Los Padres del Desierto toman a sus ojos la figura del héroe, ya que a falta de ellos en su época el halo de lo sublime, sentido siempre como frustración, se proyecta en el pasado. Sin embargo, la pneumatología de los primeros siglos cristianos no está ausente totalmente en el siglo XII; la esclerosis llegará más tarde, infiltrándose insidiosamente en la medida en que los valores espirituales estén prostituidos por las formas sociales y puestos a su servicio.

Pero en la época románica lo espiritual no está degradado, empieza a debilitarse pero aún está vivo; lo invisible no está desligado de lo visible que lo manifiesta. Es preciso dar testimonio de ese invisible aún.

Cada período tiene su modo de pensar y su lenguaje; escasos son los espíritus sutiles que pueden escapar a los límites impuestos por su tiempo, tanto más cuanto que sus contemporáneos no dudan en lapidar a los que se salen de sus filas. ¡Bien pocos hallan gusto en ser asesinados! Por eso mismo podemos segregar fácilmente, en un período determinado, cierto modo de expresarse, de igual manera que existe una forma de vestir. Los siglos juzgados como más independientes permanecen a pesar de todo en el interior de las fronteras erigidas por las costumbres y los hábitos, y el siglo XII, a pesar de su «renacimiento», no infringe estas leyes.

Una idea de Alain es bien ilustrativa. «El hombre que se acuesta sobre la hierba dibuja en ella su forma, como lo harían un perro o una liebre, y ya que el hombre piensa y se reboza en sus pensamientos, puedo decir que el hombre escribe sus pensamientos en un lecho de hierbas. A decir verdad, no es fácil de leer esta escritura; por eso las artes plásticas son tan enigmáticas»¹. Como el hombre es un enigma móvil, tiende a escapar a la reflexión, y más vale mirar el «molde vacío, la huella de un pie, y como consecuencia natural, la estatua misma, así como las bóvedas, los arcos o los templos en donde el hombre inscribe la marca de su paso»². Esta larga cita de Alain pretende mostrar la necesidad de un examen de las obras de arte o de la escritura como otros tantos enigmas que señalan la presencia del hombre románico.

Si un tipo de hombre es representativo del siglo XII, no hay duda de que la huella dejada por una Eloísa será diferente de la de una profetisa como Hildegarda, y la de un Bernardo no tendrá las mismas características que la de un Sugerio, o la de un trovador. Afirmaremos pues una vez más que los pensamientos de los hombres del románico son diferentes, incluso en el interior de una mentalidad simbólica común.

Conviene pues evitar considerar al siglo XII con nuestra moderna mirada lo queramos o no, y aunque esta certeza parezca lamentable, lo cierto es que tan sólo un pequeño número de espíritus en la época románica es capaz de comprender los símbolos en su realidad. En este siglo, la élite es monástica, pero también el pueblo llano, sumido en la ignorancia, guarda cierta sabiduría a su manera. Éste ignoraba en efecto la escritura, pero vivía cerca de una naturaleza a la que amaba; dicho amor le vuelve perspicaz en el sentido en que los pastores de los viejos cuentos poseían el conocimiento, que se expresaba por ejemplo en la distinción de las propiedades de las hierbas o en la interpretación de la voz de los animales.

El hombre del siglo XII, ya sea monje o laico, propietario o campesino, posee una forma de sabiduría cuyas huellas encontramos en sus búsquedas, sus amores y su espíritu. Lo que a veces tomamos por ingenuidad se parece más bien al frescor de un alma capaz para el fervor y el entusiasmo.

LAS HUELLAS DE LA PRESENCIA DIVINA

En el siglo XII aparece una aspiración al conocimiento ligado a una intuición original en constante relación al yo profundo. Y esta intuición debe ser considerada

¹ *Les arts et les dieux*, colección «La Pléiade», París, 1958, p. 1210.

² *Id.*, p. 1211.

como efecto de una *simpatía* que transporta «al interior de un objeto, para coincidir con lo que en él hay de único y, por consiguiente, de inexpressable»³. Bergson ha mostrado cómo es posible hacer coincidir lo real con la conciencia en la medida en que se elimina cuanto pueda obstaculizar la aprehensión de lo real⁴. Los monjes destruyen estos obstáculos por la ascesis de los sentidos y más aún del corazón, de ahí la importancia dada a la renuncia considerada en sus diversas formas. Sólo la mirada purificada puede captar la presencia del símbolo y percibir su significado.

Claro que los hombres del siglo XII no siempre saben distinguir por sí mismos los símbolos en las imágenes que pueden contemplar en las piedras de sus iglesias románicas. En realidad están dirigidos, enseñados y de algún modo conducidos. La atmósfera religiosa que los impregna les permite no errar y descubrir lo esencial, ya que «los hombres creen más gustosos aquello que les cuentan que aquello que observan»⁵. Esta frase de Alain es particularmente válida para la época que nos concierne, ya que son escasos los espíritus críticos que piensan por sí mismos, y no porque sean incapaces, sino porque el medio en el que viven no les incita a la libertad de pensamiento y expresión: otros piensan por ellos. Sin embargo, la mentalidad simbólica es innata en unos hombres íntimamente ligados y alimentados por el mundo de lo invisible, como un embrión es alimentado por la madre que lo lleva en su seno.

La percepción de la realidad del símbolo encuentra la realidad del yo profundo; por supuesto es importante no confundir este yo espiritual con la conciencia de orden psicológico. Por eso el hombre románico no sólo no se encuentra desorientado por la presencia del símbolo, sino que al contrario halla así su propia patria, comulga con lo que el símbolo expresa y percibe en sí mismo un eco de lo que capta. De igual modo que el niño distingue en lo que le rodea lo que necesita y discierne respuestas a sus preguntas, el hombre del siglo XII encuentra en el arte una respuesta a su apetito espiritual y a sus problemas.

El símbolo crea una relación entre la fuente original del hombre y su finalidad, es decir, conduce al hombre de su origen a su término, siendo origen y término igualmente divinos.

De la atención puesta en la búsqueda de la presencia divina nace la vigilancia ejercida respecto a los signos que la manifiestan. En su viaje terrestre el símbolo será el maná que alimenta al peregrino en su caminar por el desierto, y no sólo lo reconforta, sino que se convierte en una prueba de la acertada dirección de su orientación. Cuando la experiencia de Dios está viva en él, el hombre saborea este encuentro; si Dios parece ausente, el hombre busca signos, busca huellas, con el fin de encontrarlo.

Este origen y finalidad del universo románico, es importante que se expresen. El hombre percibe oscuramente la comunidad de suerte y destino que le une al universo, tanto más cuanto en él descubre una sacramentalidad constitutiva de su verdadero alimento espiritual. Este mundo, suspendido como está de Dios, se le

³ Cf. Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 205, y Gaston Mauchaussat, *La liberté spirituelle*, París, 1959, p. 141.

⁴ Ver a este respecto Gaston Mauchaussat, *id.*, p. 142.

⁵ Cf. *Les arts et les dieux*, *id.*, p. 1210.

aparece lleno de misterios que el conocimiento físico y cósmico no agota. Quiere describirlo, conocerlo y experimentarlo. Pero cuanto más misteriosa es una cosa, más inasible resulta en el lenguaje común. Lo sagrado es por excelencia lo que no puede circunscribirse con palabras. De ahí la relación frecuentemente evocada entre lo sagrado y lo secreto. Lo sagrado no pertenece al campo de lo profano; la realidad sugerida por el símbolo no es jamás ilusoria. Por ello es conveniente encontrar una especie de intermediario para traducir lo inexpressable. Así, en el diálogo del *Cantar de los Cantares*, el Esposo y la Esposa —lo hemos visto— deben recurrir para representar su amor a expresiones secretas para el no-iniciado, mientras en el lenguaje entre el servidor y su amo, los términos usuales son suficientes. ¿Cómo determinar la belleza del sol y su papel, el agua purificadora, el Paraíso con sus puertas y su árbol?, ¿cómo comunicar a los demás el poder de Dios y la extensión de su reino?; para que el Logos se revele, es preciso moldear la materia. Sea palabra o piedra, hay que darle una forma que desvele lo intraducible y tienda un puente entre dos dimensiones. De ahí la necesidad de recurrir al símbolo y a la imagen que los teólogos, los místicos y los artistas usan ampliamente en el siglo XII.

El símbolo crea una especie de transparencia, por él se opera una presencia de sí consigo mismo. El hombre está orientado, halla su yo verdadero y se encamina en una vía de liberación. El símbolo hace surgir el cuerpo espiritual o cuerpo de resurrección. Del mismo modo que existe una «capacidad de Dios» (*capax Dei*), podemos hablar justamente de una capacidad de los símbolos (*capax symbolorum*). El símbolo está lleno de vida, en la medida en que se percibe por un movimiento del alma que se dirige de la periferia hasta el centro. En nuestra existencia cotidiana, miramos y juzgamos según nuestro estado y nuestro punto de vista, y uno y otro se modifican constantemente. Las cosas son para una conciencia media exactamente lo que representan para ella. Lo mismo ocurre con el símbolo. Puede no ser captado por falta de visión.

Si lo ligamos al tiempo, su caducidad aparece de inmediato. En la medida en que se presenta como un modo de lenguaje, revelándonos un conocimiento, es el desvelamiento de una marcha ascendente que rompe con lo provisional, y por ello pertenece a una tierra transfigurada.

EL TIEMPO DEL SÍMBOLO

El tiempo del símbolo es un tiempo sacralizado que no puede concebirse sino a través de una perfecta unicidad. Es comparable al tiempo bíblico, enfocado en su dinámico realismo. A este respecto, la obra de André Neher sobre *L'essence du prophétisme* se nos ofrece como la mejor de las guías respecto a las diferentes perspectivas del tiempo⁶. No es pues como hijo de Atenas, sino como hijo de Jerusalén⁷ como el tiempo del símbolo debe examinarse.

⁶ París, 1952. Este libro abre infinitas perspectivas.

⁷ Recordemos el título de la obra de Chestov, *Athènes ou Jérusalem?*

El símbolo se presenta como un absoluto, y para captarlo conviene experimentar por uno mismo una nostalgia del conocimiento, una constante apertura, un apetito. En la medida de este deseo de conocimiento, de esta apertura, y apetito, el símbolo entrega su contenido, o mejor se revela, pues el conocimiento simbólico es comparable a una revelación.

Esta revelación posee a la vez un carácter personal e impersonal. Personal, ya que la revelación unida al símbolo depende del nivel de aquel que la recibe. Impersonal, ya que siempre es semejante y no varía en el tiempo. Si el conocimiento simbólico se presenta como una comunión, no consiste sólo en la unión del que aprehende con el contenido aprehendido; sobrepasa estos límites. Como toda revelación, exige la transmisión aun siendo incomunicable. Esta paradoja, la volveremos a encontrar en el tiempo, en la misma medida de su sacralización.

Por ello el símbolo se presenta como un soporte a través del cual lo absoluto penetra en lo relativo, lo infinito en lo finito, la eternidad en el tiempo. Gracias a él se establece un diálogo y se opera una transfiguración: lo trascendente se impone. Dios quiere revelarse al hombre, el símbolo permite oír su voz. No se trata de contactos fugitivos y efímeros, o al menos dichos contactos sólo son fugitivos y efímeros en la medida en que aquel al que conciernen es incapaz de retener lo conocido, de traspararlo a su existencia y vivirlo como tal.

En ese sentido es posible comparar el símbolo con la profecía. El profeta —escribe André Neher— asume la revelación que le hace sentir la aparición de lo trascendente, con la misma intensidad que cualquier otro hombre religioso. Pero, adoptado por Dios, es además introducido con él en su confrontación con lo no-trascendente, en una posición de conquista respecto al tiempo, es decir, en una historia⁸.

Existen tres maneras diferentes de considerar el tiempo. Bajo su forma cósmica, con la alternancia de las noches y los días, las estaciones y las revoluciones de los astros. Este tiempo es cíclico; posee sus cataclismos, sus sequías, sus inundaciones y conflictos entre el hombre y la naturaleza. Este tiempo, que se calcula matemáticamente, lo conocemos por calendarios y relojes. Además, en el plano religioso, posee sus rituales y sus fiestas, unidas a la vegetación. El tiempo del hombre y el de la naturaleza se conjugan en logros, en fracasos, en tensión.

Por el contrario, el tiempo histórico tiende hacia el futuro, se lanza hacia delante. Sus saltos se saldan por acontecimientos. Sólo en la medida en que es iluminado por el tiempo existencial puede escapar a la comedia y la caricatura. En ese sentido Nicolás Berdiaev hablará de «metahistoria»⁹. El hombre pertenece a la historia, posee su propia historia y se proyecta constantemente en el flujo del tiempo que es por sí mismo inasible. Ya mire hacia su pasado, ya intente retener el presente o mire hacia el futuro, helo aquí presa de incidencias e imaginaciones, de la muerte constante, y también de la repetición.

El tercer modo de considerar el tiempo es aún más complejo. Se trata del tiempo místico (según André Neher), del tiempo existencial (para Nicolás Berdiaev). Estas dos formas de considerar el tiempo son además idénticas. «Es el tiempo del

⁸ *Id.*, p. 2.

⁹ *Essai de métaphysique eschatologique*, París, p. 191.

éxtasis, del hombre que se sale de sí mismo y de su condición y, en consecuencia, del tiempo. No es ya de tiempo de lo que deberíamos hablar, sino más bien de experiencia, una experiencia puntual y opuesta a la experiencia escalonada del tiempo¹⁰. Es el tiempo del acto creador y de la libertad, «la potencia creadora se vuelve hacia la eternidad, a lo que está fuera del tiempo»¹¹.

Pero este tiempo es verdadero y no ilusorio, exigiendo en su punto central el encuentro de lo Absoluto y lo relativo, y se mueve en movimiento vertical, designando un tiempo vivo.

La expresión *in illo tempore* que leemos en la Biblia y que se encuentra al principio de las leyendas bajo la forma del «érase una vez», indica un tiempo en el que el pasado y el futuro no podrían intervenir. *In illo tempore* significa a la vez una salida del tiempo y una entrada en la eternidad, un tiempo accesible desde ahora. «Se le pide al cristiano —dirá Mircea Éliade— convertirse en cuanto tal en contemporáneo de Cristo: lo que también implica una existencia concreta en la historia, así como la contemporaneidad de la predicación, de la agonía y de la resurrección de Cristo»¹².

Este presente escapa del desgaste del tiempo, y quiebra en cierta forma el *continuum* histórico en el mismo sentido en que San Pablo hace alusión al hombre externo que se debilita y al hombre interno que se renueva día a día (cf. II Cor., IV, 16). Cristo encarnado experimenta en su infancia las leyes del crecimiento: como hombre, muere; como Verbo, trasciende al tiempo histórico. Se sitúa en el tiempo y fuera de él.

En ese tiempo sagrado se sitúa también el tiempo del símbolo. Conciene al tiempo del hombre interno, del hombre espiritual, del hombre orientado, es decir, ordenado, salido de su caos. El símbolo —como Josué— detiene al sol, ya que el tiempo sacralizado está más allá del tiempo creado en el mundo, del que pudo decir San Agustín: «El mundo no fue creado en el tiempo, sino con el tiempo»¹³. Pero este tiempo que acompaña la aparición del mundo, el símbolo no lo reconoce, o al menos lo rebasa. «Desde el punto de vista de la historia de las religiones —precisa Mircea Éliade— el judeo-cristianismo nos presenta la hierofanía suprema, a saber: la transfiguración del acontecimiento histórico en hierofanía. Se trata de algo más que la hierofanización del Tiempo, ya que el Tiempo sagrado es familiar a todas las religiones. Esta vez, es el acontecimiento histórico como tal el que revela el máximo de transhistoricidad: Dios no interviene solamente en la historia, como era el caso del judaísmo; sino que se encarna en un ser histórico... la existencia de Jesús es una total teofanía; se trata de un audaz esfuerzo por salvar en sí mismo el acontecimiento histórico, concediéndole el máximo de ser»¹⁴.

Hablando de arquitectura, Alain emplea la expresión de «arte en reposo»¹⁵. Este término significa un más allá de la duración, del movimiento, y se emparenta

¹⁰ Cf. André Neher, *id.*, pp. 78-79.

¹¹ N. Berdiaev, *id.*, p. 190.

¹² *Images et Symboles*, París, 1962, p. 227.

¹³ P. L. XLI, c. 322.

¹⁴ *Images et Symboles*, *id.*, pp. 223-224.

¹⁵ *Les arts et les dieux*, *id.*, p. 340.

con la contemplación. San Bernardo hace mención del eterno solsticio, una visión del reposo, de lo inmutable, donde no existe pasado ni futuro; el eterno solsticio es abolición del tiempo, y su único movimiento —además incesante— se produce en un sentido vertical y no horizontal: es ahondamiento.

El símbolo se inscribe en este estado de reposo, no se sitúa en absoluto en lo efímero. El cielo y la tierra pasarán (*Mat.*, XXIV, 35; *Marc.*, XII, 31; *Luc.*, XXI, 33). Pero el símbolo no surge en absoluto de este cielo y de esta tierra condenados a desaparecer; hijo de la eternidad pertenece al solsticio eterno.

DEFINICIÓN DEL SÍMBOLO

Ahora ya es posible que abordemos el símbolo, e intentar definirlo concretamente en la época que nos concierne.

Mas, ¿qué es el símbolo y, también, cuál es su uso? Y ¿cómo diferenciarlo de la alegoría? En el siglo XII conviene distinguir diferentes actitudes. Así, los maestros de la Escuela de Saint Victor no tendrán en este aspecto el mismo comportamiento que los de la Escuela de Chartres. Pero el principio es siempre el mismo, interesándonos primero definir el símbolo en un plano general, determinando luego sus aplicaciones en el interior del marco de lo románico.

Las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla a las que los autores y escultores de la Edad Media recurrían gustosamente, precisan ambos términos¹⁶. Así, la alegoría es extraña al lenguaje habitual, y se le llama *alieniloquium*, pues otro es el sonido y otro el sentido que conviene captar. Como una piedra preciosa, la alegoría posee diferente significado de la forma que reviste. En efecto, según Isidoro de Sevilla, el sonido o la forma no se corresponden con la realidad. En cuanto al símbolo, Isidoro, interpretando la etimología griega del término, lo toma como un signo (*signum*) que da acceso a un conocimiento. En griego la palabra *συμβολον* significa también la tesera (tableta), cuya mitad se entregaba a los huéspedes con el fin de poder reconocerlos siempre. Las ciudades la empleaban con sus visitantes y los primeros cristianos también se sirvieron de ella como signo de unión. Esta interpretación no se aleja mucho de la de Yámblico que define el símbolo mostrando que presenta un signo, y que este signo establece una relación. Yámblico también especifica que este término designa normalmente una secreta convención de los pitagóricos¹⁷. Para Juan Escoto Erígena, el símbolo es un signo sensible que ofrece semejanzas con las realidades inmateriales. Dichas semejanzas pueden ser puras o confusas. Las puras son exactas, y las confusas están plagadas de diferencias¹⁸.

Los autores modernos no aportarán precisiones esenciales sobre el sentido de este término, pero tendrán la ventaja de determinar su empleo y su uso. Según R. A. Schwaller de Lubicz, en su estudio sobre el símbolo y la simbólica¹⁹, «el sím-

¹⁶ *Etimologiarum*, VI, 19, 57, y I, 37, 22, ed. Lindsay, Oxford, 1911.

¹⁷ Yámblico, *De vita pythagorica*, XXIII, ed. Teubner, Leipzig, 1937, p. 59.

¹⁸ *Per symbola, hoc est, per signa sensibilibus rebus similia, aliquando ei pura, aliquando, dissimilia et confusa. (Expositiones super Hierarchiam caelestem, P. L. 122, c. 132.)*

¹⁹ El Cairo, 1951, p. IX.

bolo es un signo que hay que aprender a leer, y la simbólica una escritura cuyas leyes hay que conocer; pues éstas nada tienen en común con la construcción gramatical de nuestras lenguas». Mircea Éliade dirá que «el símbolo, el mito, y la imagen pertenecen a la sustancia de la vida espiritual... el pensamiento simbólico... precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad —los más profundos— que desafían todo medio de conocimiento»²⁰.

Para Jung, el símbolo se sitúa en el centro de la psicología analítica, unificando tanto lo consciente como lo inconsciente, tanto el futuro como el pasado. De dicha actualización, nos ofrece un presente, y en esta complementariedad de lo consciente y lo inconsciente, el símbolo determina una prefiguración de la evolución del sujeto que lo contempla. Aquí intervienen no sólo el estado del sujeto, con su riqueza acumulada, es decir, su pasado, sino también el grupo humano al que pertenece. Habría pues que introducir el plano de los arquetipos y del inconsciente colectivo. (Recordemos que los arquetipos conciernen a lo espiritual, mientras que los instintos se refieren al estado biológico²¹.)

Jung opone el símbolo al signo y a la alegoría, y escribe: «Toda concepción que explique la expresión simbólica como analogía o como descripción abreviada de una cosa conocida es "semiótica"»²². Y además, añade: «Ningún símbolo es simple. Simples sólo lo son el signo y la alegoría. Ya que el símbolo encubre siempre una realidad compleja que rebasa en tal medida toda expresión verbal, que no es posible expresarla de una vez»²³.

La fenomenología husserliana podría usarse justamente respecto al simbolismo. Las definiciones demasiado precisas podrían inducir a error, ya que las definiciones son provisionales en sí mismas. «Son implicaciones sucesivas que Husserl intenta descubrir», escribe Gaston Berger²⁴. En efecto, «las investigaciones tienen un carácter de penosa relatividad, que es sin embargo inevitable; son provisionales y no definitivas como habríamos querido, y eso porque, en el plano donde se establece, cada investigación triunfa sobre alguna ingenuidad, pero aún lleva consigo la ingenuidad inherente a dicho plano, que habrá a su vez que superar con una búsqueda aún más penetrante»²⁵. Los análisis del símbolo serán análisis «intencionales», tendiendo pues a desvelar las implicaciones «intencionales».

Así, el simbolismo descubre un nuevo mundo. Toda construcción dialéctica es sobrepasada, y hay que volver a la naturaleza intuitiva del entendimiento. El simbolismo se sitúa en el plano de las esencias, por eso la fenomenología husserliana puede desempeñar aquí un papel considerable. Introducido en el interior de una concepción fenomenológica, el simbolismo ocupa su sitio normalmente en el orden de la inteligencia y no en el de la vida, y abre una vía que da acceso a la intuición de las esencias. Como la ciencia pura, el simbolismo es una ciencia impersonal. Si

²⁰ Mircea Éliade, *Images et Symboles*, París, 1952, p. 12.

²¹ *Ueber die Energetik der Seele*, Zürich, 1928, p. 89.

²² *Psychologische Typen*, Zürich, 1946, p. 674. *Semiótica* quiere decir cargado de signo, que posee un carácter de signo.

²³ C. G. Jung, *Das Wandlungssymbol in der Messe*, en *Eranos-Jahrbuch*, 1940-1941, Zürich, p. 130.

²⁴ *Le cogito dans la philosophie de Husserl*, París, 1941, p. 14.

²⁵ Edmund Husserl, *Formale und transzendente Logik*, Halle, Niemeyer, 1929, p. 239. Citado por Gaston Berger, *id.*, p. 15.

aceptamos situar el simbolismo en la «nueva subjetividad»²⁶ inaugurada por Husserl, surge una nueva iluminación.

Para los hombres del siglo XII, sólo los símbolos y las imágenes serán adecuados para hacer posible la comunicación. Señalemos además que el simbolismo es sin duda el modo más acertado de conservar una tradición iniciática y religiosa. Para explicar el problema del conocimiento, ¿no recurrió Platón al símbolo de la caverna? «Si el espíritu utiliza las Imágenes para captar la realidad última de las cosas —explica Mircea Éliade en su excelente libro *Imágenes y Símbolos*— es precisamente porque esta realidad se manifiesta de manera contradictoria, y por consiguiente no podría ser expresada con conceptos»²⁷.

El símbolo se presenta por tanto como un signo. Es signo de lo invisible, de lo espiritual, de lo lejano. El símbolo revela el misterio, protegiéndolo al tiempo de la mirada indiscreta. Como revestimiento lo vela; y sin embargo designa una vía de acercamiento. Ofreciéndose a la mirada capaz de percibir, al entendimiento capacitado para captarlo, ofrece su contenido, aun permaneciendo como un enigma indescifrable para el que, privado de las disposiciones necesarias, es ciego y sordo para captar la visión y discernir la llamada.

El símbolo va más dirigido al oído que a la mirada. Entre los sentidos internos que doblan a los externos, el oído predomina sobre los otros. «Si quieres ver, escucha —escribe San Bernardo— la audición es un grado hacia la visión.» Sólo el oído atento y vigilante se encuentra capacitado para percibir la voz del silencio. Luego el símbolo es análogo al «grito en el desierto», nadie está lo suficientemente atento para distinguirlo sino aquel que ha realizado el desierto en sí mismo. El símbolo no se impone.

En las representaciones del misterio de la Anunciación, el Espíritu Santo se muestra algunas veces bajo la forma de una paloma colocada cerca de la oreja de la Virgen. Entre la paloma y la oreja, algunos trazos simbolizan el viento, el soplo del Espíritu Santo. El soplo que emana del símbolo es comparable a una brisa que anima esa chispa divina, que todo hombre lleva en sí. Cuando ese fuego se aviva, el hombre se reintegra a su estado original. Por eso la vida mística se presenta como un retorno al Paraíso original. Toda experiencia mística, ya sea concerniente a los primitivos o al pensamiento cristiano, implica «la recuperación de la condición paradisíaca primordial»²⁸. De ahí que diga Mircea Éliade: «*La equivalencia vida mística = retorno al Paraíso no es un hapax judeo-cristiano, creado por la intervención de Dios en la Historia; es un "dato" humano universal de incontestable antigüedad*»²⁹.

LA FUNCIÓN DEL SÍMBOLO

La función del símbolo consiste en religar lo alto con lo bajo, creando entre lo divino y lo humano una forma de comunicación que deje conjuntados uno a otro.

²⁶ Ver a este respecto las páginas muy densas de Raymond Abellio, *Assomption de l'Europe*, París, 1954, p. 59.

²⁷ Mircea Éliade, *Images et Symboles*, *id.*, p. 17.

²⁸ Mircea Éliade, *id.*, p. 221.

²⁹ *Id.* Frase en cursiva en el texto.

No se trata de celebrar «el matrimonio del cielo y del infierno» según la expresión de William Blake, sino las nupcias de lo divino y de lo humano. Mircea Éliade ha mostrado que el símbolo no sólo «*prolonga* una hierofanía o actúa como *sustituto*», sino que su importancia proviene de «que pueda continuar el proceso de hierofanización, y sobre todo, porque, si llega el caso, *él mismo es una hierofanía*, es decir, *que revela una realidad sagrada o cosmológica que ninguna otra "manifestación" está en condiciones de revelar*»³⁰. De esta manera el símbolo, en su realidad profunda, da testimonio de la presencia de lo divino, traza un círculo en torno a lo sagrado y por este hecho es comparable a una revelación. El hombre siente así una experiencia más o menos inefable de lo divino que adopta formas diversas, dependiendo del punto de la trayectoria sobre la que los símbolos se sitúan y del nivel espiritual del hombre que deviene sujeto de dicha experiencia. Ya sea telúrico, vegetal, animal, solar, etc., el símbolo contiene siempre un dinamismo proporcional a lo que expresa. Existe pues una escala de los símbolos que contiene toda una gama hierofánica concerniente a lo sagrado, pero abordándolo en su umbral o ya en su centro. Para el hombre románico, si la función del símbolo es siempre unirle a Dios parece evidente que cuanto más se acerca un símbolo a la vía ascensional más responde a su realidad. Así, Cristo se presenta como símbolo perfecto, bien se trate de la encarnación en sí misma o de la divinización del hombre³¹.

El símbolo, por su carácter sacro, escapa a los límites del mundo profano. Indica siempre una especie de nudo en el camino que liga lo visible a lo invisible. Por eso mismo es irrupción en nuestro mundo de algo que no pertenece a dicho mundo. Rudolph Otto hace alusión a lo absolutamente otro, *das ganz Andere*. Cuando el hombre vive en un universo religado a Dios —como en el siglo XII— todo es para él virtualmente sagrado. Así, para Gregorio Niseno, lo profano, lo separado de Dios, no tiene existencia, siendo lo demoníaco opuesto a lo sagrado³².

No obstante, en el plano sacral, el símbolo permanece polivalente. Revela sentidos diferentes, e incluso contrarios. Presentando parejas, puede por ello mismo hacer nacer oposiciones. Así, el símbolo parece ambiguo por la dualidad de sus antinomias: por ejemplo mediodía-medianoche, día-noche, tierra de tinieblas-tierra transfigurada, luz-tinieblas. En el corazón de estas zonas de lo real que expresa, todo símbolo permanece como signo de una realidad trascendente, concerniendo a lo sagrado, a lo divino, incorporando todos los símbolos que le preceden, e incluyendo todos los símbolos que le suceden en una vía ascendente. De ahí esta cadena simbólica, unificante, que no separa sino para religar, que no se anexiona la totalidad sino para sacralizarla. A través de estos diferentes escalones del símbolo, lo sagrado circula como una savia. Todo lo que se encuentra arrastrado por este circuito no queda retenido en un sentido posesivo, sino llevado a la máxima perfección, alumbrado, iluminado, transfigurado.

³⁰ *Traité d'histoire des religions*, París, 1953, p. 381.

³¹ Cf. Mircea Éliade, *id.*, p. 382.

³² Cf. P. G., XLIV, c. 192. Cf. sobre lo sagrado, Paul Evdokimov, *L'orthodoxie*, *id.*, p. 203, nota 6. Ver a este respecto el excelente libro de Roger Cailliois, *L'homme et le sacré*, París, 1950.

Hablando de la «lógica de los símbolos», Mircea Éliade insiste muy justamente en el «deseo de *unificar la creación y de abolir la multiplicidad*»³³, uniendo así lo irreducible o denunciando al menos las apariencias de lo irreducible. A esta absorción no escapa el hombre mismo, que se presenta como símbolo: «el hombre ya no se siente un fragmento impermeable, sino un Cosmos vivo abierto a los restantes cosmos vivos que existen en su entorno. Las experiencias macrocósmicas ya no le son *externas* ni, a fin de cuentas, «*extrañas*» y «*objetivas*»; *no le alienan de él mismo*, sino al contrario, le conducen a sí mismo, le revelan su propia existencia y su propio destino»³⁴.

El texto de Mircea Éliade nos permite comprender el papel cósmico del símbolo, y también el del hombre mismo, como símbolo y contemplador de la realidad cósmica, en cuanto tal.

El hombre románico quiere comunicar a los demás un universo, afirmándose en una unidad perfecta cuyo ordenador es Dios. La presencia de Dios en el seno del universo se encuentra pues en la base de la enseñanza del siglo XII. Pero ¿cómo manifestar la naturaleza o la presencia de Dios, si no es por símbolos? En este aspecto, un texto de Máximo de Tiro evoca perfectamente lo que queremos expresar: «Dios, Padre de todas las cosas y su creador, es anterior al sol y más antiguo que el cielo; más fuerte que el tiempo y la eternidad, y más fuerte que la naturaleza entera que transcurre... Su nombre es indecible, y los ojos no podrían verlo. Entonces, al no poder captar su esencia, buscamos ayuda en las palabras, en los nombres, en las formas animales, en las figuras... en los árboles y en las flores, en las cimas y en las fuentes. Con el deseo de comprenderlo, en nuestra debilidad, prestamos a su naturaleza las bellezas que nos son accesibles... Es una pasión similar a la del amante, para el cual es tan dulce ver un retrato del ser amado, o incluso su lira, su jabalina... Cualquier objeto que despierte su recuerdo...»³⁵

Según Sugerio, abad de Saint Denis, «nuestro limitado espíritu no puede captar la verdad sino por medio de representaciones materiales». En la fachada de su iglesia abacial, una inscripción magnífica la belleza del arte: «Lo que brilla aquí dentro, la puerta dorada os lo anuncia: por la belleza sensible, el alma, aún grávida de peso, se eleva a la verdadera belleza, y de la tierra donde yacía enterrada, resucita al cielo, al ver la luz de estos esplendores»³⁶.

En el plano concreto, el símbolo es a la vez un vehículo universal y particular. Universal, ya que trasciende a la historia. En efecto, ya sea primitivo, o judío, o cristiano, cualquier símbolo, independientemente de la tradición a la que pertenece, nos presenta un carácter universal. Y es particular, porque se adapta a una época precisa. Ofrece así una doble realidad: una realidad sacra universal que es propia a tal o tal tema, y una realidad particular que se incorpora a una época determinada. El estudio de los paralelos simbólicos nos permite captar el comportamiento universal humano respecto a la realidad llamada Dios comúnmente. Hacia esa realidad se dirige «la función religiosa» del hombre, lo que Jung llama «el instinto religioso».

³³ Mircea Éliade, *id.*, p. 387.

³⁴ *Id.*, p. 388.

³⁵ *Philosophumena*, *Oratio*, II, 9-10, ed. H. Hobein, Teubner, Leipzig, 1910, pp. 27-28.

³⁶ Sugerio, *Liber de rebus in administratione sua gestis*, XXVII; P. L. 186, c. 1229.

El símbolo se sitúa más allá de la historia, por cuanto es el destino del hombre desligado de su situación histórica. Por ello la cuasi-identidad de los símbolos, encontrados en el seno de todas las religiones, depende menos de las influencias recíprocas que han podido ejercitarse en el tiempo que de la estructura humana. Ahora bien, el hombre es en todas partes idéntico en su condición humana, es decir, que existe en los hombres un estado permanente del hombre. Así, el símbolo deberá fijarse en el interior de la historia, aun intentando constantemente escapar de ella. La religión natural presentaba una independencia histórica, y se adaptaba no obstante a un determinado modo del entendimiento. En cambio, y lo sabemos, el cristianismo se sitúa en la historia, ya que Dios hace irrupción en la historia. Por eso el lenguaje del siglo XII, aún tomando datos universales, va a insertarse en un época cristiana y a entrar al servicio de la fe: cristianiza los símbolos.

Mas no pensemos que el uso del símbolo proviene sólo en la Edad Media del éxito concreto de algunos Padres, o bien que sea el efecto —como ya hemos mencionado— de un pensamiento filosófico privado de una sólida armazón. Las razones de su uso provienen de la necesidad de intentar expresar el misterio inefable. También debemos recordar que el siglo XII no se sitúa en el interior del aristotelismo, sino que adopta para el pensamiento cristiano una base platónica, y los mitos platónicos conservan un papel más o menos captable.

Podemos discernir la importancia del símbolo como medio de comunicación. Todos los símbolos son otros tantos signos; al evocar las realidades, son como vías o caminos, ya que condensan y dan acceso a algo. Detenerse en los signos sería suspender la marcha del espíritu. Dios se revela a través del mundo visible, y atender únicamente a uno de los cuatro elementos, como el fuego o el agua, sería olvidar al que los hizo y los mantiene en la existencia. Ya decía Eusebio que la imagen del fuego debe hacernos pensar en la «esencia ígnea» y en la incorruptibilidad divina. Fijarse en el signo es, pues, volverse idólatra y rechazar la enseñanza del símbolo que evoca, que nunca puede confundirse con él. Cuando San Pablo escribía a los romanos: «Han cambiado la majestad de Dios incorruptible por imágenes... pájaros, cuadrúpedos, reptiles» (I, 23), quería decir que los hombres se ligaban inconsideradamente a estas diferentes representaciones. Ahora bien, en la medida de la realidad expresada, el símbolo es un medio para alcanzar el conocimiento, sugiere una visión.

EXPERIENCIA ESPIRITUAL E INICIACIÓN A TRAVÉS DE LOS SÍMBOLOS

El término iniciático es de uso delicado cuando se trata de la simbólica cristiana, ya que evoca un sentido de segregación, de una minoría de elegidos, escogidos que se separan de la masa profana. Ya tuvimos ocasión para decirlo, y es además cosa bien sabida, que el cristianismo se dirige a la totalidad de los hombres; la iniciación cristiana es en sí accesible a cada uno. Mas si no existen las castas desde el punto de vista social, la selección se produce en el terreno de la calidad del alma o más exactamente consiste en la presencia o en la ausencia de la experiencia espiritual. Ésta resulta de un doble movimiento, pues es gracia y aceptación de esa

gracia. La experiencia espiritual es comparable a una iniciación. Puramente interna, enteramente espiritual, puede ser suscitada por elementos externos; en este caso siempre hay un movimiento que va del exterior al interior, siendo el guru en este caso aquel «maestro interior» del que hablaba San Agustín.

Un texto de Gilberto de Holanda ilustra bien nuestra idea. En su comentario al XLIII Sermón sobre el *Cantar de los Cantares*, éste presta al Esposo (Cristo) dirigiéndole a la Esposa (el alma), una invitación apremiante: «Ábreme (*aperi mihi*), que yo estoy ya en ti mismo, pero ábreme aún así para que pueda estar en ti con plenitud mayor. Ábreme para que cumpla en ti una nueva entrada. He de darte el rocío de un nuevo impulso de amor... haré caer gota a gota sobre ti los secretos de mi divinidad»³⁷.

Ya hemos visto, a propósito del símbolo del amor conyugal³⁸, la necesidad de rebasar la humanidad de Cristo con el fin de llegar a su divinidad. La experiencia de Dios es una experiencia espiritual, y si no rebasara ciertos límites no sería una experiencia de lo divino. Retomando el texto de Gilberto de Holanda podemos decir que la gracia se ofrece justamente con la llamada: «Ábreme». Aceptarla es «abrir», es decir, reconocer el signo de la presencia y dejarse invadir por tal presencia³⁹. Ese «gota a gota del rocío» de que habla nuestro autor, más allá de aquel símbolo de lo que representa en tanto que rocío, significa que el ser, debido a su imperfección, no puede recibir la plenitud de la divinidad. Por ello el alma debe desplegarse, soltarse de algún modo y volverse más amplia, como un jarrón cuyas paredes pudieran dilatarse según su contenido. En experiencias como ésta, el alma no es pasiva en absoluto. Al «Ábreme» de Gilberto de Holanda corresponde el «tu rostro es lo que busco (*faciem tuam requiro*), muéstramelo (*doce me*)», de Guillermo de Saint Thierry⁴⁰. Si la experiencia espiritual es primero un diálogo, se acaba en el silencio. En esta experiencia, no es el revestimiento del misterio lo que se presenta, y de alguna manera lo vela, como una corteza: la almendra se ofrece, el interior del fruto se revela. Así, San Bernardo en uno de sus sermones, *De diversis* (XVI, 7), hace alusión a Dios, que sacia a los santos con la flor del trigo y no con la envoltura de los misterios: *ubi adipe frumenti, non cortice sacramenti satiabit nos Deus*⁴¹. Luego vuelve varias veces sobre el tema de la envoltura del misterio y de la flor del trigo refiriéndose a la fe y a la visión cara a cara⁴². Hay que pasar por la envoltura para alcanzar el grano de trigo y saciarse con él, la corteza hecha de paja no constituye alimento para el hombre espiritual. Sólo el hombre carnal, comparado por San Bernardo a una bestia de carga, puede contentarse con ello.

La experiencia espiritual se sitúa en el interior de la fe, y sin embargo, de algún modo, sobrepasa la fe, ya que se vuelve certeza. Esta certeza, según los místicos del siglo XII, no determina un estado duradero, sino que se presenta por relámpa-

³⁷ Sermón XLIII, 2, P. L. 184, c. 226 A.

³⁸ Cf. *infra*, p. 68.

³⁹ Cf. p. 66.

⁴⁰ *Med.* VII, ed. M.-M. Davy, *id.*, pp. 166-167.

⁴¹ P. L. 183, c. 582 C.

⁴² Sermón sobre el *Cantar de los Cantares*, XXXIII, 3, P. L. *id.*, c. 952 C; M.-M. Davy, *id.*, t. II, p. 21.

gos, comparables a hendiduras, a fisuras que quiebran la corteza y de algún modo la entreabren.

La experiencia espiritual iniciática se opera en el centro del alma, o mejor del espíritu teniendo en cuenta esta triple división: cuerpo-alma-espíritu; y dicho centro coincide con la cumbre del espíritu. Esta comparación quizás pueda parecer paradójica, el centro no es una cumbre. Mas se comprende el contenido de este símbolo recordando que el centro es un monte, lugar donde se unen lo celeste y lo terrestre, es decir, es un medio. Así, la Virgen, como criatura, es llamada tierra, mas como Madre de Cristo y como Esposa es nombrada por San Bernardo centro de la tierra.

A propósito de los símbolos iniciáticos, podría hablarse de los sacramentos del bautismo y de la eucaristía; pero no los trataremos aquí, ya que no ofrecen un punto de vista particular en el período que nos ocupa. Todo símbolo hierofánico es un símbolo iniciático cuya captación implica sus pruebas y su iluminación correspondiente. Si las corporaciones, la profesión religiosa, o las novelas del Grial poseen sus símbolos iniciáticos, parece evidente que la verdadera iniciación esté ligada a la experiencia espiritual. El reconocimiento de los símbolos provoca la experiencia espiritual. Así pues, dichos símbolos cumplen una función iniciática, ya que la experiencia espiritual —como hemos dicho— coincide con una iniciación.

El hombre iniciado, en el sentido espiritual del término, está desprovisto de todo poder temporal. El *homo carnalis* puede usar sus poderes y entregarse a la magia, pero el *homo spiritualis* se sitúa en un plano muy distinto. Poseedor de un secreto —el secreto del rey— puede exclamar con Isaías (XXIV, 16) *secretum meum mihi*. Pero este secreto pertenece al orden del conocimiento y su operación se extiende únicamente respecto a la transfiguración del cosmos, en cuanto tal.

ACTITUD RESPECTO A LAS IMÁGENES SIMBÓLICAS

En el arte románico, que como veremos es un arte tradicional, la espontaneidad artística es reflejo de la espontaneidad divina. Mas no deben sorprendernos al ver representados en el arte románico ciertos símbolos que son de origen pagano, ya que éstos ofrecen un sentido que será utilizado a un fin distinto de su destino primitivo. No sólo son los episodios del Antiguo Testamento que anuncian al Nuevo ⁴³. Todo se vuelve herencia para el hombre del siglo XII, y de esta herencia, el escultor posee conciencia clara, cuando esculpe en el pórtico de Chartres a Cristo Salvador del mundo.

Conviene preguntarse si el cristianismo ha tomado sus diversos símbolos de otras religiones, o si los ha creado. El cristianismo incluye claramente una prehistoria, pero ésta no es sólo judía. Aún así, la oposición de los judíos a las imágenes (recordemos también la oposición musulmana) siempre quedará como una corriente que tendrá sus adeptos. Recordemos, por ejemplo, las disputas de los iconoclastas. También tendremos ocasión de hablar de la idolatría que puede suscitar la imagen venerada por los paganos.

⁴³ Ver San Agustín, *Enarrationes in S. VII*, P. L. 36, c. 97 y sig.

Quizás resulte extraño a este respecto la importancia dada a la imagen en el siglo XII, a causa justamente de las resistencias que la cristiandad pudo encontrar a través de los siglos en su propio medio. Los israelitas han luchado en efecto contra las imágenes (*Deut.*, IV, 16-18). Cualquier representación les estaba prohibida, porque Yahwéh rechaza las estatuas. Su monoteísmo es tan riguroso que justifica el rechazo de estatuas y de imágenes que puedan ofrecerse a la veneración. Sin embargo, esta intransigencia no siempre fue observada (los frescos de la sinagoga de Dûra-Europos dan testimonio de ello). También Filón condena cualquier forma plástica ⁴⁴, y los cristianos se levantaron a su vez contra las estatuas paganas. Sin embargo, desde el siglo II, las tumbas cristianas llevan ya tantas decoraciones como tumbas paganas. La pintura ilustra las escenas evangélicas, pero en cambio es favorecida la escultura a causa de su contagio con el mundo pagano ⁴⁵. Ello no obstante, las representaciones del mundo grecorromano tuvieron que influenciar al pensamiento cristiano, a pesar de las diatribas de los apologetas ⁴⁶. ¿Cómo olvidar por ejemplo el violento «discurso a los Griegos» de Taciano? El principio sobre el que éste insiste constantemente es fundamental, ya que expresa un estado de espíritu que veremos en el siglo XII actuar con idéntico sentido, pero bajo otra forma. Conceder valor al arte, dirá Taciano, es pecar ⁴⁷. Clemente de Alejandría examina el mismo tema, mostrando que el gusto por el arte es comparable al desarrollo del error. Servir al arte es volverse esclavo del pecado ⁴⁸. Todo esto ya explica las posiciones que enfrentarán a partidarios y adversarios de los símbolos en la plástica románica. En los espíritus integristas, insensibles a la belleza escultural, surgirá el miedo de que el símbolo y la imagen, al atraer la mirada, no retengan al corazón. Otros sabrán descubrir en esos mismos símbolos e imágenes no sólo una alabanza a Dios, sino también una enseñanza dada a todos los hombres, independientemente de su origen y saber.

Hay que subrayar, y esto es importante, que los teólogos y los místicos del siglo XII no tienen duda alguna en utilizar los símbolos en calidad de recursos literarios. En el plano de lo plástico, algunos se preocupan por el uso de los símbolos. ¿Por qué? Porque existe una corriente judeo-cristiana que persiste a través de las edades; el símbolo, como palabra o número, no puede ser sospechoso. Si se convierte en imagen tallada en piedra nos podría atraer y siempre es el temor a la idolatría lo que provoca su presencia. Aunque no fuera sino un simple factor de diversión para el monje, el simple hecho de retener el espíritu o la mirada frustra a Dios de la atención a la que tiene derecho. Ya Orígenes, en el siglo III, que hacía un uso constante de los símbolos en sus tratados, calificaba de espíritus incultos a los partidarios del símbolo en la piedra. Y este movimiento opuesto a las imágenes de piedra no sólo encuentra su origen en el pensamiento judío, sino tanto y quizás más en el hecho de que la Iglesia haya tenido que luchar durante mucho tiempo contra unos paganos a los que juzgaba idólatras.

⁴⁴ *De Providentia* VIII, 14.

⁴⁵ Ver K. Michel, *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit*, Leipzig, 1902.

⁴⁶ Sobre esta cuestión, ver Charly Clerc, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du II siècle après Jésus-Crist*, París, 1915.

⁴⁷ Taciano, *Oratio adversus Graecos*, 34; P. G. 6, c. 876.

⁴⁸ *Protrepticum ad Graecos*, IV, 56-57, ed. Cl. Mondésert, «Sources chrétiennes», París, 1949, pp. 119-122.

El temor a la imagen también se manifiesta con respecto al artista. Para comprenderlo basta con citar un texto de Clemente de Alejandría que expresa lo que hombres de la Edad Media sentían con su propia mentalidad. A propósito del séptimo mandamiento, «no robarás», Clemente de Alejandría escribe: «Como el que roba y hace daño a los otros recibe justamente el castigo al que se hace acreedor, así también el que usurpa el poder divino, por medio del arte plástico o pictórico, y se proclama creador de seres o de plantas... es ladrón»⁴⁹. He aquí una conclusión inesperada, que muestra cómo las creaciones del artista resultan corolario de la creación divina.

El mismo sentido se encuentra en Tertuliano cuando maldice a los artistas, porque éstos labraban «cuerpos para los demonios». «¿Cómo renunciaremos al diablo y sus satélites, si los representamos?»⁵⁰. Para comprender la importancia de este movimiento contra el uso de los símbolos tallados en piedra y la sospecha arrojada sobre el artista, convendría subrayar la prudencia que demuestra San Agustín, tan impregnada sin embargo de pensamiento griego.

Cuando algunos místicos de la época románica desconfían de las imágenes, su desconfianza nace de la integridad de su experiencia espiritual. Estos místicos temen que la imagen retenga al espíritu prisionero de las formas externas, y que se convierta en una especie de trampa situada en una zona de exterioridad. El signo sensible es llamada, grado para ir más lejos. En esto la meditación que concierne a la imagen plástica es comparable a la consideración de la humanidad de Cristo. Pasar por ella es justo, detenerse desmesuradamente en ella constituye un riesgo. Lo sensible pertenece al principiante, al carnal que va en marcha hacia lo espiritual. Cuando San Bernardo se subleva contra el exceso de imágenes en la Casa de oración, sus palabras no se dirigen contra el arte en tanto que belleza, sino que para él —así como para todos los místicos del siglo XII y de todos los tiempos— la imagen debe provocar un estado interior, estremecer el alma, despertar los sentidos internos. No es en absoluto una totalidad que se baste a sí misma, implica un movimiento del alma y lo suscita justamente por la emoción que engendra. La imagen plástica, como la palabra-imagen en la Escritura, es ante todo dinámica, provoca un movimiento en el ser, estimula el apetito de la presencia divina y lo alimenta.

UNIVERSALIDAD DEL SÍMBOLO

Los hombres de la Edad Media —lo hemos dicho— se consideran herederos de un pasado, y nunca lo desprecian. Al contrario, desean adoptarlo. Respecto a la antigüedad, conservan el mismo respeto que los hombres del Renacimiento. Los letrados del siglo XII se ven como deudores del pensamiento grecorromano⁵¹. Resulta asombroso ver la extensa cultura de los hombres románicos. Si consultamos por ejemplo la *Histoire* de Pierre le Mangeur, vemos que se trata, según expresión

⁴⁹ *Stromata*, VI; P. G. 9, c. 377.

⁵⁰ *De idolatria*, 6; P. L. 1, c. 668.

⁵¹ Cf. E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, París, 1913.

de P. Alphandery, de un «memento de historia de las religiones»⁵². Los primeros apologistas cristianos creían adecuado identificar a los dioses del paganismo con los demonios, pero para los hombres del siglo XII, los dioses de los paganos no son forzosamente malos. Así, Apolo y Mercurio son considerados brujos bienhechores. Este juicio, ya introducido en la época románica, resultará confirmado en el siglo XIII en el *Speculum historiale* de Vicent de Beauvais. Y esta certeza llega tan lejos que vemos a personajes mitológicos convertirse en patrones de pueblos y ciudades, así como muchas piedras que llevan como sellos efigies de los dioses.

Las correspondencias entre los símbolos cristianos y los que atañen al hombre universal, es decir, a la humanidad, son a menudo tomadas como medio no de provocar la fe, sino sólo de hacerla más accesible. Además es interesante destacar que los teólogos modernos retoman los argumentos presentados por los Padres de la Iglesia, que intentaron favorecer la religión cristiana mostrando que respondía a las necesidades del hombre. L. Beirmaert planteó la cuestión, y dijo que este problema debía ser examinado de acuerdo a nuevos datos. En efecto, mitólogos y psicólogos han descubierto en recientes estudios gran número de analogías entre los diversos símbolos pertenecientes al mundo precristiano y al cristianismo como tal⁵³. Así, L. Beirmaert precisa, que «la recuperación por Cristo y por la Iglesia de esas grandes imágenes que son el sol, la luna, el bosque, el agua, la madre, etc..., significan una evangelización de las potencias afectivas por ellas designadas. No hay que reducir la Encarnación sólo a la toma de carne. Dios intervino hasta en el inconsciente colectivo para salvarlo y darle cumplimiento. Cristo ha bajado a los infiernos. ¿Cómo podría esta salvación alcanzar nuestro inconsciente, si no habla en su lenguaje, si no retoma sus categorías?»⁵⁴. Un hecho es evidente, concerniente a la comunicación de las distintas historias, y Mircea Éliade lo mostró escribiendo: «Las Imágenes constituyen «aperturas» hacia un mundo transhistórico»⁵⁵.

En la medida en que el símbolo está más netamente circunscrito, resulta ya posible comprender su importancia en el período románico. El símbolo es un modo de lenguaje que suscita un estado de consciencia. El que lo capta alcanza otro escalón sobre la escala cósmica. Una iniciación se opera entonces, surge un modo de conocimiento desconocido, y el hombre penetra en otro ritmo: es decir, cambia de plano. Un texto de Cleantes relativo a la poesía, podría ilustrar el esfuerzo del escultor que también trata de alcanzar ese ritmo, a fin de provocarlo en el alma del que contempla una imagen de piedra: «Igual que nuestro soplo da un sonido más limpio cuando la trompeta, tras encerrarlo en un largo y estrecho conducto, lo deja aparecer por una amplia salida, de igual forma la exigencia del verso hace más brillantes nuestros pensamientos»⁵⁶.

⁵² P. Alphandéry, «L'Evhémérisme et le début de l'histoire des religions au Moyen Age», en *Revue d'Histoire des Religions*, t. CIX (1934), p. 23.

⁵³ L. Beirmaert, «Dimensión mítica en el sacramentalismo cristiano», en *Eranos Jahrbuch* (XVII), 1949, Zürich, p. 255.

⁵⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 285.

⁵⁵ Mircea Éliade, *Images et Symboles*, *id.*, p. 229.

⁵⁶ Séneca, *Epístola*, 108, 10. Citada por J. von Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, Leipzig, 1905, t. I, p. 109.

EL SÍMBOLO ROMÁNICO

Debemos plantear aquí un problema. El símbolo románico, ya se trate de su empleo en el *Comentario al Cantar de los Cantares* de San Bernardo o de su expresión arquitectónica, como en el nártex de Vezelay, ¿conviene quizás a todos? ¿Pueden los hombres comprenderlo sin excepción? En el interior del pensamiento cristiano no pueden existir —ya lo hemos visto— dos vías distintas: una aristocrática y la otra popular. La enseñanza es única, los hombres diferentes; aunque la realidad sea idéntica, los hombres no son capaces de comprenderla sino en su propio nivel de conciencia.

Tomemos por ejemplo el *Sermón III* sobre el *Cantar de los Cantares* cuando se refiere «al beso de los pies, de las manos y de la boca». Es evidente que tanto para los contemporáneos de San Bernardo como para los lectores modernos, puede ser leído por todos, pero sólo entendido por un número reducido. Los hombres carnales lo interpretan en un sentido que es conforme a su estado. Siempre hay que recordar que el mundo sagrado no es el profano, que lo trascendental no es idéntico a lo natural. René Guénon ha mostrado que existe una modalidad que no podría ser captada por todos, pues no se manifiesta en la mayoría de los individuos, y por tanto cae en el vacío.

Si examinamos el rosetón de una catedral, tanto los hombres del siglo XII como los de hoy pueden encontrarlo bello, pero para saber lo que el rosetón significa y el sentido del símbolo que presenta, cierto conocimiento es necesario. El analfabeto es incapaz de comprender lo que significa esta imagen: su contenido sin duda se le escapa; y sin embargo la meditación sobre este rosetón podría romper la cáscara donde se encuentra encerrada su alma. Así, un historiador del arte puede conocer el origen de esta imagen y su uso, ignorando sin embargo su significado profundo.

El arte medieval se ha descrito a menudo como un arte para los humildes, que debía descubrir en la piedra a los ignorantes lo que los libros hubieran podido enseñarles. En realidad, este no es el problema exactamente, que es a su vez más amplio y más complejo. El arte románico con sus rostros en piedra de Cristo, los santos, los ángeles, los profetas y los monstruos, con toda su vegetación, sus animales y sus figuras geométricas, no iba sólo dirigido a los humildes, no era sólo la «Biblia o espejo de los pobres». A todos convenía, maestros y doctores, pastores y peregrinos. Ésta es una cuestión de excepcional gravedad, pues desbordando el arte románico, concierne a toda ciencia de origen tradicional.

El arte románico es una enseñanza, ya lo hemos dicho antes, y una enseñanza se da por el verbo, por la letra o por la imagen. La palabra es de uso difícil, pues se encuentra con miles de obstáculos en el orden de la presentación y la interpretación. El maestro debe situarse al nivel del alumno para ser oído y comprendido. La letra está obligada, como la palabra, a recurrir a imágenes y emblemas. Es una necesidad debido incluso a un contenido que sobrepasa el entendimiento normal y el uso de un vocabulario limitado. Por tanto, palabra y letra corren el riesgo de ser constantemente desfiguradas, incluso falsificadas. Bien sabemos que a lo largo de la historia, las enseñanzas han sido alteradas a menudo. Por el contrario, la imagen en piedra, fija irrevocablemente un lenguaje, que va a ser comprendido según

el estado de conciencia del que lo percibe. Para algunos, estará privado de contenido; para otros ofrecerá una gama de elementos diversos, aprehendidos de manera diferente. Y sólo para el ser despierto presentará una enseñanza, o mejor, la conciencia despierta iluminará uno u otro símbolo, superando así el tiempo y con ello la historia, que constituye a menudo una diversión. En otros términos, el símbolo no rechaza la historia, pero en lugar de fijarla de un modo necesario, la programa en un plano de simultaneidad. El símbolo así percibido no causará un desahogo en la conciencia, sino más bien una profundización en sentido vertical.

Un mismo símbolo, por ejemplo el de la cruz⁵⁷, será pues diversamente interpretado por un hombre según las distintas épocas de su nacimiento y crecimiento espirituales. Claro está que el símbolo no cambia, pero el mensaje que emite es entendido según el estado de conciencia que lo aprehende. El conocimiento jamás es idéntico a sí mismo, ya que cada toma de conocimiento es otra. Así, la luz que ilumina al espíritu no es jamás la luz plena, siendo captada según la etapa de conciencia a la que afecta su iluminación. Sin embargo, la luz percibida no es comparable a ninguna otra luz, siendo imposible mantenerse en un estado estático. Todo se mueve, todo cambia en el centro de la conciencia que se mueve y se forma. En el orden trascendental nada está fijo. «Quien no avanza retrocede», dice el precepto; existe pues una intensificación o un rechazo. En este último caso, un espesor de sombra surge y vela la luz. Si el símbolo es captado, el que lo «conoce» penetra en el orden de la transfiguración, abandonando así el modo natural sobre el que se sitúan el intercambio, la charla, la diversión. Este orden de la transfiguración inaugura pues una nueva visión, pero dicha visión es incommunicable y no podría fijar la materia de una enseñanza cualquiera. Una visión inefable determina una evidencia trascendental, y los atributos que intentaran traducirla serían inadecuados.

Por otro lado, el símbolo presenta un elevado número de aspectos y el que lo contempla o lo oye —no olvidemos el símbolo sonoro, en el sentido guenoniano del término— sólo podrá recordar el que conviene a su estado presente. La visión de esta imagen de piedra provoca un choque que tiene por efecto producir inmediatamente un despertar. Esta enseñanza no consiste obligatoriamente en la precisa interpretación de un tema propuesto, pues este choque, como ya hemos dicho, es semejante a un aldabonazo en las puertas del espíritu. Podemos entender mejor esta comparación, adoptando el ejemplo de la música. Según Platón, es por el número que la música participa de la estructura del universo, poniendo al hombre en comunicación con éste. Así posee el carácter de una revelación. El Χορός, es decir, el coro, engendra la χαρμή. Al escuchar la música, el hombre percibe el ritmo y la armonía. El canto gregoriano, que además está emparejado con el arte románico, comporta juntamente las palabras, el ritmo y la armonía de que ha hablado Platón, que arrastran al espíritu hacia el Bien y lo Bello en una profunda contemplación del Ser supremo. Pero el arte románico no es obra de ningún demiurgo que, como un artesano, trabajara la materia con sus manos; este arte está inmerso en el ritmo universal, con el que establece una comunión en el terreno del intercambio y la participación.

⁵⁷ Cf. *infra*, p. 84.

El hombre, a menos que sea de un tipo puramente abstracto, siente en sí rigurosamente una necesidad de las imágenes. Claro que un contemplativo puede prescindir de ellas, pues para él serían un escollo. (Ya veremos a este propósito el sentido de la disputa entre Cluny y San Bernardo.) El hombre meditativo encuentra en su vida interior sus propias estaciones que aseguran su crecimiento. Pero este es un caso de rareza extrema, tanto más cuanto que este hombre no siente necesariamente precisión de comunicarse con los otros, cambiando el estado del mundo por la sola cualidad de su ser. El hombre normal se sirve de emblemas y de símbolos no sólo para expandirse en el terreno de lo universal, sino también para entablar cualquier diálogo en el orden del conocimiento. Por tanto es imposible privar a la humanidad de una tradición simbólica que establece un puente con unas secretas profundidades que son otros tantos elementos de vida. Los recientes trabajos sobre el símbolo han mostrado cómo éste no puede unirse con una fase psíquica infantil. Lo que resultaría infantil sería detenerse en el símbolo en sí mismo sin rebasarlo, es decir, limitándose al objeto sin captar su proyección. Habría aquí una elección de la sombra por oposición a la luz; en este caso la negación del símbolo se equipara con la actitud infantil hacia él: creencia e incredulidad pueden presentarse en idéntico plano.

Todo esto no significa que el iletrado no pudiese encontrar en el arte románico un saber que de otro modo ignoraría. Esto es evidente, y numerosos textos dan testimonio de esta realidad concreta. Ya Gregorio Magno se sublevaba contra un obispo opuesto a las imágenes, diciendo que eran necesarias para los que no sabían leer libros⁵⁸. Basta recordar algunos textos: Benito Obispo, abad de Wearmouth, habiendo hecho construir una iglesia, hizo decorarla a fin de que los que no supieran leer, pudiesen contemplar la dulce imagen de Cristo y de sus santos desde el umbral: *Quatenus intrantes ecclesiam omnes, etiam litterarum ignari...*⁵⁹. En 1025, un sínodo de Arras precisa cómo los iletrados contemplan en la pintura lo que no pueden leer o descubrir en la escritura⁶⁰. «La pintura es la literatura del iletrado», había escrito Walafrido Estrabón en el siglo IX⁶¹. ¿No estamos en una época en la que sólo los clérigos saben leer y escribir?

Si en el arte medieval la enseñanza ocupa un lugar privilegiado, conviene seguir hablando de un aspecto devocional. Los personajes esculpidos y pintados nos presentan ejemplos a imitar. La imagen atrae a la mirada y con ello la atención, convirtiéndose fácilmente en un soporte para el pensamiento que busca sin cesar evadirse. Además, desempeña un papel de fijación y tiende a edificar. Ya en el siglo VIII Juan Damasceno hablando de las imágenes cristianas declaraba que abrían el corazón y la inteligencia. No son, decía éste, «ni mudas ni privadas de la vida, como los ídolos de los paganos».

⁵⁸ *Sancti Gregorii Vita* por el diácono Juan, IV, 10; P. L. 75, c. 418 C. D.

⁵⁹ *Vita beatorum Abbatum Wiremuthensium et Girvensium, Benedicti, Geolfredi, Easterwini, Sigfridi atque Huetberti*, por Beda el Venerable, *Opera*, ed. J. A. Giles, Londres, 1843, t. IV, p. 368.

⁶⁰ *Illitterati, quod per Scripturas non possunt intueri, hoc per quadam picturae lineamenta contemplantur*. *Synodus Atrebatensis*, cap. XIV, en *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, ed. D. Mansi, París, 1902, t. XIX, p. 454.

⁶¹ *Pictura est quaedam litteraturā illitterato, De rebus ecclesiasticis*, VIII; P. L. 114, c. 929.

En el siglo XII, el pueblo de Dios necesita símbolos y emblemas para profundizar en su fe, conocer su dogma y las Sagradas Escrituras del Antiguo y el Nuevo Testamento, y a este arte de la piedra se une el del teatro. Los misterios interpretados en la plaza permiten captar por el oído una enseñanza ya conocida por los ojos. Los frescos de las iglesias románicas presentan además una predicación de orden simbólico. Con razón se ha hablado del «grafismo» de la pintura románica, y Georges Gaillard⁶² subraya, a propósito de la bóveda de Saint Savin, «los rostros rectangulares» que también encontramos en Vic. Jean Girou ha señalado la «triangulación de las superficies»⁶³ y la sutileza de las curvas y contracurvas. Todo parece responder al triángulo y a la esfera, y algunas formas anuncian el moderno cubismo⁶⁴: así, el Saúl, o el David que baila y toca el arpa en los frescos de la iglesia de Tavant.

No obstante lo cual, los espíritus incultos difícilmente acceden al significado de un símbolo, como también sucede con el sentido poético. Pero pueden ser captados por un ritmo, de igual modo que un acorde musical puede quizás provocar en ellos un estado de éxtasis. No olvidemos que en la Edad Media el hombre vivía en mucha mayor armonía con la naturaleza y aún no había experimentado las múltiples deformaciones de un mundo civilizado, cerrado para el contacto personal con el cosmos.

La obra de arte, ya se trate de un texto, de un poema o una escultura, no es sólo materia, sino que posee un contenido. E introduce un orden que debido a su característica dificultad de comunicación, debe sufrir una metamorfosis para darse a conocer.

Pero ahora ya podemos intentar definir el sentido del empleo del símbolo en el arte románico, cuyas características son muy estrictas. Basta en efecto con asumir una sola para comprender su importancia y la condición de su autenticidad. Nos encontramos así confrontados a una realidad objetiva que responde a las leyes de una matemática secreta. El símbolo ofrece una síntesis, presenta un conocimiento que permanece velado bajo la corteza de la palabra o de la forma plástica. Pero la acuidad de la mirada debe desvelar el contenido.

Si varias personas miran hoy una obra moderna, sus reacciones serán forzosamente diferentes. Cada individuo puede tener la suya propia, incluso si el desarrollo de su conciencia es idéntico al de otro observador. Frente a una obra auténtica, por ejemplo la *Carta a los Hermanos de Mont-Dieu* de Guillermo de Saint Thierry, el himno *Jesu dulcis memoria* o una iglesia románica, se produce lo contrario. Así, la transfiguración de Cristo en la vidriera de la catedral de Chartres hará surgir sentimientos parecidos en hombres que posean un mismo estado de conciencia. El descubrimiento y el despertar de la conciencia resultante serán idénticos, porque respecto a una obra válida todo depende del nivel de ser de aquel que la percibe. Esto es lo propio de un arte tradicional, y el arte románico, ya se exprese en un texto o en la piedra, es tradicional en la medida de su fidelidad a sí mismo.

Veremos más adelante cómo la tradición occidental se encuentra incluida en el arte románico. Los maestros de obra parten de un conocimiento muy preciso, no

⁶² *Les fresques de Saint-Savin*, París, 1944.

⁶³ *De l'aboutissement roman du cubisme*, en *Confluences*, 1945.

⁶⁴ *Id.*

siendo inferiores a los fundadores de templos que obedecen a reglas sagradas. La teología y la matemática no pueden separarse en el arte románico, que es por sí mismo comparable a un arte litúrgico en cuanto tal.

Tres textos bíblicos resultan significativos respecto a la iglesia románica y la riqueza simbólica que presenta: en primer lugar, el *fiat lux* del *Génesis*, ya que el hombre de la Edad Media, al mirar los signos del pórtico o de los capiteles, pide que la luz esté en su corazón y que le señale el sentido de la realidad universal. En segundo término, por el *fiat verbum tuum* de la Virgen, el símbolo deviene semilla en el alma que lo contempla. Finalmente, las palabras de Samuel, que cuando se oía llamar por Yahwéh respondía: «Hablad, que escucha vuestro servidor», resumen la actitud del hombre románico, cuando penetra en la Casa de Dios. Todo el universo, al que el hombre se halla unido, desvela sus secretos a través de los símbolos.

Y éstos son percibidos en la medida del entendimiento. San Juan Climaco († 680) mostraba cómo un pelo basta para nublar la mirada, y una preocupación, incluso razonable, es suficiente para destruir el sentido exacto de las palabras recibidas en el secreto del corazón. Es en el vacío donde el sonido resuena y puede ser captado. Los místicos recomiendan siempre la soledad, el recogimiento y la vigilancia. La intelectualidad misma corre el riesgo de obstruir el espíritu, ya que interpone velos entre sujeto y objeto. No sólo la inteligencia debe vivir en el orden de la verdad, sino el hombre entero. El hombre románico lo sabe, y por eso se mueve tan cómodamente en las esencias universales que le revelan los distintos símbolos. Su amor abrasa a la vez todo cuanto no es Dios y cuanto no testifica su presencia. Así el hombre del siglo XII participa en la unidad divina que los símbolos le sugieren.

Ya hemos visto que el símbolo es un lenguaje y una síntesis, y que establece una relación. Cuando se expresa en la piedra, es además otra cosa, es un silencio. La palabra puede distraer por el hecho mismo de ser palabra; pero la piedra es superior al texto, porque la piedra es silencio, y siendo fiel a la realidad, es más despojada a pesar de su materialización. Ya Plutarco decía que el cocodrilo es imagen de Dios, pues es el único animal que no tiene lengua, y la razón divina, que no necesita palabras para manifestarse, acercándose por los caminos del silencio gobierna las cosas mortales según la equidad.

El símbolo en la iglesia románica se ofrece en silencio al que tiene abiertos los ojos del corazón. «¡El que tenga oídos para oír, que oiga!» El símbolo es un lenguaje que se mueve en el silencio y se percibe en lo más secreto del entendimiento. Es hacia el orden de las esencias a donde nos lleva, y el que lo contempla se introduce en una *cognitio matutina*.

El hombre románico —lo hemos dicho antes— vive en busca de la experiencia de Dios, y sus encuentros con los símbolos como signos de la presencia de Dios constituyen experiencias. Las imágenes simbólicas son comparables a espejos, son enigmas; se presentan como una sombra como lo hace la fe, más aún, se presentan como una especie de encarnación divina que manifiesta la suprema realidad ⁶⁵.

El símbolo se parece a la piedra blanca de la que se habla en el *Apocalipsis* (II, 17) y que lleva un nombre. Hablando de la experiencia de Dios, Guillermo de

Saint Thierry, haciendo alusión a lo que el hombre siente y ve de Dios, que es oscuro para unos y claro para otros, dice que este modo de conocer y de sentir es comparable a esa pequeña piedra blanca portadora de un nombre y reconocida por aquel que es su beneficiario ⁶⁶.

La percepción experimental de los signos permite oír la voz de Dios y captar su presencia. Cada vez que se produce, el alma adquiere una belleza más resplandeciente; toda experiencia amplifica su semejanza divina y la hace conforme a su modelo.

La experiencia del símbolo se convierte así en experiencia espiritual, es deleite, dilatación del corazón, estremecimiento interior, expansión del alma ⁶⁷. La experiencia espiritual del símbolo se equipara a la experiencia mística, el alma se transforma, e iluminada, penetra en la vía del discernimiento y la sabiduría. Así se encamina de claridad en claridad (cf. *II Cor.*, III, 18), es decir, de símbolo en símbolo, hacia la luz. Y guiada por su amor en tanto que sentido espiritual, descubre finalmente la gloria divina ⁶⁸.

⁶⁵ Ver a propósito de esto el *Sermón para la Epifanía* (II, 5) de Guerric de Igny.

⁶⁶ *Med.* III, 9.

⁶⁷ Ver Isaac de l'Etoile, *Sermón* s. 17, P. L. 194, c. 1748 D.

⁶⁸ Ver a este respecto Guillermo de Saint Thierry, *Speculum fidei*, ed. M.-M. Davy, 390 C.

3

LAS FUENTES DEL SÍMBOLO ROMÁNICO

Capítulo 1

Símbolos bíblicos y patrísticos

¿Cuáles son las fuentes del lenguaje románico? En otros términos, ¿dónde beben los autores, escultores e imagineros? Aquí se nos presenta un doble origen, religioso y profano. El primero puede dividirse a su vez, ya que contiene tanto la Biblia como a los Padres de la Iglesia. La segunda fuente es muy diversa, ya que comporta influencias múltiples.

Los símbolos bíblicos y patrísticos han sido explotados con éxito por los teólogos y los constructores de las iglesias románicas. No insistiremos en los símbolos bíblicos, pues es cuestión demasiado conocida para que sea necesario estudiarla en detalle, y esto aún más cuanto que estaríamos obligados a referirnos a casos concretos. Baste con señalar los tipos de símbolos más utilizados, y los libros bíblicos de los que proceden.

CONOCIMIENTOS BÍBLICOS DE LOS MONJES

Los monjes del siglo XII poseen un perfecto conocimiento de la Biblia. Se saben los textos de memoria y su propio pensamiento es bíblico esencialmente. Así habla San Bernardo de esos religiosos que parecen rumiar los textos de la Escritura, meditándolos perpetuamente para retener toda su esencia.

El Antiguo y el Nuevo Testamento no ocupan espacio idéntico. Autores e imagineros establecen siempre una diferencia en el orden de su dignidad. Sin embargo, el *Cantar de los Cantares* será el canto del alma mística, y el *Génesis* el tema de muchos comentarios. En la iglesia, el Antiguo Testamento está a menudo representado en el porche. Así, los escultores quieren mostrar que constituye un umbral y no puede tener acceso al *Sancta Sanctorum*, en el que se desarrollan los símbolos del Nuevo Testamento.

El pensamiento bíblico parece semejante a una trama sobre la que dibujan la pluma del escritor y el cincel del escultor. El texto bíblico está tan profundamente

mezclado al pensamiento cotidiano que es difícil distinguir la parte del escritor de la herencia propiamente bíblica. Cuando leemos, por ejemplo, los tratados, los sermones o las cartas de San Bernardo, habría que citar constantemente la Escritura si queremos tener rigurosamente en cuenta cada alusión bíblica. Esto no quiere decir que semejantes obras presenten una lectura difícil, por el hecho de estar sobrecargadas de citas; esto no sucede en modo alguno, ya que estas mismas citas no siempre son discernibles, hasta tal punto las ha asimilado el pensamiento de un autor. No hay por ello plagio, sino un proceder de estilo y de forma, una costumbre al pensar; pues para el hombre medieval la palabra de Dios era su único lenguaje.

TEOLOGÍA Y SAGRADAS ESCRITURAS

Por eso la *sacra doctrina* consistirá en leer las Escrituras y las obras de los Padres. La teología comprende principalmente la ciencia de la Escritura, porque ésta es la que, según se considera, contiene la verdad; Hugo de Saint Victor la considera por ejemplo como la ciencia suprema¹. Así, la teología que sucede al estudio de las artes liberales, se nos presenta como una cumbre.

Las relaciones de la teología con las ciencias y las artes liberales dividen a los teólogos. Unos quieren interpretar las Escrituras con ayuda de las artes liberales, otros juzgarán indigno el uso de las ciencias profanas respecto de la Biblia. Un texto de Bernardo de Chartres, citado por Juan de Salisbury, nos indica las condiciones necesarias para abordar los escritos inspirados: un espíritu humilde (*mens humilis*), el gusto por la búsqueda estudiosa, una vida tranquila, una reflexión silenciosa, la pobreza, y la tierra extranjera (los estudiantes solían abandonar su patria para hacer sus estudios). Señalemos que en el siglo XII la teología realiza progresos inmensos. La *lectio* se enriquece con la *quaestio*, que se convertirá en una explicación teológica añadiéndose a la glosa ordinaria². Honorius Augustodunensis presentará así varias series de preguntas y respuestas.

El método aplicado a la Escritura por los Padres recibe el nombre de exégesis espiritual, y se llama mistagogia cuando concierne a la liturgia. Mas no sólo es devota, como podríamos creer. Anselmo de Laón estudia en efecto la genealogía de Cristo y se preocupa de la topografía palestina. Pedro el Chantre compone las armonías del Evangelio, y Zacarías de Besançon intenta establecer una concordancia³. Otros autores intentarán adaptar los textos bíblicos a la liturgia. La exégesis del siglo XII no parece muy original. Sin embargo, no sólo los sentidos espiritual, alegórico o histórico son diferenciados, sino que se estudia por sí mismo el sentido literal. Además es difícil que una exégesis sea creadora, pues debe tener en cuenta una tradición y unos comentarios patrísticos que proponen vías determinadas. No obstante, en el siglo XII ya existe una crítica textual, tanto más compleja cuanto que el hebreo sólo es conocido por un número muy pequeño de teólogos. Las tradiciones apócrifas judías des-

piertan sin embargo gran interés. Así veremos a rabinos en calidad de invitados de los monasterios. Y así Etienne Harding, organizador de Cîteaux, llama a maestros judíos para corregir el texto de la Vulgata.

El sentido alegórico es el que ejerce más atracción, siendo tal su uso en el siglo XII que parece distraer el pensamiento de la tradición verdadera. Ya Plutarco había usado la expresión «alegoría» en su obra *De la lectura de los poetas*, siendo para él una enseñanza muda. La presentación de ficciones está acompañada de razonamientos y, para justificarlos, hay que recurrir al «sentido oculto», que necesita el empleo de alegorías⁴. Este término lo encontramos además en San Pablo (*Gálat.*, IV, 24). Igualmente, en su obra consagrada al estudio de las alegorías de las Sagradas Escrituras, Isidoro de Sevilla muestra cómo éstas constituyen lo que llama «prefiguraciones del misterio»⁵.

Por lo demás, el uso de la alegoría se desarrolla tanto en la exégesis como en la arquitectura, y el estudio alegórico de los números alcanzará gran éxito. Pero si la alegoría goza de inmenso prestigio, aún seguirá siendo figurativa, no ofreciendo materia de enseñanza. En cambio, el simbolismo escriturario, debido a su valor didáctico, cumplirá muy distinto papel. Así, en *Metamorfosis del alma y sus símbolos*, Jung escribe: «El símbolo no es ni una alegoría ni un *semeion* (signo); es la imagen de un contenido que, en gran parte, trasciende la conciencia. Y hay que descubrir que dichos contenidos son reales, es decir, *agentia* con las cuales no sólo es posible, sino también necesario explicarse»⁶.

SITUACIÓN HISTÓRICA DE LOS SÍMBOLOS

Los símbolos bíblicos no aparecen en la mayor parte de los símbolos nuevos. La mayoría de las veces son antiguos temas revestidos de diferente sentido debido a su entrada en una historia determinada que desde ahora los asume. Con eso queremos decir que los símbolos cósmicos adoptan una situación histórica que no poseían antes. Referente a esto, Mircea Eliade, en *Imágenes y Símbolos*, ha precisado cómo los símbolos de la religión cósmica están integrados en una perspectiva histórica, y J. Daniélou⁷ ha mostrado que religión mosaica y crística no destruye la religión cósmica. En efecto, si la religión bíblica ha retomado los símbolos cósmicos, es para hacer de ellos sus propios signos y conferirles un nuevo destino.

⁴ *De la lecture des poètes*, ch. IV. Ver el prefacio de las *Allegoriae* editado bajo el nombre de Rabano Mauro (P. L. 112, c. 849 y sigs.) y que sin duda fue compuesto por Adám de Saint Victor, mientras las *Allegoriae* fueron escritas probablemente por Garnier de Rochefort. Cf. M.-D. Chenu, «Les deux âges de l'allégorisme scripturaire au Moyen Age», en *Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, 1951, p. 23.

⁵ *Quaestiones in vetus Testamentum, praefatio*, P. L. 83, c. 207 B.

⁶ Ginebra, 1953, p. 155.

⁷ Según J. Daniélou, «la simbólica no existe en estado puro, sino en situaciones históricas concretas». Así, de la simbólica bíblica, los autores medievales toman símbolos históricos que representan momentos concretos de la historia de Dios. Así daremos el nombre de tipología a esta simbólica bíblica e histórica. Ver J. Daniélou, *Essai sur le mystère de l'histoire*, París, 1953, pp. 133, 136-138; H. de Lubac, «Typologie» y «Allégorisme», en *Recherches de science religieuse*, t. XXXIV (1947), n.º 2, p. 180 y sigs.

¹ Hugo de Saint Victor, *De scripturis et scriptoribus sacris praenotatiunculae*, XIII, P. L. 175, c. 20.

² A. Landgraf, «Quelques collections de "quaestiones" dans la seconde moitié du XII siècle», en *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 1935, pp. 113 y sigs.

³ *De concordia Evangelistarum*, P. L. 186, c. 11 y sigs.

Ya hemos hablado, a propósito del lenguaje románico, de la presencia de analogías entre los símbolos idénticos de las distintas religiones. Si para el hombre medieval la Sagrada Escritura está considerada como inspirada por entero, también los símbolos lo están. Para afirmarlo, Ruperto de Deutz distinguirá al Espíritu Santo del autor sagrado. El Espíritu Santo en efecto inspira la Escritura, y el escritor de Dios (*scriptor Dei*) transcribe la inspiración que recibe. Según Orígenes, la Biblia presenta numerosos símbolos cuya interpretación es difícil debido al orden del misterio con el que se emparentan.

El hombre románico no emplea los símbolos bíblicos de manera mecánica y externa por completo; sino que piensa dichos símbolos, los asimila, los recrea. Más aún, los examina en calidad de creaciones misteriosas ordenadas al plano de Dios. Así, es en una perspectiva de fe como se explicitan los símbolos. Fuera de la fe, estos símbolos quedarían de inmediato no sólo privados de luz, sino también de realidad. Una especie de gracia los conserva, siendo por ella inteligibles. Esto es, para los autores medievales, un efecto de los dones del Espíritu Santo, y no el resultado de un saber profesoral. Ruperto de Deutz señalará que las imágenes sólo quedan oscuras para los indignos; la comprensión de los símbolos no se ha dado únicamente a los sabios, sino que concierne sobre todo a los sencillos y contemplativos.

Entre las obras de la Sagrada Escritura en las que los símbolos ocupan un lugar importante, hay que considerar sobre todo en el Antiguo Testamento el *Génesis* y el *Cantar de los Cantares*, y en el Nuevo Testamento el Evangelio de San Juan y el *Apocalipsis*. Por eso los ejemplos que citemos se tomarán principalmente de estos textos. Lo que no quiere decir que otros símbolos ampliamente explotados no se encuentran también en otras partes. Así, el *Deuteronomio* está particularmente lleno de ellos.

Los autores del siglo XII componen sobre las Sagradas Escrituras abundantes tratados, comentarios y disertaciones que los escultores interpretan a su manera en la iglesia románica. Así, entre los comentarios al *Cantar de los Cantares*, el de Honorius Augustodunensis es uno de los más cargados de simbolismo religioso, jugando un importante papel en el plano iconográfico, y los escultores de la iglesia de Santiago de Regensburg, por ejemplo, reproducen varios símbolos presentados por él⁸.

EL SÍMBOLO EN EL *GÉNESIS*

La idea de creación obsesiona a la Edad Media y atrae el pensamiento de los grandes centros escolares del siglo XII. Así, la «filosofía del mundo» será el tema central de los de Chartres. Las escenas del *Génesis* están esculpidas sobre la dovela

⁸ E. Male, *L'art religieux du XIII siècle en France*, París, 1931, pp. 39-149. Ver también J. Endres, *Das S. Jacobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis*, 1903; H. Rahner, «Die Seelenheilende Blume; Moly und Mandragore in antiker und christlicher Symbolik», en *Eranos-Jahrbuch*, XII (1945), p. 233 y sigs. J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis*, Freiburg im Breisgau, 1902, pp. 12-22.

del pórtico norte de la catedral de Chartres. En la de Laón, Dios reflexiona sentado sobre la creación que va a llevar a cabo, y cuenta los días con los dedos.

La creación es el tema de muchas controversias, y según la opinión aceptada, los símbolos varían. La mayoría de los teólogos sigue el sentido literal de la Biblia donde el orden del mundo sucede al caos primitivo. La opinión de Guillermo de Conches merece ser anotada en razón a su originalidad. Las leyes de la naturaleza le parecen respetar un orden al que aquélla no podría sustraerse. Luego es vano, para afirmar la sabiduría de Dios y el orden de su obra, admitir el caos bíblico. Así, Guillermo de Conches se alejará del mito primitivo de la tierra «informe», aceptado por los Padres y por gran número de teólogos medievales. Según Hugo de Saint Victor, la materia fue primero informe, pero es difícil representarse lo que está privado de forma. Llamamos informe, escribiré, a lo que subsiste en la mezcla y confusión⁹. La Escuela de Chartres, fiel al *Timeo*, acepta la idea de caos sacudido por movimientos desordenados y convulsivos¹⁰. Arnaud de Bonneval dirá que Dios, distinguiendo los lugares y los elementos de la naturaleza, les asigna medidas convenientes. Nada es confuso en Dios, nada ha sido informe, porque la materia, desde que fue hecha, fue también inmediatamente formada¹¹.

En el plano simbólico, el *Génesis* presenta un contenido muy amplio. La creación del universo y del hombre nos ofrece un misterio insondable que escrutan con fervor los autores del siglo XII. Sólo la creación puede aclarar la unidad del mundo y el sentido de la presencia de Dios en su seno. Claro que Cristo es el señor de este universo, pero el secreto subsiste, ya que las leyes del universo se nos escapan. Teólogos y filósofos admiran la sabiduría de Dios y se maravillan ante ella; sin embargo, el carácter insólito e inexplicable de la creación permanece.

El *Génesis* (II, 7) enseña que Dios ha creado al hombre como un alfarero del polvo de la tierra, y el Salmo (CII, 19) añade que Dios se asienta en su trono y que todo está sometido a su imperio. Pero ¿cómo explicar el arco iris, o la tormenta, o el racimo de uvas, producto del sol y el agua? ¿Cómo penetrar la naturaleza del sol y de la luna, y precisar su papel y su influencia respecto al hombre y los animales?

¿Quién ha medido las aguas en el hueco de su mano,
Estimado en su palma la extensión de los cielos,
Calibrado todo el polvo de la tierra en el celemin,
Pesado las montañas con el gancho,
Y las colinas con la báscula?
¿Quién dirigió el espíritu de Yahwéh?

(ISAÍAS, XL, 12-13)

Los hombres de la Edad Media reconocen en efecto el poder de Dios, y saben que no habitan una ciudad permanente, porque la verdadera ciudad del cristiano es el cielo. La existencia terrestre les fuerza a permanecer en una tierra extranjera

⁹ *De sacramentis*, I, IV; P. L. 176, c. 188-189.

¹⁰ Ver los sugestivos textos de M.-D. Chenu citados en su artículo «L'homme et la nature. Perspectives sur la renaissance du XII siècle», en *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, París, 1952, p. 50 y sigs.

¹¹ Arnaud de Bonneval, *De operibus sex dierum, prol.*; P. L. 189, c. 1515-1516.

(*terra aliena*). Dios no puede comprenderse en esta tierra, mas su visión futura abre una perspectiva al porvenir¹². Este Dios que se esconde, que no podemos ver sin morir, cuya visión nos aniquilaría, lo capta el hombre en su atención a todo cuanto lo manifiesta¹³.

Por este no-ver a Dios, que es el misterio de los misterios, hay que tomar conciencia y usar símbolos para circunscribirla. Así, al leer los textos de las escuelas cistercienses y cartujas, o al mirar la basílica de Vézelay o la iglesia de Saint-Benoît-sur-Loire, podemos comprender el alma del siglo XII que, a través de la fe, busca captar los reflejos de ese Dios inasible.

Entre los símbolos que conviene retener sobre todo del *Génesis*, citaremos el símbolo del Espíritu que planea sobre el agua, simbólicamente reproducido por un pájaro con las alas desplegadas que sobrevuela las aguas; éste es el que en los teólogos y místicos, toma siempre forma de paloma. Señalaremos además las parejas cielo y tierra, o sol y luna; la separación de las aguas inferiores y superiores; el árbol de la vida, que es a su vez eje del mundo y escalera cósmica significando a Cristo; el Paraíso, provisto de una puerta y cruzado por cuatro ríos, situado en Oriente según el *Génesis*, y que atormenta la imaginación de los hombres románicos. Añadamos aún los símbolos de Adán y Eva, la serpiente, el arca (vid. lámina 7), la alianza, el diluvio, la zarza ardiente, el tabernáculo (*Deuteronomio*) y el templo (*Libros de los Reyes*). La pareja luz y tinieblas aparece con frecuencia —lo hemos visto¹⁴— en los textos de los místicos. La luz simboliza el cielo y las tinieblas el infierno. ¡Ya el Tártaro que nos describe Plutarco estaba privado de sol!

La riqueza de las obras escriturarias del siglo XII sobre el *Génesis* está particularmente ilustrada por Guibert de Nogent, Honorius Augustodunensis, Abelardo, Arnaud de Bonneval y Pierre le Mangeur.

El hombre debe reproducir en sí mismo las distintas fases de la creación, ya se trate por ejemplo de la separación de las aguas superiores e inferiores que practica el firmamento, de la formación de la tierra, etc. Según Orígenes, cuando el hombre llega a separar en sí mismo las aguas superiores de las inferiores, el firmamento situado entre las dos halla en él su réplica. Las aguas de lo alto significan las aguas espirituales, las de abajo las aguas abisales. El cielo espiritual es nuestro espíritu, y el hombre espiritual puede contemplar a Dios, mientras que el cielo corporal lo percibimos con los ojos del cuerpo¹⁵. Este tema, retomado por Orígenes en sus *Homilias sobre el Génesis*, es explotado a menudo por los autores medievales en un sentido más o menos simbólico. Así, Guigue II el Cartujo, en sus *Meditaciones*¹⁶, comenta en el plano místico esa obra divina que el hombre opera en sí mismo. Y el mismo Guigue suplica a Dios que haga fundir en él las aguas superiores que el

¹² Ver la obra de R. Bultmann, *Le christianisme primitif*, trad. P. Jundt, París, 1950; ch. I: «L'héritage de l'Ancien Testament», p. 18 y sigs.

¹³ A este propósito, ver W. G. Baudissin, «Gott schauen in der alttestamentlichen Religion», en *Archiv für Religionswissenschaft*, XVIII (1915), pp. 173-239, y R. Bultmann, «Untersuchungen zum Johannesevangelium», en *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft*, XXIV (1930), pp. 169-192.

¹⁴ Cf. *infra*, p. 51.

¹⁵ Orígenes, *Homilias sobre el Génesis*, trad. L. Doutreleau, París, 1943, pp. 65-67.

¹⁶ *De l'imitation de Jésus-Christ*, Meditaciones inéditas de Guigue II el Cartujo, texto y traducción M.-M. Davy, París, 1935.



Lám. 7. El Arca de Noé esculpida en un capitel de la catedral de Autun.

En ella vemos a Noé asomando por la ventana del piso superior, mientras dos animales miran por la mayor abertura, que está dispuesta en el centro del frente del arca. Aún hay que señalar su forma cuadrada, que se remata además con un triángulo, hallándose posada sobre una alta montaña, que representa al monte Ararat del relato bíblico.

Aquilón ha helado: «Vete ya, Aquilón... Y ven tú, Austro, ven a la claridad del mediodía para fundir el hielo de mi alma y que vuelva a las alturas de su origen»¹⁷. Respecto a la obra de los seis días, volvemos a encontrar su símbolo en los seis días pasados por Moisés en el monte Sinaí. Dichos seis días simbolizan la vida presente,

¹⁷ *Méditations* VI, *id.*, p. 43.

y el sábado significa la vida eterna¹⁸. Esta interpretación es familiar para los escritores del siglo XII. Según Gilberto de Holanda, el sábado significa el descanso de Dios después de la creación y el de Cristo después de la Pasión¹⁹. Aelfred de Rievaulx aconseja entregarse a uno mismo a lo largo de seis días, con el fin de llegar al descanso del séptimo, siendo así el sábado una participación en el eterno descanso de Dios²⁰.

EL SÍMBOLO EN EL *CANTAR DE LOS CANTARES*²¹

Los comentadores del *Cantar de los Cantares* son numerosos. Baste con nombrar a Yves de Chartres, Bruno d'Asti, Ruperto de Deutz, Honorius Augustodunensis, San Bernardo, Guillermo de Saint Thierry, Gilberto de la Porrée y Gilberto de Holanda.

El *Cantar de los Cantares* presenta una filosofía, la del «Sancta Sanctorum», que corresponde a la edad perfecta de la vida espiritual. La vía que se encuentra allí descrita acaba en la unión del alma con Dios, unión tan total que tiene por término la unidad del espíritu. El *Cantar* en este plano místico, es el epitalamio del Esposo y la Esposa, de Dios y del alma; la cual, habiendo franqueado las diferentes etapas del amor, se mueve en la caridad. Igualmente escribirá San Bernardo que Dios es inaccesible al hombre sin el Cristo que sirve de intermediario, y que el amor carnal precede al amor espiritual, pues un lenguaje puramente espiritual sería inaudible. Por eso el *Cantar* emplea un lenguaje carnal y habla mediante enigmas; la letra cubre el espíritu como la paja al grano. Según los místicos, el *Cantar de los Cantares* concierne al hombre interior, que se encuentra con la necesidad de emplear símbolos cuando quiere comunicarnos su experiencia. «Así como es imposible —dice San Bernardo— comprender un discurso en griego o en latín si no sabemos el griego y el latín, así también para el que no ama el amor es una lengua bárbara»²². En el siglo XII, los abades tenían por costumbre parafrasear ante sus religiosos el *Cantar de los Cantares*. Ninguna obra podía convenir mejor a los que, en la vida monástica, intentaban vivir en la presencia de Dios. Y ya hemos visto, a propósito de las relaciones del alma con Dios, que esta unión es tan total que se compara al acto conyugal²³.

Conviene pues citar como símbolos principales del *Cantar de los Cantares*, el abrazo, la vid, la gacela, el desierto, la tortola, el ramo de mirra, la negrura de la esposa, el hueco de la roca, etc. Pero en realidad, la mayoría de los términos empleados en el *Cantar* son de orden simbólico.

¹⁸ Cf. Gregorio Niseno, *Vie de Moïse*, trad. Jean Daniélou, París, 1941, p. 103. Ver también Orígenes, *id.*, 212, 14-25.

¹⁹ *Sermón XI*, 4-5, P. L. 184, c. 60 C.

²⁰ *Speculum caritatis*, P. L. 195, c.

²¹ Cf. *infra*, p. 77.

²² *Sermón LXXIX*, 1 sobre el *Cantar de los Cantares*, P. L. 183, c. 1163 C.

²³ Cf. *infra*, p. 77.

EL SÍMBOLO EN LOS EVANGELIOS

En el Nuevo Testamento, hay que recordar varios símbolos: la Virgen, los Magos, la cruz, el cordero, el águila, el león, el toro, el gallo, el asno. El símbolo de Cristo, claro está, es de extrema importancia. Cristo es el nuevo Adán, el nuevo Abel, el nuevo Isaac. También se le llama «Oriente», símbolo que, como veremos, es frecuentemente retomado en los himnos litúrgicos. Además todos los acontecimientos de la vida de Cristo están prefigurados en el Antiguo Testamento. Así, la adoración de los Magos evoca a los tres guerreros ofreciendo agua a David: la Cena recuerda la Pascua; la crucifixión tiene por homólogo la erección de la serpiente de bronce; el enterramiento equivale a Jonás cuando yace en el vientre de la ballena. La Virgen se relaciona con la Sulamita del Antiguo Testamento, y es además comparada a la luna, a un jardín cerrado, a un espejo y a una fuente; y como se convierte en una nueva Eva, pisotea a la serpiente que sedujo a la primera.

EL SÍMBOLO EN EL *APOCALIPSIS*

En el siglo XII, los comentarios del *Apocalipsis* no sólo se leen en los tratados teológicos, sino también en la piedra de las iglesias. El éxito del *Apocalipsis* se explica en razón a su contenido, pues sume al hombre en un estado escatológico, y quizás le haga soportar con más paciencia las adversidades de su existir. Por lo demás, el fin del mundo crea perpetua angustia en el hombre medieval y lo sume en la aprehensión del Juicio final.

La interpretación del *Apocalipsis* propuesta por el Beato de Liébana será muchas veces retomada por los escultores del siglo XII. Compuesta en España, la obra fue copiada muchas veces sirviendo de base al *Apocalipsis* de Saint-Sever. La obra de Beato contenía gran número de miniaturas de inspiración oriental, habiendo sido enriquecida con imágenes en los monasterios mozárabes y carolingios²⁴. Según E. Mâle, el abad de Moissac debía poseer un *Apocalipsis* de Beato, ya que los escultores se refieren a él en la presentación del Cristo en majestad, rodeado por los cuatro animales y los veinticuatro ancianos²⁵. También reconocemos la influencia de este comentario en Saint-Benoit-sur-Loire y en el tímpano de la iglesia de La Lande de Cubzac (Gironde). Este mismo tratado inspirará a numerosos imagineros. La catedral de Auxerre presenta así un dibujo imitando una miniatura de Saint-Sever, en la cual el águila sostiene un rollo en sus garras. Este detalle vuelve a aparecer en la abadía de Moissac. Señalemos que el *Apocalipsis* de Saint-Sever seguirá sirviendo a los escultores para los temas de Adán y Eva, del diluvio, de la adoración de los Magos, y también de los leones esculpidos en los capiteles de Moissac.

Los autores medievales encontrarán igualmente en el *Apocalipsis* de San Juan muchos símbolos cósmicos. Así, las imágenes de la luz cautivarán su atención. Las

²⁴ Ver E. Focillon, *L'an mil*, París, 1952, p. 46. (Ed. esp. Alianza Ed., 1989.)

²⁵ Ver E. Male, *L'art religieux du XII siècle en France*, París, 1928, p. 7. Cf. también el IV cap. de esta obra, p. 121.

extrañas frases del *Apocalipsis* infundían en su imaginación una visión escatológica: «Ya no habrá sol... porque Cristo será la luz... y el dragón desaparecerá de las aguas que representan el reino de la muerte» (XXI). Símbolos que se unían de este modo a los grandes temas universales.

Igualmente del *Apocalipsis*, hay que recordar los símbolos de Cristo (apocalíptico), de los ancianos, de las vírgenes, del cordero, de la espada, de la balanza, o de los caballos.

Éstos son los principales símbolos bíblicos, aunque también hay otros de igual importancia. Paul Alphandery ha señalado la insuficiencia de los estudios que conciernen a las influencias bíblicas sobre el pensamiento de la Europa medieval, pero éste es un tema de un inmenso alcance que es imposible circunscribir por completo ²⁶.

LOS SÍMBOLOS EN LOS PADRES GRIEGOS Y LATINOS

Los diferentes símbolos bíblicos nombrados anteriormente nos los volvemos a encontrar en los autores y escultores medievales. Además, la mayoría de las veces también son recordados en los comentarios de los Padres de la Iglesia. Durante mucho tiempo, la autoridad de las Sagradas Escrituras no era separada de la de los Padres de la Iglesia, de tal manera que los testimonios patrísticos forman lo que comúnmente llamamos *auctoritates*. Pero en el siglo XII, las opiniones personales empiezan a surgir. No obstante, Hugo de Saint Victor parece expresar la tendencia general de la época afirmando que la docilidad hacia las opiniones de los Padres de la Iglesia permite conocer el sentido de las Escrituras. Existe pues una fidelidad respecto a la tradición que los autores y escultores románicos respetan. Y no sólo retienen las diferentes interpretaciones que se les presentan, sino que las creen fieles a la realidad. Desestimarlas sería falsear el texto divino. Gregorio Niseno dirá antes que Dionisio que el hombre sólo puede conocer a Dios en la medida en que se acerca a Él. Las ascensiones del alma corresponden a las etapas de la comprensión de los símbolos. Quizás habría que establecer un acercamiento entre la teología negativa y el sentido de los símbolos, pues la teología negativa afirma que lo esencial es inexpresable, y el símbolo también.

Sólo insistiremos en los textos mayores expuestos por los Padres, cuando se refieren al uso de los símbolos, tan ampliamente explotados en el siglo XII. En una de sus cartas (LV), San Agustín precisa que la enseñanza dada por los símbolos tiene como fin despertar y alimentar el fuego del amor, para que el hombre se eleve hacia lo que hay por encima de él, no pudiendo alcanzarlo por sí solo. San Agustín estudia los signos, es decir, los símbolos de las Escrituras en el *De doctrina christiana*, y algunos pasajes le parecen difíciles de explicar. Por eso señala la ambigüedad de numerosos textos (*signa ambigua*). Mas no basta, nos dice, con comprender simplemente la letra de las Escrituras; de ahí la necesidad de tomar contacto

²⁶ Ver P. Alphandery, «L'Evhemerisme et le début de l'histoire des religions au Moyen Age», en *Revue de l'Histoire des Religions*, t. CIX (1934), n.º 1, p. 9.

con la naturaleza de los diferentes seres y elementos a los que hace alusión, como los animales, las plantas y los minerales. En esa misma obra, muestra San Agustín cómo las ciencias son muy necesarias para adquirir el conocimiento de las Escrituras. A este respecto, E. Gilson observa que este texto de San Agustín está en la base de las ciencias naturales geográficas, mineralógicas, botánicas y zoológicas de la Edad Media ²⁷. De ahí los bestiarios y lapidarios medievales.

Existe en el siglo XII un espíritu enciclopédico que continúa la tradición presentada por Isidoro de Sevilla y Beda el Venerable. Pero es sobre todo a San Agustín a quien esta doctrina parece fiel. Ésta juega en efecto todavía un papel importante en la mística simbólica del mundo sensible, tal como la vemos en el siglo XII, mientras que Clemente de Alejandría expone más bien una geometría que nos lleva de lo sensible a lo inteligible, gracias al don de inteligencia. Pero los ojos del alma están algunas veces tan oscurecidos que ésta se ha vuelto incapaz de comprender lo que no puede alcanzar con sus ojos corporales. Apoyándose en este tema, muestra Gregorio Magno la necesidad de los símbolos. Éstos —según él— están unidos al corazón de la carne, que no podría por sí mismo alcanzar plenamente la visión de Dios.

En su comentario sobre el *Cantar de los Cantares*, Gregorio Niseno, hablando de la vida espiritual y de las tres vías que incluye, indica varios símbolos cuyo éxito se afirma en el siglo XII: la zarza ardiente simboliza la primera vía; la nube significa la segunda, y la tiniebla que cubre la vida mística, la tercera. Gregorio describe largamente esta nube, siendo «el aplicado conocimiento de las cosas ocultas, que conduce el alma, a partir de las visibles, hasta la naturaleza invisible, como la nube que oscurece todo lo visible pero que guía al alma y la habitúa a volverse hacia lo escondido» ²⁸. El símbolo es así comparable a una nube, porque se sitúa entre la luz fulgurante y la tiniebla. Mas, para Gregorio, la nube es ya un conocimiento. Y este mismo autor, en su sexta homilía sobre las bienaventuranzas, distinguirá un doble modo de conocimiento, uno simbólico, y otro místico.

Nuestros autores del siglo XII conocen a Dionisio, Máximo y Gregorio Niseno a través del *De divisione naturae* de Juan Escoto Erígena. También veremos a San Bernardo, y sobre todo a Guillermo de Saint Thierry, citar a Orígenes y a Gregorio Niseno ²⁹, y a Rabano Mauro citar a Gregorio Nacianceno. Sin embargo, Guillermo reprochará a Abelardo su fidelidad a Juan Escoto Erígena. Pedro Lombardo, cuya obra es ante todo agustiniana, tanto por la elección de los textos como por la mentalidad, cita los nombres de San Hilario, San Ambrosio, Gregorio Magno, Jerónimo, Isidoro y numerosos autores carolingios; y entre los orientales, elige a Atanasio, Dídimo, Cirilo de Alejandría, el pseudo-Dionisio y San Juan Crisóstomo. Pedro Lombardo conoce además la obra de Juan Damasceno traducida por Burgundio de Pisa, y cita con gusto a Orígenes, siendo bien sabido que su comentario parte de aquella frase de San Agustín que concierne a la distinción entre las cosas (*res*) y los signos (*signa*). He aquí una vez más el alcance de los símbolos y el sentido que es preciso asignarles.

²⁷ Ver E. Gilson, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, París, 1943, p. 161.

²⁸ La traducción la da J. Daniélou en *Platonisme et Théologie mystique*, París, 1944, p. 142.

²⁹ Este parentesco ha sido presentado por E. Gilson, *La théologie mystique de saint Bernard*, París, 1934, p. 28, nota 1, p. 29, nota 1, y retomado por J.-M. Dechanet, *Guillaume de Saint-Thierry, l'homme et son oeuvre*, Bruges, 1942, pp. 46 y sigs.

La lengua griega —lo sabemos— no está en uso en el siglo XII, siendo a través de las traducciones como se conoce a los Padres griegos. Además, existen en cada época ciertos «grecóforos» que rechazan considerar a los Padres griegos como autores auténticos. Así, Guibert de Nogent, considerado no obstante como el más intelectual de su siglo, comparte esta opinión. El auditorio protesta cuando San Bernardo comenta una homilía de Orígenes concerniente al *Levítico* (X, 9). «¿Por qué ese gruñido que es en vos tan insólito?», le pregunta³⁰. También respecto al griego, usa Roberto de Melún expresiones de desprecio. Así dirá *groeculus sermo*, queriendo con ello significar su desdeñosa ironía³¹.

Los Padres latinos gozan en cambio de un crédito universal, especialmente San Ambrosio, San Agustín y Gregorio Magno, cuya estima es muy grande, los cuales forman con San Jerónimo el grupo de los cuatro grandes doctores de la Iglesia occidental, portadores de las principales correspondencias simbólicas. Además, aparecen en la Edad Media símbolos semíticos y helénicos aparentemente confundidos, siendo fácil encontrar en Orígenes las dos simbólicas yuxtapuestas.

La conciliación de los textos patrísticos se ha esbozado antes del siglo XII. Ello no obstante, estas tentativas acaban en el momento mismo en que la teología se vuelve más creadora. Así, en la mitad del siglo XII, veremos precisarse una fórmula ya presentada por San Agustín y Gregorio Magno concerniendo el acuerdo de los Padres a pesar de un aparente desacuerdo: *non sunt adversi sed diversi*³².

A cada uno de los Padres de la Iglesia, los autores de la Edad Media deben una noción particular; así toman de Tertuliano y de Máximo la noción de éxtasis; para el primero es una *amentia*, es decir, una ausencia de espíritu; para el segundo, un *excessus*, una superación. Gregorio Niseno les sugiere el misterio del Esposo, de la Esposa y de la purificación del alma. De Gregorio Magno, recuerdan, por ejemplo, el desprendimiento de sí que nos asegura la posesión de Dios. Los mismos símbolos se hallan así cogidos, interpretados y transmitidos en sentidos constantemente ampliados. Vemos un texto apócrifo de San Agustín recitado en el siglo XII en los Maitines de Navidad y esculpido en la fachada de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. Algunas veces, la imaginación sustituye a la interpretación real del símbolo; una deformación nace y se extiende a zonas más y más vastas. A propósito de los temas de la palma y la corona, de la vid y del árbol, del pez y del navío, del carro y de la estrella, que Jean Daniélou ha estudiado en el pensamiento judío y también en los Padres³³, sabemos que estas imágenes comentadas por los autores románicos son otros tantos motivos de ornamentación.

Los antiguos catálogos de las bibliotecas monásticas nos permiten recrear el clima intelectual de los monjes del siglo XII y conocer el número de manuscritos consagrados a las obras de los Padres. En su Regla que, como sabemos, era leída por todos los monjes occidentales, San Benito aconseja las enseñanzas de los Padres, que pueden conducir al hombre a la cima de la perfección. Ahora bien, los

monjes leían diariamente algunos comentarios patrísticos, ya fuera para sus estudios, o ya para su propia edificación. Por ejemplo, es fácil conocer por los catálogos monásticos la importancia dada a Casiano y a Gregorio Magno. Aunque a menudo en las bibliotecas los poetas e historiadores ocupan un lugar tan grande como los Padres.

Los últimos libros del *Didascalion* de Hugo de Saint Victor describen la enseñanza escrituraria, como se practicaba en el siglo XII. Este tratado debía aportar ciertas reglas de interpretación de la Escritura y complementar los escritos de San Agustín, de Casiodoro y de Rabano Mauro sobre la cuestión³⁴. Y además los autores románicos también podían encontrar en las famosas *Sentencias* de Pedro Lombardo toda una mina llena de citas patrísticas.

Así, los Padres de la Iglesia retoman y desarrollan los símbolos contenidos en la Biblia. Estos símbolos explotados por los Padres, e interpretados por los místicos y los constructores, ofrecen una pluralidad de dimensiones. Pero esta multiplicidad no es sólo efecto de una polivalencia referida a los signos; resulta de los diversos planos en los cuales es acogido el símbolo: todo depende de la lucidez del ser que lo recibe y examina. Ello no obstante, en el campo del arte existen cánones, y algunas directrices son dadas y ejecutadas, dependiendo de las diferencias de la formación recibida en los talleres. Por una parte, los centros monásticos presentan afinidades, por ejemplo las abadías benedictinas, cistercienses o cartujas; por otra, los grupos laicos de arquitectos e imagineros están íntimamente unidos a lugares geográficos. Así, la manera de tratar los símbolos puede variar de la Borgoña al Poitou o a la Provenza, mientras que en el interior de una u otra región la iconografía parece obedecer a idénticas leyes.

Los sentidos que reviste la Sagrada Escritura pueden estar adaptados al arte románico. Recordemos la triple distinción expuesta por Orígenes y de inspiración filoniana que atañe a los principiantes, a los que van progresando y a los ya perfectos; Abraham, Jacob e Isaac personifican justamente estas etapas. El tema es retomado por numerosos autores medievales, y Guillermo de Saint Thierry, en un tratado destinado a los cartujos de Mont-Dieu, describe largamente estos tres grados: estadio animal, estadio de razón y estadio espiritual. Cada sentido de la Escritura corresponde a uno de ellos. En el primero, «lo simple» es edificado, en el segundo el alma penetra en el aspecto religioso y místico del misterio, y en último lugar la comprensión del misterio varía según la calidad del alma. De ahí la multiplicidad de las interpretaciones.

Biblia, hagiografía, liturgia, mística y arte retoman sin cesar los mismos temas. Y estos símbolos bíblicos y patrísticos se mezclan algunas veces con toda una aportación profana aún más diversa en sus fuentes y representaciones.

³⁰ Cf. *Sermón XXXIV de diversis*, P. L. 183, c. 630 y sigs..

³¹ Ver R. Martin, *Oeuvres de Robert de Melun, Sententiae I, Spicilegium sacrum Iovaniense*, t. 21, p. 45. Ver también J. de Ghellinck, *Le mouvement théologique du XII siècle*, París, 1948, pp. 230-231.

³² Ver J. de Ghellinck, *Le mouvement théologique du XII siècle*, *id.*, p. 234.

³³ *Les symboles chrétiens primitifs*, París, 1961.

³⁴ Ver *supra*, n. 4, p. 119.

Capítulo 2

Símbolos profanos

A fines del siglo x, los autores antiguos habían sido rechazados. En un sueño, el monje Odilón vio serpientes escapando de un jarrón: la poesía antigua huía. El siglo xi intentaría retomar el tesoro disperso. El siglo xii románico asumió la herencia antigua, transmitiendo al futuro una civilización que de lo contrario hubiéramos ignorado. Toda la Europa moderna depende de ese siglo xii románico sin el cual los niños en la escuela no traducirían hoy los textos que afinan su inteligencia y que en la edad madura nos encantan. Éste es un regalo suntuoso del que tenemos que tener conciencia. Claro que, lo hemos dicho y lo repetiremos aún, el pensamiento cristiano ha intentado anexionarse la antigüedad sin superponer este legado a su propia reflexión; y si lo ha hecho suyo es porque en el seno de su visión cristiana, nada podría sustraerse a Cristo, poseedor del presente, el pasado y el futuro al mismo tiempo.

LA EUROPA ROMÁNICA

El siglo xii románico es occidental, representando una civilización, es decir, una manera de pensar, de sentir y de comunicar. Y este siglo inaugura tanto más una época nueva cuanto que tiene tras él la caída del imperio carolingio. En una feudalidad que se organiza, el hombre románico busca los rasgos de su rostro para adquirir una humanidad más vasta.

Diversas aportaciones se mezclan en una Europa, que es un cruce de encuentros. Sus dos riberas, la Atlántica y la Mediterránea, recogen y contienen un triple pensamiento: griego, musulmán y judío. España juega aquí un papel de primer plano: nos transmite y, a modo de plataforma giratoria, entrega generosamente todo cuanto recibe. La influencia ejercida por los árabes y judíos de España es considerable. Hemos creído durante mucho tiempo que ésta se había manifestado sobre todo en el campo de la medicina y de la filosofía, pero hoy sabemos con seguridad que no sólo se extendió a la arquitectura, sino también a la literatura. Así se observan en

el Poitou, en Auvernia y Saintonge, en Borgoña y en el Mediodía de Francia influencias islámicas. Las Cruzadas y el Camino de Santiago han servido de vías. Cuando la Europa occidental se forma y los viajes lejanos producen la sensación de un muy amplio universo, arquitectos e imagineros adoptan visiones nuevas.

Insistiremos en el antiguo arte romano, pero también habría que tener en cuenta toda una aportación oriental, procedente de Asia por Transcaucasia. J. Baltrusaitis ha mostrado desde el punto de vista de la escultura ornamental semejanzas chocantes entre motivos asiáticos de la época sumeria y los reproducidos en las iglesias románicas ¹. Ciertamente que la influencia de la cristiandad oriental, de Mesopotamia, volvemos a encontrarla en el arte romano, cosa que ha sido muy justamente subrayada por J. Puig i Cadafalch ² cuando escribe: «El primer arte románico representó una invasión mesopotámica en Occidente, que se puso a hablar una lengua artística teñida de fuerte orientalismo ... el arte creado en Ravena y el arte bizantino se han fundido en el arte». Es imposible precisar la influencia exacta del Oriente, o ni siquiera relacionar los símbolos que le toma prestados Occidente, porque éstos no son siempre puros, apareciendo amalgamados con otras representaciones procedentes de corrientes distintas. Ya en el siglo xi, nos encontramos la decoración esculpida de margaritas, o flores de lis, el enroscamiento, la trenza y la estrella de seis puntas. La cristiandad oriental había recibido una amplia herencia de Siria, Mesopotamia, Transcaucasia y Egipto, y tenía que comunicar estas riquezas a Occidente. Pero dada la multiplicidad de las fuentes orientales del arte románico, éste poseerá un carácter mucho más universal que el arte gótico.

Puig i Cadafalch observará además que no existe continuidad histórica entre el arte románico y los artes anteriores, debiendo hablar de un vacío. En un momento preciso, el estilo comienza, y el autor se plantea esta cuestión: «¿Cuál es la aportación de las artes anteriores al primer arte románico? La respuesta está clara: Roma es el fondo del arte que estudiamos» ³. Esta afirmación nos parece perentoria. Sobre todo conviene recordar que el arte que llamamos comúnmente romano no es romano en su origen. Roma se halla en el centro de las más variadas aportaciones.

Por lo demás, también los símbolos célticos sobreviven igualmente en la escultura románica. Así, Escocia e Irlanda proporcionan una cultura misteriosa con su origen céltico, en sus espirales y lazerías.

LAS ESCULTURAS ANTIGUAS ⁴

Los historiadores medievales nos describen con énfasis las excavaciones que les permiten descubrir antiguas obras de arte ⁵. Así, en Francia pueden admirar cómo

¹ Ver J. Baltrusaitis, *Art sumérien, Art roman*, París, 1934.

² Cf. J. Puig i Cadafalch, *La Géographie et les origines du premier art roman*, París, 1935, p. 469.

³ *Id.*, p. 470.

⁴ Ver J. Adhemar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Londres, 1939. Este libro ha sido de gran utilidad para la redacción de este capítulo.

⁵ Ver sobre esta cuestión, G. Zappert, «Ueber Antiquitätenfunde im Mittelalter», en *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften der Philosophisch-historische Classe*, Wien, 1850, p. 572 y sigs.

modamente sarcófagos y estatuas, subsistiendo numerosas ruinas romanas. Autun por ejemplo, vieja ciudad de la Galia romana, conserva su teatro, que está cristianizado: una capilla en honor de San Andrés halla asilo en su recinto. Más tarde, en el relato de sus viajes literarios, Dom Martène y Dom Durand observarán a propósito de Saint Lazare de Autun un orden de arquitectura imitado de Roma.

Un detalle simpático: los viajeros, sean abades o monjes, o bien los arquitectos que se dirigen a Roma, nunca olvidan traer algunos recuerdos. En esto, imitan a Carlomagno, a quien el papa Adriano I había autorizado a elegir algunas de las ruinas antiguas; grandes y pesados carros de mármol procedentes de Roma y de Ravenna hicieron así camino hacia Aquisgrán. Sugerio sueña con renovar el gesto del emperador. ¿No había pensado colocar en el corazón de la abadía de Saint-Denis columnas romanas? El obispo de Winchester manda llenar un navío con piedras retiradas de las ruinas de Roma, y el abad de Saint-Benoit-sur-Loire coge para los altares de su abadía varios mosaicos de mármol. Así es como se organiza un verdadero comercio europeo. También tiene interés constatar el gusto de los monjes por un pasado que juzgan honorable y cargado de significación. En realidad, era una manera de glorificar a Dios, introduciendo en su templo aquellas piedras, y aquellos mármoles y mosaicos.

LA CIUDAD ÁUREA

Otro hecho es evidente: la atracción de los hombres del románico por la antigua Roma. Entendámoslo bien, los monjes del siglo XII, de los que los ignorantes —y son bien numerosos— hicieron unos bárbaros, eran finos letrados y admiradores de una antigüedad que conocían mucho mejor que nosotros. Por sus gloriosos recuerdos, Roma atraía a los viajeros. Siempre había sido un centro importante, en razón a su papel en el seno de la cristiandad, pero en ese momento el papa aún no gozaba del privilegio de su infalibilidad, que es de fecha reciente. En consecuencia, se debatía con él. Padre del pueblo cristiano, pero comprometido en lo temporal, devenía en envite de influencias opuestas; los partidos le asediaban. Las costumbres eran rudas, y sus legados podían ser a veces violentamente molestados. Las cartas de San Bernardo manifiestan respecto de los papas una libertad de tono que hoy podría extrañarnos. Claro que Bernardo de Clairvaux tenía el papel de árbitro de la cristiandad mientras el papa Eugenio III, antiguo monje de Cîteaux, había sido antiguamente el encargado del calefactorio de la abadía.

Cuando los abades, encaramados en sus mulas o caballos, llegaban a la áurea Roma, después de haberse inclinado sobre las tumbas de los apóstoles y haber rezado en la iglesia de Letrán, contemplaban gustosamente la herencia que llenaba la ciudad antigua. Desde este punto de vista, las relaciones de viajes entre Italia y Francia son muy evocadoras, ya leamos, por ejemplo, la crónica de Arnold de Lubeck o la muy antigua guía de Roma reaparecida en 1155 bajo el título de las *Maravillas de la Ciudad de Roma (Mirabilia Urbis Romae)*⁶. Allí aparece el nom-

⁶ Las *Mirabilia* serían, según Mgr Duchesne, obra de un canónigo de San Pedro. La obra utiliza fuentes antiguas. Cf. G. Parthey, *Mirabilia Romae*, Berlín, 1869.

bre de los más admirados monumentos. Claro está, muchos templos paganos habían sido transformados en iglesias, y otros muchos fueron ocupados por familias romanas; pero aún cristianizados, evocaban el recuerdo de los tiempos pasados. Un decreto del Senado de 1162 concerniente a la columna Trajana es muy significativo y prueba el respeto que rodeaba estos vestigios antiguos. Y aún es válido para nosotros, porque incluye un sentido de los valores que una civilización mecánica ha perdido. La columna Trajana debe permanecer intacta e incorrupta —exigía el decreto— mientras exista el mundo, y el que intente degradarla será condenado a muerte y sus bienes confiscados. ¡No se puede ser más tajante! Además esta actitud no extrañaba en absoluto a italianos ni franceses, ni a ingleses o alemanes, y tampoco provocaba ningún tipo de confusión en el alma cristiana. Entonces no eran tanto las naciones las que dividían a los hombres, sino el hecho de ser cristiano o no cristiano.

Cierto que estos antiguos edificios habían servido antaño para el culto pagano, representando por tanto los restos de los *gentiles*. Mas sus nombres no cambiaban necesariamente; muchos permanecían, pero su destino se había vuelto diferente. Ningún desprecio les cubría, sólo la compasión parecía alcanzarlos, pues esos monumentos de piedra o pensamiento parecían estériles. «¡Están carentes de espíritu y de vida!», dirá Pierre le Mangeur ante un grupo de estudiantes. Sin embargo, se les juzgaba «honorables»⁷ y sabiamente edificadas.

Hablando en concreto de la belleza de Roma, un poeta del siglo XII, Hildebert de Lavardin, nos dice: «Las ruinas de tus divinidades son más bellas que los mismos dioses». El arte humano sobrepasa, en ciertos casos, la obra de la naturaleza, y a esta belleza, más bella que la natural, tenderán los artistas en las estatuas del Beau Dieu de Amiens y de la Virgen, etc.

Aquella guía de Roma relataba además a sus peregrinos numerosas leyendas. Así, en la visita al Capitolio les recordaba que bajo el reinado de Augusto, un grupo de estatuas sosteniendo cada una campanilla evocaba las diferentes provincias romanas. Si una campana sonaba, anunciaba la revuelta en una de estas provincias.

Una estatua ecuestre llegó a jugar un papel preponderante, la estatua de Marco-Aurelio, cuyo caballo pisoteaba una figurita que simbolizaba los países conquistados por el emperador. Pero confiando en la información de una inscripción antigua, viajeros y pelegrinos creían admirar a Constantino pisoteando la herejía. Gracias a este error, podremos ver al emperador representado en fachadas de las iglesias, por ejemplo en Châteauneuf (Charente), o en la Abadía des Dames, en Saintes, o en el baptisterio de San Juan de Poitiers. Una leyenda que concierne a su bautizo acababa además de hacerlo famoso, pues un baptisterio de San Juan de Letrán recordaba cómo las aguas bautismales habían curado de la lepra a Constantino.

⁷ Cf. *La Chronique du Diacre Florus*, citado por L. Begule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880, p. 5.

EL ÉXITO DE LOS AUTORES ANTIGUOS

Gracias a sus lecturas y a su conocimiento de historia los letrados del siglo XII tenían una perspicaz penetración sobre los hechos de la antigüedad, pudiendo situarlos sin error en un marco preciso. Así, visitando las ruinas antiguas, sabían a qué períodos atribuirlos. Igualmente, su familiaridad con las fábulas de Ésope, de Avieno y de Catón les permitía moverse con holgura en una literatura de costumbres. El perfecto uso del latín en las escuelas facilitaba la lectura de las obras estudiadas. Claro que el griego planteaba dificultades, y por eso las traducciones latinas abundaban⁸. Pero no sólo interesaba traducir el griego para hacer accesibles ciertas obras, sino que también era preciso ponerlas al alcance de los que ignoraban el latín. Siendo pues necesario dar en lengua románica sus interpretaciones, también en los «fabliaux» y las canciones se introdujeron citas de inmediato. Así veremos a María de Francia servirse en sus *lais* de símbolos de la Biblia y de la antigüedad. En cuanto a Homero, era conocido a través de su versión en la *Iliás latina*. Por lo demás, algunas compilaciones agrupan varios autores y forman antologías. Pero son siempre las bibliotecas medievales las que permiten saber cuáles eran los escritores más estimados en la época.

No subrayaremos aquí la influencia de Platón, teniendo a menudo ocasión de citarlo a lo largo de esta obra. En cuanto a Ovidio, ya hemos indicado su éxito en las páginas consagradas a las características medievales. En el siglo XII, los poetas le imitan, hasta el punto de que a veces se confunden sus poemas con versos extraídos de las *Metamorfosis*; este es el caso, por ejemplo, de Hildebert de Lavardin, quien también tiene en mucho la sabiduría antigua de Horacio, y al tiempo la de los Padres de la Iglesia⁹; igualmente Matthieu de Vendôme o Baudri de Bourgueil —entre otros muchos— se inspiran en Ovidio. A veces lo cristianizan, es decir, lo interpretan de manera cristiana; especie de bautismo que le permite entrar en todas partes y ser leído sin miedo. Ya hemos hablado de su auge en las abadías entre monjes y monjas. No obstante, respecto a los niños, parece necesario obrar con prudencia. Alejandro Neckham dice a este respecto que no hay que ponerlo inconsideradamente en manos de los jóvenes.

Por lo demás, se creía gustosamente que Ovidio se había hecho cristiano, y una leyenda relataba que era el autor del tratado *De vetula*, y que éste había sido encontrado en su tumba. Al final de su vida, Ovidio habría enseñado los misterios de Cristo y de la Virgen¹⁰.

Conrado de Hirschau, en su *Dialogo super auctores*¹¹ cita a los autores paganos que hay que interpretar de manera cristiana; éstos, que son numerosos, son encomiados por turnos: así, Donato, Catón, Cicerón, Boecio, Lucano, Horacio, etc. Lo importante pues era orientar todas las artes hacia la ciencia divina. Si hemos

⁸ Ver sobre el papel del griego en la Edad Media, M.-A. Tougard, *L'Hellénisme dans les écrivains du Moyen Age*, París, 1886.

⁹ Cf. J.-B. Hareau, *Notices et Extraits*, t. XXVIII, París, 1882.

¹⁰ Cf. P. Lehmann, *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters*, Berlín-Leipzig, 1927, p. 13 y sigs.

¹¹ Ed. R. B. C. Huyghens, 1955, p. 39.

sido llamados, como dice San Pablo, en libertad (2 Cor., III, 17), los estudios liberales nos permiten servir a nuestro Rey¹².

Este renacimiento del siglo XII posee un gusto decidido por los clásicos. Cicerón y Horacio son leídos en todos los monasterios, y Horacio es citado bien a menudo por Bernardo de Clairvaux y Guillermo de Saint Thierry. En su *De contemplando Deo*, Guillermo vuelve a tomar un verso de Horacio. Aelred de Rielvaux compone un *De amicitia*, y Raynaud, abad de Foigny, es objeto de las suaves burlas de San Bernardo debido a su gusto por Ovidio. Isaac de l'Étoile canta el sabor de la dialéctica, y en su Suma¹³, llamada *Quoniam homines*, Alano de Lille hace alusión a la necesidad de combatir con sus propias armas a Goliat. En efecto, para refutar a los adversarios del dogma cristiano, conviene utilizar a los paganos. Así es invocado Hermes Trismegisto e igualmente Platón, la Sibila, Aristóteles, etc. Señalemos aún que los redactores del *Exordium magnum* (uno de los primeros monumentos cistercienses) citan junto a Gregorio Magno y los Padres del desierto, a Filón, Horacio y Ovidio.

Juan de Salisbury descubrirá en la *Eneida* las seis edades del hombre y Hugo de Fouilloy parafrasea para los pastores y sus rebaños la égloga novena. Isidoro de Sevilla, a través de Lactancio, ya había concebido en sus *Etimologías* un orden histórico que comprende seis edades: de la creación al diluvio, del diluvio a Abraham, de Abraham a David, de David a la cautividad de Babilonia, de la cautividad de Babilonia al nacimiento de Cristo, inaugurando este último período una nueva era. Además Isidoro hablará también de Egipto y de Asiria, de Grecia y de Roma. En cuanto a Abelardo, en su *Diálogo entre un filósofo, un judío y un cristiano*, sostendrá que Dios es a la vez el autor de la ley natural y la revelación. Pero la revelación no podría existir sin la naturaleza. Según él, Platón habría presentado el dogma de la Trinidad, y Cicerón le parece el más grande de los filósofos. Guillermo de Conches igualmente beberá su breviario de moral en Cicerón y Séneca.

Un monje de Lorena, llamado Juan de Alta Silva, considera a Virgilio como un poeta famoso (*ille poeta famosissimus*) cuyos poderes trascienden a los de los hombres. Alejandro Neckham hace una lista de los prodigios realizados por Virgilio, Juan de Salisbury es el primer escritor que califica a Virgilio de mago, siendo él quien nos cuenta la famosa historia de la mosca, según la cual Virgilio, construyendo una mosca, logró exterminar las otras moscas que infestaban la región de Nápoles¹⁴. Vicent de Beauvais dirá en el siglo XIII que esa famosa mosca, dotada de tanto poder, era de bronce. E igualmente, en Roma, los peregrinos aún podían admirar el Castillo del Espejo donde, según la leyenda, Virgilio habría usado un espejo mágico con objeto de seguir a muy larga distancia el movimiento de los enemigos de la ciudad.

¹² *Id.*, p. 58. Ver a este respecto, en Juan Leclercq, *L'amour des lettres et la vision de Dieu*, París, 1957, p. 115. El capítulo VII dedicado a los estudios liberales reúne muchos textos, pp. 108-141.

¹³ Esta acaba de ser editada por P. Glorieux, en *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, t. XX, París, 1953, pp. 113-364. Ver en particular, p. 116.

¹⁴ Ver J. W. Spargo, *Virgil the Necromancer*, Cambridge, 1934, pp. 8, 70 y sigs.

LOS OPOSITORES

Ante tal éxito de los estudios profanos, los integristas se indignan, y el dulce Bernardo está con ellos, poniéndose a la cabeza de un combate rico en consecuencias; no sólo la reforma cisterciense agrupa numerosos adeptos, sino que influencia la opinión de la época. Bernardo es exigente. Los monjes no deben cultivar en absoluto las ciencias por sí mismas. Ello no obstante dice en un sermón, que el estudio de las letras no es inútil para rechazar los argumentos de los adversarios o instruir a los iletrados. Así, la poesía satírica latina suministra a los monjes gran cantidad de rasgos a fin de utilizarlos contra el hombre presa de sus pasiones. San Bernardo usa muchos, añadiendo además que la ciencia de las bellas letras es adorno del alma. No es raro que veamos a Bernardo tronando contra el lujo arquitectónico y litúrgico de Cluny, apoyándose para ello en un texto de Persio. Igualmente, con ocasión de la muerte de su hermano Gerardo, ¡se vale de Horacio! Insistimos aquí en San Bernardo, ya que es típico constatar que este hombre opuesto al arte cluniacense y a las ciencias profanas cuando son estudiadas con exceso, está a su vez saturado de autores antiguos. Si escribe a un amigo: «¿Por qué buscáis el Verbo entre los libros si lo tenéis en su carne? ¿Por qué os complacéis tanto en beber el agua turbia de las cisternas?», no es en absoluto para impugnar la bondad de los estudios, sino para atraer a la vida monástica a su corresponsal. Un hecho es evidente: la tentación de los monjes del siglo XII no es de orden carnal; reside en el gusto excesivo por las ciencias profanas que resurgen de la antigüedad.

San Bernardo tendrá imitadores sobre todo en sus hijos, como Nicolás de Clairvaux que tratará a Virgilio y Cicerón de sirenas cuyo canto conduce a la pérdida del alma (vid. lámina 8). Sin embargo, los cistercienses de primera generación son hombres instruidos, diestros en las disciplinas del trivium y el quadrivium, antes de entrar en la escuela de la caridad.

Estos monjes que intentan asignar a las ciencias profanas un papel secundario no son en absoluto adversarios de la cultura. Se trata solamente de una cuestión de orden. Las ciencias profanas no deben ocupar un lugar que no podrían cumplir. Vemos así esbozarse la teoría del siglo XIII anunciada en el siglo XI por Pedro Damiano: supremacía de la teología y papel subalterno de las otras ciencias, que les hacen el papel de siervas. La teología es en efecto más importante para estos hombres románicos que la cultura profana; es la ciencia de Dios. En una encantadora evocación, Hugo de Saint Victor compara las ciencias sagradas al olivo que se alza por encima del junco flexible, o incluso al rosal, cuyas flores rojas ofrecen más calidad que la humilde lavanda.

Una miniatura del *Hortus deliciarum* de la abadesa Herrad de Landsberg opone la inspiración del espíritu inmundo, representado por un pájaro negro que vuela sobre el hombro de un poeta, a la inspiración del Espíritu Santo que ilumina a los sabios. Y este negro pájaro alarga su cuello para insuflar al oído del poeta pensamientos profanos.

Además, otro movimiento de tenor enteramente diferente nace en el siglo XII; el de los cornificienses, que no se alejan de las artes profanas por amor a la ciencia sagrada, sino que son espíritus perezosos que no tienen deseos de permanecer largo tiempo en las universidades; así, Juan de Salisbury, con humor muy inglés, dirá



Lám. 8. Sirena, en una talla del siglo XII; capitel de la iglesia de Saint Sernin de Toulouse.

La sirena, de cabeza de mujer y cuerpo de pájaro, seduce por su canto; quien la encuentra y la escucha, corre a su perdición.

de ellos ¡que no quieren permanecer en las escuelas más tiempo del que precisan los pollos para que les nazcan las plumas! ¹⁵. Pero a estos negligentes, ansiosos de aparentar, no de formarse, Gilbert de la Porrée les aconseja un oficio lucrativo, como el de panadero.

¹⁵ Juan de Salisbury, *Metalogicon*, I, 3; P. L. 199, c. 829; ed. C. Webb, Oxford, 1929, p. 11.

LA HERENCIA DEL PASADO

A pesar de estos monjes inquietos ante el éxito de la ciencia profana, el gusto por la antigüedad se propaga. Cristo no será en ello lesionado. De nuevo, una vez más, asume la herencia del mundo.

Pierre le Mangeur, deán de la iglesia de Troyes, compone hacia 1160 una historia del pueblo de Dios que más tarde recibe el nombre de *Biblia historiale*, uniendo ambas historias, sagrada y profana; desde entonces, los artistas románicos beberán en ella, cuando quieran expresar, en los pórticos de las iglesias, el paralelismo entre la sabiduría pagana y la bíblica, emparejando las sibilas con los profetas.

Así, los hombres románicos se creen herederos de un pasado, no sólo religioso, sino también profano. Y lo profano, lo captan en su deseo constante de hacer coincidir los recuerdos antiguos y las realidades de la fe. Por eso emplearán gustosamente los símbolos paganos, a los cuales su espíritu enciclopédico se acomoda fácilmente. En los capiteles de Torsac (Charente) veremos por ejemplo un personaje que está tocando el arpa en presencia de un pájaro, personaje que ha sido identificado con Orfeo¹⁶. Incluso Satán sacará provecho de los temas antiguos, pues representado con orejas de gato, resulta semejante al Pan arcaico, mientras de su boca abierta van surgiendo dos pequeños personajes desnudos tocados con el gorro frigio, que llevan habitualmente los demonios paganos. Además va subido sobre un animal, mitad perro mitad serpiente, en el que se reconoce al antiguo Cerbero. Ahora bien, esta singular representación es obra de los monjes de Corbie, que la han dibujado en el rollo fúnebre del abad de Savigny¹⁷. Uno de los capiteles de Vézelay evoca a su vez un detalle tomado de la *Eneida*: un enorme águila que sostiene un niño con el pico y un perro con sus garras¹⁸. Recientemente, Jean Adhemar ha señalado que la historia de Ganimedes era bien conocida por los clérigos del siglo XII. Además, Juan de Salisbury hace alusión a ello en el *Polycratus*. Alejandro Neckham, en *De naturis rerum*, fija una relación entre los planetas y las virtudes, y Guillermo de Conches, comentando el *De consolatio-ne* de Boecio, designa bajo el nombre de Eurídice la concupiscencia del corazón humano.

El universalismo románico acepta gustoso estas comparaciones; así vemos a Saturno, a Júpiter, a Marte, a Venus y a Mercurio desempeñar un papel en el simbolismo cristiano. Así, en la iglesia románica, de las esculturas de los pórticos a las pinturas de las vidrieras, todo el saber enciclopédico está representado. Lo mismo ocurre en los grabados del siglo XII, y por ejemplo en las ilustraciones de los manuscritos de Rabano Mauro. Henri Focillon nos ha mostrado cómo los profetas se insertan en las formas orientales antiguas, como Daniel rodeado de leones recordando al Gilgamesh del arte asirio. E incluso animales de Asia desconocidos en Europa penetran secretamente en las iglesias, siendo dibujados en la piedra.

¹⁶ Cf. J. George y A. Guerin Boutaud, *Les églises romanes de l'ancien diocèse d'Angoulême*, París, 1928, p. 289.

¹⁷ L. Delisle, *Rouleaux des morts du IX au XV siècle, recueillis et publiés pour la Société de l'histoire de France*, París, 1866, p. 281 y sigs.

¹⁸ Cf. J. Adhemar, «L'enlèvement de Ganimède», en *Bulletin monumental*, 1932, pp. 290-291.

Los elementos astrológicos, que permanecieron incluidos mucho tiempo en la semana planetaria, siguen evocando a las divinidades. Las figuras astrológicas son gustosamente adoptadas, y los temas de la antigüedad experimentan distintas metamorfosis. Además, el Nuevo Testamento hace alusión a los astros, como en el caso de la estrella de los Magos. En el sueño de los Magos, la vemos suspendida sobre los tres rostros en relieve de la catedral de Autun (Museo de la catedral). En el siglo XII, algunas comparaciones procedentes de los primeros siglos cristianos no son desconocidas. Conciernen por ejemplo a las transformaciones de Cefeo en Adán y de Casiopea en Eva. El *Sueño de Escipión* de Macrobio, los tratados de Isidoro y de Beda, o las *Bodas de Mercurio* y la *Filología* de Marciano Capella formaban las fuentes principales de los temas antiguos. Concretamente, la obra de Capella, muy apreciada por los monjes, comentaba los siete artes que los artistas románicos ilustraron.

La tradición judeo-cristiana suministró a la Edad Media gran número de símbolos. Éstos se cruzaban algunas veces con símbolos universales, y los absorbían hasta el punto de hacerse indivisibles para el espíritu de los hombres de la Edad Media. Además las cruzadas hacían circular textos griegos y árabes en traducciones latinas, que eran a menudo de origen judío.

Es imposible señalar todos los símbolos de la literatura profana, debido a su gran número y su uso frecuente. Pero vemos a menudo cómo estos símbolos resultan amalgamados con temas bíblicos, como por ejemplo los cuatro ríos que bajan del monte Merú y que tienen su paralelo en los ríos de la *República* de Platón y también en los ríos del Paraíso, o la rueda solar, llamada rueda de la Fortuna por Boecio. Este tema ha sido diversamente interpretado, y lo volvemos a encontrar por ejemplo en el *Jardín de las delicias* de la abadesa Herrad de Landsberg, con sus ávidos personajes, nunca duraderamente satisfechos. Honorius Augustodunensis habla de una mujer atada en una rueda que gira perpetuamente; unas veces su cabeza se eleva, y otras baja. ¿Qué es pues esta rueda? Es la gloria del mundo, arrastrada en eterno movimiento. La mujer atada a la rueda significa la fortuna, y su cabeza se eleva y se baja alternativamente porque los poderosos y los ricos a menudo se encuentran precipitados a la pobreza y la miseria¹⁹. Igualmente, el liturgista Jean Beleth anota cómo en el siglo XII sacaban en procesión, «además de los hachones y las antorchas», una rueda ardiente.

Hemos insistido en el pensamiento y en el arte romanos, porque es importante, para concebir la influencia de los símbolos de la antigüedad, comprender hasta qué punto las artes y las letras eran apreciadas en el siglo XII. Numerosos símbolos evocados en teología, en las literaturas profana y religiosa, y esculpidos por los imagineros, tienen su fuente en el patrimonio de la Roma pagana. Además el mismo nombre de arte románico expresa su dependencia respecto al arte antiguo. Esta relación es tan estrecha que favorece confusiones²⁰. Así, los baptisterios románicos pasarán a veces por templos paganos²¹. ¡Un historiador del siglo XVIII creyó reconocer en un combate de gallos románicos una escultura perteneciente al templo de Beleno!²².

¹⁹ Honorius Augustodunensis, *Speculum ecclesiae*, P. L. 172, c. 1057.

²⁰ Ver los numerosos ejemplos citados por J. Adhemar, *id.*

²¹ Dom Jacques Martin, *La religion des Gaulois*, 1727, t. I, pp. 219-228.

²² Abbé Gandelot, *Histoire de la Ville de Beaume et de ses antiquités*, Dijon, 1772, p. 11.

Vemos así que la imagen antigua raramente es conservada en su sentido primitivo, experimentando una nueva interpretación. Los símbolos profanos son también religiosos. Por ejemplo habría que estudiar los laberintos, fortificaciones y murallas construidos alrededor de los castillos y ciudades en el siglo XII. Se trata en realidad de garantías contra los enemigos externos, o más aún, protecciones contra los malos espíritus de donde provienen la enfermedad, la muerte y todos los peligros demoníacos. Los símbolos arcaicos son así retomados y tranfigurados, y la razón de este cambio proviene de la necesidad de revestirlos de sentido cristiano: Dios es cristiano, y el demonio también.

Pero el amor por la antigüedad, afinando el gusto de los hombres románicos, haría más accesible el espejo del universo para ellos.

Capítulo 3

El universo, espejo de los símbolos

La obra permite conocer al artesano. El universo es el espejo en el que Dios se refleja. El conocimiento del universo introduce al hombre medieval en el misterio de Dios y en su propio misterio. Así, el conocimiento de sí y del mundo le da acceso al modelo del que el mundo es imagen.

Para los hombres de la Edad Media, la naturaleza no está separada de la gracia. Dios es señor a la vez de la naturaleza y de la historia, según la afirmación de Hugo de Saint Victor¹. A la obra creadora de Dios corresponde la obra recreadora de la redención, puesto que entre ellas se ha introducido el pecado. El cosmos creado por Dios retorna a Dios necesariamente. Tomar contacto con la naturaleza, es por tanto entrar en una economía de salvación.

NATURALEZA E HISTORIA

Sería posible establecer una distinción entre los símbolos considerados en la naturaleza y los estudiados en la historia². La comprensión espiritual de las Escrituras penetra el sentido de la historia sagrada. Los estudios doctrinales de la alegoría que conciernen a la tipología bíblica intentan deducir los significados más evidentes de la palabra de Dios y los pasos sucesivos de un pueblo atento a su búsqueda. Así, el símbolo en la historia es el símbolo situado en el interior del coloquio entre Dios y su pueblo.

Según Guillermo de Saint Thierry, el conocimiento de Dios por la razón natural —conocimiento de Dios como causa primera inteligente— no constituye visión

¹ *Adnotationes elucidatorie in Pentateuchon, In Genesim*, IV; P. L. 175, c. 33-34.

² Ver M. D. Chenu, «Nature ou histoire? Une controverse exégétique sur la création au XII siècle», en *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, t. XX, París, 1953, pp. 25-30.

más directa que la fe. También ella se presenta por intermediarios, por espejos. Mirando a las criaturas, como éstas presentan cierta similitud con Dios, el hombre puede entrever en cierto grado la divinidad. Y ésta se revela en su supereminencia de naturaleza creadora, en el espejo de aquello que ha creado: *Per visibilia ad invisibilia*. El célebre texto de San Pablo (*Rom.*, I, 20) mostrando que podemos elevarnos al conocimiento de las propiedades invisibles de Dios a partir de la consideración del universo creado, ha sido interpretado de distintas maneras. Según San Agustín, las *invisibilia Dei* son las Ideas de Dios, por lo que conocer a Dios a partir de lo sensible, es remontar de las cosas a sus Ideas³. Hugo de Saint Victor escribirá a su vez que las realidades invisibles que permanecían secretas han sido exteriormente conocidas, volviéndose visibles a los ojos de todos⁴.

EL RITMO EN LA NATURALEZA

La naturaleza será un campo de investigación para Hugo de Saint Victor. El pensamiento de Dios se descubre en el orden natural, y todos los grandes símbolos cósmicos están en la base de este conocimiento de la naturaleza: son inherentes a la humanidad. El hombre románico capta la relación entre el ritmo del alma del universo (el Alma del Mundo) y el ritmo de su alma. Posee el sentido de la analogía entre la estructura del cosmos y su propia estructura, y se encuentra cara a cara con lo que R. A. Schwaller de Lubicz llama «La magia de los análogos»⁵.

Además, ese ritmo, del que tiene conciencia, se le aparece tanto más real cuanto que puede captar la periodicidad de la naturaleza observando las estaciones, así como la alternancia del día y la noche. La consideración de la naturaleza le enseña que todo es relación y proporción. La teoría del macrocosmos y el microcosmos reposa evidentemente sobre el número, y éste es relación de proporciones. El siglo XII detenta eminentemente ese «sentido de la relación», sin el cual nada puede ser determinado.

Por lo demás, este ritmo de nuevo lo encontramos en el fraseo latino de los teólogos, prosistas y poetas que, tanto unos como otros, recurren a variados procedimientos para crear el lenguaje del ritmo, un lenguaje que puede comprenderse tanto por los ojos como por los oídos o el tacto. El tratado de Beda, *De schematibus et tropis Sacrae Scripturae liber*, ofrecía una síntesis de la tradición antigua, recordando que es ante todo el oído el que discierne la armoniosa composición de las palabras.

LA OBSERVACIÓN DE LA NATURALEZA

La correlación y la interdependencia de las diferentes partes del cosmos se presentan en numerosos temas. Así, nuestros autores medievales podían admirar las

³ Cf. E. Gilson, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, id., p. 22.

⁴ *De Sacramentis*, I, III, 3; P. L. 176, c. 217 C. A este respecto, ver M.-M. Davy, *Théologie et mystique de Guillaume de Saint Thierry*, I *La connaissance de Dieu*, París, 1954, p. 11.

⁵ Cf. *Le miracle égyptien*, p. 16.

miniaturas de un manuscrito de Isidoro de Sevilla⁶, donde se veía la posición de los siete planetas errantes. Desde el siglo XI, algunas miniaturas representaban el sol estrellado de rayos en el interior de un círculo, rodeado de los signos del zodiaco, con sus nombres y las partes del cuerpo que rigen.

En el universo, los hombres observaban los planetas, los árboles, las flores, y sobre todo tenían conciencia de un ritmo del que no se podía escapar sino desgajándose del universo. Ya en el siglo I, Dión Crisóstomo expresaba idéntico sentido mostrando cómo la naturaleza constituye una iniciación para el que la contempla. Si enviáramos —nos dice— un Griego o un bárbaro a un templo destinado a los misterios, a un santuario maravilloso en belleza y grandeza, sentiría un movimiento semejante al percibido en el seno de la naturaleza. Al templo llegan las visiones y las voces que se oyen en los misterios, y hay alternancias de luz y de tinieblas. Incluso cuando no hay ningún intérprete para explicar estos misterios, el hombre nunca puede permanecer insensible. Así, el género humano está iniciado al misterio, y no en un edificio elevado por los atenienses, sino en la creación, con sus aspectos variados. Allí donde la luz del sol y de los astros danza en torno a los hombres, el corifeo contiene el corazón de la totalidad de las cosas, gobernando el cielo y todo el cosmos como un sabio piloto que dirige una nave que está bien construida.

Según Adam Escoto, monje premonstratense convertido en cartujo, no sólo son los libros los que describen la presencia de Dios, sino que todo el universo lo revela: las estrellas del cielo, las arenas del mar, las gotas de la lluvia, la hierba de los campos, las hojas de los árboles, el pelaje de los animales, las escamas de los peces, el plumaje de los pájaros⁷. San Bernardo nos dice que aprendió más en los bosques que en los libros, ya que las rocas y los árboles enseñan todas las cosas, y añade en alusión a un texto bíblico: «Podemos extraer miel de las piedras y de las rocas aceite»⁸. Y también es en la naturaleza donde halla el hombre las plantas necesarias para conservar su salud y asegurar su curación de la enfermedad. Adam Escoto dice haber visto a la maga coger flores cuando anochece y cruzar la llanura con su carga de plantas, oyéndole moler sus medicinas en un mortero con ayuda de un mazo⁹. La naturaleza aparece así cargada de fuerzas misteriosas, a la vez inquietantes y benéficas. Y Abelardo, en su *Ética*, evoca a los demonios como conocedores de los secretos de las hierbas y las simientes, de los árboles y las piedras.

El oído del corazón permite percibir esa brisa ligera que nos anuncia el mensaje de Dios, y el hombre atento, como Elías, reconoce la presencia divina. Quizás como Ana, hija de Fanuel, tenga que esperar durante ochenta años... Para Adam Escoto, la primera visión de Dios consiste en el conocimiento de su obra; así, la contemplación de la naturaleza se convierte en el umbral de una revelación interna.

⁶ Ms. 423 de la Biblioteca de Laón. Cf. E. Fleury, *Les manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Laon*, Laon, 1863.

⁷ Cf. *De triplici genere contemplationis*, I, VII; P. L. 198, c. 800 B.

⁸ *Epístola* CVI, 1-2; P. L. 182, c. 242 B.

⁹ *Praefatio in homilias seu sermones*, XI; P. L. 198, c. 96 B C, y *De tripartito tabernaculo, proemia*, I, 1; P. L. 198, c. 610 B. Ver F. Petit, *Ad viros religiosos, Tongerlo*, Amberes, 1934, p. 88.

El hombre románico, permeable al sentido del universo, distingue a través de él la voz de Dios, y como le está atento, recibe una enseñanza. Comprende así que el universo es esencialmente un lugar de teofanías.

En cuanto a este término, la teofanía, que conocen nuestros autores medievales y que algunos emplean gracias a Juan Escoto Erígena, encuentra aquí su plena aplicación. La naturaleza no nos permite saber lo que es Dios, pero sí que afirma su existencia. Cristo, al hacerse hombre, asume el mundo sensible e inteligible, y su encarnación es la más excelente de las teofanías. Y ya que las teofanías son apariciones divinas, la naturaleza entera se convierte al fin en una de ellas. «*Theophania id est divina apparitio*», dice Honorius Augustodunensis¹⁰. El Verbo creador mantiene el movimiento del mundo. ¿No dijo ya San Juan en el *Prólogo* de su Evangelio: «En él estaba la vida y la vida era luz para los hombres» (*In ipso vita erat, et vita erat lux hominum*)? Estos distintos símbolos, en los que reconocemos a Dionisio a través de Juan Escoto Erígena, manifiestan la influencia de los Padres que han intentado interpretar la Sagrada Escritura.

EL AMOR DE LA NATURALEZA

La vía del amor es siempre el camino más corto. Amando a la naturaleza, el hombre románico penetra en su secreto. La ternura que un San Francisco de Asís expresa felizmente en el siglo XIII se encuentra ya incluida en la época que estudiamos. Es más discreta, menos fraternal en el juego de sus expresiones, sin duda menos colorista que en el poeta franciscano, pero parece profundamente viva en sus manifestaciones. Cuando el maestro de obras traza los símbolos de los diversos elementos en la Casa de Dios, lo único que hace es prolongar en piedra las meditaciones cotidianas del contemplativo.

Este amor de la naturaleza, los hombres de la Edad Media lo descubrían en la Biblia. Así, un salmo (CIII, 1-4) les mostraba que Yahwéh se encuentra revestido de esplendor y majestad, que se envuelve en la luz como en un manto, que despliega los cielos y construye su vivienda sobre las aguas, hace su carro de nubes y avanza sobre las alas del viento. Por ello, retomaban las palabras del Salmista:

Quando contemplo los cielos, obra de tus dedos,
y la luna y las estrellas que has creado, exclamo:
¿Qué es el hombre?

(S. VIII, 4).

Los Salmos que los monjes recitaban diariamente en el coro les invitaban a unirse al universo para dar gracias a Dios. Pero no sólo era en la Biblia donde el hombre buscaba el conocimiento del universo, sino que lo encontraba a su vez en los Padres, y además en las obras de los autores clásicos. Así, Séneca enseñaba la

¹⁰ *Clavis Physicae*, f.^o 7 v; cf. M. T. d'Alverny, «Le cosmos symbolique du XII siècle», en *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, t. XX, París, 1953, p. 45.

unión religiosa con el universo, y San Agustín describía en sus *Confesiones* el sentido de la revelación en el orden de la naturaleza. «¿Qué amo cuando os amo?», exclamaba dirigiéndose a Dios; y describía el resplandor de la luz, el olor de las flores, el maná y la miel.

La naturaleza también enseñaba el sentido del amor. Así dice Baudri de Bourgueil: «Si acusamos al amor, acusamos a Dios, ya que el amor es expresión de la naturaleza». Partiendo de este principio los poetas cantarán el amor a la mujer. Sabemos hasta qué punto lleva el siglo XII el culto de la Señora, es decir, de la Virgen, de la madre de Cristo. En los poetas, la imagen de la mujer siempre se encuentra como bañada de luz. Sus ojos son semejantes a las estrellas, su tez es rosa y lis, sus dientes les recuerdan el marfil y sus labios ligeramente hinchados evocan el fuego que los colorea.

EL SECRETO DE LA NATURALEZA

En el universo todo puede aprenderse, y los secretos más escondidos en él se nos descubren. Cuando los monjes cistercienses y cartujos construyen sus monasterios en lugares desiertos, no se trata tanto de huir de los lugares habitados como de estar rodeado de una naturaleza que servirá de apoyo a su pensamiento contemplativo. Los elementos, el viento, los insectos, los árboles y las flores, se convierten en materia de enseñanza.

La mariposa es corrientemente asimilada a un ángel, pues como él se alimenta de luz. Sus alas le permiten captar las energías cósmicas y cruzar los océanos alimentándose sólo de la luz solar. Al pájaro también se le compara con el ángel, pues gracias a él el cielo desciende, mientras la tierra se alza con la serpiente. Las flores parecen mudas, y sin embargo su belleza, su color y su perfume traducen su lenguaje. Por eso los místicos preguntarán a las flores de los prados cómo conviene glorificar a Dios.

Cuando el hombre meditativo mira hacia la tierra, comprende por qué es a la vez siempre virgen y madre: virgen, porque espera constantemente la semilla divina; madre, porque da a luz sucesivamente a numerosas cosechas. La tierra está cara al cielo del que recibe el rocío, así como las lluvias y el sol que van a provocar el estallido del germen y su crecimiento. Así, el hombre románico sabe que existen ciertos misterios que sólo percibe en la medida en que la inspiración le visita, y que de todas formas no podría comunicar. Algunos secretos deben permanecer en secreto, o al menos sería perjudicial desvelarlos. El texto del Evangelio (*Mat.*, VII, 6) que dice que no conviene arrojar perlas a los puercos, posee gran resonancia. Justifica la reserva que conviene observar, ya que aquello que es una verdad en sí misma no debe ser desvelada ante los indignos o los no preparados para recibirla. Esta verdad, que es buena para unos, podría ser perjudicial para los otros¹¹.

¹¹ Con los «puercos» se designa comúnmente a los que buscan en el sentido horizontal, y exploran aquí y allá entre los deshechos sin dedicarse a estudiar en un plano que podríamos llamar vertical, para oponerlo al otro e indicar su profundidad. A menudo se entiende por este término a los intelectuales o los sabios que rara vez se benefician de sus propios descubrimientos. Cuando el cerdo halla una trufa, le golpea el hocico con la vara y le impiden cogerla.

La leyenda de Alejandro resonaba en todas las memorias; ayudando a medir la importancia de las leyes del conocimiento, que es un don divino, y que no puede provenir exclusivamente de la voluntad humana. Pero este Alejandro que poblaba los sueños no era el de Plutarco, sino el héroe de una historia oriental importada por un griego de Egipto. Las traducciones de Julio Valerio transmitían la historia de dicho héroe. Igualmente, en la catedral de Otranto, se encontraba representado el famoso mito. Alejandro había hecho ayunar durante tres días a dos grifos enormes, y los había unido con un yugo enganchado a unos arneses de los cuales había colgado un asiento. Portador de una inmensa asta provista en su extremo de un hígado de animal, el rey se sentó allí. Los hambrientos grifos quisieron devorar el cebo que Alejandro había colgado sobre sus cabezas, y así fue como se echaron a volar. Durante siete días subieron, cada vez más arriba, mientras que Alejandro seguía manteniendo el asta levantada. Al fin encontró a un genio que le dijo: «¿Para qué conocer las cosas del cielo cuando aún ignoras las cosas de la tierra?».

En Otranto, cerca de la imagen de Alejandro, se veía al rey Arturo, el héroe de la Tabla Redonda, y juglares, trovadores e imagineros celebraban ambos mitos reales. De Alejandro, como de Pitágoras, se decía que entendía la lengua de los animales, y que hablaba con los árboles, que le anunciaron su muerte próxima. Siempre es el mismo símbolo. El que penetra en el conocimiento ve abolirse de inmediato los tabiques que separan los diferentes reinos, y percibe el lenguaje del animal así como el de las flores y los árboles.

EL PAPEL SOTERIOLOGICO DEL HOMBRE RESPECTO A LA NATURALEZA

La naturaleza habla de Dios, y el hombre posee un papel soteriológico en relación a ella, operándose por él una especie de liberación. Este sentimiento se presenta muchas veces en las obras de los autores del siglo XII, y aunque raramente se concreta de manera precisa, es posible descubrirlo. Si la naturaleza ordenada por Dios es dependiente del hombre, es porque el hombre ejerce un poder respecto a ella, siendo intermediario entre el Creador y la creación que le está sometida. Esta noción será afirmada más tarde por Angelo Silesio, de modo muy emotivo, cuando escribe:

Hombre, todo siente amor por ti, siempre hay en tu entorno un gran anhelo. Todo corre hacia ti para llegar a Dios ¹².

Así la naturaleza avanza hacia el hombre. Pero avanza hacia el hombre en la medida en que éste es portador de la divinidad. En cuanto que éste se ha convertido en el cristóforo, la naturaleza que no está deformada reconoce la presencia divi-

¹² *Cherubischer Wandersmann*, I, 275. Ver sobre esta idea de la liberación de la naturaleza en San Juan y San Pablo, J. Baruzi, *Création religieuse et pensée contemplative*, París, 1951, p. 99 y sigs.

na y se precipita hacia aquel que la encierra. En este mismo sentido, precisa Angelo Silesio:

Si posees al Creador, todo corre tras de ti.
Hombre, ángel, sol y luna, aire, fuego, tierra y río.

Citamos a este poeta del siglo XVII porque, en términos poéticos, expresa una idea que recorre toda la época cristiana y que el siglo XII debió más que otro alguno contener. Pero este tema no pertenece sólo al cristianismo, sino que es de origen universal. La naturaleza acude hacia el hombre solar, es decir, hacia el que posee la luz, porque reconoce su principio. En cuanto a los hombres que prefieren la sombra, se desvían y arrojan polvo sobre la llama cuyo ardor y visión no pueden soportar.

Por ello el hombre tiene una misión que cumplir respecto a la naturaleza: liberar al universo de las cadenas que le esclavizan. Así ejerce un papel comparable al del sol, en el orden del nacimiento y el crecimiento. Pequeño sol, mas necesario sin embargo para la buena ordenación del universo, que liberando a la tierra, asume y capta las energías cósmicas, como las mariposas y las flores. Al estar integrado en los distintos reinos, comprende necesariamente su lenguaje.

Nacido de nuevo, es decir, «despierto», con lo que el hombre descubre la «piedra filosofal» que le permite transmutar todo en oro, respecto al universo cumple además un papel soteriológico: cambia el mundo; lo salva. Según Guillermo de Saint Thierry, cuando el hombre se encuentra en el séptimo grado de la contemplación de la verdad, puede ejercer esta obra salvadora. Según la doctrina cristiana, Cristo, que es el redentor del hombre, salvando al hombre salva al mundo. Para el pensamiento románico, que es aquí claramente tradicional, la salvación cósmica operada por el hombre exige que el hombre, según frase de San Pablo (cf. *Phil.*, I, 20), ofrezca al Cristo una humanidad por añadidura. Luego es por Cristo y con Cristo como el hombre románico se convierte en redentor del mundo.

EL ROSTRO DE LA NATURALEZA

Cuando Alano de Lille nos presenta a la naturaleza, le concede un rostro. Si traza su retrato, lo cincela a la manera de un escultor, que da a la piedra las cualidades que le conviene expresar. Por lo demás, este procedimiento es muy corriente. Lo encontramos por ejemplo en un Chretien de Troyes que, para describirnos la ciencia de Erec, dibuja en su vestido las artes del *quadrivium*; igualmente en las catedrales, reconoceremos las artes por los atributos de cada una.

Alano de Lille compuso un *De planctu naturae*. Si Dios crea, la naturaleza tiene por misión copiar o reproducir las ideas divinas, es decir, que procrea y así renueva a los vivos. De ahí también el uso de analogías entre el macrocosmos y el microcosmos. Los semejantes nacen de los semejantes por semilla o por germen. Así, la naturaleza tiene como papel perpetuar la vida, y según Alano de Lille, asume la cualidad de «vicaria», teniendo todas las virtudes su fundamento en la naturaleza, la religión incluida.

En su tratado, Alano de Lille estudia la naturaleza yendo desde su frente hasta sus pies, y la describe llevando puesta una diadema, formando las estrellas las piedras preciosas; 12 gemas significan los 12 signos del zodiaco y siete piedras simbolizan el sol y los planetas. Además, en la corona planetaria de la naturaleza, las siete piedras se presentan de este modo: la piedra superior o diamante simboliza a Saturno; la segunda, el ágata, representa a Júpiter; la tercera, la astroíta, a Marte; la cuarta, el carbunclo, al Sol; la quinta, el zafiro, a Mercurio; la sexta, el jacinto, a Venus. Y la última piedra, la margarita, perla que toma su brillo del carbunclo, simboliza a la Luna. Luego, sobre los vestidos de la naturaleza, se encuentran los animales distribuidos en tres grupos: los pájaros, los peces y las diferentes especies terrestres. En cuanto a éstas corresponden al orden de su creación. Es pues una especie de arca de Noé que agrupa a los ejemplares más diversos de animales. La segunda parte del *De planctu naturae* presenta un diálogo entre la naturaleza y Alano, y en un himno que parece una liturgia en honor de la Virgen, Alano compone estrofas que son en parte invocaciones, escribiendo:

«Hija de Dios y madre de las cosas, lazo del mundo y firme nudo suyo, belleza de la tierra, espejo de cuanto pasa, antorcha del globo.»

«Tú que sometes a tus riendas el paso del mundo, anudando con un nudo de armonía todo cuanto afirmas en el ser, y que con el cemento de la paz logras unir el cielo con la tierra.»

«El mundo rejuvenece por tu signo, el bosque ve rizarse su cabellera de hojas y, cubriéndose con el manto de tus flores, se enorgullece la tierra»¹³.

LOS ELEMENTOS DE LA NATURALEZA

En la contemplación de la naturaleza capta el hombre el sentido de la luz, y encuentra el símbolo en las mitologías y cosmologías orientales de Persia y Egipto. Toda la antigüedad presta el mismo testimonio: Platón, los estoicos, los alejandrinos y también los gnósticos. San Agustín transmite por su parte las influencias neoplatónicas referentes a la belleza de la luz, cuya grandeza ya la Biblia señalaba. Del mismo modo, el Verbo es llamado también *Lumen de lumine*.

Los hombres de la Edad Media estudian la estructura luminosa del universo, y la belleza de los colores es extraordinaria en miniaturas y vidrieras. Así aparece, brillante, en los frescos de Tournus, y mate en Saint-Savin. Estudiando los frescos de Berzé la Ville, Fernand Mercier, en su obra sobre la pintura clunicense, ha podido enumerar ocho colores simples (azul, amarillo, marrón, verde, negro, blanco, rojo y bermellón) y dos colores compuestos (violetas). La interpretación de los colores se remite a las normas de la antigüedad, evocando las pinturas egipcias arcaicas. Además el color simboliza una fuerza ascensional en ese juego de luz y de sombra, tan característico de las iglesias románicas, donde la sombra no es el reverso de la luz, sino que la acompaña para mejor ponerla de relieve y colaborar en su expansión.

¹³ G. Raynaud de Lage, *Alain de Lille, poète du XII siècle*, París, 1951, pp. 106-107.

Entre los místicos, como en San Bernardo, la noche se compara con el diablo, siendo imagen satánica. Por el contrario, la eternidad es esencialmente luminosa. «¿Qué ocurrirá —pregunta San Bernardo— cuando las almas se separen de sus cuerpos? Creemos —se responde— que quedarán sumergidas en un inmenso océano de luz eterna y eternidad luminosa (*pelago oeterni luminis, et luminosae oeternitatis*).»¹⁴. En la descripción de la Jerusalén celeste de la *Búsqueda del Grial*, Galaad, Perceval y Bohort se encuentran a la aurora bajo los muros de Sarras. «En lo más alto de la ciudad santa se erige un templo prodigioso que llamamos el Palacio Irreal. Ningún viviente habita en esas altas torres tan brillantes que se dirían hechas de rayos de oro del sol. Únicamente los espíritus bienaventurados conversan dentro de ellas»¹⁵.

En el interior de la iglesia románica, la luz del sol se capta por la vidriera, y acaricia los ventanales. Al tratar sobre la casa de Dios se verá su papel. Pero hay una presencia solar magnificada, y no sólo en la iglesia, sino también en la liturgia que celebra el encanto del día. La importancia de la luz en la época románica constituye el tema de un posible y gran libro.

En el *Cantar de Roldán*, brilla el sol sobre el ejército, y Durandal, la espada de Roldán, flamea como el sol. Las chicas jóvenes tienen cabellos dorados, bucles de seda flameantes y semejantes al oro; sus rubias trenzas imitan a los rayos solares. También los caballeros aparecen bellos como el sol. De este amor de la luz se desprende una pasión por la claridad¹⁶. En la literatura románica, la palabra claro (*cler*) es frecuentemente empleada, y numerosas comparaciones ponen en evidencia la blancura. Así, el cabello o la barba son blancos como «flores en abril o flores del espino»¹⁷.

Los elementos de la naturaleza aparecen representados en las miniaturas y en piedra. Un especial cuidado en la observación vuelve más vivo este tema antiguo, que a menudo se aleja de su sentido primitivo. Hay que representar al hombre en piedra, insertarlo en una inmensa decoración y, por consiguiente, disponer de modelos, porque no basta con la imaginación. De ahí la necesidad de copiar los más diversos objetos: madera, tierra, tela; e imitar los temas orientales de una iconografía muy amplia. Así la tierra aparece representada por una mujer que alimenta animales o niños, o que amamanta sapos o serpientes, adoptando a veces las facciones de la mujer borgoñona o picarda. En un capitel de Cluny, la tierra está personificada por un sembrador. En cuanto al agua, según la costumbre, la simbolizan dos trazos ondulados. También está representada por Neptuno, sentado generalmente sobre un monstruo marino, y también se encuentra en la representación del bautismo de Cristo. El Jordán indica el elemento agua. El fuego, naturalmente, está representado por llamas. Los vientos soplan en las miniaturas o en los capiteles, y en un manuscrito de las visiones de Santa Hildegarda¹⁸ en la biblioteca de Heidelberg, se distingue en el centro la figura del año, que tiene dos cabezas,

¹⁴ *De diligendo Deo*, XI; P. L. 182, c. 993 A; ed. M.-M. Davy, *id.*, t. I, p. 248.

¹⁵ *La Queste du Saint Graal*, ed. Pauphilet, París, 1923, p. 188.

¹⁶ De ahí el título de la obra de G. Cohen, *La Grande clarté du Moyen Age*, París, 1945.

¹⁷ Ver E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Brujas, 1946, t. III, p. 13.

¹⁸ Ver p. 104 y sigs.

el Sol y la Luna, estando decorado con los signos de la luz y las tinieblas, y la zona que lo rodea contiene cuatro vientos alegorizados por cabezas, tres de las cuales soplan y la cuarta sonríe. En otra miniatura del siglo XII perteneciente al monasterio de Saint-Hubert en las Ardenas, los atributos del fuego son el sol y la luna, los del aire una bola y un cuerno, el agua está representada por una rama y una urna, y la tierra por una azada y una flor.

La abadesa alsaciana Herrade de Landsberg, en su obra conocida como *Jardín de las delicias* (*Hortus deliciarum*), expone una teoría del macrocosmos y el microcosmos ilustrada con miniaturas. En una de ellas aparece un hombre desnudo, llamado *microcosmus*, con la cabeza aureolada por un círculo en el cual siete rayos simbolizan a los siete planetas; y además está rodeado por los cuatro elementos. A la izquierda, el aire se presenta bajo la forma de una cara que sopla, y a la derecha hay llamas que simbolizan el fuego; luego un texto comenta su sentido: el fuego da el fervor, la visión y la movilidad. A sus pies se encuentra el símbolo del agua representado por dos peces, y el de la tierra representado por dos rocas, sobre las cuales una cabra ha subido a comerse las flores de un arbusto.

Así, numerosos temas descritos en los textos o esculpidos en las iglesias románicas muestran en el hombre románico una extraordinaria observación de la naturaleza. Destacaremos un capitel borgoñón, originario de la abadía de Moutiers-Saint-Jean, representando la escena de la vendimia con todos sus detalles: recogida de los racimos y prensado de las uvas. Los trabajos de los meses ofrecen muchos ejemplos de este orden.

LA REVELACIÓN DE LA NATURALEZA

Aquí debemos retomar un tema cuya importancia ya hemos señalado: el del macrocosmos y el microcosmos. Ya hemos intentado precisar los diferentes puntos que implica esta cuestión. Su examen permite ahora comprender el papel del universo como espejo de los símbolos. Así, un texto de Gregorio Niseno expresa en una síntesis perfecta la correspondencia existente entre el hombre y el universo. «Oh hombre: considerando el universo, comprenderás tu propia naturaleza».¹⁹

Las analogías que unen el macrocosmos al microcosmos forman el fundamento del simbolismo medieval y explican la importancia dada al universo, ya que la naturaleza resulta ser el espejo en el que el hombre puede contemplar la imagen de Dios, cuya bondad manifiesta ese mismo universo. Según San Agustín, dicha bondad (*bonitas*) es la causa de la creación, una noción que se encuentra con frecuencia en los Padres de la Iglesia. Así, San Agustín, oponiéndose al dualismo maniqueo, muestra cómo Platón, en el *Timeo*, tuvo ya la intuición sobre el papel de la bondad divina.²⁰

En el siglo XII, numerosos textos evocarán este aspecto del universo, transmitiendo las ideas pitagóricas. Por lo demás, la lectura del *Timeo*, al menos lo que los

autores medievales conocían de él a través de la versión hecha por Calcidius, indicaba las correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos.

Pero entre dichos tratados, es necesario hacer una elección. En este aspecto, sólo recordaremos algunas obras cuya originalidad parece pertinente:

1. Las obras de Santa Hildegarda de Bingen: *El Scivias* y *el Liber divinorum operum simplicis hominis*.
2. El *De mundi universitate* de Bernardo Silvestre, del que ya hemos tenido varias veces ocasión de hablar.
3. El *Didascalion* y el *Commentarium in Hierarchiam caelestem* de Hugo de Saint Victor.

Hildegarda de Bingen

Santa Hildegarda de Bingen, abadesa de Rupertsberg, ha compuesto dos obras principales llamadas *Scivias* y *Liber divinorum operum simplicis hominis*²¹, siendo el primer título abreviatura del texto *Sci vias Domini* (Conoce las vías del Señor). Éste lo escribió después de tener una visión que relata diciendo que una llamarada salió del cielo entreabierto penetrando en su cerebro y su corazón. «En ese instante —escribe— recibí la inteligencia del sentido de los Libros santos». Una voz le ordenó: «Di y escribe lo que ves y oyes». Durante mucho tiempo, Hildegarda no se atrevió a transcribir las palabras que percibía misteriosamente, contrayendo una enfermedad que no la abandonó mientras insistió en no obedecer a causa de su humildad. Al fin, se obligó a ello, aunque sólo sabía leer y escribir, y sólo conocía algunos rudimentos de latín. En adelante escribirá a la luz de lo que llama «sombra de la luz viva». Y en esa luz percibe unas imágenes que constituyen otros tantos símbolos. Ya sea una montaña, una torre o un abismo, Hildegarda oye una voz que le revela el sentido de los símbolos que percibe.

Una visión de belleza le rodea. Dios ha creado un universo magnífico y ha hecho al hombre a imagen de su propia belleza. A la belleza externa corresponde además la belleza interna. Hildegarda retoma aquí el tema agustiniano²². En cuanto a su descripción de las analogías entre el macrocosmos y el microcosmos, está cargada de símbolos. Así, tres esferas que representan la Trinidad, designan al firmamento, al aire sutil y a la tierra. Cada esfera posee el mismo espesor, la tierra ocupa el centro del universo y el firmamento y el aire sutil comprenden en conjunto seis círculos concéntricos.

Examinemos primero el firmamento y sus tres zonas de igual espesor: el fuego, el éter y el aire pesado. La zona del fuego es separable en fuego brillante (*lucidus ignis*) y fuego negro (*niger ignis*). El fuego brillante evoca el poder vivificante de Dios. El fuego negro se opone al otro, tanto por ser oscuro como porque no bri-

¹⁹ Gregorio Niseno, *In Ecclesiasten*; P. G. 44, c. 625 B.

²⁰ Cf. San Agustín, *De Civitate Dei*, XI, 21-22; P. L. 41, c. 333-335.

²¹ Cf. P. L. 197. Sobre Hildegarda de Bingen, ver la excelente obra de H. Liebeschütz, *Das allegorische Weltbild der Heiligen Hildegard von Bingen*, Leipzig-Berlin, 1930. Ver también Dom L. Baillet, *Les miniatures du «Scivias» de Sainte Hildegarde, conservé à la Bibliothèque de Wiesbaden*, Monuments Piot, t. XIX, París, 1912.

²² Ver *De Trinitate*, XII, 1 y sigs.; P. L. 42, c. 997 y sigs.

lla; además se mantiene bajo el poder del primero y representa al fuego del juicio y la gehenna (*judicialis et gehennalis ignis*) que consume el mal. Honorius Augustodunensis, en su *Elucidarium*, habla de este fuego espiritual que, aunque privado de luz, prevalece tanto sobre el fuego material como el fuego real sobre su imagen pintada. Ya San Gregorio, en sus *Moralia*²³, habla de ese fuego del infierno como de un fuego que no alumbra. Por lo demás, el círculo del fuego brillante sobrepasa dos veces en densidad al círculo del fuego negro, a fin de que la fuerza del fuego negro no pueda penetrar en el fuego brillante.

Bajo esta zona de fuego se encuentra el puro éter (*purus oeter*), que procede de los dos fuegos precedentes y significa el «puro dolor» de los pecadores. Éste está provocado por la gracia procedente del fuego brillante, y también por el temor que engendra el fuego negro.

Al puro éter sucede la zona del aire pesado, que comprende el aire acuoso (*aquosus aer*) y el aire fuerte y blanco (*fortis et albus aer*). El círculo del aire acuoso simboliza las obras de los justos que son transparentes como el agua y purifican a las obras impuras. Por su fuerza y tenacidad, el quinto círculo del aire fuerte y blanco impide las inundaciones y peligros procedentes de las aguas superiores, significando la justeza en nuestras obras.

Bajo estas tres zonas del firmamento está colocado el círculo del aire sutil (*tenuis aer*), que permite crecer a cuanto hay en la tierra.

En el centro de estos seis círculos concéntricos está situado el globo de la tierra, que no puede deslizarse a uno u otro lado debido a los elementos que le rodean. Esta comparación del universo con una bola o con un huevo también se encuentra en la *philosophia mundi* de Guillermo de Conches, quien dice que la tierra está en el medio como la yema en el huevo. A su alrededor se encuentra el agua, parecida a la clara, y alrededor del agua está ya el aire, representado por la cáscara que envuelve a la clara.

Hildegarda distingue siete planetas distribuidos en los diferentes círculos de fuego, y situados a igual distancia los unos de los otros: en el fuego brillante rigen Saturno, Júpiter y Marte; en el fuego negro el Sol; luego, bajo el Sol, Mercurio y Venus, y la Luna ocupa el último lugar.

Si cortamos de manera longitudinal y transversal el círculo formado por el universo, obtenemos los cuatro puntos de los vientos principales. Hildegarda, inspirándose en la visión de Daniel (VII, 1-8), simboliza estos cuatro vientos con cabezas de animales. El oso representa el viento Norte, que toma su origen en el fuego negro; el león el viento Sur, que proviene del fuego brillante; el leopardo el viento del Este, emanando del puro éter, y el lobo el viento del Oeste, que procede del aire acuoso. Estos cuatro vientos principales contienen cada uno otros dos vientos, lo que da un total de doce vientos determinando doce zonas diferentes.

De estos seis círculos que rodean la tierra, tres son benéficos para el hombre y tres le son hostiles. El primer círculo del fuego hace caer en la tierra chispas nocivas para los hombres, las plantas y los animales, en razón de su violencia; el segundo círculo envía una nube que deseca la vegetación terrestre, pero debajo, el

círculo del éter suaviza estas plagas que atraviesan el mundo. El círculo del aire fuerte envía enfermedades a hombres y a animales, pero esta pestilencia se modera por el círculo del aire acuoso. Finalmente, el aire sutil es bienhechor, y hace germinar todos los frutos (cf. figs. 1 y 2).

El aire engendra un perpetuo movimiento. La fuerza de expansión del agua supera a la de la tierra, la del aire es todavía más grande, el fuego es más expansivo que el aire y el éter más que el fuego.

Además, en la creación del hombre, como según Hildegarda se hizo de igual modo que la del mundo, existe semejanza entre las funciones desempeñadas por las esferas y el papel psicológico y anatómico de las distintas partes del cuerpo. Así la cabeza corresponde al fuego, el pecho al aire, el vientre a la tierra blanda y fecunda, y los pies al agua; y éstos representan a los ríos que se divisan a través de la totalidad de la tierra.

Del mismo modo que la tierra toma su firmeza a partir de las piedras y los árboles, también el hombre está hecho a su semejanza, porque su carne es como la tierra; aquellos de sus huesos que están privados de médula se parecen a las piedras, mientras los huesos con médula son análogos a los árboles.

Así, Hildegarda prosigue con estas analogías entre el macrocosmos y el microcosmos, utilizando una nomenclatura que podría parecer fastidiosa, pero cuya originalidad merece nuestra atención.

Primeramente el rostro, incluyendo el cuello, se divide en tres partes iguales que corresponden a los elementos del cosmos. De este modo la parte que va de la cima del cráneo a la base de la frente está bajo la influencia del fuego brillante y el fuego negro; la que va de la frente a la extremidad de la nariz corresponde al éter puro; y finalmente la tercera parte, que va de la base de la nariz hasta el final del cuello, corresponde al aire acuoso y al aire fuerte, blanco y luminoso.

Hildegarda compara además la redondez de la cabeza con la del firmamento. Dios, al hacer al hombre según su imagen, incluyó en él a todas las criaturas, el firmamento, el Sol, la Luna y las estrellas. Así los ojos se encuentran en la región que simboliza el éter y recuerdan la luz solar. Las extremidades del mundo representan los brazos, las criaturas del mundo el vientre, y el abismo los pies. Los ríos que riegan la tierra se parecen a las venas.

De la cima de la cabeza hasta el final del cuello, desde el final del cuello hasta el ombligo y del ombligo al sexo, existe la misma medida, así como de la cima del firmamento hasta la parte inferior de las nubes, de la parte inferior de las nubes hasta la cima de la tierra, y de la cima de la tierra hasta su parte más baja, también existe la misma medida. El cuerpo del hombre corresponde al número 3, si se considera privado de sus miembros; pero se expresa con el número 5, si tenemos en cuenta sus brazos y sus piernas. A las tres partes iguales que dividen el tronco y la cabeza, se añaden otras dos partes de la misma medida constituidas una por los muslos y la otra por la distancia que va de las rodillas a los talones. También el brazo se divide en dos partes iguales, la primera de las cuales va del hombro al codo, y la segunda del codo al extremo de la mano. Cada miembro tiene además tres articulaciones, de ahí las doce articulaciones, que se corresponden con los doce vientos.

De este modo el hombre se divide en longitud, desde la punta de la cabeza hasta los pies, en cinco partes iguales; y en anchura, contando como tal los brazos

²³ *Moralia in Job*, IX, 65 66; P. L. 75, c. 912-914.

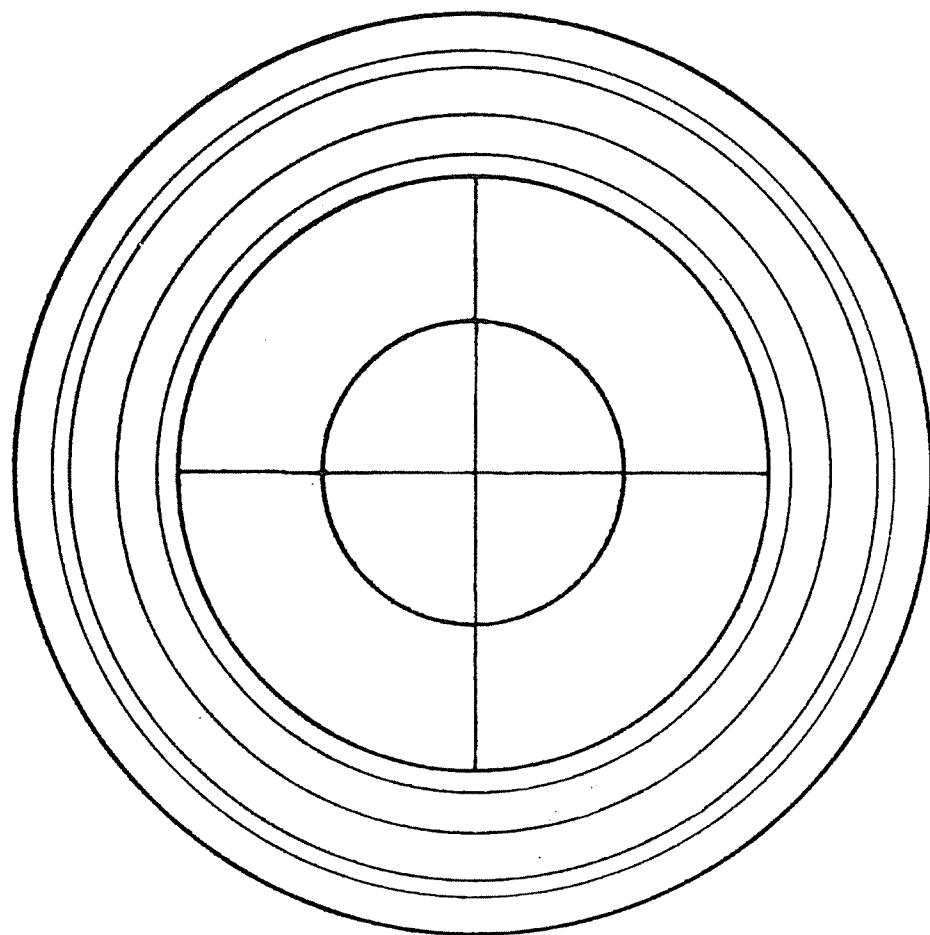


FIG. 1. *El círculo del mundo según la descripción de Santa Hildegarda de Bingen.*

El universo se divide en tres grandes círculos concéntricos (señalados aquí por una raya más gruesa). El círculo más grande es el firmamento, el segundo el aire sutil, y el tercero la tierra. El gran círculo del firmamento se subdivide a su vez en varios círculos. Yendo del exterior al interior, estos círculos son: el círculo del fuego brillante y el del fuego negro, que forman la zona del fuego; después, el círculo del puro éter; y finalmente, el círculo del aire acuoso y el del aire fuerte que constituyen la zona del aire pesado.

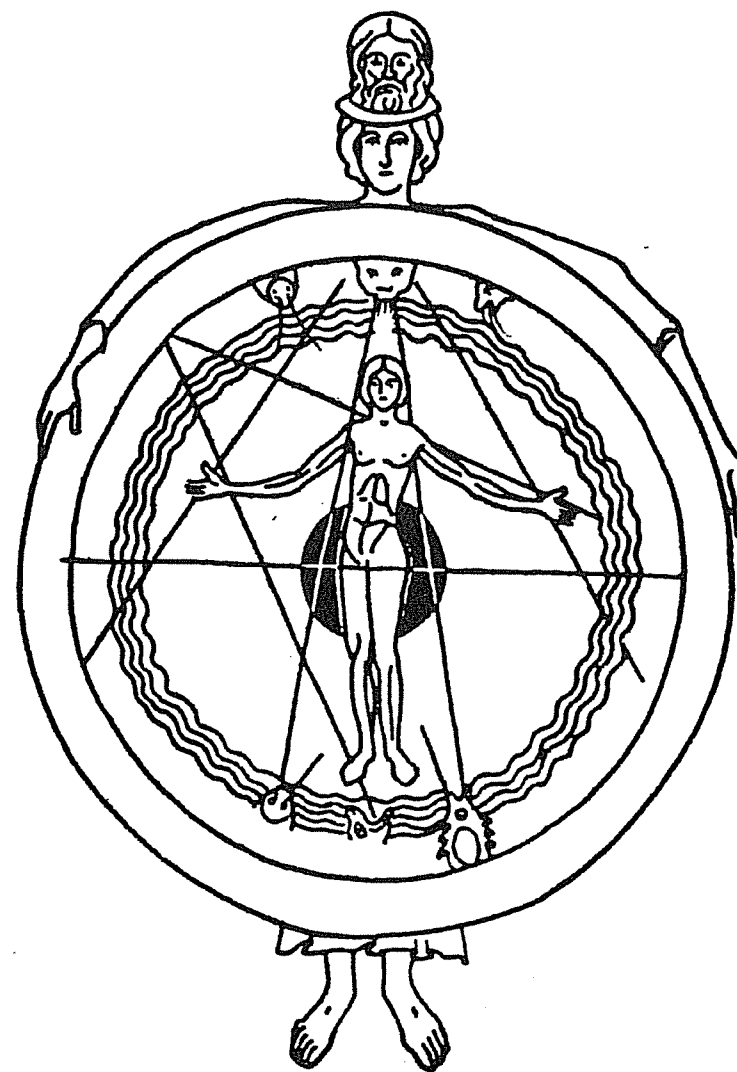


FIG. 2. *Macrocosmos y microcosmos según una miniatura de Santa Hildegarda de Bingen (Luca, Bibl. municipal, cod. 1.942, f.º 9, r.º).*

El macrocosmos está representado por el círculo externo. Éste lo sostiene un personaje que representa a Cristo; sus inmensos brazos rodean el macrocosmos y su rostro solar se parece al de Apolo; sobre su frente se apoya el rostro del Padre; sus pies, atravesados por estigmas, se sitúan en la base del cosmos. En el interior del círculo, una circunferencia formada por trazos ondulados representa las aguas originales. Los diferentes elementos también están representados (ver fig. 1). Cabezas de animales representan los diferentes vientos, y en el centro de la miniatura, un personaje con los pies juntos y los brazos extendidos designa el microcosmos. El disco negro de la tierra aparece tras él.

MACROCOSMOS

MICROCOSMOS

Firmamento	fuego	fuego brillante	1. ^a círculo	cerebro	frente
		fuego negro	2. ^a círculo	centro de la vida	
	puro éter		3. ^a círculo	ojos-nariz	desde la parte superior de la cabeza hasta el cuello
			4. ^a círculo	boca-mentón	
	aire pesado	aire acuoso	5. ^a círculo	cuello	
		aire fuerte			

Aire sutil	6. ^a círculo	desde el cuello al ombligo
Tierra	7. ^a círculo	desde el ombligo al sexo

VIENTOS PRINCIPALES

Viento del Norte = fuego negro = cabeza de oso	brazo izquierdo
Viento del Sur = fuego brillante = cabeza de león	brazo derecho
Viento del Este = puro éter = cabeza de leopardo	pierna derecha
Viento del Oeste = aire acuoso = cabeza de lobo	pierna izquierda

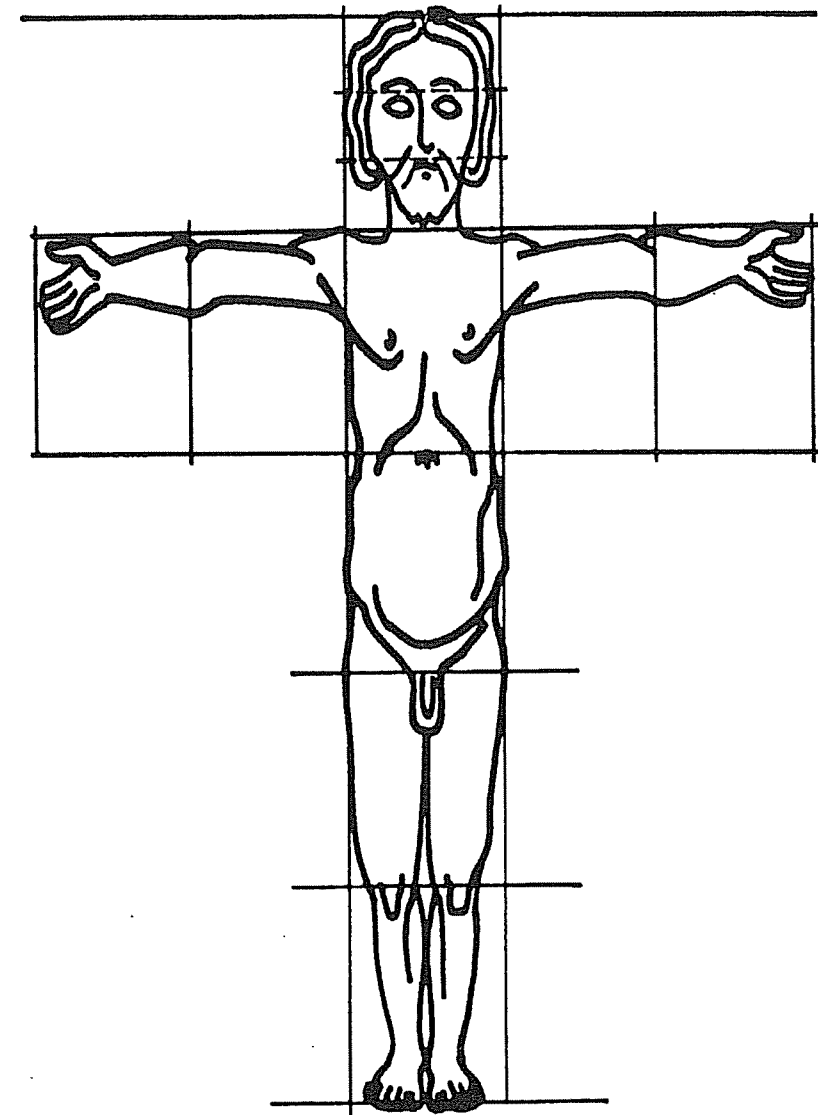


FIG. 3. Representación del "hombre cuadrado" según las dimensiones dadas por Santa Hildegarda de Bingen en el Liber divinorum operum simplicis hominis.

El hombre se inscribe en su longitud en cinco cuadrados iguales. El primero comprende la cabeza, desde la frente hasta la base del cuello; el segundo el pecho, desde la base del cuello hasta el ombligo; el tercero la pelvis; el cuarto los muslos, hasta las rodillas; y el quinto las piernas. En anchura, con los brazos extendidos, el hombre se inscribe igualmente en otros cinco cuadrados de la misma dimensión: el cuadrado central es el del pecho; junto a éste están los dos que van desde los hombros a los codos; y a continuación los dos siguientes, que contienen la extremidad de los brazos y las manos, cuyos dedos están estirados. La cabeza se subdivide en tres partes iguales: la primera va desde la parte superior de la cabeza hasta la base de la frente; la segunda de la base de la frente hasta la de la nariz, y la tercera desde la base de la nariz; hasta el final del cuello.

estirados desde el extremo de una mano hasta el extremo de la otra, se divide también en cinco partes iguales. Así, teniendo en cuenta estas cinco medidas iguales, tanto a lo largo como a lo ancho, el hombre puede inscribirse en un cuadrado perfecto (cinco cuadrados de longitud y otros cinco de anchura) (cf. fig. 3).

Por lo demás, el cuadrado en que se inserta la pelvis forma el cuadrado central en el sentido de la altura, mientras es el del pecho el cuadrado central atendiendo a la anchura.

Hemos insistido en la teoría de Hildegarda relativa al macrocosmos y al microcosmos, ya que estos símbolos merecen ser tenidos muy en cuenta. Así veremos la relación que es conveniente establecer entre la descripción del hombre que Hildegarda nos da y la construcción de una iglesia cisterciense²⁴. Las analogías entre la tierra, el cielo y el hombre son pues muy ricas en significación, y E. de Bruyne ha subrayado justamente la relación que existe entre los tratados de Vitruvio y la doctrina de Hildegarda.

El hombre, según Hildegarda, se encuentra regido por el número 5. Las razones de la elección de este número resultan evidentes. El hombre posee en efecto cinco partes iguales en altura y cinco partes iguales en anchura, cinco sentidos y cinco extremidades (cabeza, piernas, brazos). Plutarco utiliza este número para representar la sucesión de la especie, y también esta cifra expresa al mundo sensible en su conjunto, por cuanto dice el *Génesis* que los peces y las aves fueron creados el quinto día de la creación. El número 5 resulta además de la combinación del primer número par y el primero impar. El número par significa la matriz, y es femenino; y el impar es macho; la asociación del uno con el otro es por tanto andrógina, del mismo modo que lo es la divinidad. Así, el pentagrama es emblema del microcosmos, y en las miniaturas medievales el hombre microcosmos a menudo es representado con los brazos y las piernas abiertos, para mejor indicar los cinco puntos de dicho pentagrama. Por lo demás, los símbolos propuestos por Hildegarda claro está que reflejan las concepciones cósmicas de su medio.

Así, en la misma época, Guillermo de Saint Thierry, en *De natura corporis et animae*, nos relata la opinión de los físicos a propósito de la figura geométrica del hombre. Si un hombre está estirado, con los brazos y las piernas extendidos, un compás colocado en el centro de su ombligo puede trazar su circunferencia: de esta manera el hombre es igual a sí mismo en la totalidad de sus partes.

Bernardo Silvestre

Profesor en la catedral de Tours, Bernardo Silvestre redactó un tratado sobre el universo (*De mundi universitate sive Megacosmus y microcosmus*), precisando modernamente E. Gilson de manera definitiva el sentido de su obra²⁵. En efecto, se imponía un análisis objetivo debido a los juicios erróneos de los que Bernardo había

²⁴ Ver p. 182.

²⁵ E. Gilson, «La cosmogonie de Bernardus Silvestris», en *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, t. III, París, 1928, pp. 5-24.

sido objeto varias veces. El *De mundi universitate* se divide en dos partes. El autor considera primero el gran universo, el *megacosmus*; luego la reducción de este universo, el *microcosmus*. Pero no se trata tanto de describir la creación hecha por Dios como la organización de la materia y su ornamento. Bernardo Silvestre sigue así fielmente la doctrina del *Timeo*. Las ideas son fáciles de comprender, y sin embargo, una guía precede a la obra, en la cual Bernardo resume lo esencial de su tratado.

Tres círculos luminosos simbolizan la Trinidad (*Trinitas majestas*)²⁶. La divinidad es calificada de Bien supremo (*Tugaton*), y un infinito esplendor, radiante como el sol, emana de ella; pero además, en el interior de esta luz surge una radiación aún más intensa. La Trinidad es semejante en luminosidad. El primer círculo significa la esencia o el Uno, el segundo significa el Noys (esto es, el *Nous* del neoplatonismo) o Inteligencia engendrada desde toda la eternidad; y el Espíritu Santo es el tercero.

La naturaleza se queja y sufre de su confusión, pues desea la belleza. El Noys siente piedad de ella, y satisface su petición, en una concepción del universo que puede justamente parecer más pagana que cristiana²⁷. Cuando los elementos se encuentran ya ordenados, Dios crea a los ángeles, a la esfera planetaria y a los vientos. Colocada en el centro, la tierra se puebla de inmediato, y el Noys creador acaba su obra formando al hombre, o más bien encarga a la naturaleza que reclame la ayuda de Physis y de Urania. Urania, que es la diosa del cielo, simboliza a la astronomía y a la astrología; en cuanto a Physis, ocupa su papel en el mundo sublunar, poseyendo la ciencia física universal²⁸. Physis tiene dos hijas llamadas Teoría y Práctica; una simboliza la vida contemplativa, y a la otra se atribuye el saber práctico, tanto moral como mecánico. Ante este grupo compuesto de naturaleza, Urania, Physis y sus hijas, Noys exclama:

«El hombre será el término feliz de nuestra obra.»

A la Trinidad divina corresponde otra trinidad, que es la del hombre. Para describirla, Bernardo Silvestre utiliza palabras griegas que transcribe a su manera. En esta triple división: Endecheia-Natura-Imarmené, el primer término representa al alma, el segundo a la materia que recibe la huella de la imágenes, y el tercero al antiguo Fatum²⁹.

Pero este mundo ordenado depende del nacimiento de Cristo, y los acontecimientos más ínfimos están previstos en dicha armonía. Luego, Bernardo Silvestre alaba la belleza del universo creado, y describe su «adorno», es decir, su ornamentación, las montañas y ríos, las fuentes y los árboles, los pájaros y peces y animales diversos. Así aparece la obra de Dios, incluyendo el Sinaí, la fuente de Siloé, el Nilo, el Loira o los bosques. Todo ha sido preparado para la llegada del hombre.

²⁶ Dante en el *Paraíso* presentará la misma imagen.

²⁷ Cf. E. Faral, «Le Roman de la Rose et la pensée française au XIII siècle», en *Revue des Deux-Mondes*, 15 septiembre 1916, p. 430.

²⁸ E. Gilson y P. Duhem señalan la influencia de Calcidius, cuya traducción del *Timeo* sigue nuestro autor estrechamente. Cf. E. Gilson, *id.*, p. 10, y P. Duhem, *Le Système du monde*, París, 1915, t. III, p. 68.

²⁹ Para toda esta parte, ver E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, *id.*, t. II, p. 284.

Luego, al crear Dios el alma humana, el Noys es llamado a fin de preparar la Idea de dicha alma, como imagen de la divinidad, y así el Noys presenta a Dios esa forma perfecta que éste exige. Se le coloca entonces un sello (un *sigillum*), que funciona a la manera de un espejo; piensa en un ideal, y el alma responde a la huella que se imprime en su cara.

Alano de Lille retomará el tema de Bernardo Silvestre, que a su vez explota Dante. Pero aún habrá que recordar aquí la importancia del arte del número y de la proporción, pues tanto uno como otro desempeñan primeros papeles. Anotemos ahora únicamente la extrañeza, o incluso el estupor que experimenta la naturaleza, cuando percibe al hombre que despierta a la vida. Éste aparece extraordinariamente bello. Ya Juan Escoto Erígena y Remí de Auxerre describieron la perfección del hombre creada a imagen de Dios, teniendo todo el saber y todas las virtudes. Celosos al enterarse de la creación del esplendor humano, los infernos desencadenan sus vicios; de ahí la lucha trágica entre vicios y virtudes, las cuales predominarán sobre los vicios. En cuanto al símbolo de esta épica lucha se encuentra una vez más en el arte, en los capiteles de Notre-Dame-du-Port en Clermont, en numerosas iglesias románicas de la región oeste de Francia, Argenton-Château, Notre-Dame-de-la-Coudre de Parthenay, en la Gironde y en la Charente Maritime. El mismo combate también aparece en los frescos de Tavant, de Vic, de Brioude, de Montoire o de Saint-Jacques-des-Guérets. Su presentación es a veces extremadamente original. Así, una mujer que simboliza la lujuria, tiene los pechos traspasados por una lanza en un fresco de la iglesia de Tavant. Pero no sólo son los manuscritos ilustrados de la *Psychomachia* de Prudencio los que inspiran a poetas e imagineros; durante el siglo XII, este tema, de diverso origen, fue muy ampliamente utilizado. Sin embargo, cuando las virtudes aparecen cubiertas de armaduras, conservan el aspecto del soldado romano según lo había descrito el poeta latino.

Hugo de Saint Victor

En el *Didascalion*, Hugo de Saint Victor considera los diferentes aspectos de la naturaleza, y tomando conciencia de la posición, del movimiento, de la especie y de la cualidad de las criaturas, da gracias a Dios por su obra admirable y exclama con el salmista: «Me estremezco ante la obra de tus manos» (S. XCI, 5). La disposición de las partes en el todo manifiesta esta armonía, así como la unidad en el seno de la multiplicidad. Y esta armonía, que es amor esencialmente, supone una amistad entre las distintas partes. Existe pues una concordia que liga entre sí los diferentes elementos, los compone y los dispone. Por la composición se afirma la coherencia de estos elementos. En cuanto a la disposición, concierne a la adaptación, como la de los pájaros al aire, o los peces al agua. Pero dicho acuerdo o concordia no sólo liga a los semejantes, sino también a los elementos diferenciados, incluso a los opuestos.

El universo sensible es comparable a un libro compuesto por el dedo de Dios (*scriptus digito Dei*), y cada criatura magnifica su sabiduría. Si un iletrado mira un libro, ve sus signos, pero no puede reconocer las letras que ignora. Del mismo

modo un hombre que todavía no es espiritual es retenido por la belleza exterior de las criaturas, sin ver lo que es de Dios. Es así semejante al que admira el color y la forma de las imágenes de un libro, pero es incapaz de comprender su significado.

En cambio, el que percibe el sentido de Dios no se para en la belleza de la forma, sino que descubre más allá de ésta la sabiduría que la anima. Hugo expone además cómo la belleza de la creación se convierte en camino hacia la verdad para el que sabe contemplarla, y dice platonizando: «Busquemos eso bello que es lo más bello de todo lo bello» (*Quoeramus pulchrum illud, pulchrum omnium pulcherrimum*)³⁰.

De las muchas páginas dedicadas a la naturaleza por Hugo de Saint Victor, parece posible retener esta idea fundamental: el mundo visible es reflejo del invisible. Y es en el mundo visible donde el hombre tiene que buscar los símbolos divinos. Desde luego, es una idea ya expresada muchas veces, siendo fácil encontrar en Hugo préstamos de la tradición neoplatónica (a través de Escoto Erígena) y también de San Agustín³¹. Pero en el siglo XII esta concepción toma un realce extraordinario, en razón a la calidad de la fe y a la noción del hombre peregrino, que conceden a la existencia un carácter de viaje. El hombre parte y vuelve nuevamente (*exitus-reditus*) a su lugar de origen. Así, la forma, por más bella que sea, no puede atraernos por sí misma, constituyendo un símbolo, el de la perfección.

La belleza de la naturaleza revela lo invisible, y sobre dicha naturaleza es posible centrar sucesivamente el pensamiento, la meditación y la contemplación. La alegría que surge de la belleza de la obra de Dios, aparece como símbolo del regocijo que proviene en el alma de la recuperación de la semejanza. En cuanto al espíritu, se encuentra iluminado por el esplendor divino, como lo está el ojo por el sol (*dulce lumen et delectabile oculis videre solem*)³². Hugo de Saint Victor posee el sentido de la belleza de la naturaleza: se trata de un camino; según él, tres etapas diferentes pueden conducir a la sabiduría: la filosofía, la teología y la mística; y dos vías nos encaminan hacia la revelación suprema: el orden de la naturaleza y el orden de la gracia.

Honorius Augustodunensis

También es preciso hablar de Honorius Augustodunensis. En un excelente estudio, M. T. de Alverny estudió una de sus obras, la *Clavis Physicae*, siguiendo para ello uno de los más antiguos manuscritos de dicho tratado³³. La influencia de Juan Escoto Erígena, y a través de él la de Dionisio corregido por Máximo, desprende una teoría de la naturaleza creada y creadora. El papel creador de las Causas primeras, preformadas por el Padre en el Logos, es ordenar este mundo,

³⁰ *Didascalion*, VII, IV; P. L. 176, c. 815 A.

³¹ E. de Bruyne ha comparado los textos de Hugo de Saint Victor con los de Escoto Erígena. Ver *Études d'esthétique médiévale*, id., t. II: «L'époque romane», p. 212. Las sugestivas páginas de este autor nos han sido muy útiles para este capítulo.

³² *Commentariorum in Hierarchiam caelestem*, VII; P. L. 175, c. 1063.

³³ Cf. M. Th. d'Alverny, id., pp. 31-81, ver p. 28.

visible e invisible³⁴. Los temas platónicos y plotinianos, más o menos integrados en la doctrina de los Padres, son utilizados por Honorius Augustodunensis en el texto de Juan Escoto Erígena. Así, Honorius dividirá al universo en cinco categorías: corporal, vital, sensitiva, razonable e intelectual³⁵. En esta obra, los abundantes símbolos servirán de intermediarios para en el espejo del universo encontrar al Creador.

Una miniatura de la *Clavis Physicae* presenta figuraciones simbólicas originales, estando dividida en cuatro planos. En el primero, un personaje real está rodeado de siete mujeres, y encima de él está escrito el nombre *bonitas*. Del mismo modo, sobre cada rostro viene indicado un nombre. Estos distintos nombres corresponden a los siete nombres divinos: *justitia, virtus, ratio, veritas, essentia, vita, sapientia*. Pero el tema no es nuevo: a menudo encontramos las siete artes liberales, o la Sabiduría y sus siete hijas³⁶.

En el segundo plano, un monstruo se sitúa en el interior de un medallón rodeado por las palabras *materia informis*. Simboliza a esa tierra «informe y vacía» que aparece en el *Génesis*. A su izquierda, una mujer sostiene una banderola sobre la que está inscrita la palabra *locus*; a su derecha, un anciano lleva la inscripción *tempus*. Así, en segundo plano, el espacio y el tiempo están representados.

El tercer plano está ocupado por un conjunto de cuatro miniaturas que nos describen la creación. La primera representa a los ángeles, la segunda a los pájaros, la tercera a los peces y la cuarta a las plantas, los animales y la pareja humana.

Ya en el último plano se encuentra la cara de Cristo aureolada, soportando el cosmos y atrayéndolo hacia él por un conjunto de lazos simbólicos.

Otra obra de Honorius Augustodunensis, el *Elucidarium*, presenta numerosos elementos de comparación con la doctrina de Hildegarda. Incluso aquí, volvemos a encontrar las tesis medievales favoritas de la época románica. Honorius Augustodunensis distingue tres cielos: el cielo corporal visible, el cielo espiritual habitado por los ángeles y el cielo intelectual donde vive la Trinidad y se muestra a los bienaventurados. Además esta división se apoya en un texto de San Pablo que hace alusión al tercer cielo (II *Cor.*, XII, 2). El hombre reproduce el universo. La cabeza, por su redondez, está hecha a imagen de la esfera celeste. Los sentidos toman su origen de los elementos: así la vista proviene del fuego celeste, el oído y el olfato del aire, el gusto del agua, y el tacto de la tierra. Como ya hemos dicho, el hombre recibe de la tierra su carne y participa por sus huesos de la dureza de las piedras. Su vientre recibe todos los humores, como el mar acoge los diversos ríos, y sus pies sostienen todo el peso del cuerpo, al igual que la tierra soporta cuanto está encima de ella³⁷.

Honorius Augustodunensis expone así una doctrina fiel a los Padres de la Iglesia, y particularmente a San Agustín. También la influencia de San Anselmo de Cantorbery se revela constante y evidente.

³⁴ *Id.*, p. 44.

³⁵ Cf. *Clavis Physicae*, f.º 97. Cf. M. Th. d'Alverny, *id.*, p. 53.

³⁶ Cf. M. Th. d'Alverny, «La Sagesse et ses sept filles», en *Mélanges F. Grat*, París. 1946, t. I, pp. 245-278.

³⁷ Ver p. 41.

Así el universo no sólo cumple una función de espejo, sino también de escalera, y el místico románico puede contemplar la continua manifestación de Dios. En el arte del siglo XII, cada pincelada o cada golpe de cincel es expresión de la vida, y cuando el pintor o el escultor están en armonía con la naturaleza y con su Creador, la inspiración le traspasa y le conmueve.

Por lo demás, al retomar los símbolos bíblicos y profanos, el hombre románico no los repite, sino que participa a través de ellos en los símbolos eternos de la humanidad. Y éstos se hallan en el interior del ser, pero el contacto con la naturaleza es lo que permite explicitarlos.

4

LA CASA DE DIOS

Capítulo 1

El templo

¿Cómo edificar la casa de Dios? «El templo es como el cielo en todas sus proporciones», decía antiguamente una inscripción en un fragmento del templo de Ramsés II. Ahora bien, ¿cómo conocer las proporciones del cielo? Mirando al cuerpo del hombre, ya que éste presenta proporciones exactas. Se trata en consecuencia de copiar las medidas que tiene el cuerpo humano. Siendo el hombre el templo de Dios, el templo será alzado a la imagen del hombre.

Dos textos de la Biblia podían servir de base a la arquitectura: el libro de la *Sabiduría* (XI, 20) enseña que todo ha sido regulado con medida, peso y número, y San Pablo decía a los Corintios: «¿No sabéis que sois el templo de Dios?» (*I Cor.*, III, 16); «¿Ignoráis que vuestro cuerpo es el templo del Espíritu Santo, que en vosotros reside?» (*I Cor.*, VI, 19).

Dios reveló a Noé las dimensiones del arca, a Moisés las del tabernáculo, a Salomón las del templo. Y Ezequiel en su sueño, como luego veremos, recibió las dimensiones del nuevo Templo (XLII).

EL ARCA

El tema del arca es de gran importancia, encontrándolo en muy distintos planos, como los de la exégesis, el número, la mística y el arte.

El arca de Noé sirve de tema a numerosas especulaciones, en particular en la tradición rabínica. Así, Filón comenta la imagen del tetrágono del arca ¹; Clemente de Alejandría habla en los *Stromatas* (VI, XI) de su construcción «hecha según las intenciones divinas», según «significados cargados de sentido». El arca mide 300 codos de largo, 50 de ancho y 30 de alto, terminando en un codo que se afina cre-

¹ Filon, *De vita Moysis*, II, 128.

cientemente en altura. De ahí su forma de pirámide, y ésta tiene el sentido de fuego, de llama (luego volveremos sobre la energía fálica que posee). Pero además el arca ha sido construida de madera incorruptible e imputrescible, existiendo una estrecha relación entre las dimensiones dadas por Yahwéh a Noé para edificar el arca en el momento del diluvio y a Moisés para construir el arca de la alianza. Y además esta última adopta las mismas proporciones que el arca de Noé, a escala muy reducida. Junto a esto, el arca de Noé comprende tres pisos²; la importancia de este número no se nos escapa.

También en la *Arquitectura natural*³ leemos una observación muy sugestiva, referente a la relación entre la longitud y la anchura del arca respecto al hombre. «La relación entre la longitud y la anchura del arca vale 6, y la de la longitud y la altura vale 10... Ahora bien, el primero de estos números caracteriza la relación de la altura del hombre con la longitud de su pie; y el segundo número es el de los dedos del pie, y mide simbólicamente la longitud del pie. Así, las proporciones del arca llevada sobre las aguas, entre el cielo y la tierra, resultan ser análogos a las del hombre.»

Orígenes también explica las dimensiones del arca, comentando su longitud de 300 codos, que expresa a la vez los números 100 y 3; el primero significa la plenitud (la unidad), y el segundo la Trinidad. Su anchura, de 50 codos, se interpreta como símbolo de la redención⁴. La relación entre 30 y 300 es evidente; en cuanto a la cima, simboliza el número 1, en razón a la unidad de Dios. Orígenes sigue luego presentando analogías entre la longitud, la anchura y la altura del arca, y la longitud, anchura y profundidad del misterio del amor de Dios del que habla San Pablo (cf. *Ef.*, III, 18.). Pero el arca también representa al cuerpo con sus dimensiones y cualidades, según San Ambrosio. En cuanto a Isidoro de Sevilla⁵, éste dirá que los 300 codos equivalen a seis veces 50; la longitud iguala pues seis veces la anchura, simbolizando así las seis edades del mundo. En cuanto a San Agustín, también comenta este tema del arca, que prefigura la ciudad de Dios, la Iglesia y el cuerpo de Cristo⁶.

San Ambrosio había compuesto un tratado titulado *De Noe et arca* que luego interpretaron los autores medievales. Dicha obra consiste en una antropología alegórica de fuente filoniana. Luego, en su tratado *De arca Noe morali y De arca mystica*, Hugo de Saint Victor se inspira en él y vuelve a tomar las grandes nociones de Orígenes a las que se refiere. El arca misteriosa está allí representada por el corazón del hombre, y Hugo la compara una vez más a una nave, estudiando sucesivamente los diferentes elementos del arca para darle una triple interpretación, literal, mística y moral.

El arca del corazón encuentra su análogo en el lugar más secreto del templo, donde se ofrece el sacrificio, es decir, en el Sancta Sanctorum que representa el centro del mundo. Pero el arca siempre conserva un carácter misterioso, y justa-

² Está así representado en la pintura mural de la bóveda de la nave de la iglesia de Saint-Savin.

³ *De l'Architecture naturelle*, ed. A. Rouhier, 1949, p. 237, nota.

⁴ Ver J. Daniélou, *Sacramentum futuri, études sur les origines de la typologie biblique*, París, 1950, p. 87. Ver en particular la nota 1, donde el autor, al citar los textos del pseudo-Bernabé, presenta la relación entre el número 300 y la letra griega T. Esta última ofrece una semejanza con la Cruz que simboliza.

⁵ *Quaestiones in vetus Testamentum*, In *Genesim*, VII, 5-7; P. L. 83, c. 230.

⁶ San Agustín, *De civitate Dei*, lib. XV, XXVI, 1; P. L. 41, c. 472.

mente Jung descubre en ella la imagen del seno materno, y la del mar en el que el sol es engullido para después renacer⁷.

Isidoro de Sevilla nos recuerda en sus *Etimologías* la comparación del arca con el tórax. *Arca* evoca además un sentido secreto, constituyendo un apoyo para las partes superior e inferior del cuerpo⁸. Ya hemos visto a Hildegarda de Bingen señalar el pecho como cuadrado perfecto. Por otro lado, la expresión «el arca del corazón» (*arca cordis*) es a menudo recordada por los místicos, particularmente por San Bernardo, que en el *De laude novae militiae*⁹ habla de la tierra buena y excelente que recibe en su seno el grano celeste contenido en el arca del corazón del Padre.

Se supone que el arca debe conservar el conocimiento. Noé ha guardado el conocimiento antidiluviano, es decir, todo el conocimiento de las antiguas épocas, y el arca de la alianza todo el conocimiento de la Thorá. Luego este símbolo será constantemente retomado y ampliado, de manera creciente. Así, Noé es comparado con Cristo, y el arca se identifica con la cruz. Pero el tema del corazón tendrá más éxito. Santa Lutgarda, en el siglo XII, hablará del costado abierto en el cuerpo de Cristo, que da acceso a su corazón convertido en un arca. También un cisterciense, Guerric de Igny, alude a la puerta abierta en el costado del arca, mencionando la herida de la lanza en el costado de Cristo. Y Guillermo de Saint Thierry, que cita igualmente esa apertura realizada en el tabique del arca, que encuentra paralelo en la herida de Cristo, inspirándose en los textos bíblicos escribe: «¡Entre yo, completo en el corazón de Jesús, en el Sancta Sanctorum, en el arca del Testamento, en la urna de oro...»¹⁰. Comentando un texto del *Apocalipsis* (XI, 19), donde se dice que «el arca de la alianza apareció en el cielo», Guillermo de Saint Thierry explicará el papel del arca de la alianza en tanto que depósito de los misterios, pues es la urna de oro que contenía el maná. El conocimiento que se oculta en «el cielo de vuestro secreto», dirá también Guillermo dirigiéndose a Cristo, quedará desvelado al final de los siglos, ya que en tal momento una puerta se abrirá en el cielo. «Ábrenos Señor —escribirá Guillermo— la puerta del arca de vuestro costado, a fin de que los que deban salvarse de la faz del diluvio que inundará la tierra puedan entrar en él»¹¹. Así, esta «urna de oro» a la que hace alusión Guillermo de Saint Thierry, que es a su vez el «arca» y el corazón de Cristo, se encuentra frecuentemente en el pensamiento románico. También es vaso alquímico donde se hace la transmutación de los metales; y, además, el cáliz del Grial. El tema del corazón como arca y vaso es símbolo constante en la mística románica. Y es además el corazón del hombre, el lugar donde se opera la transfiguración.

EL TEMPLO DE SALOMÓN

El Templo que el rey Salomón construyó a Yahwéh medía 60 codos de largo, 20 de ancho y 30 de altura. Y el pórtico que había delante del Templo tenía 20

⁷ C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, *id.*, p. 356.

⁸ Isidoro de Sevilla, *Etimologiarum*, lib. XI, 1, 73, ed. Lindsay, *id.*

⁹ *De laude novae militiae ad milites Templi*, V, P. L. 182, c. 929.

¹⁰ *De contemplando Deo*, I, 3; P. L. 184, c. 368; ed. M.-M. Davy, París, 1953, n.º 3, p. 51.

¹¹ *Meditativae orationes*, P. L. 180, c. 226. Med. VI, ed. M.-M. Davy, París, 1934, p. 151 y sigs.

codos de longitud dispuestos en el sentido del ancho del Templo, y 10 codos de ancho en la parte delantera (*I Reyes*, VI, 3). El Santuario fue escogido para guardar en él el arca de la alianza, y su interior medía 20 codos de largo, 20 codos de ancho y otros 20 de alto (*I Reyes*, VI, 20), de ahí su forma cúbica sobre la que tendremos ocasión de volver. Además, en el Santuario había dos querubines de madera de olivo que medían 10 codos de alto y cuyas alas medían cada una cinco codos. Había pues 10 codos del extremo de un ala al de la otra; y ambos querubines estaban situados dando ala con ala (*I Reyes*, VI, 23).

Por otra parte, el Sancta Sanctorum presentaba un volumen cúbico perfecto; el altar, de madera de acacia, era cuadrado, debiendo tener cinco codos de largo y otros cinco de ancho (*Éxodo*, XXVII, 1). Las dimensiones cuadradas y cuadradas dobles, tan caras a la Biblia, se encuentran también en numerosas iglesias románicas, como por ejemplo en Saint-Benoit-sur-Loire. Y hay que señalar que hablamos solamente de las iglesias románicas y que no estudiamos la arquitectura profana, donde podríamos apuntar aquí y allá otras muchas proporciones perfectas, pues también en los manuscritos concernientes a las corporaciones medievales, el Templo de Salomón se cita muy a menudo como modelo.

El simbolismo cósmico del Templo es evidente. José y Filón coinciden en mostrar que el Templo representa al cosmos y que cada objeto contenido en el Templo se encuentra allí ordenado. Filón dirá además que el altar de los perfumes simboliza la acción de gracias para magnificar la perfecta bondad de Dios en el cielo. El candelabro de los siete brazos representa a los siete planetas, y la Mesa representa la acción de gracias para todo cuanto acontece en el orden terrestre. Sobre la Mesa, doce panes simbolizan los meses del año: son los panes de la ofrenda (panes de rostros divinos). En cuanto al arca de la alianza, está colocada bajo las alas de los querubines, y representa el símbolo de los inteligibles.

La piedra angular del Templo, que poseía valor cósmico, siendo identificada con la piedra de Bethel, desde donde Jacob pudo contemplar los cielos abiertos (*Gén.*, XXXV, 9). Además, dicha piedra es el centro del mundo, el punto donde comunican lo terrestre y lo celeste.

Ezequiel, en su visión, nos informa de las medidas del nuevo Templo. Colocado sobre una elevada montaña, donde se encontraba una ciudad construida en dirección al Mediodía, vio a un hombre cuyo aspecto era «como el bronce», que tenía en su mano un cordel de lino y una caña de medir, y que le exhortó a que «mirase con sus ojos», «escuchase con sus oídos» y «usase su corazón». Ezequiel vio entonces que la casa estaba rodeada por un muro, y que el hombre llevaba una caña de seis codos para poder medirlo, y a cada codo contaba un codo más un palmo. Su anchura y su altura eran de una caña, y el umbral del pórtico tenía la misma dimensión. Todos estos números los encontramos en efecto en numerosos versículos del texto de Ezequiel (XL, 5-49; XLI, 1-26; XLII, 1-20).

El simbolismo del Templo debe recordarse para demostrar su relación con el correspondiente a la iglesia románica. Pero no hay que pensar que el Templo de Salomón es el único Templo de carácter cósmico. Todos los templos auténticos lo son, como las obras de Schwaller de Lubicz nos lo han confirmado recientemente. Así, la tradición egipcia del templo se ha transmitido hasta la iglesia románica pasando por el Templo de Yahwéh construido por Salomón. La iglesia románica,

en la medida en que es fiel a este orden tradicional, es claramente cósmica. Pedro Damiano nos dirá que la Iglesia representa la imagen del mundo¹². La iglesia de piedra nos ofrece en efecto la imagen de la inmensa ciudad de Dios (*civitas Dei*), de la que había hablado San Agustín, que está formada por todos los cristianos del mismo modo que el edificio está compuesto de piedras.

Como las piedras del templo, las piedras que componen las iglesias románicas tenían que tener dimensiones precisas. Así, las directrices concernientes a las piedras se encuentran muchas veces repetidas en la Biblia. «Si me construyes un altar de piedra, no lo hagas en piedra tallada, ya que al poner el cincel sobre la piedra, la volverías profana» (*Éxodo*, XX, 25). En el *Deuteronomio*, se recomienda utilizar la piedra bruta para levantar el altar dedicado a Yahwéh (*Deut.*, XXVII, 5) y en los libros de los *Reyes* la prescripción se hace aún más incisiva: la construcción de la casa se hizo con piedras bien preparadas en la cantera; de este modo, ni el martillo ni el hacha ni ningún instrumento de hierro se pudieron oír mientras se construía (*I Reyes*, VI, 7). Pero también el maestro de obra y el albañil debían tener en cuenta al construir la iglesia románica todos los consejos que se habían dado a propósito del Templo.

LA JERUSALÉN CELESTIAL

El verdadero arquitecto de esta Iglesia universal no es el teólogo o el imagine-ro, sino Dios, el supremo arquitecto. El maestro de obra imita de este modo al Ordenador del mundo. San Juan, en el *Apocalipsis*, haciéndose eco de la visión de Ezequiel, había indicado las medidas de la Jerusalén celeste. El ángel con una caña de oro en la mano «sostenía una medida»... para medir la ciudad, sus puertas y sus murallas. La ciudad era además cuadrangular, y su longitud era igual a su anchura; así midió la ciudad con su caña hasta contar 12.000 estadios. La anchura, la longitud y la altura eran iguales entre sí; y también midió la muralla de 144 codos, «medida de hombre que es también medida de ángel» (*Apoc.*, XXI, 16-17).

El *Apocalipsis* menciona dos templos, uno celeste y el otro terrestre. Cuando un nuevo cielo y una nueva tierra aparezcan, se producirá un cambio, y surgirá una nueva Jerusalén descendiendo del cielo. Por eso el visionario ya no descubre un templo, ya que «el Señor Dios, Amo de todas las cosas, es su propio templo, así como el Cordero» (XXI, 22). La nueva Jerusalén es entonces comparada con una esposa engalanada para las nupcias (XIX, 8). La economía mesiánica del templo desemboca en la escatología, y el templo escatológico es totalmente cósmico. La iglesia románica debía pues prolongar el tabernáculo y el Templo, prefigurando la Jerusalén celeste, de la que Cristo es la piedra angular (*Ef.*, II, 20).

EL CUADRADO

Todos estos textos ponen en evidencia la importancia del cuadrado en el Templo; la pirámide del arca está compuesta de cuadrados y triángulos. El ángel

¹² *Sermón LXXI, in dedicatione ecclesiae*, P. L. 144, c. 907.

que mide la ciudad celeste y representa al Cristo posee una regla de oro. La ciudad misma es de oro puro, el hijo del hombre lleva también un cinturón de oro (*Apoc.*, 7, 14), y la reina en los Salmos está igualmente adornada de oro puro (*S. XLIV*, 10). Este oro significa el acabado perfecto y la calidad de las dimensiones de la ciudad celeste. En un sentido figurado también significa la caridad unida a la justicia. La ciudad, «tan larga como ancha», está construida en cuadrado; y el Templo, es cuadrado, ya lo vimos. Por tanto el cuadrado, debido a su forma igual por los cuatro lados, simboliza el cosmos, y sus cuatro pilares de los ángulos representan a los cuatro elementos. Dionisio el Cartujo quiere que el cuadrado sea examinado bajo su aspecto alegórico; los cuerpos cuadrados —nos dirá— no están destinados a la rotación, como los esféricos. Por lo demás, el cuadrado presenta un carácter estable. La forma cuadrangular se ha adoptado para delimitar numerosas plazas, como la plaza pública de Atenas, y también en la Edad Media se construyeron algunas ciudades cuadradas, como Sainte Foy, Montpazier, etc. Y además, el templo del Grial es cuadrado.

Por último, según Vitruvio, al que cita Hugo de Saint Victor, la expresión «*quadrati lapides*» significa la construcción compuesta por piedras de sillerías desprovistas de mortero.

LA IGLESIA AD QUADRATUM

Villard de Honnecourt, que formó en el siglo XIII una famosa colección de dibujos esquemáticos, nos da la planta de una iglesia cisterciense original del siglo XII y trazada *ad quadratum*¹³, la cual ofrece analogías con las medidas del microcosmos según Santa Hildegarda¹⁴. El hombre hildegardiano, con los pies juntos y los brazos extendidos, tiene —como hemos visto— cinco medidas iguales a lo largo y a lo ancho; y dichas dimensiones precisadas, a lo largo y ancho, se presentan con cuadrados.

La iglesia que aquí estudiamos se inscribe en un rectángulo, su longitud se compone de tres cuadrados iguales y su anchura de dos cuadrados iguales. El cuadrado principal en el sentido de la anchura corresponde al cuadrado de mayor importancia señalado por Hildegarda, representado por el pecho. Así, el plano de la iglesia cisterciense se compone de 12 medidas iguales a lo largo y de 8 a lo ancho, siendo la relación:

$$\frac{12}{8} \text{ o } \frac{3}{2} \quad (\text{cf. fig. 4})$$

J.-B. Lassus, editor del *Cuaderno* de Villard de Honnecourt, nos informa de todo un conjunto de cartas intercambiadas entre Montalembert y J. M. H. Parker de Oxford, a propósito de las iglesias cuadradas. La pregunta queda formulada así: ¿ha introducido sus propias medidas en Gran Bretaña la arquitectura cisterciense de forma cuadrada? Desde 1128, con la fundación de la abadía de Waverley, nació el

¹³ *Cuaderno de Villard de Honnecourt*, arquitecto del siglo XIII, publicado por J. B. Lassus, París, 1859. (Ed. esp., Akal, Madrid, 1991.)

¹⁴ Ver p. 168.

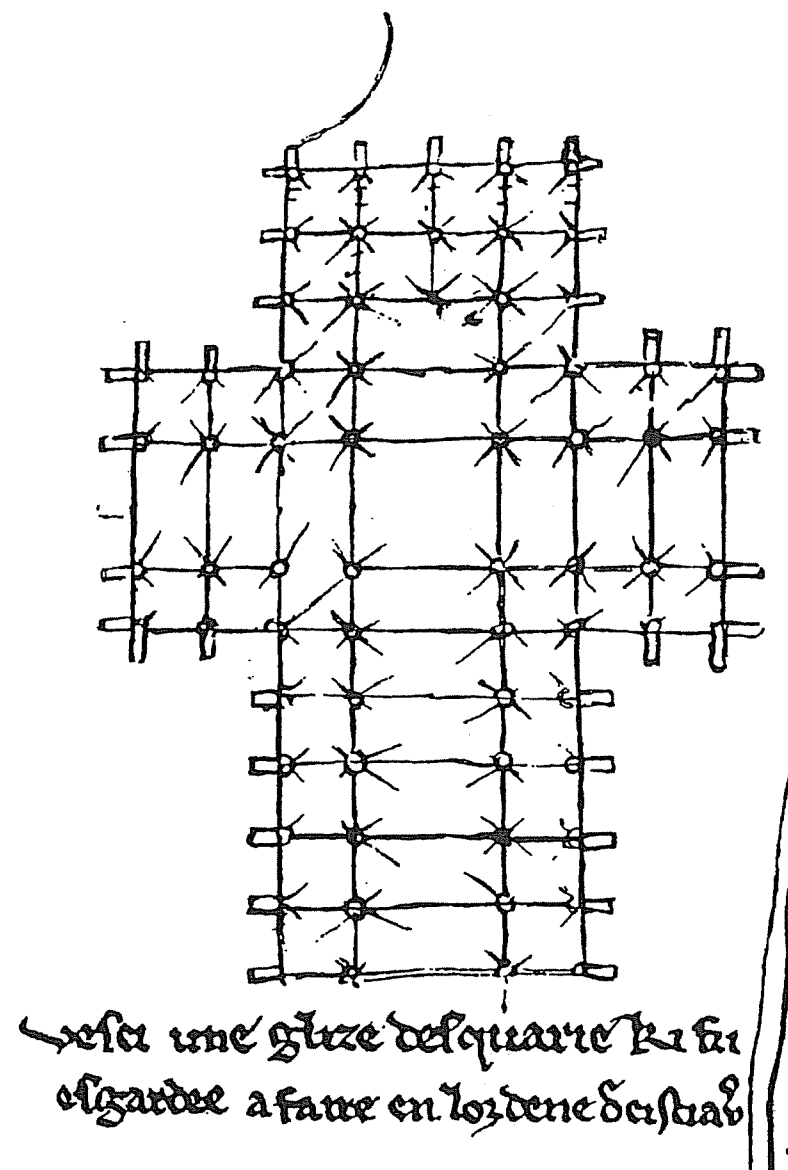


FIG. 4. Planta de una iglesia ad quadratum según el Cuaderno de Villard de Honnecourt.

Esta iglesia está representada por doce cuadrados iguales de largo, y por ocho cuadrados de ancho de la misma dimensión. Como indica la leyenda, se trata de una iglesia «desquarie» de la Orden del Císter.

Císter en Inglaterra. Ahora bien, ya en 1092 encontramos una iglesia con ábside cuadrado (Old-Sarum). En cuanto a la catedral de Ely, presenta ábsides circulares en una planta del siglo XI, corregida y construida en el siglo XII en forma cuadrada. Además, las iglesias cuadradas son numerosas, como la catedral de Oxford, la iglesia de Ramsey, o Saint Cross (Hampshire). Así parece evidente que las iglesias cuadradas de Inglaterra no experimentaron la influencia de Cîteaux. Ello no obstante, las iglesias cistercienses en Gran Bretaña son todas cuadradas, en Alemania la mayoría de las iglesias con ábside cuadrado provienen de la iglesia cisterciense de Morimond, y en Francia las iglesias cuadradas son cistercienses, presentando presbiterios planos, flanqueados por cuatro, seis u ocho capillas cuadradas (fig. 5), con deambulatorios rectangulares. Así en Fontenay, segunda hija de Clairvaux fundada por San Bernardo (1118), se abren en el transepto varias capillas cuadradas y rectangulares¹⁵. Lo mismo ocurre en Pontigny (1114), en Noirlac (1136), o en Escale-Dieu (1142), que copiará el plano de Fontenay. Además, la catedral de Laón posee un presbiterio cuadrado, y el coro de la iglesia de Brinay es rectangular.

En todas las iglesias cistercienses primitivas, el presbiterio es cuadrado, pero en las iglesias construidas al final del siglo XII y ya en el siglo XIII el ábside se vuelve poligonal. Anotemos por último que la iglesia de Ss. Vicente e Anastasio, cerca de San Paolo alle Tre Fontane de Roma, fue entregada a San Bernardo en 1140 y muy probablemente reconstruida entonces con un presbiterio cuadrado.

EL HOMBRE CUADRADO

En la *Guía de Peregrinos a Santiago de Compostela* (atribuida comúnmente a Aimery-Picaud de Parthenay el Viejo), el autor compara la iglesia con un organigrama humano¹⁶, en el que la nave central es semejante a un cuerpo cuyos transeptos forman los brazos; es en función de las medidas humanas como están calculadas las dimensiones.

El hombre cuadrado, con los brazos extendidos y los pies juntos, representa los cuatro puntos cardinales. Recuperamos con ello el sentido de la Cruz y de las cuatro dimensiones que ésta implica. Los autores de la Edad Media, enamorados de las comparaciones, relacionan al hombre cuadrado con los cuatro Evangelios y los cuatro ríos del Paraíso, y como Cristo asume la humanidad, también él será considerado como el hombre cuadrado por excelencia. Thierry de Chartres dirá que la unidad está en la base misma del cuadrado, ya que en él se encuentra repetida cuatro veces.

También es importante recordar en la composición arquitectónica los conceptos de simetría y proporción. La iglesia románica se inspira en efecto en el templo, el cual como hemos dicho, según la tradición, representa en sus proporciones el templo del hombre. Sus dimensiones se pueden inscribir en un cuadrado, pero la

¹⁵ M. Aubert con la colaboración de la marquesa de Maille, *L'architecture cistercienne en France*, París, 1943, t. I. Ver en particular III, ch. 1: «Les Plans», pp. 151 a 195.

¹⁶ Cf. Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. II. Brujas, 1946, pp. 89-90.

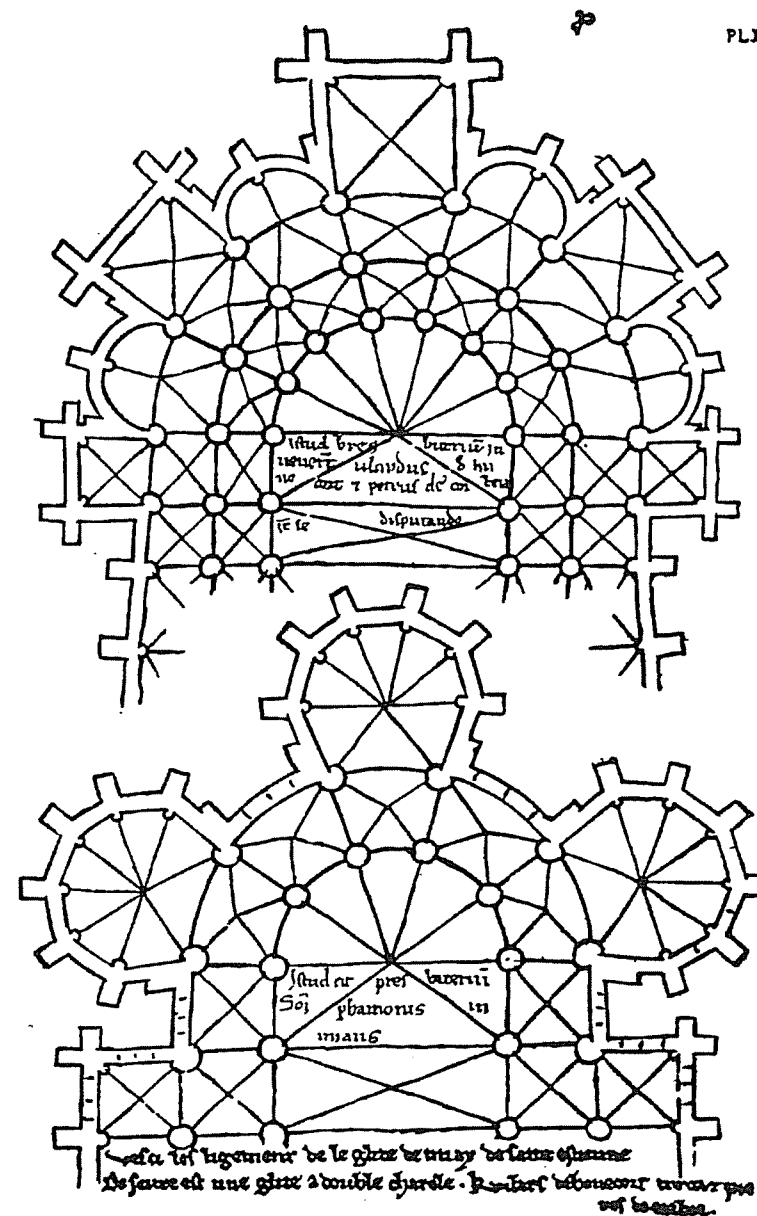


Fig. 5. Dos presbiterios de iglesias sacados del Cuaderno de Villard de Honnecourt.

El primer presbiterio presenta capillas cuadradas alternadas con capillas redondas. El segundo comprende tres absidiolos redondos.

iglesia románica no sólo es *ad quadratum*, según la planta de la iglesia cisterciense incluida en el *Cuaderno* de Villard de Honnecourt; a veces es redonda. Pero aquí debemos entrar en otro símbolo, pasando ya del tiempo a la eternidad.

FORMAS CUADRADAS Y REDONDAS

La forma cuadrada no es única, pertenece al tiempo. Ahora bien, la eternidad se representa por un círculo, el cual, una vez evaluado el año, mide el tiempo, y después la eternidad, representando finalmente el infinito. Además, el círculo y el cuadrado simbolizan dos aspectos fundamentales de Dios: la unidad y la manifestación divina. El círculo expresa lo celeste y el cuadrado lo terrestre, pero no como opuesto a lo celeste, sino como creado. Así, en las relaciones entre círculo y cuadrado, existe distinción pero también conciliación. Luego el círculo será al cuadrado lo que el cielo a la tierra, pero el cuadrado se inscribe dentro de un círculo, es decir, que la tierra depende del cielo. Lo cuadrangular no es así otra cosa que la perfección de la esfera en un plano terrestre.

El círculo no se encuentra en las construcciones bíblicas, es de origen bizantino, y en el plano arquitectónico ha precedido a la cúpula. Algunas iglesias románicas que reproducen el Santo Sepulcro de Jerusalén tienen una forma redondeada, como las iglesias construidas por los Templarios, o las abadías de Charroux y de Fontevault. El ábside de las iglesias románicas ofrece en cambio una semicúpula.

Los arquitectos podían también imitar los monumentos antiguos y las formas bizantinas. El Santo Sepulcro de Jerusalén intentaba recordar la gran bóveda del universo que el hombre simboliza por su bóveda craneana. Honorius Augustodunensis retomará esta doble división, hablando de la iglesia en cruz (cuadrada) y de la iglesia redonda¹⁷; así utiliza la terminología usual y el sentido simbólico que implica.

El círculo expresa el soplo de la divinidad, sin comienzo ni fin, un soplo que persiste continuamente y en todos los sentidos. Si el soplo se parase, la reabsorción del mundo se produciría de inmediato. El círculo está representado por una serpiente redondeada que está formando un anillo, cuyas dos extremidades (cabeza y cola) se tocan. El sol y el oro, que es imagen del sol, se representan con un círculo. En la antigüedad, el plano circular estaba asociado al culto del fuego, de los héroes y de la divinidad¹⁸. El círculo posee un sentido universal (*orbis*) que el globo simboliza. La especificidad del universo y de la cabeza del hombre son otros tantos índices de perfección.

La iglesia románica presenta pues una imagen del hombre, pero ofrece ante todo el símbolo del hombre perfecto, es decir, de Jesucristo. Señalaremos además que la palabra Jesús, escrita en letras hebraicas, significa hombre. El Verbo, al hacerse hombre y asumir la humanidad, toma proporciones humanas. Por la

¹⁷ Honorius Augustodunensis, *De gemma animae*, P. L. 172, c. 590 y sigs.

¹⁸ L. Hauteceur, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la couronne*, París, 1954, pp. 3-4.

Encarnación, une su divinidad a la humanidad, liga el cielo a la tierra, e incluye en el círculo una forma de cuadrado que corresponde precisamente a la forma del hombre, o mejor todavía, inscribe su cuadrado en el círculo correspondiente a la divinidad. Pero aún hay más, puesto que el cuadrado también indica el poder. Se impone esta evidencia, por ejemplo, en la visión de Daniel (VII, 1-28), con las cuatro bestias y los cuatro reyes. Mas, por la Redención, Cristo hace estallar el cuadrado y al fin lo quiebra, pues es rey expropiado. ¡Del cuadrado sólo queda ya la cruz! Así, Cristo sitúa su naturaleza humana en el seno de la naturaleza divina, y el hombre cuadrado, por el hecho de la Encarnación y de la Redención, se inserta a su vez en el círculo. En otros términos, la humanidad queda ligada a la divinidad, como el tiempo a la eternidad, lo visible a lo invisible, lo terrestre a lo celeste.

Los autores modernos hablan gustosamente de la iglesia construida a imitación de Cristo crucificado. Es cierto y no lo es, pues toda naturaleza humana está crucificada, ya que la efigie del hombre simboliza la Cruz y representa a los ejes cardinales.

De este modo, el templo siempre está construido a imagen del hombre, y el templo cristiano resulta de la «cuadratura» según los ejes cardinales introducidos en un círculo. La planta del templo hindú que se presenta en el *Vâstu Parusha-mandala* también es una figura cuadrada expresando la división cuaternaria de un gran círculo que simboliza el ciclo solar¹⁹.

Los templos dedicados a los astros también ofrecen correspondencias con el templo celeste. Henry Corbin ha descrito los templos de los sabeos construidos a imagen de los astros. Los templos en rotonda estaban consagrados a los principios cósmicos, y los diferentes templos dedicados a los planetas presentaban diversas formas: exágono para Saturno, triángulo para Júpiter, rectángulo para Marte, cuadrado para el Sol. El triángulo se construía dentro de un cuadrado para Venus, mientras para Mercurio el triángulo iba dentro de un rectángulo. Y así también, el templo de la Luna es un octógono²⁰.

Las correspondencias armónicas Universo-Templo son así muy antiguas. Ya se trate de los arquitectos egipcios, de los cabalistas, de los neopitagóricos o de los románicos, siempre nos encontramos los mismos datos. El problema de las proporciones y la sección áurea ha servido de tema para muchos trabajos. Matila Ghyka ha estudiado, a través del *Timeo*, las correspondencias Universo-Templo-Cuerpo humano, que representan el dodecaedro como símbolo matemático de la armonía cósmica. Dodecaedro que se compone de doce caras pentagonales.

Si el templo tradicional corresponde a las dimensiones del hombre, que es imagen de Dios, la iglesia románica cristiana encuentra su modelo en el Dios hecho hombre, es decir, en el Cristo.

Así, el hombre nunca queda abandonado a sí mismo, y la iglesia de piedra sólo es verdaderamente el templo de Dios por los divinos misterios que acontecen en su recinto, del mismo modo que el hombre sólo es verdaderamente hijo de Dios

¹⁹ Ver T. Burckhardt, «La genèse du temple hindou», en *Études traditionnelles*, déc. 1953, p. 364 y sigs.

²⁰ Ver H. Corbin, «Rituel sabéen et exégèse ismaélienne du rituel», en *Eranos Jahrbuch*, XIX, 1950, Zurich, p. 191.

en la medida en que el hombre interior se desarrolla. El hombre privado de Dios es excluido de inmediato de su verdadera existencia, porque la eternidad baña al tiempo, y el hombre se mueve en Dios. Entregado a sí mismo, el hombre pierde el sentido de la existencia y el principio de vida le abandona.

EL TEMPLO ROMÁNICO Y EL MACROCOSMOS

Los hombres de la Edad Media poseen una conciencia muy perspicaz, tanto de sus relaciones para con Dios como de las relaciones del tiempo con la eternidad. Además existe un hecho que hay que tener siempre en cuenta; el siglo XII no considera nunca la humanidad de Cristo haciendo abstracción de su divinidad: de ahí procede este regio aspecto de Cristo en la iglesia románica del que ya hemos hablado.

La iglesia románica representa la imagen del microcosmos, y es también universal. Si el hombre se encuentra a sí mismo, arrastra con él toda la Creación, la palabra de Dios con el Antiguo y el Nuevo Testamento, y la naturaleza con sus plantas y animales. El templo románico no sólo está construido a imagen del hombre, sino también a imagen del universo. Microcosmos y macrocosmos se reúnen. A la revelación de Dios y a la Creación se añade la revelación interna del hombre que percibe por la vista y el oído. El hombre románico por el descubrimiento de los símbolos en los cuales penetra, se convierte en representante y portavoz del macrocosmos y el microcosmos respecto al Creador. En la iglesia de piedra, introduce la acción de gracias de la naturaleza creada, garantiza su sumisión al Ordenador supremo, y el canto de su corazón, como la armonía de las esferas, se convierte en un poema hecho de piedras vivas. Todo se sitúa en lo sagrado, ya que todo es orden y proporción, medida y armonía. El hombre románico lleva consigo su noción de universalidad, y es así todo el universo el que, en perfecta unidad, celebra el misterio de la Creación, mientras el hombre reconoce sobre su rostro el sello de lo divino.

EL ARTE ESPIRITUAL

Una vez descritos en su Regla los setenta y dos instrumentos de las buenas obras, San Benito los clasifica en el arte espiritual (*ars spiritualis*) que rige la existencia monástica. Pero este arte es el más delicado de todos; a la manera de los demás artes u oficios, se ejerce en un taller: y este taller es el de la vida religiosa.

La arquitectura y la escultura no forman parte de los instrumentos de las buenas obras. Sin embargo, el arte de construir y de adornar puede, en la época románica, calificarse como arte espiritual.

En la iglesia románica se produce, y eso es característico de todo símbolo, una transparencia. Pero ésta sólo puede ejecutarse en la medida de la realidad, de las proporciones y el orden armonioso, conocimiento que no es innato, y que debe aprenderse; por eso son necesarios los talleres en los que la tradición puede ser transmitida²¹.

²¹ En el *De natura y dignitate amoris* (P. L. 184, c. 381 A; ed. M.-M. Davy, n. 3, p. 73), Guillermo de Saint Thierry muestra que Dios ha puesto la ley en el alma del hombre, pero éste la ha olvidado, y por eso debe reaprenderla.

Capítulo 2

Talleres y construcción

El arte de edificar comprende una planta, una estructura y una distribución. La *sectio aurea* ya empleada por los egipcios, retomada por Pitágoras, Eudoxo de Cnido y Euclides está en la base de la construcción románica. El maestro de obras debe tener sentido del espacio, del número y de la gravedad. La forma corresponde a un fin necesariamente, y el de la iglesia románica concierne a la enseñanza, el recogimiento y la oración.

LA PIEDRA

En la tradición, la piedra ocupa un lugar destacado, dándose una estrecha relación entre el hombre y la piedra. En efecto, de acuerdo con la leyenda de Prometeo, procreador del género humano, algunas piedras han conservado nuestro olor. Además, tanto la piedra como el hombre presentan un doble movimiento de ascenso y descenso. El hombre nace de Dios y vuelve a Dios. La piedra bruta baja del cielo, y, transmutada, se eleva hacia él¹.

La piedra bruta está considerada como andrógina, constituyendo la androginia la perfección del estado primordial. Si está tallada, sus principios se separan. Además puede ser cónica o cúbica. La piedra cónica representa el elemento masculino y la cúbica el elemento femenino. Si el cono está colocado sobre un zócalo, los principios masculinos y femeninos se encuentran por ello unidos. A menudo se hace alusión a los menhires de los celtas, que reencontramos bajo la forma del campanario en las iglesias. Cuando el culto tenía lugar sobre la piedra, no se dirigía a la piedra misma, sino al dios del que ella devenía lugar de residencia. Señalemos

¹ Ver T. Basilides, «Essai sur la pierre», en *Le Voile d'Isis*, XXXIX, 1934, p. 93 y sigs. Este artículo es muy interesante para el estudio de la piedra. Ver también Gougenot des Mousseaux, *Dieu et les dieux*, París, 1854.

también que todavía hoy la misa romana se celebra sobre una piedra (colocada en una cavidad sobre el altar) en la que se encuentran insertadas algunas reliquias de los santos mártires.

Pero las piedras no son masas inertes; así, los *betilos* parecen piedras vivas que han caído del cielo, permaneciendo animadas después de su caída. Igualmente podríamos encontrar en el Zohar, en los comentarios del Talmud y en los Midrachim muchos textos de interés sobre las piedras, conteniendo explicaciones preciosas para comprender el sentido de la piedra en la época románica.

Debido a su carácter inmutable, la piedra simboliza la sabiduría, pero a menudo se asocia con el agua. Así, Moisés, a la entrada y a la salida del desierto, hace brotar una fuente golpeando una piedra (*Éxo.*, XVII, 6). Pero el agua también simboliza la sabiduría. La piedra se corresponde igualmente con la idea de la miel y el aceite (cf. *Deut.*, XXXII, 13; *S.* LXXX, 17; *Gén.*, XXVIII, 18), y también es posible emparentarla con el pan. San Mateo habla de Cristo guiado por el Espíritu en el desierto, y el diablo le sugiere transformar las piedras en pan.

El término «betilo», cuyo uso veremos a propósito de la visión de Jacob, tiene en hebreo el sentido de «casa de Dios» (Beth-el). Y el sentido de Belén (Beth-lehem), que significa casa de pan, está estrechamente emparentado con Beth-el. Guillermo de Saint Thierry, al comentar un texto del *Cantar de los Cantares* siguiendo la Vulgata (II, 17), dice que Bethel significa la casa de Dios, es decir, la casa de las «vigilias», o de la vigilancia; los que residen en ese lugar son los hijos de Dios, visitados además por el Espíritu Santo. Dicha casa se llama la casa de las «vigilias», porque los que permanecen en ella esperan la visita del Esposo². En su tratado sobre los *Grados de la humildad y el orgullo*, San Bernardo alude al alma que se duerme en la suavidad de la divina unión, y la vigilancia de su corazón le permite escrutar el secreto de la verdad que colmará luego su memoria.

En el Templo, la piedra es considerada como santa, no sólo porque ha sido santificada por el uso de la consagración, sino porque corresponde a su función, y responde a su estado de piedra. Está dispuesta en su sitio, radica en su propio orden. Hildegarda de Bingen describe las virtudes de la piedra en número de tres: la humedad, la palpabilidad y la fuerza ígnea. La virtud de la humedad le impide disolverse; gracias a su carácter de palpabilidad puede ser tocada; y el fuego que hay en sus entrañas la vuelve cálida y le permite hacer firme su dureza. Igualmente Hugo de Saint Victor también estudia la triple propiedad de la piedra, y en un sermón sobre la consagración, dice que las piedras representan a los fieles «cuadrados y firmes» por la estabilidad de la fe y la virtud de su fidelidad inmovible.

LOS TALLISTAS EN PIEDRA

El maestro de obras desempeña un papel importante, siendo el arquitecto que dirige la construcción de la iglesia, pero éste es un término bastante genérico que

² Cf. *Expositio super Cantica Canticorum*, P. L. 180, c. 538.

³ L. Lefrançois Pillion, *Maîtres d'oeuvre et tailleurs de pierre des cathédrales*, París. 1949, p. 14.

no concierne únicamente al que traza los planos. El arquitecto, en el sentido en que lo entendemos habitualmente, suele ser denominado en la Edad Media, bajo el nombre de maestro albañil³.

Según Boecio, el peón debe estar sometido al arquitecto, y es el arquitecto el que utiliza el compás. Las herramientas de aproximación corresponden a los cinco sentidos, y los instrumentos de precisión a la razón. Y ¿no es el *logos* el que durante la época románica posee la justa percepción de las relaciones? En cuanto a la llana, por su aspecto, también presenta un símbolo trinitario.

Los monasterios benedictinos o de origen benedictino eran —como hemos dicho— extremadamente numerosos, incluyendo las reformas sucesivas, como la de Cîteaux o la de Cluny. Formando verdaderos pueblos, se bastaban a sí mismos e incluían artesanos, del panadero al iluminador. Así pues, es normal ver en torno a estos monasterios proliferar los talleres de copistas de manuscritos y escultores. Los canónigos regulares de Saint Ruf tenían un taller célebre, y el Cabildo de Notre-Damedes-Doms en Aviñon le guardará rencor durante mucho tiempo por no querer prestarle a algunos de sus artistas.

Durante la época románica, la arquitectura conoce un auge inmenso; alrededor de las diferentes abadías se agrupaban talleres de albañiles y tallistas en piedra. Los monjes benedictinos ejercerán en este aspecto influencia incomparable; más todavía, ocupan en la historia un lugar decisivo, transmitiendo la tradición.

Fieles a los antiguos usos, los tallistas viajaban. Matila Ghyka ha hablado muy acertadamente de sus desplazamientos, y de los intercambios practicados con arquitectos árabes⁴. Toledo crea un contacto con la tradición griega y bizantina, y ya hemos hablado anteriormente de las aportaciones, a través de España, de Irán, Grecia y Egipto.

Es el momento en que se están formando las sociedades laicas, y los miembros de las cofradías se reúnen, circulan y poseen verdaderas corporaciones; pero no hay que confundirlos con las escuelas de arquitectura dependientes de las abadías. Franz Rzika⁵, al estudiar un documento de la *Deutsche Baubütte*, logra distinguir los distintos grupos de arquitectos. Así, entre una considerable lista de siglas, examina varios signos lapidarios de la época románica, como el cuadrado cruzado por un cuatrifolio. Por otro lado, sabemos que la rodilla descubierta de Cristo sentado es a la vez un signo de iniciación y la marca de una corporación. Y el laberinto, y el pentágono estrellado, también constituyen una marca de taller.

En el momento de su recepción cada tallista recibía un «signo» que se convertía en su marca, «signo» que no correspondía con su nombre, sino con su corporación. Y ésta se componía de tres grados sucesivos: aprendices, compañeros y maestros.

Si los gremios o corporaciones poseen sellos regularmente transmitidos, en cambio entre los monjes se observa el más absoluto anonimato. Rara vez firman los monjes cuando son maestros de obras o tallistas, con una figura que indica su corporación. Sin embargo, se conocen algunos nombres, como Adán, monje de Saint-Benoit-sur-Loire y

⁴ *Le Nombre d'Or*, t. II, *Les Rites*, París, 1931, pp. 48-49.

⁵ Fr. Rziha, *Studien über Steimetz-Zeichen*, Viena, 1883. Ver también la obra del abad Grandidier, *Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg*, Estrasburgo, 1893.

maestro de obras de su propio monasterio; Acardo, maestro de novicios y arquitecto, o Geoffroy de Ainai, que no sólo se encarga de la construcción de abadías en Francia, sino que es enviado a Inglaterra para dirigir las fundaciones cistercienses. En los lugares de construcción, estos monjes dirigen personalmente los trabajos, aunque en general trabajan en la fundación de su propio monasterio. Además, la costumbre cisterciense no autorizaba a los monjes a ayudar a otras órdenes religiosas; debían velar por la construcción de sus conventos, y éstos fueron numerosos en el siglo XII. Pero otros monjes colaboraban gustosos en diferentes fundaciones. Así veremos a un Juan de Vendôme, monje y arquitecto, ofrecer graciosamente su talento. Por sus concepciones estéticas, Ruperto, abad de Deutz, ejerció gran influencia en los artistas de su tiempo, y dirigió los trabajos de decoración de la iglesia abacial. Gracias a él, el arte de las miniaturas gozó de gran aceptación en los monasterios, y sus obras teológicas, muy extendidas en el siglo XII, inspiraron motivos escultóricos, siendo quizás el primero en representar la Trinidad como *Gnadenstuhl*⁶. El Padre sostiene en efecto la cruz de Cristo, y el Espíritu se encuentra entre los dos o incluso situado sobre la cabeza del Padre.

«Cuando la iconografía se transforma, cuando el arte adopta temas nuevos, hay algún pensador que ha colaborado con los artistas.» Esta frase de Émile Mâle en *L'Art religieux du XII siècle*⁷ es de importancia fundamental, porque precisa la estrecha colaboración de escritores y artistas, en una influencia que no sólo proviene de los innovadores, como Sugerio, sino también de los místicos que, apartándose de las formas, las engendran sin embargo por la descripción de las imágenes con las que ilustran sus pensamientos. A este respecto San Bernardo ha desempeñado también un papel importante, debido a la influencia que ejercieron sus obras⁸.

COLEGIOS DE CONSTRUCTORES

Sería difícil escribir la historia de los colegios de constructores de la época románica. Los documentos sobre este tema son muy restringidos, sobre todo cuando se trata de obras de construcción monásticas. La tradición, conservada en secreto mucho tiempo, se transmitía de manera verbal en el interior de las corporaciones, pero la idea que podemos formarnos nos permite, no obstante, reconstituir las grandes líneas de estas escuelas de constructores, que constituyen al tiempo otras tantas escuelas para el estudio del símbolo.

ORIENTACIÓN DE LA IGLESIA

Entre todos los símbolos, la orientación desempeñaba un papel preponderante. La iglesia románica sigue en efecto las leyes que ya regían las iglesias primitivas,

⁶ Cf. F. Beitz, *Rupert von Deutz, Seine Werke und die Bildende Kunst*, 1930. Este es un motivo que será copiado sobre todo por el arte gótico.

⁷ París, 1940, p. 151.

⁸ Anne-Marie Armand ha dedicado a este tema una tesina de la Escuela del Louvre bajo el título: *Saint Bernard et le renouveau de l'iconographie au XII siècle*, París, 1944, p. 107.

que estaban dirigidas *ad orientem*. Del mismo modo, en los cementerios, incluso las tumbas las imitan. La oración también se hacía en el sentido del sol naciente, y así el ábside de la iglesia románica da hacia sol naciente, simbolizando un sol de salvación (*sol salutis*), el lugar bendecido de donde ha de venir, al final de los tiempos, el sol de la justicia (*sol justitiae*) para juzgar a los hombres.

Este tema evoca toda una tradición. Los términos Oriente y Occidente se hallan empleados en la Biblia, en los Padres, y ya en la era precristiana, donde el mundo pagano permanecía sometido al culto solar. Oriente significa la aurora, el resplandecimiento de la luz; en Occidente la luz desaparece, el ascenso se produce y se cumple el mito del retorno. Oriente conserva siempre su sentido como fuente y origen. Así, el conocimiento cósmico, en la luz del Oriente, es conocimiento solar. La luz de la aurora que nace corresponde para el alma a su despertar en el plano de lo real. Pero, en el orden místico, el término «Oriente» significa la iluminación. Por eso Guillermo de Saint Thierry, hablando de la vida espiritual de los cartujos de Mont-Dieu, exclama: «*O lumen orientale!*». De acuerdo con la Biblia, el Paraíso terrenal se encuentra en el Oriente (*Gén.*, II, 8) y según la leyenda, las puertas del Hades estaban situadas en Occidente⁹; Adán, expulsado del Paraíso terrenal por la puerta occidental, es despedido de Oriente al Occidente. La ascensión de Cristo se sitúa al Este (*S.* LXVII, 34) y su retorno, como ya hemos dicho, se sitúa en esa misma dirección (cf. *Mat.*, XXIV, 27). Siendo el sol considerado corazón del cosmos, Clemente de Alejandría retomará este tema para afirmar que Dios es el corazón del universo.

Según el testimonio de Eusebio de Alejandría, los cristianos practicaron hasta el siglo V la oración ante el sol naciente¹⁰. Esta orientación estaba también en uso entre los Egipcios y los Persas¹¹. San Agustín menciona la costumbre litúrgica según la cual en la cristiandad primitiva se rezaba de pie y dirigiéndose al Este. Si nos dirigimos hacia Oriente para rezar, nos dice, no es porque pensemos que Dios habita en un lugar concreto, habiendo abandonado las otras partes del mundo, sino que está presente en todas partes. Pero el espíritu queda así advertido de dirigirse hacia lo más excelente¹². Los paganos se dirigían hacia Oriente para rezar y luego los cristianos les imitaron; los judíos no observaban este ritual, ya que era hacia el Templo a donde tenían que volver el rostro. Los autores medievales comentaron a menudo este tema de Oriente, en particular Ricardo de Saint Victor, que escribió: «En Oriente, recibimos el conocimiento»¹³. Cuando Yseo reza, se dirige hacia Oriente, y el himno de Laudes del día de Navidad hace alusión «al punto donde el sol se eleva».

La iglesia oriental poseía antiguamente una abertura encima del altar, siendo necesario que el sol naciente iluminara el santuario. Y así, en la iglesia románica, el día cae sobre el altar a través de una vidriera.

⁹ Fr. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París, 1942, p. 39.

¹⁰ Fr. Cumont, *Textes et mouvements*, París, 1899, t. I, p. 356.

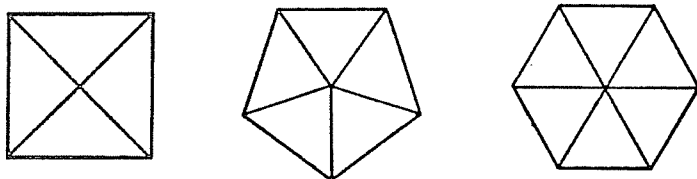
¹¹ Cf. J. Jepson, *San Agustín, The Lord's sermon on the Mount, Westminster*, 1948, nota 29, p. 198.

¹² *De Sermone Domini in monte*, lib. II, cap. V, 18; P. L. 34, c. 1277.

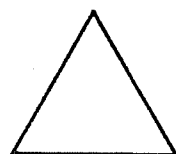
¹³ *Benjamin mayor*, III, VII; P. L. 196, c. 117.

TRIÁNGULOS Y CUADRADOS

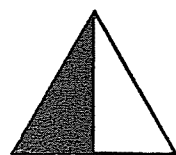
Según Boecio, que retoma los conceptos geométricos platónicos que luego estudiarán los autores románicos, la primera superficie es el triángulo, la segunda el cuadrado y la tercera el pentágono, etc. Si algunas líneas parten del centro hacia los ángulos, cualquier figura puede dividirse en varios triángulos. Ahora bien, el triángulo sólo es en sí mismo divisible, es decir, que cualquier triángulo que se divida sólo engendra triángulos. Además, el triángulo está en la base de la formación de la pirámide ¹⁴.



El triángulo equilátero:



simboliza la divinidad, la armonía, la proporción. Haciéndose por división cualquier generación, el hombre corresponde a un triángulo equilátero cortado en dos,



es decir, a un triángulo rectángulo. Y éste, según la opinión de Platón en el *Timeo*, también es representativo de la tierra. Pero esta transformación del triángulo equilátero en triángulo rectángulo se traduce en una pérdida de equilibrio.

Entre las diferentes figuras geométricas, después del triángulo equilátero vienen el cuadrado, del que ya hemos hablado, y el pentágono. El pentágono estrellado se convierte en pentagrama que representa la universal armonía, y lo encontramos a menudo, ya que se usa como talismán contra las malas influencias. Él es la clave de la geometría, y está en la base de la *sectio aurea* ¹⁵ también llamada *proportio divina*.

¹⁴ De *Arithmetica*, II, VI; P. L. 63, c. 1121, y II, XXII, c. 1129.

¹⁵ Ver F.-M. Lund, *Ad quadratum. Étude des bases géométriques de l'architecture religieuse dans l'antiquité et au Moyen Age découverts dans la cathédrale de Nidaros*, París, 1922, pp. 2 sigs., 139 y sigs.

El doctor J.-E. Emerit ha mostrado, a propósito del pentágono y el dodecaedro ¹⁶, cómo se efectúa la transición del pentágono, que representa el mundo de los planos, al dodecaedro, que representa el mundo de los volúmenes y se corresponde con los doce signos del zodiaco, y retoma un texto de Davisson diciendo: «Cada uno de los sólidos primarios (hexaedro, tetraedro, dodecaedro) tiene su propio plano: el del cubo es el cuadrado; el de la pirámide, el triángulo; el del dodecaedro, el pentágono». Las correspondencias entre los números y las figuras geométricas son absolutos. Y ya que el hombre es un juego de contrarios, no puede tener ningún sentido del círculo, que simboliza la unidad y la perfección. Todo se le escapa: el triángulo, el cuadrado, la estrella de cinco brazos y el sello de Salomón, que tiene seis. Cuando el hombre no ha nacido espiritualmente, estas figuras geométricas conservan sus símbolos que corresponden a los números 3, 4, 5 y 6 en secreto. Y el decaedro sólo se vuelve accesible en el orden de la perfección ¹⁷.

Las afinidades del cuadrado y el rectángulo en el terreno de la construcción han sido ya tratadas largamente por Matila Ghyka. Los triángulos y rectángulos desempeñan un papel muy importante; de ahí el sentido de la escuadra en el arte de la construcción. Tomás Walter, en su crítica de los trabajos de Moessel, cita los versos del cuadernillo de los tallistas que se refieren a los ángulos y los rectángulos. Lo esencial es encontrar el centro, definir el punto ¹⁸. Ch. Funck-Hellet intentó una restitución proporcional que nos permite tener sentido exacto del dato primitivo ¹⁹. Además, la simetría es siempre fundamental. Por ejemplo, si examinamos la catedral de Angulema, parece innegable que la disposición arquitectónica de la fachada es reflejo de una disposición interior. Lo mismo ocurre con cualquier construcción de una iglesia románica que haya sido fiel a la tradición; pero esto es más o menos evidente. Así, en Cunault o en Cande por ejemplo, se impone a la mirada de los más ignorantes de los turistas, ejemplos que nos muestran cómo en el siglo XII, la escultura y la pintura no se diferencian de los restantes aspectos que componen la vida espiritual.

EL CORAZÓN Y EL CENTRO

No insistiremos en la arquitectura misma de la iglesia, pues los trabajos de Mâle y de Focillon responden plenamente a dicho tema. Lo que importa es que recordemos el símbolo del altar, el cual se corresponde con la cruz de madera colocada en el momento de la consagración simbolizando el corazón del hombre, o mejor el de Cristo, el del Dios encarnado, cuya cabeza constituye el presbiterio, mientras los brazos son el transepto y cuyo cuerpo es la nave. Sabemos además que el presbiterio o el ábside dan término a la iglesia. Su forma curva en semicírculo imita en efecto a la caja craneana, y por él se empezó la construcción de la igle-

¹⁶ J.-E. Emerit, *Acupuncture et astrologie*, Embats (Gers), 1955, p. 124 y sigs.

¹⁷ Ver sobre la transmisión de los símbolos, P.-D. Ouspensky, *Fragments d'un enseignement inconnu*, París, 1950, pp. 396 y sigs.

¹⁸ Ver Ch. Funck-Hellet, *De la proportion. L'équerre des maîtres d'oeuvre*, París, 1951, p. 114.

¹⁹ *Id.*, p. 61.

sia románica. Y algunas veces el ábside cuenta con absidiolos, como sucede en el presbiterio de Saint-Benoît-sur-Loire.

En la iglesia románica, que simboliza el cuerpo de un hombre extendido, no es el ombligo como centro del cuerpo el que desempeña el papel más importante, sino el pecho donde está emplazada el arca del corazón; y éste está representado por el punto de intersección de los brazos de la cruz. Ahí se encuentra el germen del mundo, su centro, su medio. Luego veremos, al final de esta obra, cómo el corazón, en razón a su forma, puede estar representado por un vaso. Además, su función en la circulación de la sangre se sitúa en la base de la vida del hombre. En las tradiciones antiguas la importancia del corazón es primordial, y la devoción al Sagrado Corazón, por devota que pueda parecer en sus manifestaciones, sólo es la recuperación de un tema tradicional. Así, en el Introito a la fiesta del Sagrado Corazón perteneciente al ritual romano, se hace alusión al corazón atravesado por la lanza de un soldado que al abrirse forma un santuario. De él fluyen torrentes de misericordia, y también es un arca de descanso para las almas.

El vaso puede además sustituirse por la rosa o por una flor de loto, bien se trate de Oriente o de Occidente. La rosa está asociada con la copa, e incluso algunas veces la sustituye. Retomando este tema tradicional, René Guénon ha mostrado que el creciente de luna también podía representar la copa²⁰.

LA PUERTA

En lo que se refiere a la construcción de la iglesia, vamos a recordar un solo símbolo, el de la puerta. Las correspondencias simbólicas de la iglesia románica están unidas a la multiplicidad de aspectos que se refieren a la unidad trascendental tantas veces señalada a lo largo de esta obra, pudiéndose distinguir tres aspectos diferentes: cosmológico, teológico y místico. En efecto, la importancia de la puerta es inmensa, ya que es ella la que da acceso a la revelación, y sobre ella vienen a reflejarse las armonías del universo. Algunos temas del Antiguo Testamento y del Apocalipsis, como el Cristo en majestad y el Juicio Final, acogen a los fieles y peregrinos. Así, Sugerio decía a los visitantes de Saint-Denis que era conveniente admirar la belleza de la obra realizada, y no la materia de que estaba hecha la puerta, añadiendo que la belleza que ilumina a las almas debe dirigir las hacia la luz de la que Cristo es puerta verdadera (*Christus janua vera*).

El símbolo de la puerta es retomado a menudo por los autores románicos. Jerusalén tiene puertas, escribe Hugo de Fouillo, por las cuales entramos en la iglesia y penetramos en la vida eterna. También se cuenta —dice— que las puertas de Jerusalén son atraídas inconsideradamente hacia la tierra cuando los prelados de la Iglesia se deleitan en el amor de las cosas terrenales, y se alzan hacia el cielo cuando estos mismos buscan las cosas celestes²¹. La puerta del templo conduce a la vida eterna. Cristo ha dicho: «Yo soy la puerta y el que entre por mí estará salvado». Así,

²⁰ R. Guénon, *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien*, París, 1954, p. 107.

²¹ Hugo de Fouilly, *De claustru animae*, IV, IX; P. L. 176, c. 1145-1146.

Guillermo de Saint Thierry podrá escribir: «Oh vos que habéis dicho «soy la puerta...», mostradnos con evidencia de qué morada lo sois, y en qué momento y a quiénes aceptáis abrirla. La casa de la que sois puerta es... el cielo donde habita vuestro Padre»²². Pero también la Virgen es invocada como «puerta del cielo».

En la arquitectura románica el pórtico juega un papel preponderante, presentando una especie de síntesis que se basta a sí misma para ofrecer una enseñanza. T. Burckhardt ha insistido en la importancia de la combinación de la puerta y el nicho. En el nicho cree descubrir la imagen reducida de la «caverna del mundo»²³. Éste corresponde, según él, al coro de la iglesia y se convierte en lugar de la epifanía divina, ya que coincide con el simbolismo de la puerta celeste que designa un doble movimiento: el de introducir las almas en el reino de Dios que prefigura un movimiento ascensional, y el de dejar descender sobre ellas los mensajes divinos.

Los tres grandes pórticos situados al Norte, al Sur y al Este se dividen en tres puertas cada uno. Los monjes cluniacenses serían los verdaderos innovadores del pórtico con imágenes, como lo vemos por ejemplo en Charlieu, en Vézelay, o en la catedral de Autun. Los constructores de las primeras iglesias cluniacenses heredaron una tradición decorativa, y no querían tanto crear algo nuevo como perpetuar los recuerdos de la Galia romana y carolingia. Pero entre las viejas reminiscencias clásicas, la de los capiteles corintios era la más viva²⁴, y además esta corriente de la tradición se inspiraba a menudo en los manuscritos iluminados.

LA CONSAGRACIÓN

La consagración de las iglesias poseen un ritual que, desde el siglo x, forma parte de la liturgia. Uno de los himnos es muy significativo para mostrar las relaciones entre la ciudad terrestre y la celeste: «Bienaventurada ciudad de Jerusalén, semejante a una visión de paz construida en los cielos utilizando piedras vivas» (cf. *I Pedro*, II, 5). Señalemos que la primera piedra de las iglesias que se pone en la base de las fundaciones debía ser de foma cúbica. El obispo cantaba bendiciéndola: «La piedra que han rechazado los que construían se ha convertido en la piedra angular» (S. CXVIII, 22; *Mat.*, XXI, 42). En el altar se diferencian tres partes: la base (*stipes*), la mesa (*mensa*) y el relicario (*sepulcrum*). Yves de Chartres destaca las afinidades ente el rito de la consagración y el del bautismo. La ciudad de Jerusalén, con sus doce puertas, orientadas de tres en tres hacia los cuatro puntos cardinales, debía transmitir una representación cuadrada del mundo futuro. Y es bien sabido que esta visión de la Jerusalén celeste inspiró a gran número de liturgistas y arquitectos.

La piedra angular puede ser considerada como un lugar de teofanía, sirviendo de intermediaria entre el cielo y la tierra. El relato de Jacob en el *Génesis* (XXVIII) revela este papel. Una vez puesto el sol, Jacob no sigue su marcha, coge una piedra para apoyar su cabeza, y un sueño le visita. Ve entonces una escala apoyada

²² *Meditative orationes*, *Med.* VI, P. L. 180, c. 223; ed. M.-M. Davy, París, 1934, p. 141.

²³ T. Burckhardt, «Je suis la porte. Considérations sur l'iconographie du portail d'église roman», en *Études traditionnelles*, junio de 1953, n.º 308, p. 168 y sigs., y julio de 1953, n.º 309, p. 233 y sigs.

²⁴ Cf. J. Evans, *Cluniac art of the Romanesque Period*, Cambridge, 1950, pp. 40-41.

en la tierra cuyo extremo toca el cielo, y hay sobre ella ángeles que suben y descienden. En lo alto está Yahwéh, que se hace reconocer como el Dios de Isaac, y cuando Jacob se despierta, exclama: «Yahwéh está aquí y yo no lo sabía». Y añade: «Aquí está la casa de Dios, ésta es la puerta del cielo». Coge entonces la piedra que tenía por cabecera, vierte aceite en la cúspide y nombra este lugar como Bethel, es decir, como la «casa de Dios». Los ritos de consagración se fundamentan en esta noción de la piedra angular convirtiéndose así en casa de Dios. Teólogos y liturgistas retoman estos temas enfocándolos a menudo en los planos moral y místico.

En el Introito de la consagración, la iglesia es considerada como verdadera casa de oración representada por edificios visibles. También es en el templo donde reside la gloria de Dios y el santuario de la eterna caridad. Además la iglesia se compara con el arca que libera al mundo del diluvio y conduce a las puertas de la salvación. Y es por último la esposa de Cristo que se ha conciliado por su sangre.

Sobre el simbolismo de la consagración, conviene recordar los textos de San Bernardo²⁵. Éste aborda constantemente en sus seis *Sermones sobre la consagración* la unidad perfecta realizada entre el templo formado por el cuerpo del hombre y el templo de piedra. «¿Cómo estas piedras —escribe— poseerán aún una santidad que nos permita celebrar sus solemnidades?» Y contesta a esta pregunta: «¡Son santas debido a nuestros cuerpos!». Luego, retomando el texto de San Pablo (*I Tes.*, IV, 4), compara cada cuerpo a un vaso de santificación. Y todo cuanto se realiza entre los muros de la iglesia en el momento de una consagración, deberá reproducirse además en el hombre.

Bernardo alude al alma que reside en la casa del cuerpo, pero esta casa ha sido construida por Dios, que la ha reunido, adornado y ordenado. Para el cuerpo ha construido una casa más elevada que es el mundo sensible, y ahora es el hombre quien debe construirle a Dios una casa. Claro que Dios no podría habitar un edificio levantado por la mano del hombre, pues él llena tanto la tierra como el cielo (*Jerem.*, XXIII, 24). En realidad, el verdadero templo está dentro de uno mismo, y cada templo particular estará como cimentado por la caridad, haciéndose así los hombres semejantes a piedras vivas (cf. *I Pedro*, II, 5). Y el hombre, por la muerte —de acuerdo con San Bernardo— abandona su casa del exilio y penetra en la eterna morada de los cielos.

A propósito de la casa de Dios, San Bernardo establece pues un paralelismo entre el cuerpo del hombre y el templo de piedra, e indica el simbolismo de las distintas partes adaptándolas a las virtudes. Así, el muro significa la continencia. Bernardo elogia al hombre interior, cuya construcción le recuerda la de la iglesia, y en su *V Sermón sobre la consagración* afirma la necesidad del autorespeto para entrar en la vida espiritual; no se trata de celebrar la memoria de un santo o de un mártir, sino de honrar la casa de Dios, y, citando el salmo, exclama: «¿Quién podría dudar de la santidad de Dios! Escrito está: La santidad conviene a vuestra casa». Y añade, refiriéndose a un texto del *Apocalipsis*: «He visto la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que bajaba junto a Dios engalanada como una esposa que se arregla para

²⁵ Ver los *Sermons pour la dédicace*, P. L. 183, c. 517-36; cf. los Sermones II, III y V, en ed. M.-M. Davy, *id.*, t. II, pp. 326-341.

el esposo» (*Apoc.*, XXI, 2), San Bernardo celebra con ello la unidad del Esposo, la ciudad santa, el templo y la casa de Dios²⁶. Guillermo de Saint Thierry, comentando el mismo tema, mostrará que si el templo es santuario de Dios, la celda es santuario de su siervo, y que tanto en el templo como en la celda idénticos misterios divinos se consuman²⁷.

²⁶ Cf. *Sermon V pour la dédicace*, I; P. L. 183, c. 530.

²⁷ *Lettre aux Frères du Mont Dieu*, P. L. 184, c. 314; ed. M.-M. Davy, París, 1946, n.º 22, p. 208.

Capítulo 3

Ornamentación (Preliminares y temas ornamentales)

PRELIMINARES

En su Regla, San Benito dice «organizar una escuela al servicio divino del Señor», pero nada se dice a propósito de la arquitectura de la iglesia. Así, los monjes románicos que observaban su Regla no hallaban en ella directrices referentes a la construcción de la iglesia románica y su ornamentación. Sin embargo, un texto de la Regla «de Oro» planteaba el problema de manera indirecta, dejando gran libertad en el interior de los estrictos límites que indicaba. Según «el duodécimo instrumento de las buenas obras», no convenía buscar la satisfacción sensible (*delicias non amplecti*), y se recomendaba el espíritu de pobreza y de simplicidad. En cuanto a lo superfluo, debía ser rigurosamente rechazado.

EL PRINCIPIO DE LA DECORACIÓN

Cada lugar debe corresponder exactamente a su propio destino, el respeto por el orden interno así lo exige. De este modo, el refectorio no es un lugar de conversación, y ninguna palabra puede allí intercambiarse; las comidas se toman en silencio. En cuanto al oratorio, toma su nombre de la oración y también él corresponde a su fin. Retomando la Regla de San Agustín, dirá San Benito¹: «Que el oratorio responda a su nombre y que ninguna otra cosa se realice o ejecute allí» (cap. 52); por tanto, conviene saber si la ornamentación ayuda a la oración o si la perjudica.

¹ Vid. M. Anselmo Dimier, «La Règle de Saint Benoît et le dépouillement architectural des Cisterciens», en *Bulletin des relations artistiques France-Allemagne*, Mainz, mayo de 1951.

LA OPINIÓN DE LOS CONTEMPLATIVOS

La decoración de la iglesia románica plantea en el siglo XII numerosos y ásperos debates. Unos la aconsejan, y otros la censuran. Hugo de Fouillois (de la orden de los Agustinos) rechaza el fasto en las construcciones monásticas², y en su *De claustris animarum* escribe: «La piedra es útil en la arquitectura, pero ¿por qué esculpir? Antiguamente, eso era necesario en la construcción del templo, era una forma de enseñanza y de lección; leamos hoy el Génesis en los libros y ya no en las murallas. Eva aparece vestida sobre el muro, y junto a ellos un pobre se recuesta desnudo. Adán lleva una túnica de piel, mientras la mayoría de los hombres soportan la crudeza del invierno»³. Y añade con humor: «Si un caballo o un buey son útiles en el campo, tanto uno como otro se vuelven totalmente vanos esculpidos o pintados en las paredes!». Un texto de San Bernardo se hace eco de esta diatriba, y el Abad del Cister exclama: «¿Qué significan en nuestros claustros... esos monstruos ridículos, esas horribles bellezas y esos bellos horrores...?»⁴. Y Bernardo continúa el alegato atacando a los monos, a los leones, a los centauros, o a los tigres que retienen la mirada e impiden meditar sobre la palabra de Dios. Y aún añade luego que esta ornamentación conviene a los carnales, y que los monjes —como son espirituales— deberán considerar como estiércol todo cuanto puede captar su mirada. Cuando Bernardo ironiza a propósito de Cluny, pensamos en Vitruvio satirizando lo barroco de la época helenística y diciendo: «Si a un pintor se le ocurriera añadir una cabeza humana a un cuello de caballo, o abigarrar con plumas inconvenientes todo un conjunto de distintos miembros, o terminar por un monstruo marino un busto de mujer, ante el aspecto de una visión tal ¿quizá podríais retener la risa?».

Sin embargo, la producción artística del Cister fue muy considerable cuando su fundación, y durante todo el primer cuarto del siglo XII. Manuscritos conservados en la biblioteca de Dijon presentan muy hermosas miniaturas, ilustrando la Biblia de Etienne Harding (en cuatro tomos), el salterio de Robert de Molesme, la obra de San Gregorio Magno *Las Moralia in Job*, etc. Sólo a partir de 1125 un estatuto del Cabillo condenará la ornamentación de letras y exigirá que se hagan de un solo color y que no se adornen con flores⁵.

San Bernardo diferencia a los monjes cuya existencia se encuentra enteramente ordenada a Dios, de ese pueblo que siempre necesita imágenes evocadoras, y no sólo de Dios, la Virgen y los Santos, sino también de las visiones del infierno que su imaginación reclama. Los monasterios y las iglesias no deben presentar una enseñanza idéntica. Pero los enemigos del arte no sólo incluyen a los monjes con-

² Vid. V. Mortet, «Hugues de Fouillois, Pierre le Chantre, Alexandre Neckham et les critiques dirigées au XII^e siècle contre le luxe des constructions», en *Mélanges d'histoire offerts à M. Charles Bémont*, París, 1913, pp. 105-135.

³ «Utilis est lapis in structura, sed quid prodest in lapide caelatura?...» (*De claustris animarum*, P. L. 176, c. 1053).

⁴ *Apologia*, XII, 29; P. L. 182, c. 914-916; ed. M.-M. Davy, t. I, p. 64. Utilizamos en este pasaje parte de nuestra documentación concerniente al arte cisterciense, *id.*, p. 61 y sigs.

⁵ Ver el importante estudio de C. Oursel, *Les miniatures du XII^e siècle II à l'abbaye de Cîteaux*, Dijon, 1926.

templativos; Pedro Lombardo y Pedro el Chantre también se sublevan contra el despliegue de lo artístico.

LOS ESTETAS

En contra del partido creado por San Bernardo, un grupo del que Sugerio parece ser el émulo favorece la ornamentación de las iglesias. En este aspecto, el ejemplo de las vidrieras es muy original. Mientras San Bernardo recomienda la grisalla, Sugerio manda construir ventanales con grifos, que recuerdan los tapices del Oriente, y aunque la luz queda amortiguada, un vivo color adorna el borde de las vidrieras⁶. Sugerio nos confiesa por ejemplo haber triturado zafiros para obtener el azul de sus vidrieras. En el momento de la famosa *Apología* escrita por San Bernardo, a la que acabamos de aludir, Sugerio era abad de Saint Denis. Por tanto, la crítica de San Bernardo no sólo se dirigía contra Cluny, sino también contra Saint Denis. Durante algún tiempo, Sugerio oyó las observaciones de San Bernardo y le escribió atentas cartas; luego, parece no haber vuelto a tener en cuenta a su ilustre amigo. Antes al contrario, se opone enérgicamente a sus ideas.

En realidad, no se trata tanto de dos claustros abaciales que se enfrentan como de dos distintas personalidades. Claro que Cîteaux era pobre y que Saint Denis gozaba en cambio de un estatuto feudal que le otorgaba abundantes beneficios, pero también es cierto que San Bernardo tenía un gusto especial por el despojamiento, y Sugerio por el fasto. A este último le gustaba la iconografía hermética, y además había sido influenciado por Orígenes y pseudo-Dionisio. Esto lo vemos claramente cuando se trata de temas como el de la luz. No olvidemos a este respecto que la estética de Sugerio ha sido justamente comparada con la de Gilbert de la Porrée⁷. Ello no obstante, Sugerio nunca intentó imponer a los demás sus teorías, siendo importante elogiar su perfecta tolerancia. Además le gustaba repetir que cada uno pensase sobre este punto como mejor le pareciera. Cuanto más valgan las cosas, más deberían consagrarse a Cristo —pensaba—. También veremos a Maurice de Sully, el constructor de Notre-Dame, complacerse en la magnificencia cuando sirve de marco para el culto.

Por tanto, respecto a la ornamentación de la casa de Dios vemos surgir antinomias procedentes de dos formas de espíritus opuestos. Unos quieren conservar una iglesia despojada y privada de toda ornamentación, y otros creen útil, e incluso necesario, glorificar a Dios con la belleza de las esculturas.

LA TEORÍA DE SAN BERNARDO Y DE SUS ÉMULOS

La austeridad no es forzosamente el destino de la vida monástica como tal. Conviene más bien a espíritus contemplativos, que no necesitan apoyo para la ora-

⁶ Ver L. Grodecki, «Suger et l'architecture monastique», en *Bulletin des relations artistiques France-Allemagne*, Mainz, mayo de 1951.

⁷ Ver R. Grinnel, «Iconography and Philosophy in the Crucifixion Window at Poitiers», en *The Art Bulletin*, 1946, pp. 171-196.

ción, y que encuentran en su propio corazón los modos de ascensión que la visión de los símbolos podría provocar. Así, tanto cartujos como cistercienses serán los más exigentes representantes de ese arte tan puro, cuya belleza es indiscutible. Los cartujos eligen el desierto. ¿Qué vendría a hacer el símbolo en la existencia eremítica, si su vida conduce a una presencia de Dios que no tiene necesidad de ser creada por un objeto externo? La mirada interior es la que capta, y no los ojos del cuerpo; la transfiguración se produce como tal. Si tenemos en cuenta su vocación, comprenderemos su rigor en lo referente al rechazo de las pinturas y esculturas que pueden alimentar la curiosidad antes que al alma. Los estatutos cistercienses sostendrán idénticos preceptos. La ornamentación de los monasterios queda prohibida. Las abadías cistercienses del siglo XII son fieles en su construcción a las decisiones de San Bernardo. El fasto oriental es rechazado, así como el refinamiento de la escultura cluniaciense. Bernardo despoja así el arte románico, y poco a poco la arquitectura cisterciense adoptará la oji-va. Bernardo habla gustoso de una «sobria embriaguez» a propósito de la vida mística, y esta *sobria ebrietas* se encuentra en el arte cisterciense. Ningún efecto plástico de luz y de sombra, ninguna presentación de símbolos en la piedra, el *excessus* es aquí una superación de pureza y de desnudez que revela un misterio, constituyéndose en el único símbolo. Símbolo de rechazo del mundo exterior y su vanidad, significando la plena entrada en esa celda secreta que es el Sancta Sanctorum, que no tiene necesidad de ser adornado, porque Dios se encuentra en él en todo su esplendor. La iglesia cisterciense es expresión de un pensamiento doctrinal, el transepto es ancho, y el aguilón está calado de *oculi*. La luz atraviesa las vidrieras incoloras, y no se advierte ninguna clase de elemento extraño. Así, en la arquitectura cisterciense, no hay antagonismo entre espíritu y forma, y toda jerarquía es respetada. También, del mismo modo no existe división entre alma y cuerpo, sino sólo diferencia de valor. El artista cisterciense, monje y guía para el escultor, no tiene que abstraerse de la naturaleza y el espacio. Los asume sin choque, moviéndose entre ellos. Conserva en este aspecto una especie de inocencia, pues para él el misterio es soberanamente inteligible.

Bernardo se subleva contra las imágenes, ya que ve en ellas una belleza que toma su fuente en la deformación, y al mismo tiempo una deformación que aspira a la belleza; así censura la exuberante vegetación dibujada en la piedra, y se pronuncia igualmente contra los excesos dialécticos de teólogos y filósofos.

La reforma de San Bernardo concerniente a la construcción de las iglesias y su ornamentación proviene de una doctrina monástica que se manifiesta como reacción contra el arte cluniaciense. Bernardo escribirá con ironía dirigiéndose a los monjes de Cluny: «Decidme, pobres —si sois pobres—, qué hace el oro en vuestros santuarios... Cuando se expone la estatua de un santo o de una santa se la cree más santa cuando aparece llena de colores. ¡Oh vanidad más insensata aún que vana! Los muros de la iglesia resplandecen de riquezas y los pobres están en la indigencia; sus piedras están cubiertas de dorados y sus hijos privados de vestido; así hacemos servir lo que es el bien de los pobres a embellecimientos que seducen la mirada de los ricos... ¿por qué al menos no respetar las imágenes de los santos prodigándolas incluso en los pavimentos que pisamos? A menudo escupimos en la cara de un ángel, mientras el pie de los que pasan se coloca sobre la cabeza de un santo...»⁸.

⁸ *Apología*, XII, 28, c. 914-916: ed. M.-M. Davy, *id.*, t. I, p. 64.

Alejandro Neckham mantiene idéntico lenguaje, y en su *De naturis rerum* exclama: «Oh vanidad, oh curiosidad, oh superfluidad» (*O vanitas, o curiositas, o superfluitas*). Mostrando cómo el hombre hace insensatos gastos para esculpir y pintar sobre la piedra, inventando superfluos ornamentos. Y Pedro el Chantre, echando de menos la simplicidad de los antiguos, dirá que la arquitectura suntuosa sólo alimenta la curiosidad.

En realidad, esta severidad no niega el interés de la escultura como tal, pero rechaza su utilidad para los monjes contemplativos. Nunca se nos presenta ninguna verdadera negación del símbolo, debiéndose insistir sobre este hecho, más aún cuando el pensamiento de un San Bernardo se sirve constantemente de imágenes en sus sermones. Pero la iglesia, en particular la de los monjes, es lugar de oración, y no debe en modo alguno alimentar la curiosidad, al poseer el alma conocimiento suficiente para no tener que recurrir a unos símbolos que son vistos por los ojos. Así, aunque el cosmos no quede representado en piedra, está presente enteramente en el corazón de los sabios o los contemplativos.

TEMAS ORNAMENTALES

Al hablar de la coherencia de los símbolos, Mircea Éliade precisa cómo «el término símbolo debería reservarse a los símbolos que prolongan una hierofanía o constituyen en sí mismos una “revelación” inexpressable para cualquier otra forma mágico-religiosa (rito, mito, forma divina etc.). Sin embargo, en el sentido amplio de la palabra, *todo* puede ser símbolo o puede desempeñar el papel de un símbolo, desde la kratofanía más rudimentaria... hasta Jesucristo que, desde determinado punto de vista, puede ser considerado como “símbolo” del milagro de la encarnación de la divinidad en el hombre»⁹.

Consideraremos así algunos temas, a fin de señalar lo que un estudio de los motivos de orden escultórico y pictórico exigiría. Pero no siendo los símbolos propiamente románicos, no tenemos por qué perder el tiempo en ello, sino subrayar tan sólo su sentido.

TEMAS SIMBÓLICOS DE LA ORNAMENTACIÓN

La ornamentación de la casa de Dios no queda distribuida al azar salvo algunas excepciones, la escultura se agrupa en el exterior, en el pórtico, y en el interior, en los capiteles, mientras que la pintura ocupa un lugar considerable en las paredes y en el cañón de las bóvedas. También estaba generalmente admitido que los tímpanos esculpidos en los pórticos románicos estuviesen cubiertos de pintura y dorados.

El término ornamentación es empleado por los autores medievales para designar la salida del caos en el momento de la creación, y la organización de la materia en

⁹ M. Éliade, *Traité d'histoire des religions*, París, 1949, p. 382. *Kratofanía* significa manifestación del poder.

elementos determinados. La ornamentación de la iglesia románica es pues también una salida del caos, de manera que el hombre reproduce un orden y le da belleza.

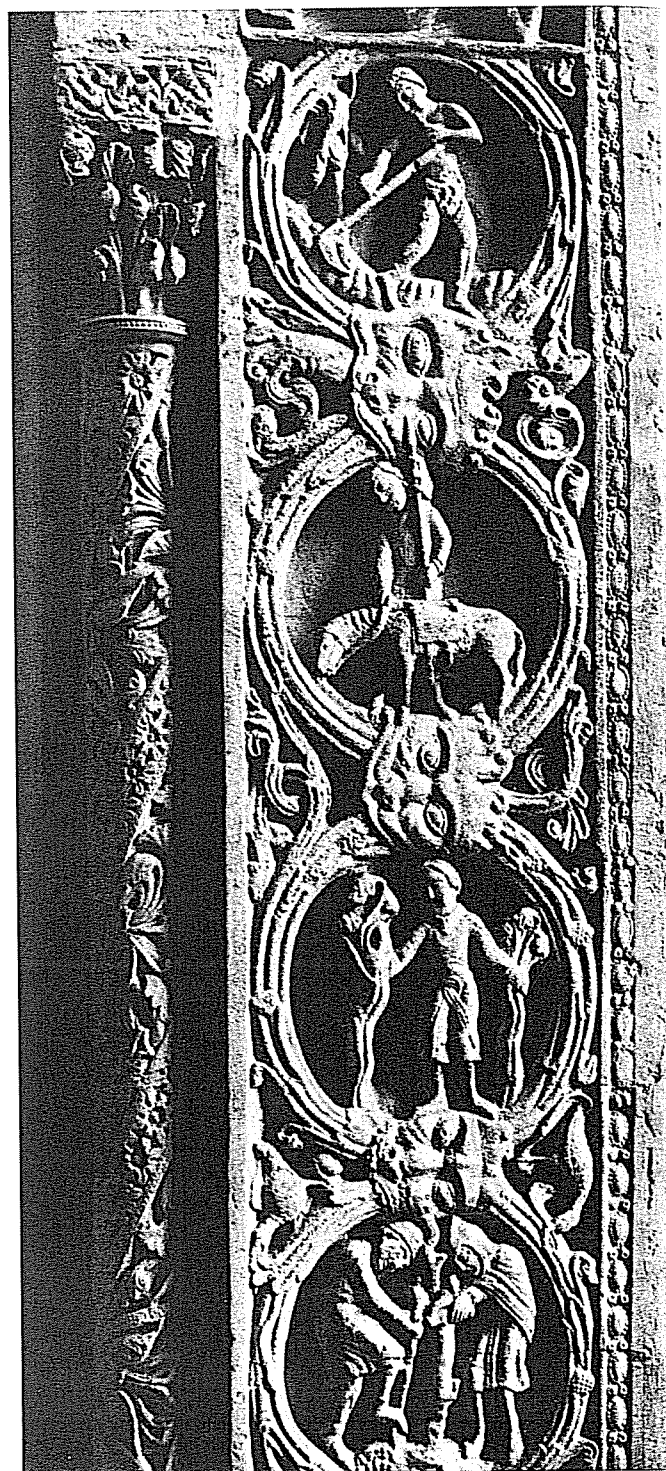
Existen elementos tradicionales mezclados con representaciones de orden histórico extraídas del Antiguo y del Nuevo Testamento, con acontecimientos contemporáneos (caballeros, combates, etc.), o con escenas de la vida económica cotidiana, como las vendimias, la prensa de la uva, la molienda del trigo y los trabajos de los meses¹⁰ (vid. lámina 9). Además, los personajes del Antiguo y el Nuevo Testamento tienen un alcance simbólico que no es inherente al siglo XII. Así, Salomón representa la Sabiduría, y la reina de Saba (o la reina Pedoca) representa con su pie de oca al mundo pagano. En los frescos, es conveniente subrayar el dibujo de las figuras en uso en algunas escuelas. Los rasgos de la nariz o los arcos de las cejas nos ponen en presencia de una factura que podríamos considerar moderna. El detalle más original consiste en la anchura de la pupila, que los pintores acostumbraban fijar una vez terminado su trabajo. Por eso parece que está superpuesta cuando se conserva; pero, por desgracia, a menudo se ha caído, y así hoy nos encontramos ante caras cuyos ojos están ciegos y además muy abiertos. La importancia de la mirada y de su símbolo responden a una preocupación dominante de los imagineros.

Recordemos el famoso texto de Prudencio en el que el poeta evoca la mirada penetrante de las pupilas dilatadas que, semejante a un fuego, atraviesa las nubes. Esa ancha pupila se ve por ejemplo en el Cristo y la Virgen de la iglesia de Tavant y en el rostro de la Sabiduría representada bajo los rasgos de una mujer aureolada. Numerosos frescos testifican además esta mirada, que rebasa lo visible. El Dios vigilante a menudo está simbolizado por un ojo, colocado algunas veces dentro de un triángulo. En la escultura o en la pintura, el movimiento de los personajes responde a la tradición, y se percibe con soltura. Su impulso está indicado por una cierta inclinación del cuerpo, cuyas piernas distantes significan el andar; además, los personajes sentados tienen las rodillas separadas y en cambio los pies juntos.

El estudio de los símbolos en la ornamentación de la iglesia románica hay que dividirlo en varios temas: cósmico, bíblico y sagrado, moralizante, fabuloso, figurativo, animal y vegetal. Además, cada símbolo podría estudiarse en sus diferentes correspondencias simbólicas, en la escultura, la pintura y el pensamiento de los autores medievales.

Incluso la perspectiva es simbólica, y los personajes no se presentan bajo una perspectiva clásica: lo importante concierne a una jerarquía de orden espiritual; Cristo y la Virgen por ejemplo, o incluso los santos, aparecen más grandes independientemente del lugar donde se encuentren, pudiendo en ocasiones sobrepasar los muros en los que normalmente deberían contenerse. (Así, el Cristo de Saint-Pierre Colamine sobrepasa las torres de Jerusalén.) Pero dicha reproducción espacial no sólo está ligada a la calidad jerárquica. L. Brion-Guerry, en su obra dedicada a los *Fresques romanes de France* (Frescos románicos de Francia)¹¹,

¹⁰ Sobre los diferentes motivos ornamentales, los magníficos trabajos de J. Baltrusaitis son los más sugestivos. Ver *Étude sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, París, 1929; *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, París, 1931; *Les Chapiteaux de Saint-Cugat del Vallès*, París, 1931. Véase también Henri Focillon, *Peintures romanes*, París, 1950.



Lám. 9. Los trabajos de los meses representados en la basílica de Saint-Denis.

Cada medallón ilustra la actividad principal del campesino durante los distintos meses del año. Así, el medallón superior que representa a un hombre mientras siega, simboliza al mes de julio, mientras el último nos muestra el momento de la tala de los bosques (octubre).

analiza con finura el punto de vista del artista, cuya visión «se ordena partiendo del objeto contemplado»¹². Esta observación es importante, pues la perspectiva tiene en cuenta al espectador en tanto que participa de la creación y se encuentra en el mismo lugar del objeto que contempla. «El fenómeno visual se realiza *en el lugar que ocupa la cosa contemplada*, y no en el órgano físico del que contempla». Esta era ya la concepción que implicaban los *Εἰκωλα* de Demócrito, que transmitida bajo una forma bastante aproximada por los árabes, particularmente por Alhazén —“los rayos emanan de la cosa vista y transportan al ojo las cualidades del cuerpo”—, tuvo una influencia destacada en las concepciones espaciales de la estética románica¹³. Así, el objeto contemplado resulta ser el centro, y todo parte de él, siendo a su modo el «medio» que comunica el cielo con la tierra.

EL SOL Y EL ÁRBOL

Los motivos cósmicos más importantes, cuya explicación bastaría para determinar el sentido de todos los símbolos, se reducen a dos: el sol y el árbol cósmico que se identifica con el árbol de vida y con la cruz; y todos los demás se refieren a ellos.

En estas páginas no tenemos el propósito de fijar su origen y su alcance. Ese no es el tema de este libro, ya que nos encontramos frente a símbolos que no presentan originalidad particular durante la época románica. Ya hemos precisado algunos de ellos, y aún los volveremos a encontrar en la liturgia, en la alquimia y en el arte literario.

El sol y el árbol rigen el universo, y por eso los encontramos constantemente en el pensamiento y en el arte románicos. Todos los grandes mitos solares son re- aplicados a Cristo, y la asociación fuego-sol es también constante. El sol es considerado como ordenador del cosmos e inspirador de la luz, y así Filón ya veía en él la imagen del Logos¹⁴. En cuanto a Cristo, es comparado al sol, siendo a la vez el sol de salvación (*sol salutis*) y el sol invicto (*sol invictus*). Y todo cuanto se emparenta con el sol, la corona monástica, la aureola, el aura o el símbolo de la realeza, toma del sol y de la luz del oro su grandeza y su brillo.

Alrededor de estos dos símbolos fundamentales, el del sol y el del árbol, se agrupan otros símbolos que dependen de ellos: el zodiaco, el oro, el rosetón, la rueda, las flechas, o la espada para el sol; y la cruz o la columna para el árbol, etc.

La rueda de origen solar se encuentra en numerosas iglesias, por ejemplo en Amiens, en San Étienne de Beauvais, o en Basilea. Pero la rueda también se puede considerar como un suplicio. Así, en una vidriera de Chartres del siglo XII, Cristo aparece en el centro de una rueda; parece estar clavado. Y en esa misma catedral, vemos el martirio de San Jorge que sufre el suplicio de la rueda. Cómo no recordar aquí la leyenda griega de Ixión, que fue atado a una rueda solar y crucificado en sus cuatro radios.

¹¹ París, 1958.

¹² *Id.*, p. 17.

¹³ *Id.*, p. 18.

¹⁴ *De Somniis*, I, 83.



Lám. 10. *El Cristo del Apocalipsis, según una miniatura del comentario de Beato (Biblioteca Nacional de Berlín).*

Cristo, sosteniendo un puñal en la boca, aparece rodeado de siete candelabros. El hombre posternado a la izquierda del Cristo representa a San Juan Evangelista.

La espada simboliza la fuerza solar, y también posee un sentido fálico. (No olvidemos que un símbolo fálico no es forzosamente sexual, sino que indica una energía generadora. La costumbre antigua asociaba a este término el «Mana» creador «extraordinariamente eficaz», según expresión de Lehmann que recoge Jung. Y de nuevo se encuentra este «Mana» en el toro, en el asno, en el relámpago, etc.) Cuando Yahwéh expulsa a Adán y Eva del Edén, coloca en el oriente del jardín unos querubines que tienen una espada llameante que gira para guardar el camino del árbol de la vida (*Gén.*, 24). La tierra bienaventurada se convierte así en tierra prohibida, y la espada que gira hace surgir relámpagos parecidos a los de los rayos, para expulsar de sagrado a los profanos. La llama de la espada trazaba de este modo una barrera, una muralla de fuego.

El Cristo del *Apocalipsis*, con el rostro brillante como el sol (*Apoc.*, I, 16), tiene en la boca una espada de dos filos. Así lo vemos en muchas iglesias y miniaturas, en el pórtico de Bourges, por ejemplo. A veces aparece acompañado de San Juan y los siete candelabros. Las miniaturas del *Comentario de Beato* tenían que ejercer a este respecto una gran influencia, no sólo en Aquitania, sino también en la ribera norte del Loira. Presentamos aquí la miniatura de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Berlín (vid. lámina 10), que aparece muy completa. Cristo está cubierto con un largo vestido, con un cingulo de oro, y un puñal puntiagudo sale de su



Lám. 11. *Centauro disparando con el arco, en un capitel de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse.*

Este centauro, con cabeza de hombre, tocada con una especie de gorro frigio, y cuerpo de caballo, está tensando su arco para lanzar una flecha.

boca, estando rodeado de siete candelabros, todos de oro: cuatro a su derecha y otros tres a su izquierda. Siete estrellas salen además de su mano derecha, y un hombre (San Juan) está a sus pies, ilustrando este texto del *Apocalipsis* (I, 17): «Cuando lo vi, caí a sus pies como muerto, y posó sobre mí su derecha, diciendo: No temas, soy el Primero, y el Último y el Vivo».

La flecha llega a una meta determinada e indica un desenlace. Además es parecida a un rayo solar, y representa el arma tallada en la madera. A este respecto observa C. G. Jung que los padres de los héroes divinos trabajan la madera, siendo escultores, carpinteros o taladores, como por ejemplo el padre de Abraham, el padre de Adonis, o José, el padre putativo de Jesús¹⁵. Este símbolo se usa como elemento fecundante o como rayo solar, y hace alusión también a las aljabas de los dioses y al arco de los centauros (vid. lámina 11). Una homilía de Orígenes califica a

¹⁵ C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*, trad. Y. Le Lay, Ginebra, 1927, p. 314. Ver también del mismo autor, *Psychologie und Alchemie*, Zurich, 1944.

Dios de arquero, y en un manuscrito con miniaturas italianas hecho en el siglo XII, Dios expulsa del paraíso a Adán y Eva a flechazos, como Apolo en la *Iliada* persiguiendo a los griegos. Otras miniaturas del siglo XII representan a Dios llevando entre sus manos un arco y unas flechas¹⁶.

Pero el sol no sólo es benéfico; su excesivo fuego puede destruir. La figura zodiacal del calor de agosto es el león, que destroza los rebaños y mata al héroe solar judío llamado Simón. El tema está ilustrado en el tímpano de la iglesia de Santa Gertrudis de Nivelles (en Bélgica), donde se ve a Simón aplastando con las manos los ojos de un león. Al destruirlo, está intentando apropiarse de la fuerza solar del animal. (No olvidemos que la vista es de naturaleza ígnea.) Además el sol no hace discriminaciones, iluminando tanto al justo como al injusto, y haciendo crecer lo mismo a los animales y vegetales útiles tanto como a los nocivos. De él proviene la fuente de la energía y de la vida. Por eso dirá Jung que el sol parece representar al Dios visible de este mundo, es decir, «la fuerza activa de nuestra alma... cuya esencia es producir lo útil y lo nocivo, tanto el bien como el mal».

Con los símbolos solares convendría relacionar las Vírgenes negras y estudiar su papel y su origen; las piedras negras también ocupan un lugar importante. Recordemos al emperador Heliogábalo que, habiendo introducido en Roma el culto del dios Sol, manda traer de Emesa una piedra negra simbolizando al sol invicto (*sol invictus*). La tradición de la Virgen y de la piedra negra, de origen antiguo, será conservada por el cristianismo, revistiendo un sentido histórico nuevo. El siglo XII le rinde homenaje en aquellos santuarios que serán consagrados a las Vírgenes negras.

Las estrellas, como otros tantos pequeños soles, se parecen a veces a las flores abiertas. La estrella indica un sentido de nacimiento y de posteridad, y además sirve a menudo como guía. Cuando la estrella no está sola, siempre se presenta en un grupo de siete o doce.

Algunos animales y vegetales son llamados solares, convirtiéndose así en emblema de Cristo, como el águila, el pelícano, el toro, el ciervo, el carnero, el cordero y el gallo. Este último es símbolo de vigilancia y resurrección, ya que cada mañana anuncia el día que sucede a la noche; pero su uso en la simbología es muy anterior al cristianismo, y además ha desempeñado un gran papel en la magia. El *Bestiario de Cristo* de Charbonneau-Lassay constituye a propósito de los distintos animales una mina inagotable.

El pensamiento occidental latino también heredó el símbolo del fénix, el ave fabulosa cuyo prototipo egipcio, el pájaro Benú, gozaba de prestigio extraordinario debido a sus características: larga vida (pero no inmortal), y muerte en Heliópolis, que conseguía alcanzar volando cuando sentía próximo su fin. Luego los griegos confundieron al Benú con el fénix *asiático* de la leyenda¹⁷, y para los cristianos será considerado, a partir de Orígenes, un pájaro sagrado.

Entre los vegetales solares recordemos el heliotropo, cuyo nombre indica un movimiento giratorio. En una vidriera de Saint Remi de Reims, dos tallos de helio-

¹⁶ M. Didron, *Iconographie chrétienne*, París, 1843, p. 191.

¹⁷ Cf. J. Sainte Fare Carnot, «Bibliographie analytique des Religions de l'Egipte (1939 1943)», en *Revue d'Histoire des religions*, CXXIX, n.º 1, 2 y 3, 1945, p. 115. Allí el autor concreta el papel del ave fénix en Egipto y en Grecia.

tropo salen del nimbo que rodea los rostros de la Virgen y San Juan, que asisten, desconsolados, a la muerte de Cristo.

Cada astro implica un metal que le simboliza. El oro responde al sol, de ahí su valor astrológico y alquímico, correspondiendo a las ciencias del *quadrivium* y representando el punto más alto de la sabiduría¹⁸. El cingulo de oro y los candelabros a que hemos hecho alusión al hablar del Cristo del *Apocalipsis*, representan la perfección. Bien se trate de un metal o de un ser, la presencia del oro concierne a lo divino, y por consiguiente a lo perfecto¹⁹.

La relación entre el oro y el sol es largamente descrita en las civilizaciones de la antigüedad, particularmente en las tradiciones egipcias. A este respecto François Daumas escribe en la conclusión de un artículo dedicado a *la Valeur de l'or dans la Pensée égyptienne* (Valor del oro en el pensamiento egipcio): «Hemos constatado que el viejo pensamiento egipcio, que veía en el oro el cuerpo mismo del sol... encontró eco más tarde en los alquimistas griegos... Y no parece osado pretender que el uso del oro en la liturgia católica pueda deber a esas lejanas concepciones algo de su origen»²⁰.

En cuanto al árbol, los autores románicos, además de los escritos patrísticos, encontraban en la Biblia dos textos fundamentales. Los *Proverbios* (III, 18) comparan la Sabiduría con el árbol de la vida; el que se ate a él será feliz. Además, en un sueño que relata *Daniel* (IV, 7 y sigs.), el rey Nabucodonosor vio en medio de la tierra un árbol cuya altura era inmensa. «El árbol creció y se hizo fuerte, su cima alcanzaba el cielo, y se veía desde todos los extremos de la tierra. Su follaje era bello y su fruto abundante, y había en él alimento para todos. Bajo su sombra se abrigan los animales del campo, en sus ramas permanecían los pájaros del cielo, y de él se alimentaba toda carne.» Cristo será a su vez el sol y el árbol. Su papel solar es en efecto a menudo comentado. En cuanto a Orígenes también lo compara con un árbol. El árbol es escala, árbol y montaña. Árbol y cruz se erigen en el centro de la tierra, sosteniendo al universo²¹. H. de Lubac acepta la idea del antiguo árbol cósmico, deviniendo por la imagen de la cruz árbol del mundo²². Y tanto uno como el otro representan su centro.

La imagen del árbol invertido que se encuentra en el pensamiento medieval y que también Dante explotará (*Paraíso*, XVIII, 28), tiene diversos antecedentes, ya que en los *Upanishads* el universo se indica con un árbol invertido, cuyas raíces se hunden en el cielo, y cuyas ramas rebasan la totalidad de la tierra. Y este tema del árbol invertido también se encuentra en el Zohar.

Volveremos a retomar el símbolo del árbol, en la última parte de esta obra, a propósito del árbol del Edén. El árbol de la vida es árbol de la cruz e inversamente, es decir, que la cruz, que es un árbol de muerte, se convierte en el árbol de vida por el hecho mismo de la redención. Una vez más, renunciaremos a examinar el

¹⁸ Véase Guillermo de Saint Thierry, *Commentaire du Cantique des Cantiques*, ed. M.-M. Davy, *id.*, n.º 61, p. 89. Ver notas.

¹⁹ Ver *supra*, p. 238 y sigs..

²⁰ En *Revue d'Histoire des religions*, t. CXLIX, 1956, p. 17.

²¹ Ver sobre este tema R. Bäumer, *Arbor vitae, Der «Lebensbaum» und seine Verwendung in Liturgie. Kunst und Brauch des Abendlandes*, München, 1938; cf. también M. Éliade, *Images et Symboles*, París, 1952, p. 213.

²² H. de Lubac, *Aspects du bouddhisme*, París, 1951, p. 75.

tema de la cruz que supera por su historia e ilustraciones a nuestro siglo XII. Señalemos tan sólo que la madera es un símbolo femenino, y que numerosos textos medievales pertenecientes a la poesía lo presentan bajo aspecto maternal.

La imagen del árbol sagrado es además muy frecuente en el terreno del arte, y así la encontramos en los capiteles de Moissac, o en la Charité-sur-Loire; a veces está guardada por leones o pájaros [capiteles de las naves de Paray-le-Monial, de Saint Aignan (Loir-et-Cher), o de Brive, friso de Marcillac (Gironde), arquivolta de una tumba en Saint Paul de Narbona, etc.].

Pero aún hay que citar el árbol de Jessé que ilustra el texto de Isaías (XI, 1-3): «Un ramo saldrá del tallo de Jessé, y de su raíz subirá una flor, y el espíritu del Señor descansará en él: el espíritu de sabiduría e inteligencia, el espíritu de fuerza y de consejo, el espíritu de ciencia y de piedad; el espíritu del temor de Dios lo llenará». Un árbol emerge saliendo del ombligo o de la boca de Jessé, cuyo tronco tiene a veces ramas en las que aparecen los reyes de Judá, antepasados del Cristo. Sugerio mandó hacer en Saint-Denis una vidriera dedicada al árbol de Jessé, que restaurada, existe todavía. Y una vidriera de la catedral de Chartres nos da una copia perfecta a partir del 1150. Un árbol surge del cuerpo de Jessé, los reyes constituyen su tallo y a sus costados aparecen los profetas; de año en año, el retoño de Jessé irá siendo anunciado. Jessé duerme, y una lámpara colgada encima de su lecho indica que ve el futuro durante el sueño.

El árbol de Jessé, que tendrá enorme éxito en el siglo XIII entre miniaturistas y vidrieros, es uno de los motivos más queridos por la orden cisterciense, debido a su decidida devoción por la Virgen. A este respecto basta con remitir a las miniaturas del siglo XII de la abadía de Cîteaux anteriores al 1125. A C. Oursel le debemos las reproducciones de las miniaturas que ilustran los manuscritos de Cîteaux conservados en la biblioteca de Dijon²³, e igualmente encontramos el mismo tema del árbol de Jessé en el *Martirologio obituario*, donde incluye una serie de medallones superpuestos que están saliendo del cuerpo de Jessé²⁴. Del mismo modo, en el *Legendario*, aparece la Virgen dentro de un medallón que puede verse encima de Jessé²⁵ (vid. lámina 12).

Otro árbol de Jessé que, según Oursel, constituye la obra maestra de la miniatura cisterciense, se encuentra en el *Comentario de San Jerónimo sobre Isaías*²⁶. Encima de la imagen se encuentra el texto *Egredietur virga*. Jessé, con el busto y la cabeza medio levantados, sostiene en su mano izquierda ese árbol que brota de su costado. La Virgen, inmensa, domina sobre él, e incluso podríamos decir que ha surgido de un salto del ramaje que procede del vientre de Jessé, tan similar a un monte. En su brazo derecho la Virgen sostiene al niño, y con la mano izquierda le ofrece una flor, mientras dos ángeles rodean su cabeza, en la base de una aureola rodeada de piedras. El ángel de la derecha, hacia el que la Virgen dirige su mirada, nos presenta una iglesia esquematizada: es la de Cîteaux. El ángel de la izquierda

²³ *Les miniatures du XII^e siècle de l'abbaye de Cîteaux*, según los manuscritos de la Biblioteca de Dijon, París, 1927.

²⁴ Ms. 633, fol. 2. Cf. C. Oursel, L. LII.

²⁵ Ms. 641, fol. 4 V^a. Cf. Oursel, L. XXXIII.

²⁶ Ms. 129. Cf. C. Oursel, Pl. XLIX. Ver su comentario en pp. 44-45.



Lám. 12. Árbol de Jessé, en un manuscrito de la Biblioteca de Dijon.

Comentario de San Jerónimo al libro de Isaías.

sostiene una corona destinada a la Virgen, y sobre esta aureola se encuentra la paloma que simboliza al Espíritu Santo.

En uno de sus Sermones del Adviento (Primer Sermón), San Bernardo, al citar el texto de Isaías: «Viene saltando por encima de montañas y colinas», describe el símbolo del árbol de Jessé, y compara las montañas y colinas con los patriarcas y profetas, pues es de estas montañas de donde nace la cepa de Jessé. Y a propósito de otro versículo de Isaías (VII, 14): «una virgen concebirá y dará a luz un Hijo que llevará el nombre de Emmanuel», San Bernardo añade: «... A lo que sólo era flor lo llamará Emmanuel, y a lo que sólo era un ramo, lo citará claramente como virgen»²⁷.

Es conveniente observar a propósito del árbol de Jessé, que su carácter femenino como árbol se une aquí además al de símbolo fálico. Este elemento bisexuado lo estudia también Jung²⁸ a propósito del árbol de la vida que aparece dibujado en un ánfora egipcia, cuyo tronco forma el cuerpo de la diosa. Así, en *Psicología y Alquimia*, Jung reproduce, según un manuscrito del Vaticano, una imagen de Adán en la que el árbol es su miembro viril²⁹.

El tema de la escala, que se liga al del árbol, adopta algunas veces un sentido solar, como la escala de las virtudes en el *Hortus deliciarum*, donde se ven unos barrotes que son blancos y negros. Los pecadores caen desde los negros escalones, mientras que los demonios los persiguen con sus flechas. La escala también posee el sentido de la octava, del cambio de teclado.

El símbolo de lo alto y de lo bajo se encuentra constantemente en las obras realizadas por los autores románicos, significándose con lo alto el valor y con lo bajo su privación. De ahí los términos de ascensión, escala y grados. El cielo representa un lugar «elevado», mientras que la tierra, y más aún el infierno, expresarán lo bajo. La escala de Jacob, sobre la que los ángeles subían y bajaban, servía en la Edad Media como tema central. Adam de Saint Victor califica a la cruz como escala de los pecadores (*haec est scala peccatorum*). Gracias a esta escala, Cristo, rey de los cielos, atrae todo hacia él (*ad se traxit omnia*). Y también, a menudo se le llama a la cruz «escalera divina».

Entre los textos que presentan símbolos ascensionales, el *Cantar de los Cantares* ocupa un lugar privilegiado³⁰. Basta estudiar por ejemplo los comentarios del siglo XII para descubrir la importancia del símbolo ascensional que desempeña el papel de la escala. Así, San Bernardo habla del «beso de los pies, de las manos y de la boca de Cristo» (*Sermón III*), y Guillermo de Saint Thierry, al describir los siete grados del alma, dice que ésta hace su *anabathmon*, es decir, su ascensión, y que atraviesa los grados de su corazón, con el fin de alcanzar la vida celeste³¹. Anotemos que estos siete grados tienen también relación con las siete puertas del cielo que encontramos en la iniciación del mitracismo. Cada una de ellas está guardada por un ángel, y el iniciado debe desnudarse cada vez, a fin de

²⁷ Id. Ver sobre esto A.-M. Armand, *Saint Bernard et le renouveau de l'iconographie au XII^e siècle*, París, 1944, pp. 91-92.

²⁸ Cf. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, id., p. 387.

²⁹ Fig. 133.

³⁰ Cf. *infra*, p. 125.

³¹ *De natura corporis et animae*, P. L. 180, c. 724 D.

llegar al fin a la resurrección de la carne. A menudo, como ya hemos dicho, los grados de lo alto y de lo bajo también se corresponden. En este sentido, San Bernardo trata de los grados de la humildad y del orgullo, existiendo similitud entre lo alto y lo bajo por cuanto «el abismo llama al abismo» (cf. S. XLI, 8).

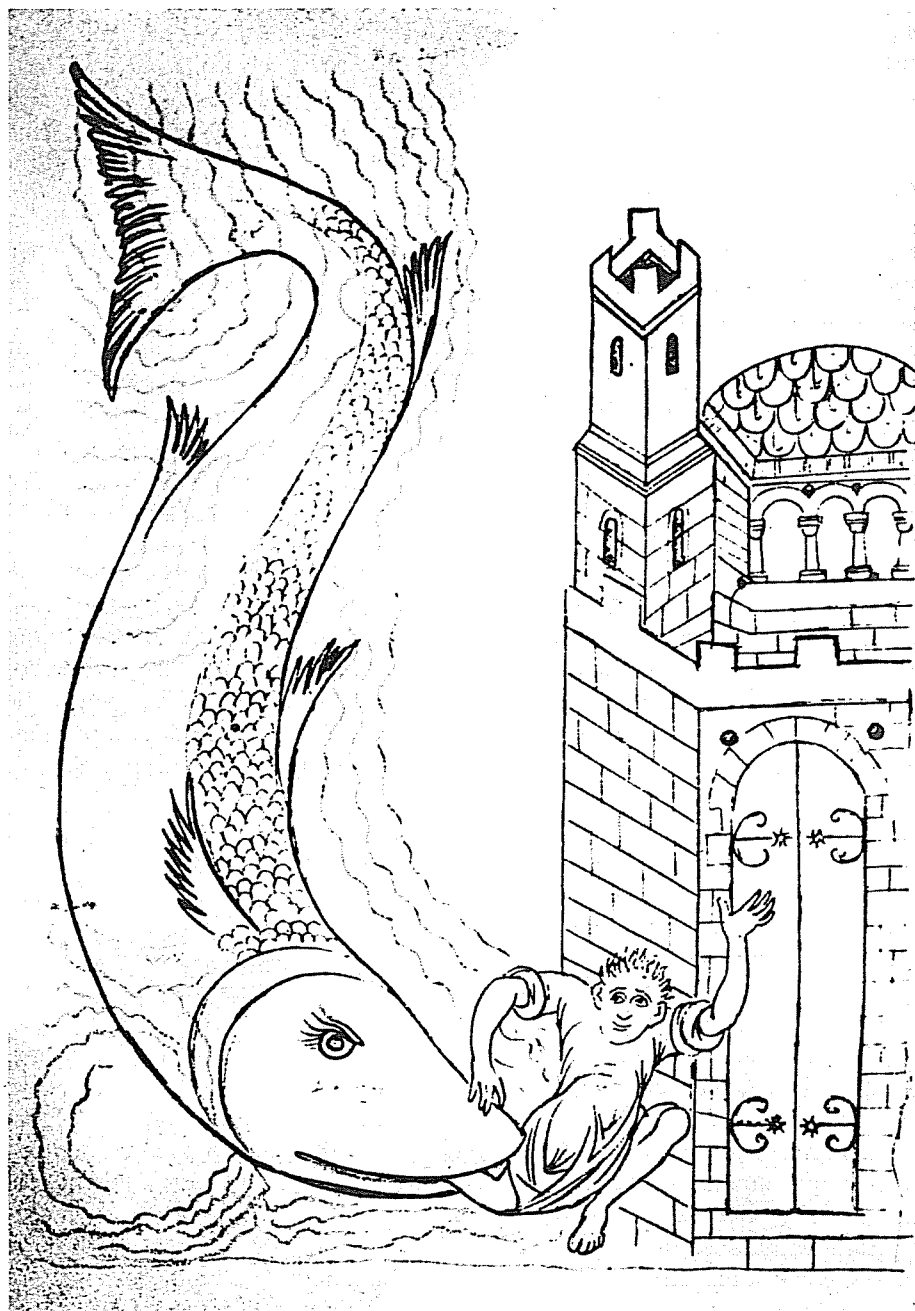
Pero además, el tema de la escala es extrabíblico. Recordemos por ejemplo la escala de Ra, que unía la tierra con el cielo. El *Libro de los Muertos de los egipcios* hace alusión a esa escala, que hace posible la visión de los dioses. Igualmente, esta idea de la escala también se encuentra ligada con el mito del «centro del mundo», pero como todo lugar sagrado puede convertirse en dicho centro, también puede por ello alcanzar hasta el cielo.

En cuanto al caballo, este tema se encuentra con frecuencia en la ornamentación de la iglesia románica, presentándose además en relación con el árbol. El caballo es en efecto «un árbol de la muerte»³². En la Edad Media, a la camilla se le llamaba caballo de San Miguel. Y el caballo además también es solar, pues los caballos tiran del carro del sol, estando por ello consagrados a él. No olvidemos que en el folclore los caballos ven y oyen. En una miniatura de *Hortus deliciarum* de Herrade de Landsberg, el carro del sol va tirado por dos o cuatro caballos, y el de la luna por bueyes. Se trata de la recuperación de un tema antiguo. Desde los tiempos prehistóricos, el sol se representaba sobre un carro para señalar su desplazamiento, y luego dicho carro se convertirá en el de Apolo. Numerosos autores han comentado el culto del sol y su influencia en el cristianismo. Elías, subiendo al cielo en el carro del sol, igual que Mitra, se eleva en un carro de fuego arrastrado por caballos. Además, en la Biblia (*II Reyes*, XXIII, 11), se hace directa alusión al carro del sol. Y también vemos el carro del Faraón engullido por el mar Rojo en un fresco de Saint-Savin.

El caballo blanco es símbolo de la majestad, y a menudo va montado por aquel al que se llama «Fiel y Verdadero» (*Apoc.*, XIX, 11), es decir, por Cristo. Según el texto del *Apocalipsis*, los ejércitos celestes que lo acompañan montan corceles blancos. Por eso veremos en las miniaturas que los ángeles van sobre caballos. En la catedral de Auxerre, un fresco dividido por una cruz griega presenta en su centro a Cristo en un caballo blanco. En la mano derecha lleva un bastón negro representativo del cetro real, significando así su poder sobre las naciones. En los cuatro ángulos, unos ángeles, con las alas desplegadas y montados a caballo, le hacen escolta. Además, un caballo blanco lleva una cruz aureolada y sustituye al cordero en el altar subterráneo de Notre-Dame de Montmorillon. Siendo negro el caballo puede representar el duelo o bien la peste, o incluso alguna vez la luz oscura; el rojo, del que también se habla en el *Apocalipsis*, simboliza la guerra y la efusión de sangre, y el de color claro nos anuncia la muerte.

Algunos motivos, retomando hechos bíblicos, ilustran sin embargo símbolos solares, como Jonás arrojado por la ballena (vid. lámina 13). En dicha imagen, de origen mítico solar, se representa al héroe engullido por el dragón. Después, tras vencer al monstruo, el héroe obtiene una eterna juventud. Realizado el viaje a los infiernos, remonta desde la tierra de los muertos, de la «prisión nocturna de la mar».

³² C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, id., p. 468.



Lám. 13. Jonás arrojado por el monstruo. Miniatura del *Hortus deliciarum*, de Herrade de Landsberg.

Los trazos ondulados representan el mar, donde se encuentra el monstruo, de forma de tiburón. Jonás, una de cuyas piernas está aún atrapada en las fauces del tiburón, levanta el brazo izquierdo en señal de victoria.

En un capitel de Orcival vemos a un hombre luchando contra un monstruo marino, y en Santa María de Olorón, un monstruo devora a un hombre.

Para comprender estas ilustraciones hay que recordar el papel propio del demonio en la doctrina soteriológica. Así, en un sermón, San Cesario de Arlés comenta la relación entre el Redentor y Satán. El principal beneficio de la muerte de Cristo es quitarle los hombres al demonio: «Por el misterio de la cruz, la especie humana ha sido liberada de los poderes del demonio».

Toda una tradición impone la necesidad de rescatarle los justos al demonio, lo que estaría basado en una razón de justicia. Ésta interviene en efecto en las distintas fases de la economía redentora. Era preciso el sacrificio de la cruz, y por consiguiente la muerte de Cristo, para que el hombre se librara de las consecuencias del pecado. De ahí el uso frecuente del término rescate³³. La cruz parece así una especie de anzuelo, que encadena al demonio y que le impide proseguir su obra.

Herrade de Landsberg, en una miniatura del *Hortus deliciarum*, presenta un leviatán (vid. lámina 14); unos trazos ondulados nos indican que el dragón está en el mar. Cristo, con la cabeza rodeada por un nimbo solar, hunde su cruz, provista de un anzuelo, en la boca inmundada. No está crucificado, sino ante su cruz, irradiando de gloria y con las manos alzadas, mientras sus pies separan las fauces de la bestia. Además, en la parte alta de la miniatura, Cristo resucitado sostiene con la derecha una caña de pescar cuya cuerda enlaza siete rostros que representan, como el árbol de Jessé, antepasados de Cristo. Dicha captura del leviatán se refiere a este texto de Isaías (XXVII, 1): «En ese día, Yahwéh visitará con su espada, dura, grande y fuerte, a Leviatán, ágil serpiente, a Leviatán, serpiente tortuosa, y dará muerte al monstruo que se encuentra en la mar». A su vez, en el *Liber Floridus*, vemos sentado en el Leviatán al Anticristo.

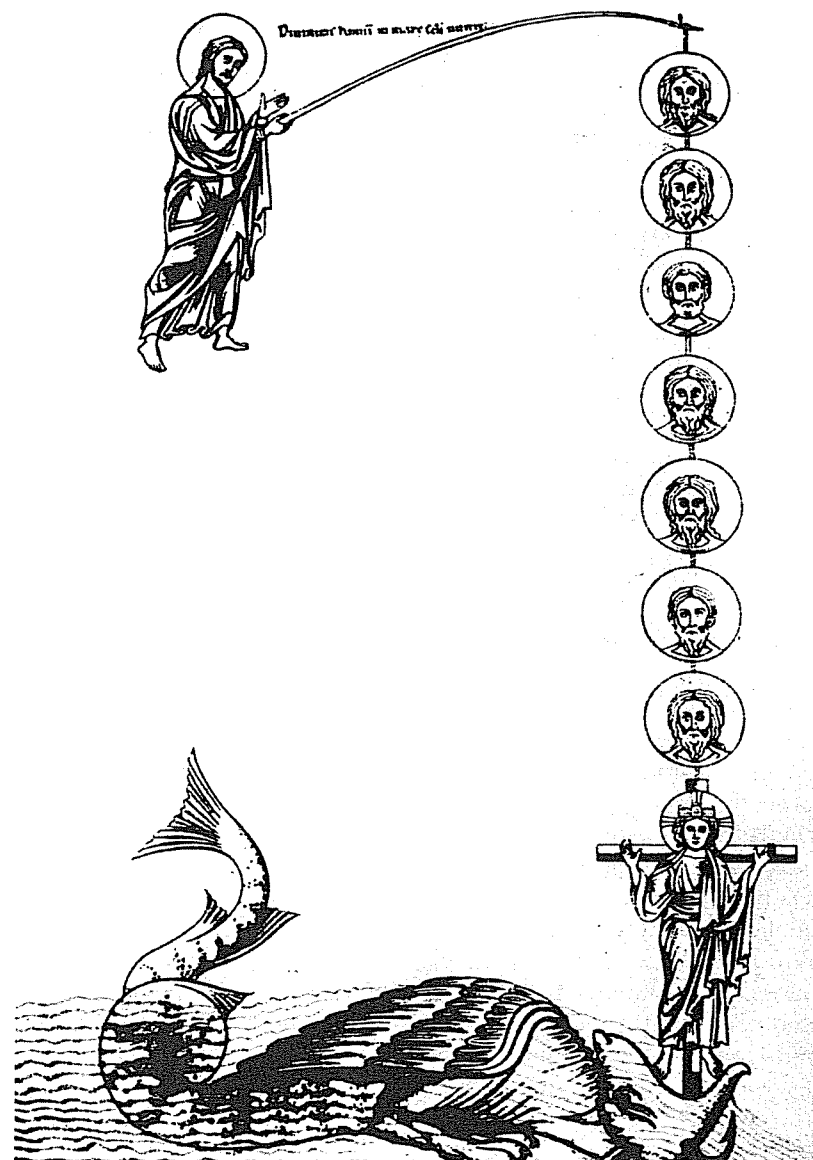
Una miniatura del siglo XII³⁴ muestra a Cristo llevado por Satanás a la cima de una montaña. Cristo lleva la barba y el nimbo con cruces. Un demonio cornudo, provisto de alas en los hombros y en los pies, lo coge por la cintura, y otro demonio le señala todo el reino del mundo.

En los frescos románicos de Saint-Savin se ve un dragón apocalíptico de influencia bizantina. Su cabeza principal lleva una corona, y las otras seis cabezas se encuentran rodeadas de la aureola que indica su poder. En el segundo cuadro, el monstruo, ya vencido, yace sin cabeza. Señalaremos que el nimbo se usa tanto para santos como para demonios.

Cuando el imaginero quiere representar al espíritu, ya se trate de un ángel o de un alma, tiene que representar su ligereza y su rapidez de desplazamiento, y entonces le da alas: alas en los hombros, duplicadas o triplicadas, rebasando la cabeza o soldadas al cuello. El número de alas corresponde a menudo a la jerarquía de los ángeles. Los serafines vistos por Isaías (VI, 2) tenían seis alas cada uno, y otros ángeles poseen a la vez alas cruzadas y abiertas, sobre las cuales aparecen extendiendo sus brazos (vid. lámina 15). Los dos pares de alas pueden simbolizar al viento que se divide en cuatro puntos cardinales. Además los ángeles ejercen un papel de anunciadores o mensajeros, y sus apariciones están siempre ligadas al

³³ J. Rivière, *Le dogme de la rédemption*, París, 1948, p. 231 y sigs.

³⁴ Biblioteca real, *Psalterium cum figuris*, suplemento francés, 1132. Ver M. Didron, *Iconographie chrétienne*, id., p. 283.



Lám. 14. *Captura del leviatán, según una miniatura del Hortus deliciarum, de Herrade de Landsberg.*

El dragón, que está inmerso en el mar, tiene las fauces traspasadas por un anzuelo que es prolongación del mástil vertical de la cruz de Cristo, y ésta a su vez está sujeta de una cuerda a lo largo de la cual aparecen colgados siete rostros, representando en su conjunto a los antepasados de Cristo. Dicha cuerda, por su parte, está atada a una caña de pescar, la cual sostiene la figura de Cristo resucitado. Conviene aún añadir que por encima de la boca del leviatán Cristo no aparece clavado sobre la cruz, sino que lleva corona, apareciendo con toda su gloria.



Lám. 15. *Ángel. Capitel del claustro de Elne (Rosellón).*

Este ángel posee tres pares de alas. Uno rodea su cabeza. Dos alas cruzadas forman el cuerpo, y los dos brazos se hallan extendidos, cada uno sobre un ala. Hay que subrayar la falta de proporción en la representación de este ángel, cuya cabeza es enorme en relación al cuerpo en su conjunto.

anuncio de alguna buena nueva. Algunos tienen un uso determinado, así el arcángel San Miguel, que preside el juicio, sostiene una balanza con el fin de pesar el bien y el mal; cerca de él, el diablo espera el resultado, y a menudo lo vemos en los pórticos, intentando presionar sobre el platillo para inclinar la balanza a su favor; a veces, también el ángel intenta utilizar esta estratagema.

El pájaro siempre es signo de orden espiritual, representando al alma. Este es un tema antiguo, y ya vemos en el infierno babilónico almas portadoras de vestimentas de plumas. Pero el pájaro también representa al Espíritu Santo, tomando entonces forma de paloma con las alas extendidas. En un manuscrito de Herrade de Landsberg, el *Hortus deliciarum*, la paloma que representa al Espíritu Santo está provista de alas en los hombros, en la cabeza y en las patas.

Por el contrario, salvo el Espíritu Santo, las otras dos personas de la Trinidad nunca están representadas bajo forma de pájaro. En la época románica, vemos algunas veces a la Trinidad adoptando los rasgos de tres personas humanas; es así como los manda esculpir Abelardo, en su abadía del Paráclito. Igualmente, en un manuscrito de Herrade, tres personajes de forma y rostro idénticos simbolizan la Trinidad. Pero también se suele utilizar el triángulo, que aparece con frecuencia como una de las imágenes más características de las tres personas en un solo Dios.

LA IGLESIA

El símbolo de la Iglesia reviste distintas formas. Así, a veces, es opuesta a la sinagoga, cuyos ojos, comúnmente vendados, indican su ceguera. El himno *Laetabundus* que se recita en Navidad precisa la razón: «Isaías lo canta (el nacimiento de Cristo), la Sinagoga lo recuerda, y sin embargo no cesa de estar ciega (*numquam tamen desinit esse caeca*)». Pero la Iglesia también es simbolizada por una vid, una barca o una torre. Comparada a menudo con la Virgen, es también calificada como esposa de Cristo, sustituyendo a Israel en los Comentarios al *Cantar de los Cantares*.

Hildegarda, en sus visiones, se refiere a la Iglesia con frecuencia, diciendo por ejemplo: He visto la imagen de una mujer inmensa, semejante a una ciudad. Llevaba una corona maravillosa, y de sus brazos bajaban rayos de gloria, que iban del cielo a la tierra; su vientre asemejaba una red con millares de mallas, por donde entraban y salían gran número de personas. Parecía vestida de claridad, pero era imposible discernir su vestimenta. Cerca de su pecho, una brillante aurora le hacía brotar fuegos rojos, y además algunos cantos celebraban el cantar de la aurora. En el momento en que la mujer extendía su gloria como un manto, dijo: «Debo ser madre». De inmediato unos ángeles acudieron, y se pusieron a disponer un lugar para los hombres; niños negros andaban por la tierra, y otros nadaban como peces en el aire. La mujer los atraía hacia sí, y después le salían por la boca; de repente, un brillante rostro de hombre apareció como una llama, arrancó la negra túnica a los niños y los vistió con blancas ropas.

Otra visión nos presenta a la Iglesia bajo los rasgos de un busto de mujer (vid. lámina 16) adosado a una torre formada por una sola piedra blanca. Dicha torre tiene abiertas tres ventanas, adornadas con piedras preciosas y enteramente rodeadas por llamas de oro. Estas llamas simbolizan al Espíritu Santo, que recibió la Iglesia el día de Pentecostés. Pero los dones del Espíritu Santo siguen siempre fluyendo sobre la Iglesia, y todo cristiano es su beneficiario. El rostro de la Iglesia es a la vez suave y grave, llevando una diadema en la cabeza, y sus manos levantadas están abiertas. Algunos grupos de dos o tres pequeños personajes, de colores claros u oscuros, y en diversas actitudes, representan a los confirmados. Los vemos cerca de las orejas



Lám.16. Representación de la iglesia, en una miniatura del *Liber Scivias*, de Hildegarda de Bingen.

Una mujer, revestida de túnica y portando en la cabeza una diadema, representa a la Iglesia. Se encuentra situada delante de una gran torre, que tiene tres aberturas de donde salen llamas. Las ventanas o aberturas están rodeadas de piedras preciosas, y el fuego que sale de ellas representa el Espíritu Santo. Diversos personajes, que van vestidos con trajes de distintos colores, se encuentran situados encima de su pecho, y también en sus orejas y en su vientre, representándose con ellos a los cristianos, algunos de los cuales se muestran fieles a los dones del Espíritu Santo, mientras otros se alejan de la vida espiritual a la que estaban llamados.

de la mujer, en su pecho y en su vientre. Unos están llenos de luz resplandeciente, mientras otros parecen más oscuros. Mas no todos los hombres pueden percibir al Espíritu Santo, y a estos personajes les corresponden diferentes estados espirituales.

Esta última visión de Santa Hildegarda ilustra las sugerentes páginas de Jung dedicadas al *Pastor de Hermas*³⁵, en la cual aparece la imagen de una torre indestructible, que carece de juntas y que designa a la Iglesia. Por lo demás, este acercamiento entre un documento de los primeros siglos cristianos y la visión de una monja románica es muy significativo. En cuanto al símbolo de la torre que encontramos en las letanías de la Virgen (*turris Davidica, turris eburnea*) —y no olvidemos que los términos Virgen e Iglesia se encuentran asociados— reúne un simbolismo muy preciso. Las torres, en la Edad Media, podían servir para vigilar a eventuales enemigos, pero también poseían un sentido de escala (es decir, de relación entre el cielo y la tierra). E incluso la Torre de Babel —donde Dios confundió el lenguaje de los hombres— quiso alcanzar el cielo. Este tema lo volvemos a encontrar en un fresco de Saint Savin donde vemos a los obreros avanzar a ritmo de danza, a pesar de los pesados bloques de piedra que llevan sobre los hombros. Fijada sobre un centro (en el centro del mundo), la torre es un mito ascensional y, como el campanario, traduce una energía solar generadora.

EL SÍMBOLO ROMÁNICO EN EL SENO DE LA TOTALIDAD SIMBÓLICA

Al estudiar brevemente todos estos símbolos, hemos tocado un problema de importancia: el de los arquetipos. Existe aquí lo que llama Mircea Éliade una «totalidad que abraza todas las historias, sin por ello confundirlas». Siempre habrá que recordar esta afirmación cuando examinemos los símbolos de la época románica, o si no su realidad correrá el riesgo de olvidarse. No por ello se confunde el cristianismo y el papel de los símbolos a través de la historia: en efecto, ningún símbolo, considerado en un momento determinado, puede separarse de su origen. Sólo es conveniente aislarlo un momento en el espacio y el tiempo, a fin de comprender la nueva economía que inaugura.

En el siglo XII, todo es religioso, pero no respecto de una religión yuxtapuesta, hecha de ritos y vehiculada en el lenguaje; la fe penetra la existencia, o mejor, es la existencia. Este aspecto religioso exige cierto orden que tiene por efecto el cumplimiento de un ser o de una cosa, del hombre por ejemplo, o de la piedra. Podemos pues hablar de una naturaleza destinada a una función, las cualidades de la cual sólo pueden garantizar su rendimiento en la medida en que se conforme a su situación original. Por tanto no hay aquí ninguna cosa que se pueda aprender como un saber, y que se añada a las distintas concepciones del espíritu.

El conocimiento medieval constituye un todo, en el cual cada elemento se encuentra unido a otro; en cuanto uno se capta, los demás quedan al punto cir-

³⁵ *Types psychologiques*, trad. Le Lay, Ginebra, 1950, p. 234. Conocíamos el *Pastor de Hermas*, pero fue necesaria esta lectura de la obra de Jung para que atrajera nuestra atención.

cunscritos. En cuanto al ser en sí mismo, posee poderes innumerables cuyo valor es tal que el hombre sólo se realiza al despertarlos. La perfección medieval se halla pues ligada a la conformidad del ser con su destino, y es el símbolo lo que recuerda al hombre lo que es, y lo que puede llegar a ser.

¿Tiene la Iglesia conciencia en el siglo XII de la importancia de los símbolos que transmite, y que presenta en la casa de oraciones? ¿Sabían los monjes el sentido de las miniaturas que van copiando en sus manuscritos? Una respuesta globalmente afirmativa resultaría errónea, pues ya desde hace siglos el sentido tradicional se eclipsa, y se acercan los tiempos en que las imágenes dejarán de ser signos, excepto para un pequeño grupo de iniciados. Más todavía, nos hallamos en vísperas de un período de terrible confusión. Por no haber sido reconocidos, estos signos tan sólo serán vasos vacíos, sin sustancia.

Pero en el siglo XII aún existen monjes que conservan el conocimiento de los símbolos. Ciertamente ignoran casi siempre sus fuentes, desconociendo el origen de los símbolos que usan o contemplan cotidianamente, ya que piensan que sólo son cristianos, sin recordar que Mesopotamia, Egipto, Persia, China, India y Palestina son otras tantas cunas de las mismas imágenes que ellos creen creadas por el cristianismo. Pues estos símbolos se les han vuelto tan habituales, que los usan olvidando sus distintos orígenes.

A pesar de los intercambios, Occidente se encuentra demasiado cerrado para que podamos percibir el común destino de la humanidad y la unidad perfecta que dirige la historia. Pero en realidad el culpable no es Occidente, sino el espíritu occidental, sumergido en la diversidad y división.

Un pequeño número de hombres del románico poseen el verdadero conocimiento; habiéndose abandonado a sí mismos, Dios obrará por ellos. Quizás no poseemos las obras más grandes entre los santos y los sabios, y los escasos textos que pudieron componerse fueron objeto de destrucciones o se vieron diseminados, juzgados incomprensibles o incluso peligrosos. Mas no siempre se perdieron, aunque muy pocos de ellos hayan sido transcritos. Los verdaderos iniciados aún conservan el gusto del silencio, y por tanto los monjes que citamos, salvo algunas excepciones, algunas veces nos parecen indiscretos, o al menos prolijos. Occidente está demasiado latinizado y sometido a los conceptos racionales de la teología para conceder el primado a la audición secreta, y sólo los discípulos de Dionisio, y en general los de los Padres griegos, rebasarán los límites del pensamiento discursivo. No obstante, en la misma época, Oriente está escribiendo en caracteres de fuego; privado de dialéctica, murmura lo esencial. Más tarde, en el siglo XIII, entre los místicos alemanes, emerge el Maestro Eckhart, dirigiéndose al punto más secreto del ser, donde se operan esas extrañas imitaciones que en el orden espiritual se denominan el nacimiento, el crecimiento y, por último, la muerte.

Pero los monjes románicos que conservan el conocimiento de estos símbolos se encuentran en los monasterios benedictinos, cistercienses y cartujos. Algunas veces son clérigos vagantes, que van itinerando. Pero el clero secular del siglo XII a menudo es ignorante y de costumbres muy rudas. Luego, en el siglo XIII, las nuevas órdenes religiosas, dominicanas y franciscanas, no estarán en condiciones de recoger la herencia tradicional, al menos en el plano de lo colectivo. Ya no será el grupo, sino el individuo, el que se abra al conocimiento. San Francisco de Asís es el

más típico ejemplo, y además será un místico más que un «iniciado». También veremos en el siglo XIII, algunos sabios enciclopédicos y predicadores. Mas su misión les llevará no sólo a las escuelas y universidades, sino también a los procesos y castigos. El Maestro Eckhart representa un brote extraordinario en una época donde la fama de Aristóteles creará un nuevo gusto por los sistemas. El saber es grande y las «Sumas» se multiplican, pero el saber no está forzosamente unido al hecho mismo del conocimiento.

Quizás una sola orden conservará a lo largo de la historia el sentido del secreto, pero ésta es hija de los anacoretas y rara vez se expresa, ya que conserva mejor que las demás el sentido del desierto, que es donde Dios habla. La orden de los cartujos es la que queremos señalar.

5

PRESENCIA DEL SÍMBOLO

En el siglo XII, debido a la unidad tantas veces recordada y sobre la cual nunca podremos insistir demasiado, existen entre las artes ciertas correspondencias, que se vuelven a encontrar en el uso de los símbolos retomados y adaptados a ciencias particulares. Partiendo de dichas correspondencias, sería posible realizar un estudio de los símbolos tal como se presentan en la teología, la filosofía, la mística, la liturgia, la hagiografía, los sermones, la música, los números, la poesía, los bestiarios y lapidarios, la alquimia, la magia, la astrología, la ciencia de los sueños y de los colores, el drama litúrgico, la literatura profana, el folclore, la arquitectura y la escultura. Pero parece imposible intentar tal examen, pues éste exigiría conocer perfectamente cada una de estas secciones cuyo alcance se nos revela como inmenso, en razón, claro está, al más que extraordinario siglo XII. Llevar a buen término dicha investigación exigiría el trabajo de un equipo, que sería finalmente revelador de aquel arte simbólico que al tiempo se expresa en el pensamiento y en la piedra. Ello testificaría seguramente la unidad perfecta de algunas correspondencias simbólicas. Los mismos símbolos son en efecto transportados, pero autores y escultores hacen de ellos un uso más o menos adaptado a su significado real; ya Pascal decía: «Cuando se juega a la pelota, todos usan la misma, pero unos la colocan mucho mejor que otros».

A propósito de los niveles diferentes en que se expresan los símbolos, podríamos considerar las tres fuerzas de que habla H. Focillon: tradiciones, influencias y experiencias. La primera se compara con una «fuerza vertical que sube desde el fondo de los tiempos». En el plano concreto, la tradición no es forzosamente pura, y ha podido romper en el camino con un antecedente primitivo. Cargada de historia, se mueve con más o menos fidelidad a su realidad original. En cuanto a las influencias, «representan la técnica de intercambios y de irrigación». Además coinciden con los encuentros, los choques y las infiltraciones. Por fin las experiencias se mezclan con creaciones que son a veces realizaciones perfectas, y otras sólo esbo-

zos titubeantes ¹. Los temas ofrecidos presentan el sentido de una humanidad que renace sin cesar en el corazón del hombre, de la cual le será siempre imposible renegar, a pesar de las diferentes civilizaciones.

Nos proponemos aquí trazar a grandes rasgos y de manera esquemática algunos puntos de referencia en el interior de disciplinas particulares: la liturgia y la alquimia, la ciencia del número (de la música y el símbolo numérico) y, finalmente, la literatura. No hablaremos en cambio ni de teología ni de mística ². A lo largo de esta obra ya hemos tenido varias veces ocasión de citar textos pertenecientes a una de estas disciplinas. Señalemos tan sólo que es muy difícil separar la teología de la mística en el siglo XII: la teología es siempre mística y la mística siempre es teológica. En concreto, la teología sacramentaria es materia de gran número de símbolos, particularmente en el sacramento del bautismo; pero el símbolo sacramentario no ofrece nada específico que pertenezca únicamente al período románico. En cuanto a la filosofía, está en sí misma, durante el siglo XII, íntimamente ligada a la teología.

¹ H. Focillon, *L'an mil*, *id.*, p. 24. (Ed. esp. Alianza, Madrid, 1966.)

² Cf. *Clefs de l'art roman* en *Sources et clefs de l'art roman*, París, 1973.

Capítulo 1

Culto de Dios y transmutación del hombre (Liturgia y alquimia)

LITURGIA

En el campo litúrgico, sería conveniente estudiar las oraciones, himnos y secuencias compuestos en el siglo XII. El período románico puede considerarse como la edad de oro de las secuencias, habiendo constancia de más de cinco mil dispersas en gran número de manuscritos ¹. Adam de Saint Victor es indiscutiblemente el autor más ilustre entre los compositores de secuencias. Recordaremos aquí algunos ejemplos que muestran la riqueza de la Escuela de los Victorinos, haciendo nuestra selección a partir del examen de un tema particularmente original y rico en símbolos: la consagración de las vírgenes.

LA MISA

La liturgia parece tanto más densa en el siglo XII cuanto que estaba en pleno período de transformación. En los monasterios, las costumbres se modifican debido a las reformas introducidas, y entre los cistercienses la liturgia se hace de simplicidad extrema, habiéndose establecido el rito hacia el 1119. La de los cartujos será más tardía, adoptando el rito lionés. En lo que se refiere a la misa, los ritos visibles serán amplificados. Habría además que examinar el carácter de las lecturas que, según Hugo de Chartres, se hacían desde un púlpito. Un triple silencio se observaba en la *Secreta*, en el *Canon* y tras el *Pater*, simbolizando los tres días que Cristo estuvo en la sepultura. Después el párroco giraba cinco veces hacia los fieles, recordando con ello las cinco apariciones de Cristo. Igualmente, el número de veces que se hacía el signo de la cruz poseía también un valor

¹ Ver los *Analecta hymnica medii oevi*, Ed. C. Blume y G. Drèves, 1886-1908.

numérico ². Así, Honorius Augustodunensis indica a propósito de la misa, una simbología de los números que luego intenta comentar.

HIMNOS

Entre los himnos compuestos en el siglo XII, recordemos el *Loetabundus*, que nos presenta los símbolos cósmicos, y cuyo texto se refiere constantemente al sol:

Sol de stella

Sol nacido de una estrella

Sol occasum nesciens

Sol que nunca se pone,

Stella semper rutilans

Estrella rutilante

Semper clare

Siempre clara.

Sicut sidus radium

Como del astro el rayo

Profert Virgo filium

De la Virgen surgió un hijo

Pari forma

De la misma forma;

Neque sidus radio

Y ni el astro por el rayo

Neque mater filio

Ni la Virgen por el Hijo

Fit corrupta.

Fueron mancillados.

El «sol que nunca se pone» (*sol occasum nesciens*) es también designado con la antigua expresión de *sol invictus*, cuyo uso se encuentra con frecuencia, retomándose a propósito de Cristo. En el momento de la batalla de Gabaón, Josué dirá a Yahwéh: «Sol, detente en Gabaón» (*Jos.*, X, 13), y «el sol se detuvo en medio del cielo, y no se apresuró en ponerse casi un día entero».

En el himno de Laudes (del tiempo de Cuaresma), escrito por autor desconocido, a Cristo se le llama Sol de salvación:

O Sol salutis intimis

Oh Sol de salvación

Jesu refulge mentibus

Jesús ilumina los espíritus.

Comparándosele con el día que renace en el horizonte.

² Sobre toda esta cuestión de la Misa, cf. la obra de J. A. Jungmann, *Missarum sollemnia*, París, 1952, 3 vols.

A propósito del tema de la luz, la liturgia pascual evoca el símbolo de la columna ignea que guió a los Israelitas en el desierto. La columna luminosa siempre representa a las almas que aman a Dios y que, por transparencia, dejan filtrar a su través la luz divina.

La oración *O intemerata* todavía pertenece al siglo XII. Muy apreciada por la orden cisterciense, se dirige a la Virgen y a San Juan: «La Virgen inviolada y el Apóstol virgen...». Cristo moribundo los ha confiado recíprocamente el uno al otro. Y aquí se les compara con dos piedras preciosas. La Virgen es además templo de Dios, y la puerta del Reino de los Cielos, y los rayos que surgen de la Virgen y de Juan atraviesan las nubes del pecado ³.

La secuencia *Veni Sancte Spiritus*, llamada en la Edad Media la «Secuencia de Oro», fue compuesta por la misma época, y el texto primitivo no es rigurosamente idéntico al que se da en los misales romanos actuales. Sus símbolos son numerosos, como la luz, el septenario sagrado (los siete dones) y el corazón, del que el Espíritu Santo será el «dulce habitante» ⁴.

En las secuencias de Adam de Saint Victor, como en todas las secuencias victorinas, el uso del símbolo es muy característico, debiéndose recordar especialmente los símbolos que conciernen a la ornamentación de la creación. Así, en la secuencia para la consagración de las iglesias, Adam nombra el arca de Noé, el maná, el arca de la alianza, el sol y la luna; y en la secuencia de Semana Santa *Zyma vetus expurgetur*, cita la luz y el anzuelo ⁵.

UNA CEREMONIA LITÚRGICA: LA PROCESIÓN

La mayoría de las veces —como ya hemos dicho— los símbolos presentan una rigurosa analogía en el plano del macrocosmos y el del microcosmos. El alma medieval no abandona los temas simbólicos, ya los contemple con sus ojos en el mundo sensible o los encuentre ilustrados en piedra, o si no en la liturgia. Son siempre los mismos temas retomados bajo distintas formas, con expresiones diferentes, pero que conservan un contenido parecido y una finalidad idéntica: la «búsqueda» de Dios.

Las ceremonias litúrgicas expresan lo que es más esencial. Tomaremos de Ricardo de Saint Victor algunos ejemplos, como las tres procesiones de la purificación, del domingo de Ramos y de la Ascensión. Estas tres procesiones particulares señalan las tres etapas que hace el alma a la búsqueda de Dios. En su edición de los *Sermones y Opúsculos* de Ricardo de Saint Victor, Jean Chatillon nos presenta el simbolismo de la procesión cristiana según el autor victorino ⁶.

La palabra procesión, que evoca una marcha, asume su verdadero significado en la procesión litúrgica, que adopta un sentido de peregrinación, mostrando así

³ Cf. Dom A. Wilmart, «La prière *O intemerata*», en *Auteurs spirituels et textes dévots du Moyen Age latin*, París, 1932, p. 474 y sigs. Ver principalmente p. 486 y sigs.

⁴ Los autores no están de acuerdo con su patronazgo. Ver A. Wilmart, *id.*, p. 39 y sigs., y J. A. Jungmann, *Missarum sollemnia*, París, 1952, t. II, p. 207.

⁵ Cf. P. L. 196, c. 1464 y sigs., c. 1437.

⁶ Ricardo de Saint Victor, *Sermons et opusculs spirituels inédits*, París, 1951, p. L y sigs.

el carácter del cristiano: estar de paso sin perder el tiempo en ataduras terrenales. Pero la procesión también recuerda las grandes marchas realizadas por Israel y la travesía del desierto. En los rituales monásticos, la procesión es frecuente antes de la misa y se repite en oficios diferentes. La procesión y el solemne transporte de oriflamas poseían antiguamente un elemento mágico, pues se trataba de formar un círculo sagrado de protección. Además, según J. Chatillon, la procesión de la purificación en algunas parroquias medievales quizás iba acompañada de manifestaciones dramáticas, y no sólo se incluían hombres, sino que a veces se unían animales que formaban parte del itinerario simbólico.

LA CONSAGRACIÓN DE LAS VÍRGENES

Nos proponemos recordar aquí un tema simbólico que presenta además doble interés, el de ser a la vez muy denso y, sin duda, muy poco conocido, concerniendo a la consagración de las vírgenes en el siglo XII. Desde el siglo XI ya existía en la iglesia romana una liturgia creada al efecto, pero sólo el siglo XII verá la completa organización del pontifical que rige el rito de consagración de las vírgenes. La expresión esposa de Cristo (*sponsa Christi*) designa aquí la virgen cristiana, siendo un símbolo muy antiguo cuyo uso se generaliza desde el siglo IV, y que viene tomado del Antiguo Testamento. En el *Cantar de los Cantares*, las relaciones de Dios con Israel son presentadas bajo los términos del Esposo y la Esposa. Volvemos a encontrar aquí las mismas palabras que en San Pablo para invocar a Cristo y a su Iglesia, una expresión que ha pasado a la terminología corriente para designar la relación del alma cristiana con Dios, o mejor aún, para distinguir con el término de *sponsa* a la virgen consagrada.

El símbolo de *sponsa* merecería un estudio completo⁷. Así, la virgen es considerada como esposa de Cristo, y las prescripciones procedentes de los concilios respecto a las mujeres infieles y adúlteras le son aplicadas. Además, los ritos de la boda eran utilizados normalmente para consagrar a las vírgenes. Así, en la liturgia del siglo XII, hay determinada variedad en la disposición de los ritos, pero el uso del símbolo es idéntico siempre.

Los principales símbolos son el velo, el anillo y la corona. El velo se consideraba sagrado, y después de recibirlo, la virgen canta una antífona que incluye un texto de Isaías (LXI, 10): «El Señor me ha revestido con un manto tejido en oro y me ha adornado con sus piedras preciosas». Luego se sucedían las antífonas, tomándolas del Oficio de Santa Inés. Una oración esencialmente simbólica pide a Dios preservar a la virgen de toda mancha, concediéndole el amor de los bienes eternos.

⁷ Existe una extensa evolución semántica de esta palabra: sabemos que en el antiguo derecho romano sólo la expresión *uxor* o bien *conjux* concernía a la esposa. Más tarde (en el siglo III), se creará una distinción entre la esposa que tiene relaciones sexuales con su esposo y la que aún no las tiene. La segunda será llamada *sponsa* o *desponsata*. Ver sobre esto L. Anné, «La conclusion du mariage dans la tradition et le droit de l'église latine jusqu'au VI siècle», en *Ephemerides Theol. Lovanienses*, t. XII (1935), pp. 515-521, 538-550.

Dicha oración se llamaba *Deus plasmator corporum*, Dios que conforma los cuerpos⁸, y el obispo añadía:

Accipe annulum fidei
Recibe un anillo de la fe
Signaculum Spiritus sancti
Signo del Espíritu Santo
Ut sponsa Dei voceris.
A fin de que seas llamada esposa de Cristo.

Y luego se devolvía la corona a la virgen, designada en el siglo XII bajo el nombre de *torques*, que significa a la vez el collar y la corona de flores. Luego, en el siglo XIII, este término será sustituido por el de corona (*corona*), corona que entregaba el obispo diciendo:

Accipe signum Christi in capite
Recibe en la cabeza un signo de Cristo
Ut uxor ejus efficiaris,
A fin de que te conviertas en su esposa,
Et si in eo permanseris
Y si permaneces en ese estado
Et in perpetuum coroneris.
Serás coronada por toda la eternidad.

El simbolismo evocado por este anillo y esta corona era también retomado en otra antífona que celebraba la unión del alma con Dios. Subrayemos que la corona y el anillo estaban introducidos en los ritos del matrimonio, pero aquí la antífona se refiere a la alianza de la virgen con el Cristo: «Mi Señor me ha obsequiado con su anillo, y como a esposa me ornó con su corona».

Estos símbolos son claros por sí mismos, no siendo necesario insistir en ellos. Pero debido a su origen solar, la corona simboliza el poder real, o mejor aún, el poder divino.

Además el símbolo de la corona es muy antiguo. Los sacerdotes judíos llevaban coronas de flores en el momento de la procesión de la fiesta de los tabernáculos. Más tarde, la corona simbolizará la presencia de Cristo, que es «como una corona en la cabeza de los elegidos»⁹. Y este uso, que volvemos a encontrar en el rito del bautismo, indica por otra parte un renacer en Cristo, pues es por él y en él por lo que la virgen en el momento de su consagración posee un nuevo nombre.

La mística nupcial tendrá devotos adeptos tanto en el siglo XII como en el XIII. Así veremos a una Hadewijch, beata de Amberes¹⁰, componer poemas espirituales

⁸ Esta oración ha sido atribuida a San Mateo. Ver sobre todo este problema de la consagración de las vírgenes, René Metz, «La consécration des vierges dans l'église romaine», *Étude d'histoire de la liturgie*, París, 1954, p. 205 y sigs. Esta obra nos ha servido de base para el estudio de estos símbolos.

⁹ Ver a este respecto las citas indicadas por Jean Daniélou, *Les symboles chrétiens primitifs*, París, 1961, p. 24, y su estudio sobre la corona, pp. 21 y sigs.

¹⁰ Cf. *Hadewijch d'Anvers*, por J.-B., París, 1954.

inspirándose en obras de San Bernardo y de Guillermo de Saint Thierry, en particular a partir de sus comentarios al *Cantar de los Cantares*. Los temas del Esposo y de la Esposa se encuentran frecuentemente tanto en la teología y la mística como en el arte escultórico y teatral. Así, el drama de las vírgenes sabias y las vírgenes necias, se representaba en el siglo XII en San Marcial de Limoges en un francés impregnado de latín, y las vírgenes necias confesaban su sueño en esta triste queja:

Dolentas! Chaitivas! Trop i avem dormit.
(¡Dolientes! ¡Mezquinas! Hemos dormido demasiado.)

El símbolo del Esposo y de la Esposa, que gozó de gran estima, se relaciona —como dijimos— con el *Cantar de los Cantares*, y también lo encontramos en la parábola de las vírgenes sabias y las vírgenes necias. En las *Alegorías* sobre el Nuevo Testamento atribuidas a Hugo de Saint Victor, pero que en realidad son de Ricardo de Saint Victor¹¹, las diez vírgenes simbolizan la universalidad de los creyentes, que están distribuidos en dos grupos, representándose así a las vírgenes necias y a las vírgenes sabias. Su sueño simboliza la espera de las generaciones, y así Gregorio Magno, en quien se inspira Ricardo de Saint Victor, nos indica esta interpretación¹². En la liturgia este tema se retomará constantemente en los Oficios, especialmente en el Común correspondiente a las vírgenes.

La Esposa va además a convertirse en símbolo de la Iglesia, siendo el personaje colectivo que representa la comunidad de los fieles, que vuelve a aparecer bajo diversas formas simbólicas. Bajo los rasgos de una mujer, la Iglesia se sitúa a la derecha del Esposo en un capitel de la iglesia San Esteban de Toulouse, actualmente en el museo de la ciudad¹³. Así encontramos a menudo el tema de la Iglesia, junto al del Esposo y de las vírgenes sabias¹⁴. Y aún habría que hablar del drama del *Sponsus* que Gastón París relaciona con el «ciclo de los Profetas».

Pero el símbolo de la Esposa, en la lengua de Bernardo, simboliza al alma sedienta de Dios que no es ni esclava, ni mercenaria, ni tampoco hija, sino que ama y se siente amada¹⁵. Así, rehúye las plazas públicas para no distraerse, y rechaza además esa curiosidad que la arrojaría de inmediato en ese circuito del que habla la Biblia, en el cual los impíos, incapaces de encontrar una salida, hacen su ronda infernal. Por el contrario, la Esposa siempre vuelve al centro de sí misma. Para mejor buscar a Cristo crucificado, querría ser raptada. «Tira de mí tras de ti, corramos», dice ella. Así, esta boda espiritual queda simbolizada por el amor mutuo del Esposo y la Esposa, y también por su unión. En ese momento la Esposa ya no busca, sino que posee una presencia que ya no desea abandonar. Por eso, en la suavísima secuencia del siglo XII titulada *Jesu dulcis memoria*, la esposa canta: «Ahora veo aquello que he buscado (*Tam quod quaesivi, video*), y

¹¹ *Allegoriae in Novum Testamentum*, XXXIV; P. L. 175, c. 799.

¹² *XL Homiliarum in Evangelia*, Homilia XII, P. L. LXXVI, c. 1119 y sigs.

¹³ E. Male, «Les chapiteaux romans du Musée de Toulouse», en *Revue archéologique*, 1892, t. XX, p. 32 y sigs.

¹⁴ Ver sobre este tema y su papel en la iconografía, Lucien Paul Thomas, *Le «Sponsus», mystère des Vierges sages et des Vierges folles*, París, 1951. Ver particularmente los dos primeros capítulos.

¹⁵ Cf. *infra*, p. 67.

tengo lo que tanto he deseado» (*Quod concupiui, teneo*). Pero esta presencia sólo dura lo que dura un relámpago; Jesús se ausenta, y el alma esposa, que languidece tras su marcha, llena de amor, exclama: ¡Oh incendio bienaventurado! (*O beatum incendium!*).

LA ALQUIMIA

Citaremos tan sólo de pasada una ciencia en la que el símbolo ocupa un lugar predominante. Así, en estas líneas, nuestro único propósito será el de señalar la orientación del problema.

En la Edad Media la alquimia no sólo concernía a la química teórica y práctica, al arte de hacer oro, sino también al tratamiento de los vidrios, las perlas y las piedras preciosas, a la destilación de los perfumes y alcoholes, a la fabricación de los polvos y los ungüentos y al tinte de tejidos¹⁶. La obra del monje Teófilo que data de finales del siglo X, *Schedula diversarum artium*, trata de los metales y contiene una enseñanza relativa a la fabricación de objetos sagrados, como copones y campanas. Los testimonios más antiguos remontan la alquimia a Egipto¹⁷, y sin embargo el Occidente medieval tomó contacto con esta ciencia a través del pensamiento árabe. Tras la partida de los árabes de España, los traductores intentaron estudiar —particularmente en Toledo— los abundantes manuscritos árabes que concernían a la alquimia y la medicina. Entre estos traductores, habría que citar a Gerardo de Cremona, y a Gundissalinus, aunque los grupos de alquimistas fueron más florecientes en España debido justamente a la aportación de los árabes. Así, el *Tratado de los alumbres y las sales*, que data de finales del siglo XII y que se atribuye a Ibn Râzî, ejerció gran influencia en la alquimia medieval.

Pero no sólo se trata de una ciencia física o química. René Alleau sostiene a este respecto que la alquimia corresponde «menos a una ciencia física que a un conocimiento *estético* de la materia», y por eso la sitúa «a medio camino entre la poesía y las matemáticas, entre el mundo del símbolo y el del número»¹⁸.

En la alquimia, se tiene además en cuenta el significado de los metales, que se inscriben en una escala de valores comparable a la doctrina de Hesíodo sobre las edades de la humanidad. Así, en el *Ars lectoria*, compuesto en el 1086 por el gramático Aimeric, la literatura cristiana se divide en cuatro clases: 1.ª *aurum: authentica*; 2.ª *argentum: hagiographa*; 3.ª *stagnum: communia*; 4.ª *plumbum: apocripa*. Los escritores cristianos y paganos se sitúan igualmente en orden decreciente, correspondiendo así a los distintos metales¹⁹. Pero de hecho, Aimeric propone en realidad una opinión corriente, pues esta escala de valores

¹⁶ Cf. W. Ganzmüller, *Die Alchemie im Mittelalter*, Paderbon, 1938, p. 9 de la edición francesa.

¹⁷ Este origen es discutido a menudo.

¹⁸ *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, París, 1953, p. 28.

¹⁹ Ver sobre este tema Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne au Moyen Age latin*, trad. J. Brejoux, París, 1956, p. 569.

ya se hallaba expresada en el libro de Daniel (II, 32), a propósito de la famosa estatua del sueño del rey Nabucodonosor, que tenía la cabeza de oro, el pecho y los brazos de plata, el vientre y los muslos de bronce, las piernas de hierro, y los pies por último en parte de hierro y en parte de arcilla. Los alquimistas medievales concebían su obra teniendo en cuenta el valor simbólico de los metales, conociendo para ello los múltiples sentidos presentes en los símbolos.

Por lo demás cualquier símbolo es polivalente, debido a la polivalencia de niveles en los que es recibido por el sujeto. Gracias al símbolo, el hombre es conducido a lo real. Se trata por tanto de un proceso iniciático consistente en una especie de alquimia que tiene diferentes etapas, incluyendo por ejemplo la mística y la gnosis. La transmutación desemboca en una total transfiguración, esto es, lo esencial del arte real (*ars regia*). El ser descubre el elixir de vida, y en cuanto lo encuentra para sí, lo utiliza para cambiar el mundo, es decir, para salvarlo.

Matila Ghyka ha mostrado cómo los alquimistas de la Edad Media rechazan limitarse a la búsqueda de las aleaciones y transmutaciones de la materia. Iluminados por principios metafísicos, examinaron «la ciencia general de las Fuerzas, o Magia»²⁰. Así, en el siglo XII, la alquimia se presenta como una ciencia que resulta a la vez natural y hermética.

Estamos acostumbrados a considerar la alquimia como ciencia que busca convertir metales viles en oro, pero el objetivo de la verdadera alquimia es despertar lo que está dormido, hacer que surja el agua que se encuentra encarcelada en el seno de la tierra. En otros términos, el sentido de la alquimia es despertar a la princesa dormida que se encuentra dentro de lo más secreto del alma.

Las relaciones entre la búsqueda alquímica del oro y la purificación ascética han sido estudiadas a menudo. Del mismo modo que el oro es un metal «maduro», la realización espiritual corresponde a una madurez. Según Louis Massignon, «literariamente la afinidad se imponía a priori entre dos dramas legendarios de la experimentación humana, el de la ciencia y el de la mística, entre el alquimista a la búsqueda de un elixir —el agua de Juvencia, agente de transmutación universal— y el asceta a la búsqueda del Espíritu, como ministro de santificación»²¹. Mircea Eliade ha mostrado igualmente la relación entre el alquimista y el yogui. Éste busca en efecto «la perfección del espíritu», la liberación, la autonomía, y el «cuerpo de diamante» de los Vajráyanistas guarda por cierto un claro parecido con el cuerpo glorioso de la cultura occidental²².

El oro simboliza el cuerpo resucitado y, según Alano de Lille (en su *Anticlaudianus*), el hombre nuevo prepara el advenimiento de la edad de oro. Guillermo de Saint Thierry habla también del esbozo, aquí, en la tierra, de ese cuerpo glorioso que quedará realizado por completo en la vida futura²³. También hace alusión al «lenguaje angélico» que sirve de comunicación a los sabios, cuyo cuerpo glorioso está ya realizado en el plano terrestre. Así, cuando cita los siete grados del alma en la contemplación de la Verdad, Guillermo dice que el séptimo

²⁰ Matila Ghyka, *Le Nombre d'Or*, t. II, *Les rites*, id., p. 77.

²¹ *Al Hállaj, martyr mystique de l'Islam*, París, 1922, t. II, p. 931.

²² *Le Yoga, Immortalité et liberté*, París, 1954, p. 274 y sigs.

²³ *De natura et dignitate amoris*, P. L. 184, c. 405 D. 406 A; ed. M.-M. Davy, París, 1953, n.º 51, p. 133.

ya no es un grado sino una morada, por lo que el cuerpo de resurrección se encuentra ya totalmente realizado²⁴.

Interesa observar cómo encontramos en el siglo XII, por ejemplo con Guillermo de Saint Thierry, textos que conciernen a unos estados que Jung describe hoy con terminología que nos es más accesible, por moderna y científica. Jung habla en efecto de esas «manifestaciones del Yo», incluyendo la aparición de los símbolos con él relacionados, y provocando una especie de intemporalidad del inconsciente. De ahí el sentimiento experimentado de eternidad e inmortalidad. Aún habría que recordar otros muchos pasajes que se encuentran en este eminente psicólogo respecto a la transmutación y la transfiguración²⁵. En cuanto el hombre se transforma por su íntima transmutación, sus relaciones consigo y con el mundo se modifican. Por el contrario, en tanto no está «transfigurado», se encuentra reducido a sí mismo y privado por completo de comunicación real y de comunión.

Así, el ser que todavía no ha «nacido» se encuentra rodeado por un caparazón que lo aísla de su principio, y que por ello le impide unirse a la creación. En efecto, si el hombre no renuncia a sí mismo, queda separado de la vida. El *vae soli* de la Escritura puede sin duda aplicarse al ser desprovisto de sentido cósmico y reducido a los límites de su cuerpo físico.

El aspecto cosmológico del hombre hace posible la apertura de fisuras en el cascarón que rodea a cada ser y que lo enclaustra respecto a todo cuanto no es él. Pero este caparazón es a la vez una prisión y una armadura. La alquimia espiritual, al arrancar ese caparazón, suprime las compartimentaciones inherentes al amor propio y a la dureza de corazón. Así, el ser cuyo caparazón se quiebra, se abre con ello a la divinidad, en su realidad con los demás y consigo mismo, participa en la vida cósmica y la comparte.

La alquimia procede por lo demás de manera sutil, empleando disciplinas muy precisas que aplica al microcosmos. Bajo el efecto de los ejercicios apropiados, el caparazón, pese a su dureza, se licúa. Así, el ser puede unirse con toda la creación. Si todo se convierte en oro, es decir, materia pura, es porque el hombre está creado a imagen del Creador; el puente establecido entre sujeto y objeto ha sido formado por el mismo ordenador del universo. Claro que hay otros modos de interpretar el símbolo alquímico, pero la que aquí proponemos es seguramente la esencial.

El milagro de la alquimia corresponde a la naturaleza fundamental del hombre, la de coincidir de manera viva y absoluta con todo lo que existe. La operación alquímica marca dicho paso, introduciéndose en una dimensión de orden universal. Debido a ello, dicha operación suprime el aislamiento. El muro que separa al hombre de la creación se vuelve fluido, y ya no hay frontera, lo que no implica que el ser se disuelva en lo otro, sino que, al contrario, se convierte en sí mismo, en el seno de una verdad metafísica que antes le era por completo desconocida. Sólo queda abolida la distinción egocéntrica, es decir, la existencia separada, y por lo mismo se crea una especie de transparencia. El ser participa en la

²⁴ *De natura corporis et animae*, P. L. 180, c. 724.

²⁵ Ver en particular *Die Psychologie der Uebertragung*, Zurich, 1946. Ver también *Psychologie und Alchemie*, Zurich, 2.ª ed., 1952.

universal orquestación con su color, así como con su nombre y con el sonido que le es propio.

Pero no sólo es en el dominio del ser, sino también en el del tener, donde se opera esta transmisión. Por esta entrada en lo universal, en lugar de poseer celosamente una parte ínfima del mundo, el hombre deviene coheredero del universo. En este mismo sentido, San Juan de la Cruz podrá decir: «Mío el sol, mía la luna, mías las estrellas, y mía la madre de Dios». La alquimia, utilizando procedimientos que son certeros en su eficacia, introduce así al ser en una nueva dimensión.

Según el símbolo alquímico, ¿estará cualquier ser capacitado para tal transmutación? La respuesta es afirmativa, ya que la analogía entre el microcosmos y el macrocosmos se liga con el estado original. Pero en el plano concreto existen disposiciones de orden accidental que hacen muy difícil la operación alquímica. El consentimiento del sujeto es necesario. El *ex opere operato*, cuya realización vemos en la materia, no conviene al hombre, sino que éste debe dar su asentimiento. De ahí resulta que sólo un corto número de hombres alcancen la transfiguración; además muy pocos lo desean.

La simbología alquímica y cosmológica concierne a la materia que sufre una mutación. Podríamos hablar exactamente de una asunción de la materia. A este respecto, hay un artículo de Maurice Ariane²⁶ que nos parece de la mayor importancia. En él se muestra cómo, en el interior del cristianismo, la alquimia ha «dado a las artes, los oficios y la heráldica el carácter que tienen de «pequeños misterios»²⁷, pues, como ya hemos dicho, no se trata sólo de una transmutación en el oro metálico. La cuestión es otra, y de un orden infinitamente más importante.

Si por ejemplo la mirada se posa sobre un paisaje que está cubierto de sombra, o iluminado por el sol, la reacción del observador es rigurosamente diferente, ya que su visión no es idéntica. Sin embargo no hay variedad en el objeto, sólo la percepción difiere. La contemplación de la naturaleza sin ligarla con su Creador hace aparecer una naturaleza abandonada a sí misma. En cambio si dicha naturaleza es contemplada en Dios, es decir, si el hombre la percibe en su verdadera filiación original, entonces «el ojo del corazón puede ver oro en el plomo y cristal en la montaña». En este caso tenemos una transfiguración cósmica, y la transfiguración es ciertamente menos asombrosa en la materia que en el plano espiritual. Por un lado es el despertar del oro en una materia que no tiene conciencia de ello, y por otro el despertar de una presencia dormida. Por eso Maurice Ariane escribe a propósito de la definición del alquimista: «Su objetivo era unir tan íntimamente su alma con la de los metales que pudiera recordar a todos éstos que ellos lo son en Dios, es decir, que son oro»²⁸. La relación con los demás no tiene ciertamente otro sentido.

Según Boecio, sólo las cosas que tienen como objeto común una misma materia pueden ser mutuamente intercambiadas y transformadas. Guillermo de San

²⁶ Maurice Ariane, «Notes sur l'Alchimie, "Yoga" cosmologique de la chrétienté médiévale», en *Yoga, science de l'homme intégral*, «Les Cahiers du Sud», París, 1953, pp. 242-273. Este artículo nos ha sido de enorme utilidad.

²⁷ *Id.*, p. 244.

²⁸ *Id.*, p. 246.

Thierry, al estudiar la transmutación de la naturaleza y de las formas, observa que dicha transmutación sólo se opera en la medida en que las naturalezas actúan una sobre otra y que reciben la una de la otra. Existen cuerpos que no se pueden transformar en otros cuerpos, por ejemplo «el bronce en piedra o la piedra en hierba», ya que no hay en ellos «materia común». Pero existen otros que sí poseen esta comunidad de materia, y así actúan uno sobre otro, se amasan uno con otro, hasta el punto de mezclar «sus cualidades» y que uno absorba al otro: «la cualidad de uno queda destruida por la del otro». Si se vierte vino en el mar, sigue diciendo Guillermo, el vino no se mezcla con el mar, sino que se diluye en el mar, precisamente porque la cualidad de éste nada recibe de la del vino, debido a su inmensidad, y porque en realidad el mar, por su inmensidad, ha cambiado en sí mismo la cualidad del vino.

Siguiendo con su estudio y considerando la eucaristía, Guillermo observa que el cuerpo de Cristo tiene con el pan una común base material, ya que su cuerpo ha podido ser engendrado y morir. Por el hecho de que el pan tiene materia común con el cuerpo de Cristo, existe la posibilidad de que se cambie en él. Pues es posible, precisará Guillermo, para el poder de Cristo, que es uno con el Padre, cambiar el pan en su cuerpo en razón a la obediente pasividad de la criatura²⁹.

En su tratado del *Amor de Dios*, San Bernardo, al examinar el cuarto grado por el que el hombre ya no se ama a sí mismo sino por Dios, estudia los ejemplos dados por Máximo el Confesor concernientes a la gota de agua mezclada con mucho vino, y al hierro incandescente que por ello se vuelve semejante al fuego, como si tanto el uno como el otro hubiesen perdido su forma primera y particular. También toma las comparaciones del aire henchido de la luz del sol que se transforma en la claridad propia de esa luz, hasta el punto de que parece iluminar en vez de ser iluminado. Del mismo modo, dice, es absolutamente necesario que en los santos todo afecto se funda y se transfiera enteramente a la voluntad de Dios, pues sino ¿cómo podría ser Dios todo y para todos (*I Cor.*, XV, 28), si subsistiera en el hombre algo que fuese del hombre? Ciertamente, la sustancia humana permanecerá, pero lo hará bajo otra forma, en otra gloria, y con otra potencia³⁰. Así, el símbolo alquímico que concierne al despertar del alma no se puede captar sino en razón al parentesco entre el hombre y Dios, parentesco que reposa sobre el hecho de la creación a imagen y semejanza de Dios mismo. Por eso, la alquimia debe ser considerada como ciencia de carácter «sacramental».

Encontramos además en los símbolos alquímicos las mismas leyes de la proporción que hemos tenido ocasión de deducir muchas veces al hablar de las analogías entre macrocosmos y microcosmos. La jerarquía y el orden definen las relaciones del cuerpo con el alma, del alma con el espíritu y del espíritu con Dios. En lo que hace a los otros, el procedimiento alquímico consistirá en recordarles que son templo de Dios, y que las leyes de transmutación que operan en el templo de piedra pueden también efectuarse en su propio templo.

²⁹ Ver sobre toda esta cuestión M.-M. Davy, *Théologie et mystique de Guillaume de Saint Thierry* (t. I, *La connaissance de Dieu*), París, 1954, p. 130.

³⁰ *De diligendo Deo*, X, 28; P. L. 182, c. 991; ed. M.-M. Davy, *id.*, t. I, p. 246.

La alquimia enseña al plomo que en realidad es oro, y el alquimista románico enseña al hombre que posee en sí mismo la imagen de la divinidad, que se encuentra en la base de la transmutación de su ser.

Capítulo 2

Ciencia del número (Música y símbolo numérico)

Citaremos ahora de pasada la música y el símbolo numérico. Mucho habría que decir sobre ambas ciencias, mas no ofreciendo nada que pertenezca en especial a la época románica, no entraremos con detalle en este tema.

LA MÚSICA

La música, que es una de las cuatro artes del *quadrivium*, se apoya en la proporción, la cual se encuentra en la base de las formas, hallándola descrita en numerosos tratados románicos, por ejemplo en Adelardo de Bath, Guillermo de Conches, los maestros de Chartres y Hugo de Saint Victor. El ritmo implica el número; ligado al pitagorismo, y transmitido por Boecio y San Agustín, la música conserva sus leyes. El ritmo ternario se califica de perfecto, mientras el binario siempre se considera imperfecto¹. En efecto, el tema cristiano trinitario se configura sobre la base de la mística pitagórica. La simbología del 7 es también retomada en el plano musical, y Jerónimo Carcopino lo llama «número virginal, o de Atenea», en el cual, setecientos años antes de Proclo, vio brillar Filolao las luces de la sabiduría².

Los hombres de la Edad Media son fieles a las denominaciones propuestas por Boecio, el cual considera una triple división en música: a saber, *musica mundana*, *musica humana* y *musica instrumentalis*, lo que equivale a otros tantos símbolos. A la *musica mundana* le corresponde la armonía de los astros procedente de su movimiento, la sucesión de las estaciones y la mezcla de los elementos. Esta música cósmica está ligada a la armonía de las esferas. Ya hemos dicho muchas veces

¹ Ver sobre la música medieval, la obra de J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen Age*, París, 1950.

² J. Carcopino, *La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, París, 1927, p. 256.

que existían constantes analogías entre el microcosmos y el macrocosmos. Los siete planetas se mueven, y su movimiento produce un sonido melodioso. Éste, claro está, es tanto más agudo cuanto más rápido es el movimiento, y es tanto más grave cuanto más lento sea. Pero el número, que se expresa por el movimiento, se percibe por el oído; si se sitúa en el espacio, es el ojo el que lo capta. De ahí la relación constante entre el oído y la vista respecto al número.

En la armonía de las esferas, se trata de la «gama musical formada por los planetas»; sentido muy antiguo, pues Platón, que lo relata en la *República* y en el *Timeo*, se inspira en los Pitagóricos. Su significado es ante todo cosmológico, pues son el cielo visible e invisible los que producen un magnífico concierto.

Pero Boecio también habló de una *música humana*. Ésta rige al hombre, el cual de sí la toma³, implicando un acorde entre alma y cuerpo, cuya analogía se encuentra en la relación entre sonidos graves y sonidos agudos. Esta música del microcosmos también concierne a las facultades del alma y a la armonía de los elementos que componen el cuerpo, a saber, los órganos⁴. En cuanto a la música instrumental (*musica instrumentalis*), según el término lo indica, hace uso de los instrumentos, los cuales tienen elementos diferentes: armónicos, métricos y rítmicos. Según Isidoro de Sevilla, la armónica diferencia en los sonidos lo agudo de lo grave, la rítmica estudia el movimiento de las palabras y la métrica la medida.

En este orden de cosas, el pensamiento románico se inspira en particular, además de en Boecio, en San Agustín, Marciano Capella y Casiodoro.

El *De musica* de San Agustín desempeña un papel de primer plano en la concepción musical del siglo XII. Al intentar definir la música, San Agustín escribe, retomando un texto de Varrón: «La música es la ciencia que nos enseña a modular correctamente» (*scientia bene modulandi*)⁵. Pero modular viene de *modus*, y significa medida, y por eso la música será el arte del movimiento bien acompasado. Sin la ciencia, la música sería sólo un placer grosero, y San Agustín, observando que el ruiñeñor modula bien su voz en primavera, en armonía con la estación, dice que a todos aquellos a los que una especie de instinto empuja a cantar bien, es decir, con medida, son como ruiñeñores.

Dos capiteles de Cluny conservados en el Museo Ochier presentan los diversos tonos musicales⁶. Y no sólo conciernen a las notas de la escala, sino también a las ocho fórmulas musicales que sirven de base al canto de los Salmos y a los diversos cánticos litúrgicos. Inscritos en medallones y en medias elipses, cada uno de ellos lleva diferente instrumento. El primero viene representado por un joven que está tocando el laúd. El segundo está formado por una bailarina que sostiene un címbalo en la mano; y dicho címbalo está formado por dos hemicírculos sujetos por un anillo que simboliza los labios. Para el tercer tono, un joven lleva una lira de seis

³ «Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit, intelligit», *De musica*, I, II, P. L. 63, c. 1172.

⁴ *Id.*

⁵ San Agustín, *De musica*, I, II, 2; c. 2, P. L. 32, c. 1083.

⁶ Sobre toda esta cuestión, ver Dr. Pouzet, «Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny», en *Revue de l'Art chrétien*, 1912, pp. 1-17, y E. Reuter, *Les représentations de la musique dans la sculpture romane*, París, 1938.

cuerdas, representando los seis dolores de Jesucristo: crucifixión de las manos y los pies, corona de espinas, y lanzazo. Otro joven señala el cuarto tono, con un címbalo que significa la predicación. En el segundo capitel, muy mutilado, tan sólo el sexto tono se conserva con claridad. Aquí, el personaje sostiene con la mano un instrumento de música que tiene forma de mesa horizontal. Este segundo capitel simboliza además el quinto día de la creación, que estuvo dedicado a la formación de los pájaros. Pero representaciones musicales como éstas son bastante raras, aunque la música aparezca representada entre las artes liberales en el pórtico occidental de la catedral de Chartres.

En cualquier caso, abundantes animales y monstruos músicos aparecen con frecuencia en la estética románica.

EL SÍMBOLO NUMÉRICO

Seguramente el símbolo numérico es el que ha conocido un éxito mayor en la Edad Media. Se entiende en efecto su importancia recordando el valor que se da al número, además siempre unido a la idea de la proporción; en este sentido, la realidad no era otra cosa que apariencia del número⁷. Toda esta doctrina, como veremos, sigue siendo claramente pitagórica, rigiendo el mundo dos principios, la unidad y la multiplicidad. Del primero derivan los números impares, y del otro los pares. La unidad expresa además la estabilidad, y la multiplicidad el cambio y la alteración.

Según la doctrina pitagórica, el 10 es el número perfecto, que representa la unidad, y es además en toda esta tradición el número correspondiente a la divinidad. El hombre lleva su imagen en sus pies y en sus manos; por ello, si aceptamos este número 5 como número del hombre, el pentagrama deviene emblema del microcosmos. Así, el microcosmos y el macrocosmos, de los que aquél es imagen, forman el número perfecto (5+5=10) de la divinidad.

Según Boecio —interpretando aquí a Pitágoras— el hombre ignorante de las matemáticas resulta incapaz de adquirir el verdadero conocimiento; y la sabiduría permanece para él impenetrable, dice San Agustín, para quien Dios ha conferido un número a cada una de las cosas. Este tema será luego retomado por Alano de Lille cuando nos muestra que la idea divina ha dado forma al mundo de acuerdo con el número.

Dios posee en efecto la ciencia de los números, y éstos son infinitos, ya que siempre es posible multiplicarlos. Así, la dignidad del número es inatacable. En el *Timeo*, Dios compone el universo según sus propias leyes, del mismo modo que el Dios arquitecto está representado en una miniatura bajo la forma de un Cristo inclinado, que está sosteniendo al mundo en su mano izquierda, mientras sujeta un compás con la derecha⁸. Los autores y escultores medievales buscan igualmente en Boecio y en Macrobio el sentido del número y su relación con la figura que lo expresa. Pero además las teorías de Alcuino también desempeñaron un papel con-

⁷ J. Carcopino, *La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, *id.*, p. 165.

⁸ Viena, Biblioteca nacional, catálogo n.º 162.

siderable. Para el hombre románico, en efecto, en el universo todo está establecido de acuerdo con el orden de los números, y así lo que se manifiesta en la creación ya existía antes en el modelo divino. De esta forma, la ciencia de los números se sitúa en la base de todas las ciencias.

Ya en el texto de Isaías, según la versión de los *Setenta* (XL, 26), decía el profeta que Dios engendraba las almas numéricamente, y en el libro de la *Sabiduría* (XI, 20), viene escrito: «Todo lo has regulado según el número, el peso y la medida»⁹. El texto de la Escritura también precisará que la Sabiduría «es una fuerza que alcanza al mundo de uno a otro extremo, y que todo lo dispone con suavidad» (VIII, 1). Ahora bien, esta fuerza que se extiende por el mundo ¿no es quizás la del número? De igual modo, San Agustín se plantea lo siguiente: ¿No es más difícil la sabiduría que la ciencia de los números? Para comprender la verdad del número, conviene penetrar en la región secreta que constituye de algún modo su morada. San Agustín nos dice: si los hombres desprecian el número, por no conocer su esencia, aquellos que la conocen y la piensan en su seno descubren la profunda unidad de la naturaleza, que hace del número y de la sabiduría una misma realidad inteligible¹⁰.

En este sentido, es de gran importancia que recordemos el hecho de que el número significa con total exactitud el espíritu de las cosas: es su ley indeleble. Y, en segundo lugar, el número impar y el par expresan la unidad indestructible y la multiplicidad siempre cambiante. Por lo demás, esta doble división de lo par y lo impar se encuentra en todas partes. El número impar es perfecto, por ser indivisible y, debido a ello, inalterable. Cualquier número impar al que se añada un par sigue siendo impar. Luego un número impar siempre es inmutable, estando emparentado con el orden eterno, mientras el número par pertenece al tiempo.

Los hombres de la Edad Media conocían un tratado de geometría y de aritmética (*Ars geometricae et arithmeticae*) que atribuían a Boecio¹¹, y aprendieron así las distintas figuras.

Por lo demás, todas las obras de los autores medievales contienen abundantes numeraciones simbólicas, y dentro de ellas todavía existe un infinito de divisiones y subdivisiones. No las citaremos, pues no ofrecen interés particular. Sería engorroso en efecto citar el uso de los números, por ejemplo en San Bernardo o en Guillermo de Saint Thierry (la doble belleza del alma, las dos clases de caridad, la doble consideración del yo, el triple advenimiento de Cristo, los siete grados de la humildad y del orgullo, etc., en el caso de Guillermo de Saint Thierry...). La ciencia de los números no es original del siglo XII, y lo único que hace es retomar los comentarios de los Padres de la Iglesia, tan estimados en la época medieval. Basta en efecto con abrir una sola de las *Concordancias* bíblicas para ver la importancia de los números y su uso.

⁹ Ver la explicación dada por E. Gilson, *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, París, 1943, p. 250.

¹⁰ Cf. San Agustín, *De libero arbitrio*, II, XI, 30-32; P. L. 32, c. 1257-1258. Cf. E. Gilson, *id.*, pp. 166-167.

¹¹ En realidad ese tratado pertenece a un autor anónimo del siglo VIII; P. L. 63. c. 1352-1364.

Capítulo 3

El arte literario

La literatura románica es demasiado amplia como para tratar de descubrir los principales símbolos que presenta. Por ello sólo recordaremos el tema del Grial, que es en el siglo XII (en la versión de Chretien de Troyes), el más rico en símbolos. Algunas ideas generales nos darán una visión de conjunto ciertamente fragmentaria, pero suficiente para darnos cuenta de la importancia del símbolo en el arte literario. Nada diremos de los textos cátaros, cuyos poemas y doctrina presentan muchos símbolos, pues es tema demasiado complejo para plantearlo de manera sucinta¹. Además, el problema de la necesaria discriminación de los documentos, en cuanto a su fecha y autenticidad, hace difícil este examen de los textos para el siglo XII. Lo mismo ocurre igualmente con el tema de los Templarios.

EL GRIAL²

Recordaremos el sentido de la «búsqueda» (la «queste»). En efecto, según la versión de Chretien de Troyes, que además no nos da la totalidad de la historia, un viejo rey enfermo vive en un campo estéril; sus servidores están desamparados. El rey es el guardián de un objeto misterioso denominado Grial. Aparecen distintos caballeros, pero ninguno plantea la cuestión esencial, pidiendo al rey noticia de su salud

¹ El catarismo está de moda, es decir, se habla de ello inconsideradamente. Ahora bien, éste es un tema imposible de describir sin conocerlo a la perfección. Es bien ridículo ver a los no-especialistas cómo tratan de cátaro a alguien a quien intentan catalogar, por ejemplo a Simone Weil. Por lo demás, los símbolos, en el interior del catarismo, no pueden ser examinados sino con un mínimo de sentido común y objetividad. Para el estudio de este problema es imprescindible referirse a Déodat Roché y a los *Cahiers d'Études cathares*, así como a los trabajos de René Nelli, *Écritures cathares* (París, 1959).

² Sobre este tema, ver en particular *Lumière du Graal*, Cahiers du Sud, París, 1951; Pierre Ponsoy, *L'Islam et le Graal*, París, 1957; *Les romans du Graal dans la littérature des XII et XIII siècles*, Coloquios internacionales del Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1956.

pero sin nunca interrogarle sobre la copa maravillosa. Un día, un caballero de la Tabla Redonda, es decir, del rey Arturo, se presenta, manifestando que podría cambiar todo y devolver la fecundidad a la tierra baldía, pero tampoco él pronuncia la palabra esencial. Tendrá pues que volver.

E. Tonnelat³, indagando el origen del término Grial, expone la definición ingeniosa propuesta por Roberto de Boron a finales del siglo XII, cuyo fundamento es el texto de Chretien de Troyes. Roberto de Boron, en efecto, en el relato francés escrito en verso sobre *José de Arimatea*, cuenta que después de la Cena y la traición de Judas, un discípulo llevó a su casa la copa de que se había servido Jesús, que fue luego confiada a José de Arimatea. Ahora bien, cuando después de la crucifixión de Cristo este José, ayudado por Nicodemo, retiró el cuerpo de la Cruz, la sangre que salía de las heridas la recogió el de Arimatea en la copa que llevaba. Poco tiempo después, encarcelado por los judíos, este mismo personaje recibiría la misteriosa visita de Jesús con la preciosa copa llena de su sangre. Jesús habría explicado entonces a José de Arimatea el sentido de la misa, mostrándole que esta copa era el prototipo de lo que más tarde se llamaría cáliz. Más tarde, el emperador Vespasiano ordenó buscar el cuerpo de José de Arimatea, durante mucho tiempo olvidado en su calabozo, privado de alimentos, por lo que pensaban que estaría muerto, pero la copa sagrada lo había mantenido vivo. Este es el origen del Grial, y E. Tonnelat advierte que podemos encontrar esta palabra en los textos latinos bajo la forma de *gradale* o *gradalis*, teniendo el sentido de copa o de vaso.

Luego, para Wolfram, que retoma la leyenda del Grial, ya no se trata de una copa, sino de una piedra preciosa que llevará el nombre de *lapis exillis*, teniendo la virtud de impedir que mueran aquellos que se encuentren en su presencia. Más todavía, tiene el poder de conservar a los hombres en una maravillosa juventud. Pero esta piedra no guarda por sí misma dicha virtud preciosa, sino que Dios se la renueva bajo la forma de una paloma que, cada Viernes Santo, baja del cielo y coloca una hostia sobre la piedra.

E. Gilson observa que desde el principio la obra transcurre en la víspera de Pentecostés, por lo que la gracia del Espíritu va a extenderse a todos los acontecimientos. Así se hace alusión a unos «rayos de sol», que simbolizan, claro está, las «lenguas de fuego». El episodio de los caballeros reunidos en torno a la Tabla Redonda se relaciona con el texto de San Juan (XX, 19) relativo a la aparición de Jesús en medio de sus discípulos deseándoles la paz. En el palacio, todas las puertas y ventanas están cerradas, sin que las veamos abrirse; aparece entonces un anciano de la mano de un caballero, y dicho anciano dice al caballero: «Pes soit o vos!»⁴. («La paz esté con vosotros».) E. Gilson concluye: «El Grial es la gracia del Espíritu Santo»⁵.

En la leyenda, un caballero llamado Bohort declara al viejo ermitaño: «El corazón del hombre es el timón del navío, que le conduce donde le place, a puerto o al naufragio». Idéntica doctrina se encuentra expuesta en el tratado *De gratia et libero*

³ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, t. I, París, 1934, pp. XVIII- XIX.

⁴ Ver la interpretación de E. Gilson, «La mystique de la grâce dans la Queste del Saint Graal», en *Les Idées et les Lettres*, París, 1932, p. 70.

⁵ *Id.*, *ibid.*, pp. 62, 69 y sigs.

arbitrio de San Bernardo, donde se dice que la libertad humana tiene ante sí dos vías: consentir a la gracia o al demonio⁶.

En efecto, la luz del Espíritu baña toda la leyenda del Grial, en la que abundan los símbolos solares. Las antorchas se comparan con las estrellas, y la «gran claridad del Grial»⁷ es tal que no podríamos percibir la luz de las antorchas y las velas, «como sucede con las estrellas cuando brillan el sol y la luna».

Los símbolos son incontables. Un bloque de mármol rojo flota sobre el agua, y una espada está hincada en su costado. El caballero que consiga arrancarla será el descendiente del rey David, yendo vestido con una cota de seda roja, mientras el anciano que le acompaña lo reviste finalmente con un manto de seda bermeja forrado de armiño blanco.

Gauvain (Galván) lleva en su escudo una estrella de cinco puntas. Sobrino predilecto del rey, es el caballero perfecto, yendo cubierto de vestido azul con armadura de oro. El pelo rubio adorna su cabeza, su espada lanza reflejos del color del oro y —otro símbolo que merece ser observado, por ser solar— su fuerza aumenta hasta el mediodía y luego disminuye. Además, Chretien de Troyes llama sol a Gauvain. Así, el iniciado es comparado al sol naciente, mientras su maestro, el viejo rey, es el poniente que hace pasar ciertas pruebas a su sucesor antes de cederle su lugar.

En cuanto a la historia de Perceval, es misteriosa. Llevado por su madre a un bosque virgen, conoce el lenguaje de los animales y de los pájaros. Y conocer el lenguaje de los animales es privilegio reservado a los que poseen el conocimiento. Su madre, viuda y solitaria desde la muerte de sus hermanos, no quería que se armase caballero. Un día, el niño vio en los bosques a los caballeros de Arturo, los tomó por ángeles y pensó que su jefe, de belleza resplandeciente, debía ser Dios. Entonces exclamó:

—¿Sois vos Dios? No, no por mi fe.

—¿Entonces, quién sois? Caballero soy⁸.

El niño quiere ser armado caballero por el rey, y su madre consiente resignada. Le pone una camisa de tela gruesa y un sombrero de cuero de ciervo, y le pide que sea leal con «cualquier dama o virgen» que le necesite.

«Qui as dames enor ne porte
La soe enors doit estre morte.»

«Quien no hace honor a las damas.
Tiene muerto su propio honor»⁹.

También le recomienda que rece en las iglesias y conventos, pero el niño nunca los ha visto y pregunta a su madre: «¿Qué es una iglesia?». Ella le contesta:

«Un lugar donde se hace el servicio
Para aquel que creó el cielo y la tierra
Y hombres y animales colocó en ella»¹⁰.

⁶ Cf. VI, 18; P. L. 182, c. 1011. Ver E. Gilson, *id.*, p. 67.

⁷ Ver *supra*, p. 253.

⁸ Ver G. Cohen, *Histoire de la chevalerie en France au Moyen Age*, París, 1949, p. 105.

⁹ *Id.*, p. 108.

¹⁰ *Id.*, p. 109.

Perceval marcha entonces, comenzando sus hazañas y liberando a una princesa, Blancaflor (Blancaflor simboliza la Pascua florida). Además Perceval es hermoso, y su cuerpo «es el más bello que jamás haya habido en el mundo». Una mujer en la que él reconoce a su prima le revela su nombre: Perceval, «el que pasa a través». Luego se encuentra con un caballero cuya roja armadura vuelve rojos los ojos que la miran. Su corcel también es rojo, y su escudo y su lanza son más rojos que el fuego. En la mano sostiene una copa de oro roja, y su piel es muy blanca y su cabello es rojo.

Una tarde, al borde de un río, Perceval se encuentra con dos hombres, uno de los cuales está pescando. Éste le envía a su casa, magnífica morada en la que será testigo de escenas sorprendentes. De repente Perceval ve un castillo *cuadrado* con cuatro torres dominadas por la torre central del homenaje; entra entonces en una sala *cuadrada*, donde el Rey Pescador está sentado en su lecho, puesto delante de un fuego que se halla colocado entre cuatro columnas. El señor del lugar sufre a causa de una herida secreta; se encuentra «mehaigné», paralizado, y también la tierra en torno a él es estéril, debido precisamente a su enfermedad. El Rey Pescador entrega a Perceval una magnífica espada cuyo herrero no hizo sino tres semejantes, muriendo sin poder forjar ninguna otra. Al entregarle esta espada, que está provista con un pomo de oro, el Rey le dice al joven caballero: «Esta espada te estaba destinada y reservada». En el transcurso de una comida, una misteriosa procesión pasa y repasa varias veces, y cada uno le presenta un objeto. Un sirviente lleva una lanza misteriosa, cuya punta deja caer continuamente nuevas gotas de sangre. Perceval mira asombrado. Otros sirvientes van cargados con antorchas, y por fin una «dama» está sosteniendo el Grial, resplandeciente de claridad. En el Grial pueden verse muchas piedras preciosas, y otra dama sostiene una fuente de plata, mas Perceval no hará pregunta alguna. ¿No ha aprendido que nunca hay que preguntar? En realidad no posee ninguna intuición que le permita interrogar al Rey ni a ninguno de sus compañeros.

Pero ¿cuál es la causa de su silencio? ¿Quizás se trata del penoso recuerdo de su madre, cuya muerte lleva en la conciencia, pues ésta no ha podido sobrevivir a su partida? Otra explicación parece más cercana al símbolo. El hombre que plantea una pregunta debe estar capacitado para recibir la respuesta, y Perceval, en ese momento, estaba insuficientemente iniciado para captar el sentido del Grial. Al día siguiente, Perceval se aleja; el castillo está vacío y todas las puertas abiertas. Ve entonces en la nieve tres gotas de sangre; una oca salvaje ha sido herida por un halcón, y estas gotas de sangre le recuerdan la lanza.

Chretien de Troyes nos dice que por espacio de cinco años Perceval proseguirá su obstinada «búsqueda» del Grial y de la lanza, encontrando a un ermitaño que le enseñará una oración secreta. Éste, que es hermano de su madre, es también el hermano de un personaje no nombrado que vive en el castillo donde Perceval vio el Grial. Dicho misterioso personaje es además el padre del Rey Pescador, y si Perceval vio pasar el Grial en manos de una «dama», es porque el anciano sólo sobrevive gracias a la hostia que en el Grial se contiene.

Éstos son los principales elementos de la novela presentada por Chretien de Troyes, y bien podemos preguntarnos de dónde ha sacado este autor todos los símbolos que usa. Las respuestas a esta cuestión son muy diferentes. Unos piensan

que Chretien de Troyes se sirvió a la vez de una leyenda cristiana y de cuentos folclóricos célticos. Otros creen ver ahí una obra de la imaginación. Y otros, en fin, denuncian el origen gnóstico de la obra. Pero lo que interesa recordar es el sentido de los símbolos. Toda la Edad Media se encuentra ahí, en esa novela del Grial orientada en el sentido de la «búsqueda de Dios».

Déodat Roché distingue en esta leyenda tres fases diferentes: una egipcio-caldea, otra greco-latina y la tercera contemporánea¹¹. También señala varios símbolos que establecen una relación con la iniciación maniquea. En Chretien de Troyes, Perceval se encuentra con «una virgen», la besa y le arrebató su anillo y su cinturón. Déodat Roché ve en ello una relación con los tres sellos de los iniciados: el de la boca por el beso, el de las manos por el anillo y el del pecho por el cinturón¹².

También es posible distinguir un plano iniciático, como hace el doctor Wiersma-Verschaffelt, que estudió los tres grados de la iniciación en el Grial pagano¹³. En este caso, es importante considerar tres grados sucesivos. Unos los califican de vegetal, humano y divino, y otros los denominan femenino, masculino y andrógino. Todos ellos son otros tantos símbolos significativos. Quizás haya que ver una relación simbólica entre las virtudes masculinas y el reino vegetal. «Después de un sueño», Gauvain advierte que los ríos y riachuelos, que estaban secos, están llenos de agua, mientras que las mujeres y las hembras de los animales permanecen estériles. Según el doctor Wiersma-Verschaffelt, la lanza y la copa corresponden a dos fases iniciáticas; la lanza simboliza la desfloración; la hostia el tercer grado, representando el sol. Únicamente la etapa divina garantiza el nacimiento de lo espiritual al mundo visible.

El estudio del vaso o copa como tal ilumina singularmente la leyenda del Grial; éste es el tema importante que es preciso recordar, especialmente en el plano de lo simbólico. Y es un tema bíblico. Particularmente lo encontramos en el Nuevo Testamento, con San Pablo. El Apóstol, en efecto, no sólo hace alusión al alfarero y a los vasos de oro y de arcilla, sino que habla también de los vasos de barro en los cuales se encuentra la luz divina, representando con ellos el corazón del hombre. Además, lámpara y vaso podrían relacionarse. La lámpara brilla, y contiene el aceite de la sabiduría. Dos capiteles del Museo de Toulouse, fechados en el siglo XII, nos muestran a las vírgenes necias y las vírgenes prudentes. Las lámparas que llevan tienen forma de copa, y las vírgenes necias la tienen invertida.

El vaso representa por excelencia a la Virgen, la cual es, según la expresión del *Cantar de los Cantares*, «un jardín cerrado» y «una fuente sellada». En las letanías de la Virgen, se nos habla del vaso espiritual (*vas spirituale*), del vaso honorable (*vas honorabile*), del vaso de la insigne devoción (*vas insigne devotionis*). Pero dicho vaso no sólo concierne a la Virgen, también representa a la Madre. Los místicos medievales al retomar los símbolos del *Cantar de los Cantares* hacen alusión a la cámara nupcial (*thalamus*). Guillermo de Saint Thierry evoca los senos hinchados que anuncian la maternidad tras la visita del Esposo, y nos habla del útero de la

¹¹ *Études manichéennes et cathares*, París, 1952, p. 239 y sigs.

¹² «Le Graal pyrénéen. Cathares et templiers», en *Cahiers d'Études cathares*, I, n.º 3, 1949, p. 35.

¹³ *Cahiers d'Études cathares*, I, 1949, n.º 3, p. 3 y sigs.

Virgen. Volvemos así a encontrar el símbolo del vaso. Los Padres griegos y latinos, y los teólogos y místicos románicos, comentan este texto del *Cantar de los Cantares*: «Tu ombligo es copa redondeada donde el vino oloroso nunca falta. Tu vientre es montón de trigo, rodeado de lirios» (*Cant.*, VII, 3). La terminología latina no podría velar estos términos; el lenguaje de nuestros autores es bien directo, totalmente liberados de un pudor pueril, y la libertad de su vocabulario nos muestra incluso la integridad de su espíritu. Los términos permanecen pues rigurosamente eróticos.

Pero este tema del vaso no es tan sólo bíblico, sino también extrabíblico. Los Padres de la Iglesia han sufrido la influencia de los Misterios. El vaso gnóstico, el vaso de la sabiduría, encuentra su prolongación en la copa del Grial y en las diferentes interpretaciones del término, del corazón al útero. También Jung, en sus *Tipos psicológicos*, da una visión ingeniosa de este tema, mostrando cómo «el cristianismo común oficial abordó una vez más los elementos gnósticos expresados en la psicología del servicio a la Dama, hallando su lugar en la acrecentada veneración de María»¹⁴. Así, el tema del vaso nos permite aislar, y podríamos decirlo en otros muchos casos, el ejemplo de un símbolo bíblico y extrabíblico. Quien quisiera intentar una rigurosa separación chocaría con un muro infranqueable, debido a las correspondencias y paralelismos que ahí se encuentran, formando todo a lo largo de la historia una inmensa cadena. La copa del Grial contiene el Conocimiento, pero sólo el que es digno puede contemplarla.

LA LEYENDA ARTÚRICA

La leyenda artúrica es una fuente simbólica extraordinaria, pero no tenemos intención de considerarla aquí. Sólo queremos citar algunos símbolos: la Tabla Redonda, los doce caballeros sentados en torno al rey, o la región del País de Gales, tan rica en minerales¹⁵, donde se sitúa esta leyenda.

El mito es retomado por el arte. Así, hay un pórtico en la catedral de Módena dedicado al rey Arturo y a sus compañeros, estando éstos representados por los nombres inscritos en los asientos que rodeaban la Tabla Redonda. Émile Mâle señala esta escultura, mostrando así cómo la Iglesia de la Edad Media debió ser singularmente hospitalaria con todas las formas elevadas del pensamiento, hasta el punto de acoger en las puertas del santuario el tema de las novelas de la Tabla Redonda¹⁶. Y también dice que la Iglesia debió sentir la gran delicadeza moral de este nuevo tipo de caballero. Pero tal eventualidad no resulta posible. Es en cambio probable, incluso seguro, que dicho tema haya sido únicamente recordado en el plano del símbolo que representaba. El arte románico viste a menudo sus símbolos, y hace de ellos personajes. El sentido queda oculto, y es el espectador el que

¹⁴ *Types psychologiques*, trad. Le Lay, Ginebra, 1950, p. 240.

¹⁵ No olvidemos que los metales tenían gran influencia incluso en las peregrinaciones. El peregrino, al recorrer diferentes territorios, recibe los efectos de los lugares que cruza debido a los metales que contienen.

¹⁶ E. Male, *L'art religieux du XII siècle en France*, París, 1928, p. 268.

tiene que descubrirlo. Respecto a esto podríamos dar otros muchos ejemplos, tanto bíblicos como profanos.

La catedral de Módena está ligada a la leyenda del Grial. Esta ciudad está situada en efecto en una vía de peregrinación. Además, en el sur de Italia, vemos en Bari el pórtico de una iglesia (San Nicolás), donde se vuelven a encontrar unos caballeros. Ningún nombre grabado nos permite afirmar que se trata de los caballeros del rey Arturo, pero la hipótesis resulta verosímil.

Émile Mâle también observa que Lancelot no aparece entre estos caballeros¹⁷. Pero Lancelot, que vivió durante veinticuatro años una existencia pecadora, no verá nunca el Santo Grial al descubierto, percibiéndolo tapado por una seda verde. Aún más, ni siquiera tendrá derecho de franquear el umbral del lugar donde el Grial se encuentra, y cuando, olvidando la recomendación que se le hizo, rebasa dicho umbral, es derribado al suelo, atravesando un período estático de veinticuatro días. Ha tomado de manera pasajera el partido de Satán; cuando, sus ojos se abren, le sigue siendo imposible mirar al Grial; sólo Galaad podrá contemplarlo.

LA LEYENDA DEL ÁRBOL DE LA VIDA

Según la leyenda del árbol de la vida, cuando Eva cogió el fruto, lo cogió con la rama y se lo llevó a Adán, que arrancó el fruto de la rama y se lo comió. La rama se quedó en las manos de Eva, y cuando, después de su pecado, Dios expulsó a Adán y Eva del Edén, Eva seguía teniendo la rama en su mano. En ese momento se dio cuenta de que la había conservado, y la guardó como recuerdo de esta trágica aventura. Como no sabía donde colocarla, la plantó en tierra, donde echó raíz. Rápidamente, la rama se convirtió en un árbol lleno de ramas y de hojas, y tan blanco como la nieve. Un día, Adán y Eva, poniéndose a su sombra, estuvieron llorando y lamentándose por la pérdida del Edén. Se lamentaban mirando al árbol y diciendo que habría que llamarlo «árbol de la muerte». Pero una voz llegó del cielo, y les decía: «¡No juzguéis vuestro destino, sino volved a la esperanza y reconfortaos uno a otro, pues la vida triunfará sobre la muerte!»¹⁸. Entonces Adán y Eva llamaron a este árbol árbol de la vida: luego plantaron muchas de sus ramas y éstas se convirtieron en grandes árboles blancos. Luego, un viernes, de nuevo, una voz se oyó del cielo y les dijo que se uniesen. Mientras lo dudaban se encontraron cercados por la noche; así se engendró Abel. Después, cuando volvió la luz, vieron que el árbol se había vuelto verde, como la hierba de los prados, y floreció y dio frutos, cosa que nunca había sucedido antes; los demás árboles también se hicieron fértiles. Cuando Abel y Caín fueron hombres, Abel tenía por costumbre presentar ofrendas, mientras que Caín daba lo que tenía más vil. El humo de los sacrificios ofrecidos por Abel era claro y de olor suave, y el de Caín negro y apestoso. Caín, celoso, decidió matar a su hermano. Un día caluroso, Abel, sentado bajo la sombra

¹⁷ El *roman* de Lancelot es de principios del siglo XIII, y el bajorrelieve de Módena de alrededor del 1160. El escultor y el escritor han debido inspirarse en unos relatos que ya no conocemos.

¹⁸ Para toda esta leyenda, ver A. Pauphilet, *La Queste du Graal*, París, 1923, p. 137 y sigs.

de un árbol, se quedó dormido, y su hermano lo sorprendió durante su sueño y lo mató con un cuchillo. Murió un viernes, en el mismo lugar donde había sido concebido, y cuando Abel murió, el árbol de la vida se volvió bermejo por completo, del color de la sangre.

Salomón, que poseía el conocimiento y por consiguiente conocía la virtud de las piedras, la fuerza de las hierbas y el curso de las estrellas, desempeñará más tarde su papel en esta misma leyenda. Un día, atormentándose a propósito de su mujer, cuyo corazón era impuro, oyó una voz que le decía que si la mujer es para los hombres causa de mucha tristeza, otra mujer nacería de su linaje destinada a ser causa de una inmensa alegría. Entonces, con ayuda de su mujer, Salomón mandó construir un navío, y puso dentro una cama en cuya cabecera colocó una espada con un rico pomo. La mujer de Salomón llevó a dos carpinteros junto al árbol de la vida, y les pidió que cortaran una rama, pero éstos amedrentados, dudaron. Ante su insistencia, se resignaron a obedecerla, pero apenas tocaron el árbol empezaron a caer gotas de sangre de la madera. Con la rama cortada del árbol de vida, la mujer de Salomón mandó construir una pequeña columna que se colocó en el navío. La noche siguiente, Salomón tuvo un sueño: un hombre seguido de un cortejo de ángeles penetraba en el navío. Al día siguiente, Salomón vio desde la orilla cómo se rompían las amarras de la nave, y así ésta, arrastrada por una fuerza secreta, salió a alta mar.

La nave, como sabemos, la encontrarían más tarde Galaad, Perceval y Bohort. Fue una joven, prima de Perceval, la que les hizo descubrir esa magnífica nave en la que vieron la espada. Entonces la doncella se la dio a Galaad, pues le estaba destinada, ya que sólo él podría contemplar el Grial. Después la joven virgen moriría, al dar su sangre para curar a una leprosa.

Pero este pasaje no aparece en la leyenda de Chretien de Troyes, sino en otra posterior cuya redacción data de principios del siglo XIII. Sin embargo, la leyenda del árbol de la vida ya circulaba a finales del XII. Así la hallamos en el arte, relacionada con este versículo de Isaías: «Saldrá un retoño del árbol de Jessé, una flor se abrirá en la punta del tallo, y sobre ella reposará el espíritu del Señor» (XI, 1). Recordemos que Jessé es el padre de David, y por tanto el abuelo de Salomón.

Otros textos no atribuyen al árbol de la vida el mismo origen, pues éste no sale de la rama que había quedado en manos de Eva. El árbol de la vida habría sido sembrado en la boca de Adán después de morir, y de ella habrían brotado tres tallos, que servirían luego en la construcción de la nave de Salomón y también para el palo de la cruz. Quizás, convenga relacionar con este símbolo el símbolo de la cruz, que se habría plantado sobre el cráneo de Adán. Según otra versión, Set habría plantado sobre la tumba de Adán una rama del árbol del Paraíso que luego se convertiría en el árbol de la cruz¹⁹.

Pero el símbolo más importante de esta leyenda consiste en la unidad de la madera del árbol de la vida, que luego se convierte en árbol de la cruz, o incluso en el mástil de la nave que constituye la iglesia²⁰.

¹⁹ O. Zöckler, *Das Kreuz-Christi*, 1875, p. 241.

²⁰ Jung ha mostrado que los términos árbol y navío son cercanos entre sí; todos los símbolos maternos están aquí reunidos: tierra, agua y madera. Cf. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, *id.*, p. 411.

POESÍA POPULAR

También en la poesía y el teatro podríamos encontrar muchos tipos de símbolos, como en esas canciones en las que vemos a tantas doncellas lamentarse por la pérdida del «amigo». En ellas la doncella representa el alma, y el amigo al Cristo. Citemos entre otros textos la paráfrasis del *Cantar de los Cantares* que data de principios del siglo XII. Ahí estallan los símbolos ya con la lectura de las tres primeras estrofas:

Quant li solleiz converset en leon
En icel tens quest ortus pliadon
Per unt matin

(Pasando el sol al signo de Leo
Tras levantarse la constelación de las Pléyades
una mañana)

Une pulcelle odi molt molt gent plorer
Et son ami dolcement regreter
Co jo lli dis

(Oí llorar graciosamente a una doncella
Lamentándose dulcemente por su amigo,
Y yo le dije:)

Gentilz pulce, molt t'ai odit plorer
Et ton ami dolcement regreter
Et chi est illi?

(Gentil doncella, te he oído llorar mucho
Y lamentarte dulcemente por tu amigo.
Mas, ¿quién es él?)

En las artes poéticas del siglo XII, los distintos retratos siempre son presentados con detalle. La minuciosa descripción de cada elemento del rostro tiene por finalidad la mayoría de las veces insistir en los símbolos portadores de toda una tradición²¹. Lo mismo ocurre con la belleza corporal, sobre la que insisten los autores a fin de mostrar la perfecta armonía y las proporciones exactas. La «virgen», «la dama», «el caballero», son objeto de comentarios idénticos, al menos cuando se trata de un caballero del que se quiere mostrar su excelencia. Así, la belleza corporal de Galaad en la novela del Grial. No se trata, como observa E. Gilson a propósito del caballero de la Tabla Redonda, de «un simple cliché literario... Galaad es la encarnación perfecta de la gracia; y la gracia es de tal naturaleza que su presencia en el alma acaba por traducirse fuera, conformando, por así decir, al cuerpo que este alma anima»²².

²¹ Sobre esta cuestión, los trabajos de G. Cohen, E. Faral, G. Paris, J. Bedier y Ch.-V. Langlois siguen siendo imprescindibles.

²² «La mystique de la grâce dans la Queste del Saint Graal», en *Les Idées et les Lettres*, *id.*, p. 73.

En la novela *de Flores y Blancaflor*, cuando el joven marcha en busca de su amiga, en las diferentes ciudades por donde pasa siempre, le hablan de Blancaflor, pues es imposible ver a uno sin evocar al otro. Además estos dos jóvenes salvarán siempre sus vidas gracias a su belleza, que afecta a los corazones²³, y los que tendrían que juzgarles lloran de ternura ante la gracia y juventud de la pareja.

En dicha leyenda un árbol, llamado el árbol del amor, está siempre florido, y en cuanto una flor se marchita nace otra. En un vergel por donde pasa uno de los ríos del Paraíso, el Éufrates, hay una fuente que posee una virtud singular. Cuando la cruza una virgen, permanece nítida, pero al paso de una mujer se enturbia²⁴. La virginidad es otro símbolo frecuente, que encontramos comentado tanto en los tratados teológicos como en la literatura. Así, Galaad, el héroe de la novela del Grial, es virgen, y por eso podrá contemplar el Grial. Y esta virginidad no es algo de orden físico, sino que concierne directamente al alma.

EL AMOR CORTÉS

La cuestión es saber si se debe establecer una relación entre los símbolos procedentes de la simbología románica hierofánica y los contenidos en la mayoría de las novelas y poemas pertenecientes al amor cortés. Esta cuestión ha levantado numerosas controversias, oponiendo así a los especialistas en la Edad Media. Nuestro estudio sobre la Madre Cósmica, que nos ha obligado a estudiar el tema de la mujer en el siglo XII, nos permite sostener con firmeza la posición adoptada por E. Gilson según la cual el amor espiritual de los místicos y el amor cortés emanan de dos corrientes rigurosamente diferentes.

«El humanismo cortés²⁵» se desarrolla al margen de la Iglesia, poseyendo su código, sus reglas, sus escritores, sus artistas y sus poetas. Surgidos de entre los

²³ He aquí el texto que nos la describe:

*Chief a reont et blonde crine,
plus blanc le front que n'est berrine.
(La cabeza redonda, el pelo rubio
y la frente más blanca que el armiño).
(V. 2593-2594).*

*Suercils ot bruns, ieus vairs, rians,
plus que gemme resplendissans.
Nus contrefaire ne l'porroit:
Cout ert aviz cui l'esgarroit,
Que a ses ieus n'aparcéust,
Fors as larmes, que triste fust.
Sa face ert de color très fine,
Plus clère que nule verrine:
Les narines avoit mieus faites,
Que se fussent as mains portraites.
Bouche ot bien faite par mesure.
Ainc ne fist plus bele Nature:
Mieus faite estatute pucele
N'en a, ne roïne plus bele.
Leures por baisier ot grassetes:*

*Si les avoit un peu rougetes:
Li dent sont petit et seré,
Et plus blanc d'argent esmeré.
(Sus cejas brunas, sus ojos cambiantes y risueños,
más relucientes que gemas.
Nadie podría imitarla,
y nadie que la mirase y la viese con sus ojos,
aunque estuviese llorando, permanecería triste.
Su rostro era del color más fino,
más claro que el cristal,
y las narices mejor hechas que en retrato.
La boca bien hecha y proporcionada.
Nunca hizo nada más bello la Naturaleza,
que mejor hechura de doncella
a fe que no la hay,
ni hay reina más bella.
Los labios gruesos invitaban al beso,
siendo además algo rojos.
Y los dientes pequeños y apretados,
y más blancos que plata pulida.
(V. 2597-2614)*

Cf. M. Lot Borodine, *Le roman idyllique du Moyen Age*, París, 1913, pp. 46-47.

²⁴ *Id.*, p. 9 y sigs.

²⁵ Expresión empleada por L. Frappier, *Le Roman breton*, París, 1951, p. 101.

escolares, simples clérigos tonsurados, viajan y forman la clase de los clérigos errantes (*clerici vagantes*)²⁶, presentando a la vez una experiencia amorosa y un modo de vivir. Conviene no confundirlos con la juventud decadente que frecuenta en particular las cortes meridionales. Ésta ofrece ciertos signos distintivos: muchos afeminados llevan el pelo largo y el calzado con la punta afilada, y las mujeres recuerdan a las culebras²⁷. Esta juventud libertina se burla de los clérigos y se entrega a la *dolce vita*, particularmente en las cortes meridionales.

El tema de la *mal-casada* se encuentra a menudo en la literatura cortesana, lo que se explica por el hecho de que la mujer es casada a menudo por las tierras que aporta a su señor. En cuanto a éste, ausente de su casa a causa de la guerra y las cruzadas, abandona a su mujer durante muchos meses. De ahí la presencia junto a ella de trovadores y juglares destinados a hacerle el *servicio amoroso*. Durante mucho tiempo se ha pensado que el amor cortés²⁸ se presentaba en correlación con el amor divino, del que de alguna forma constituía un primer grado, pero los recientes trabajos sobre el tema nos permiten afirmar que el amor cortés resulta ajeno a la tradición mística medieval. Los místicos y los artistas —como hemos visto— siempre se remiten a la Biblia y a los Padres de la Iglesia. Por el contrario, el *fin'amors* se presenta como verdadero *arte de amar*, emparentando al pensamiento hispano-árabe en el cual la mujer ocupará un lugar que no ocupa en absoluto en la literatura latina medieval. Excluyendo a la Virgen María, los Padres de la Iglesia y los monjes del siglo XII desprecian a la mujer. En el plano concreto, numerosos clérigos, o incluso obispos y antiguos monjes, practican unas costumbres disolutas. La mujer sirve pues a su apetito, pero no es en absoluto objeto de su culto. Sólo el amor cortés concede a la mujer un papel esencial. Ella es la «dama» y su servidor le está «enfeudado». Ciertamente las mismas expresiones se utilizan respecto de la Virgen (la Dama) y su devoto, pero allí los términos poseen otro significado²⁹. Lo mismo ocurre si hablamos de la sabiduría. Para los místicos la sabiduría es un don del Espíritu Santo que acompaña a la presencia del amor iluminado por el Espíritu. Los poemas cortesanos también celebran la sabiduría, pero ésta se interpreta de manera distinta. Aquí la Sabiduría, ya sea un don de Dios o de la Naturaleza, tiene sin embargo un contenido diferente. Los *romans* y los *lais* invocan muy gustosos cierto texto del libro de la Sabiduría en el que ésta es captada sin reservas y comunicada sin pasión; y sus tesoros nunca están ocultos (VII, 13)³⁰. Pero no nos equivoquemos, pues no es en la Biblia donde los autores cortesanos buscan sus motivos de inspiración; incluso cuando los goliardos parodian textos del *Cantar de los Cantares*, los suelen encontrar más bien en las *Artes poéticas*.

²⁶ Con ocasión de la asistencia a una tesis de Doctorado presentada en la Sorbona por Moshé Lazar, el intercambio de impresiones entre el postulante y los miembros del jurado han sido de gran importancia para nosotros.

²⁷ Cf. Jaufré de Vigéois, citado por Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, París, 1934, t. I, p. 83.

²⁸ Esta expresión, presentada por Gaston París, ha hecho fortuna. A.-J. Denomy observa que sólo se encuentra una vez en la poesía de los trovadores, bajo la pluma de Peire d'Auvergne, *Courtly Love and Courtliness*, *Speculum* XXVIII, 1953, p. 46.

²⁹ Ver nuestro estudio sobre *La Mère Cosmique*.

³⁰ Ver sobre esto W. A. Nitze, «Sans et Matière dans les oeuvres de Chrétien de Troyes», en *Romania* XLIV (1915), p. 14 y sigs.

Dichos florilegios poseen sus símbolos, pero no provienen de la simbología religiosa a la que este estudio se consagra; no se trata de religar lo celeste con lo terrestre y de prolongar una hierofanía. Aquí los símbolos son imágenes poéticas, bellas y significativas, que permanecen en un plano estético, con todas las diferencias que se presentan en los abundantes *romans* y poemas pertenecientes al amor cortés. Y aún convendría precisar que esta expresión engloba diversos elementos, incluyendo el arte de la cortesía, con sus tradiciones y sus leyes, y el amor-pasión, cuyos procedimientos y finalidad, aún incluyendo características cortesas, le serán sin embargo particulares. El amor cortés se presenta además como amor carnal, ese amor que los místicos repudian.

Por otra parte, el amor de Dios, para los místicos, no comporta ninguna categoría social: todos los hombres están llamados a amar a Dios. Pero si el que es cortés puede hacerse villano e inversamente, el término cortés, excluyendo específicamente lo villano, ofrece una característica jerárquica de carácter social.

El amor de Dios y el amor cortés no poseen —como precisa Etienne Gilson— ni la misma naturaleza, ni el mismo objeto, ni los mismos efectos. Si bien el amor cortés se presenta como un amor refinado, es evidente que no incluye el amor de Dios, pues dicho amor se basta por sí mismo, y además es extraconyugal, pues el marido y la mujer no pueden considerarse como amantes. Casados por razones económicas y sociales, poseen uno respecto a otro una especie de derecho de propiedad que no incluye ni suspensión ni mal de amor. Una de las características del amor cortés es la de ser antimatrimonial, por lo que dicho amor se presenta contrario a la moral de la Iglesia, combatiéndolo ésta con más o menos éxito. Para Etienne Gilson «el amor cortés no se presenta como utilización de la mística, ni como reacción dirigida contra el ascetismo en nombre del amor humano; colocado al exterior de una y otro, expresa el esfuerzo de una sociedad educada y afinada por siglos de cristianismo por elaborar un código del amor humano que no fuese ni místico ni específicamente cristiano, pero sí más refinado que la picaresca de Ovidio, y en el que el sentimiento gana al fin la mano a la sensualidad... Por tanto, no se debe comprender el amor cortés ni como una revuelta contra un ascetismo que se desarrollaba contemporáneamente a él, ni como una tentativa de imitarlo»³¹.

Por eso hemos insistido en precisar este tema del amor cortés, para mostrar que en efecto no entraba en nuestro estudio de los símbolos^{31 bis}.

Así pues, nada diremos de las canciones, cuentos y novelas en los que diversos símbolos aparecen. Recordaremos únicamente la importancia concedida a la mujer. A veces se ha pensado ingenuamente que la «Dama» simbolizaba a la Madre de Cristo. Sí y no. Ésta es siempre el mito de la madre, y cuando la Iglesia combata el amor cortés, a principios del siglo XIII, intentará extirparlo por ejemplo de la poesía provenzal. El amor cortés —como hemos visto— se dirige siempre a una mujer casada, y cuando exige «el servicio del amor», la Iglesia ve en peligro la

³¹ Cf. E. Gilson, *La théologie mystique de Saint Bernard*, *id.*, p. 214.

^{31 bis} Esto responde a observaciones que nos han hecho con ocasión de la primera edición de nuestro *Essai sur la Symbolique romane*.

moral, pues no es el marido el que alaba las virtudes de su mujer, sino el amante quien celebra la excelencia de la amada. Claro que esto no implica que el amante posea siempre carnalmente a la mujer. Si el amor cortés hubiese tenido por finalidad alabar las excelencias del alma de la mujer amada o de la Virgen como madre de Cristo, la Iglesia no habría tenido que combatirlo, a menos que esta devoción por el mito de la mujer le pareciese alejarse del culto de la Virgen madre, convirtiéndose por tanto en sospechosa. El gran tema de la Madre, un arquetipo de los más importantes, fue muy pronto cortado en sus raíces. Ciertamente que en el siglo XII la devoción a la Virgen es fundamental, y quizás no haya sido suficientemente entendida en su simbolismo³². A este respecto los autores cistercienses —en particular San Bernardo— pueden ser considerados como los mejores intérpretes. Uno de los símbolos más originales a propósito de la Madre se halla en la devoción medieval a «Jesús nuestra Madre» que podemos observar en los místicos del siglo XII. La maternidad espiritual del Verbo se hace evidente en la vidriera de la iglesia de los Franciscanos de Chateauroux (siglo XIII), que podemos ver en su reconstrucción en el Palacio Chaillot, donde los senos hinchados de Cristo son bien femeninos.

Es difícil captar el espacio y los límites exactos del símbolo femenino en la poesía cortés, el cual desempeña un papel tanto más considerable cuanto que estamos en una época donde domina la psicología masculina. En un mundo en el que reina la «clerecía», importa restablecer el equilibrio intensificando el principio femenino. Jung precisó de manera irrefutable la relación entre «el servicio de la dama» y el «servicio del alma» a propósito de un texto perteneciente al cristianismo primitivo, el del *Pastor de Hermas*³³.

La devoción popular a Nuestra Señora está muy desarrollada en el siglo XII: ahí están los milagros de Nuestra Señora de Chartres, de Nuestra Señora de Soisson, de Nuestra Señora de Rocamadour, etc. En las canciones de cruzada, a menudo se evoca a las mujeres, y no se puede negar esa crudeza que se afirma sin pudor, como lo muestran ciertos versos de Thibaut de Champagne. Algunas veces el amor se sublima y la «dama» se asocia con la Virgen. Así lo vemos por ejemplo en otra canción de cruzada de Thibaut de Champagne, donde dice: «Cuando pierdo una dama, venga otra en mi ayuda». El fervor religioso y el amor de la dama no se presentan pues en oposición, incluso en el caso de que este amor sea adúltero, ya que en el amor cortés el amor de la dama es fuente de perfección moral y espiritual. La mujer abandonada es la madre de Jesús, y el caballero Cristo; otras veces la doncella representa a la Iglesia y el amigo muerto o alejado a Cristo. Entre otros muchos símbolos, también habría que recordar el del corazón. El corazón del caballero queda junto a su dama, mientras que su cuerpo va a servir a Cristo.

A veces se retoman los mismos símbolos variándose el uso que se hace de ellos, por ejemplo la alondra o el ruiseñor. La alondra alerta a los amantes y des-

³² Hemos intentado analizar este tema en nuestra obra dedicada al estudio del símbolo de *La Mère Cosmique*.

³³ Cf. *Types psychologiques*, *id.*, p. 227 y sigs.

pierta el corazón del que parte a liberar los Santos Lugares. Así se da una transposición del amor o su sublimación.

Vosotros los que amáis con amor verdadero
Despertáos ahora, no durmáis.

Pero es sobre todo en el campo de la lengua provenzal en el que hallamos en literatura la mayor riqueza simbólica. Y éste no sólo abarca Provenza y Languedoc, como generalmente se cree, sino también Limosín, Auvernia, Poitou, Aquitania y Gascuña. La hipótesis de un origen hispano-árabe concerniente al arte de los trovadores ha sido presentada hace ya muchos años; quizás haya que recordarla, sobre todo cuando los modernos estudios justifican aún más esta propuesta³⁴.

La influencia celta es indiscutible. Numerosos *romans* transcurren en Cornualles, en el País de Gales y en Irlanda. En el *roman* de *Tristán e Yseo*, el estudio de los símbolos sería especialmente sugestivo. Recordemos por ejemplo la historia del huerto, cuando el rey Marcos, oculto sobre un pino, va a sorprender la cita entre los amantes. Debido a los consejos de un enano actúa de ese modo³⁵. En cuanto a Tristán, reparte su tiempo entre dos Yseos, una de las cuales simboliza el día, y la otra la noche. De ahí el carácter solar de este mito. El bosque de Morrois, o el perro Husdent son otros tantos símbolos significativos. Convendría igualmente estudiar las novelas de Chetien de Troyes, así como *Erec y Enid*, *Cliges*, *Lancelot*, *el caballero de la carreta*, *Iván o el caballero del león*, otras tantas novelas artúricas. Allí nos encontramos con «el ciervo blanco», el gavián encaramado en una pértiga de plata, el descenso a los infiernos célticos, etc.

E. Gilson se ha planteado la cuestión de si San Bernardo había ejercido su influencia sobre el amor cortés, un problema que tiene su importancia en el plano de los símbolos. La mística de San Bernardo y el amor cortés son aproximadamente contemporáneos, y si bien el pensamiento de Bernardo no contribuyó al nacimiento de la poesía cortés, sí pudo influenciar su desarrollo³⁶. La beata Hadewijch, que como hemos visto se inspiró en San Bernardo y en Guillermo de Saint Thierry, compuso a principios del siglo XIII una obra que incluía cartas, visiones y poemas espirituales. Bajo la forma de un diálogo interior, la expresión y los temas cortesanos están presentes constantemente, incluyendo el espíritu caballeresco. Alguna monja cisterciense, como Santa Lutgarda de Tongres y Beatriz de Nazaret, también sufren la influencia de los sentimientos cortesanos³⁷.

LOS CABALLEROS

Hablar del amor cortés, es evocar necesariamente la caballería. De origen germánico, la caballería debe a la Iglesia su forma y su ideología; en ella el caballero es

³⁴ R. Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1946.

³⁵ Encontramos dos versiones francesas que datan de mediados del siglo XII, la de Beroul y la de Tomás.

³⁶ E. Gilson, *La théologie mystique de Saint Bernard*, París, 1934, p. 193.

³⁷ Cf. *Hadewijch de Anvers*, por J.-B., *id.*, pp. 41-44.

considerado el soldado de Dios, debiendo combatir en guerras justas. «No pudiendo impedirse la guerra —dice Jean Gautier— la Iglesia cristianiza al soldado»³⁸. Si el feudalismo comporta un sistema económico y social hereditario, la caballería escapa a estas leyes. Cualquier hombre puede hacerse caballero a condición de no estar enfermo en cuerpo o alma, y todo miembro de la caballería tiene el derecho armar a otro caballero. Además, el caballero sigue un código en el que la lealtad y la bravura ocupan un sitio importante, y en el que también los símbolos encuentran su lugar; sin embargo, si bien la caballería nos presenta un carácter iniciático, es evidente que no se trata de una simbología hierofánica. Las armas que lleva el caballero no son en absoluto armas de luz en el sentido de San Pablo (cf. *Bur.*, XIII, 13).

En este sentido, los Templarios pueden ser considerados los verdaderos caballeros. En efecto, San Bernardo da a esta orden el nombre de *militia Christi* y a sus miembros, el de *minister Christi*, y según dice Friedrich von Schlegel, «podemos admitir que los poemas de la Tabla Redonda no sólo expresan el ideal del caballero..., sino que además comprenden gran número de ideas simbólicas y tradiciones particulares de algunas de estas órdenes, principalmente de la de los Templarios»³⁹.

Tras citar un largo texto de Von Schlegel, Pierre Ponsoye añade: «La identificación de la Orden del Grial con la del Templo en *Parzival* no nos ofrece dudas»⁴⁰, juicio que confirman las palabras de Trevizent a Parzival cuando dice: «Valientes caballeros *tienen su morada en Montsalvage*, donde se guarda el Grial. Éstos son los Templarios»⁴¹.

La misión de los Templarios será a la vez espiritual y temporal, retomando en su provecho el doble poder sacerdotal y real propio del sacro Imperio. Por ello se les puede aplicar un texto del *Apocalipsis* (I, 6) en el que se hace alusión «a aquel que nos ha amado ... y que nos ha hecho reyes y sacerdotes de Dios». Los Templarios encarnaban las dos ciudades, la terrestre y la celeste. Sin embargo, San Bernardo les consideraba como hijos verdaderos de la Jerusalén celestial. En cuanto a ellos, se consideraban «hermanos y compañeros de los cistercienses», y su nombre, su regla, su hábito, su sello y su arte tenían un alcance eminentemente simbólico. Por ello, el compromiso de estos monjes-caballeros en la vida secular, su poder, sus privilegios y su participación en las «guerras santas» respondían a una perspectiva que estaba en favor en la Iglesia: sacralizar lo temporal.

Pero lo temporal ¿podría ser sacralizado sin arriesgarse a perder su verdadero carácter lo sagrado? En este aspecto, la tentación de Cristo en el desierto es símbolo que cobra un inmenso valor. En la medida en que un poder espiritual sucumbe a ello, se seculariza y se pone finalmente al servicio de un mundo segregado y los valores sacrales resultan profanados. En dicho caso el hombre ya no es amante de Dios, sino que se convierte en servidor de unos ídolos a los que puede conferir una pseudo-sacralización.

La lucidez exige diferenciar del amor adúltero el amor verdadero. Y sólo a él le conciernen los símbolos hierofánicos que llevan de lo visible a lo invisible en la vía real de la experiencia del espíritu.

³⁸ *La chevalerie*, ed. adaptada por Jacques Levron, París, 1959, p. 31.

³⁹ Cf. *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Viena, 1847.

⁴⁰ *L'Islam et le Graal*, París, 1957, p. 101. Ver su excelente capítulo sobre los Templarios.

⁴¹ *Id.*, pp. 101-102.

Conclusión

Un trabajo como el que hemos emprendido nunca implica un final, incluso cuando se trata simplemente de una introducción. Así hemos señalado, más que haber estudiado, los símbolos románicos, pero nuestro itinerario resulta suficiente para esbozar el abanico de la simbología románica.

El marco en que estos símbolos se sitúan y leen tiene además un clima bien concreto, el del siglo XII. Hemos intentado describirlo, siendo necesario conocer sus articulaciones, pues de lo contrario los símbolos hubiesen resultado privados de vida. Gracias a él, tenemos ya conciencia del movimiento que los anima, y así, el hombre románico ya no nos es extraño. Conocemos en efecto la calidad de su existencia, sus gustos y su amor, el sentido de su atención y el sentido de su búsqueda. Podemos amarlo y sonreírle como a un amigo cuyo secreto pensamiento conocemos.

El símbolo románico, tal como hemos visto, manifiesta una presencia: la divina. Se liga con otros símbolos sagrados, y encuentra las grandes leyes que rigen el universo. El símbolo románico incorpora estos símbolos diversos y los hace participar de una común verdad. Además, los diferentes signos siempre son idénticos, y sólo su revestimiento varía con las épocas. En este sentido, pudo decir Krishna: «Soy el hilo que corre a través de la diversidad de las ideas, siendo como una perla cada una de ellas». Así los símbolos no sólo rigen una época concreta, sino la historia entera de lo humano.

En este sentido, la función del símbolo consiste en despertar al hombre y conducirlo a su principio original, es decir, al plano de lo sagrado, en el que todo es orden, medida y proporción.

Así, el símbolo permite al hombre alcanzar un nivel que es inaccesible a la razón. Ofreciendo además una doble enseñanza: recordarle el sentido de lo real e indicarle una vía para alcanzarlo. Es necesaria pues una preparación iniciática, aunque sea difícil comprender su necesidad, por cuanto hoy nuestra mentalidad moderna nos autoriza a abordarlo todo con suficiencia. Es pues preciso operar un vacío en el corazón del hombre para que el contenido del símbolo pueda ser recibido. Mientras el ser

permanezca en la dualidad, el sentido de los símbolos, bien se trate del número, de las figuras geométricas o de los temas escultóricos, se mantendrá extraño a él.

En una homilía sobre el *Génesis* (VII, 6), Orígenes escribía: «Tengamos buen cuidado... estamos junto al pozo de agua viva... y son precisas lágrimas y oraciones... para que el Señor abra los ojos». Para percibir el sentido de los símbolos, es necesaria una atención cósmica, que no niega la historia, sino que la ilumina; el hombre del románico la posee plenamente.

Por tanto, el símbolo indica a la vez el sentido de una realidad y el signo de una presencia. Con tal de ser descifrado, puede introducirse en el seno de esta realidad y convertirse en puente entre lo alto y lo bajo. Ya sabemos por Hermes Trismegisto que «lo que está abajo es como lo de arriba», y en San Juan leemos: «Vosotros sois de abajo, mientras yo soy de arriba; vosotros sois de este mundo, y yo no soy de este mundo» (VIII, 23). Pero el mundo y lo bajo no resultan análogos, por cuanto el mundo no hace frente al cielo. Aquello que se percibe claramente queda por lo mismo superado; por ello es importante situarse arriba para distinguir lo de abajo. Hay que situarse más allá del mundo para comprender el significado del mundo, y saber que pasa como «la hierba de los campos». Ahora bien, también es imposible situarse por encima de lo Innombrable. Por eso el místico reside en la divinidad, manteniéndose en Dios, y dejando pasar a su través la mirada divina.

El místico recibe la gracia en sus destellos, pues no podría vivir en un estado de perpetua luminosidad. Claro que las «noches oscuras» corresponden a las crisis de crecimiento pero, abandonado del Espíritu, el místico puede dudar de la luz vislumbra; gime sobre sí mismo, y ésta es otra manera de pensar en sí mismo. El hombre que, en la gracia del Espíritu, trabaja toda su vida para adquirir el Conocimiento, posee una conciencia que se hace cada vez más objetiva. Los símbolos son para él otros tantos lugares significantes. Si aprende a conocerse es porque sabe que las leyes que lo rigen gobiernan igualmente al universo. Pues en efecto existe cierto universo de orden más secreto que está hecho a la imagen de nuestro mundo físico; numerosas correspondencias los separan y los unen en diferentes niveles, y esto en el plano de la forma y del sonido, en el plano del color y el del perfume. El hombre que posee el autoconocimiento penetra por ello mismo en el anonimato. El maestro Eckhart nos ha hablado de un alma que se encuentra desnuda y despojada de todo cuanto lleva un nombre. Por ello mismo es una en la unidad, se expande en la divinidad como el aceite en el paño y se sigue expandiendo sin reposo. Para ella «Dios es una palabra, y el reino de los cielos también lo es»¹, porque el hombre se confirma en «la pura divinidad, donde nunca hubo forma ni figura»².

Cuando el hombre usa las palabras, puede describir a Dios o también el reino de los elegidos. Cuando supera el estadio del lenguaje habitual, recurre a los símbolos y comprende que lo inexpresable es uno, y que no tiene otro medio de comunicación que el de los símbolos, descubriéndose ellos mismos en su unidad perfecta. Cuando el hombre ha penetrado en el interior del Conocimiento, finalmente calla. Pero cuando sale de su silencio, no es sino para responder a la llama-

da del otro que intenta comprender la enseñanza de los símbolos. Si el que interroga ya posee la respuesta en su corazón, aún sin poder comprenderla, el meditativo abandona su soledad y responde con palabras, externas o internas; así se esboza un diálogo en el plano de los símbolos en el cual las palabras empleadas sólo sirven de unión entre los términos simbólicos.

El símbolo además nos presenta un umbral. Ahora bien, hay umbrales sucesivos hasta ese último umbral que desemboca en el Conocimiento, el cual en su plenitud ya no exige la presencia de los signos. La transfiguración aparece más allá. Pero el hombre del románico, que se considera un peregrino, necesita los símbolos, y éstos se constituyen en etapas del camino. Cuando olvida el sentido de su visión, la iglesia románica está ahí para recordarle el misterio de sus encuentros, y el cosmos se convierte en el espejo en el que puede leer las proporciones y medidas en el seno de un orden inalterable. Así descubre entonces esta «ciencia exacta», esta «doctrina que se ha pesado en la balanza» (*Eccle.*, XVI, 23).

A propósito del *Evangelio de San Juan*, Orígenes nos habla de los vasos de arcilla de la letra. En su forma, los símbolos románicos se parecen también a unos vasos de arcilla. Y sin embargo, contienen agua viva, contienen el misterio del Grial. Portadores de la antigua sabiduría, nos revelan el Conocimiento que impide morir a los hombres y les concede una juventud inagotable.

A lo largo de este estudio fragmentario, nos hemos obligado a permanecer sin evasiones en el clima medieval que fue engendrado por la fe cristiana. El siglo XII constituye una época de fecundidad incomparable, y no es posible exagerar su grandeza y belleza. A la posición histórica adoptada corresponde fielmente nuestra presentación de los símbolos, que sigue siendo válida además en nuestro mundo contemporáneo. También hoy necesitamos la llamada que nos aporta el símbolo, como un hombre que no conoce su camino es ayudado por los postes indicadores y los hitos kilométricos. Si el hombre llega a ser lúcido y penetra en un estado de madurez, cesará de inmediato de recurrir a ese lenguaje —aunque sea simbólico— que procede tan sólo del exterior, comprendiendo que lleva en el interior de sí mismo su propia enseñanza.

«¿Y por qué —se pregunta el Maestro Eckhart— tanta cháchara a propósito de Dios? Cuanto sobre Él decís resulta falso.» Mientras el hombre vague en el «círculo de los impíos», siempre tendrá necesidad de chismorrear. Pero cuando abandone su prisión, sabrá que la verdad no se presenta en su entera realidad en los discursos o en la piedra, pues la verdad se vive, es decir, la verdad se experimenta. En ese mismo momento es cuando el hombre concibe que está solo, y que sólo en sí debe confiar. Los símbolos son entonces semejantes a unas guías espirituales, indican los caminos, pero es el hombre el que anda. O también pueden designar tareas, pero es el hombre el que debe efectuarlas. Cuando el hombre comprende que el símbolo no se piensa y no se nombra, pues la verdad ni se piensa ni se nombra, deja de buscar, purifica su memoria y rompe con sus costumbres. Y de inmediato se encuentra en un estado de libertad y vacuidad: se habrá vuelto vacío. Entonces la verdad acude a él y lo abraza, es decir, nace en él, lo ilumina y se renueva a cada instante.

Por ello el símbolo no desempeña su papel sino en la medida en que se borra, para que la eternidad reemplace al tiempo, y también al espacio. Y aquello real hacia lo cual se camina resulta ser, por tanto, ... lo Desconocido.

¹ Cf. Maître Eckhart, *Telle était Soeur Katrei...*, trad. por A. Mayrisch Saint Hubert, París, 1954, p. 62.

² *Id.*, p. 61.

Índice de nombres¹

- Abbón de Fleury, 28.
 Abelardo, 20, 23, 35, 110, 115, 123, 131, 198.
 Abelio (R.), **87**.
 Acardo, 170.
 Adam de Saint Victor, 39, **106**, 192, 207, 209.
 Adam du Petit Pont, 20.
 Adam Escoto, 45, 131.
 Adán, **41**
 Adán (monje), 169.
 Adán el Cartujo, 29.
 Adelardo de Bath, 219.
 Adhemar (J.), **119**.
 Adriano I, 120.
 Adriano IV, 52.
 Aelred de Rielvaux, 64, 73, 112, 123.
 Agustín (santo), 18, 21, 22, 26, 29, 33, **34**, 37, 52, 66, 84, 91, **92**, 94, 114-117, 130, 133, 136, 138, 149, 150, 156, 159, 171, 219-222.
 Aimeric, 213.
 Al Hállá, **214**.
 Alain, 80, 81.
 Alano de Lille, 34, 123, 135, 136, 148, 214, 221.
 Alcher de Clairvaux, 36, 39.
 Alcuino, 221.
 Alejandro, 134.
 Alejandro II, 52.
 Alejandro III, 23.
 Alejandro Neckham, 122, 123, 126, 182.
 Alleau (René), 213.
 Alphandery (P.), 51-53, **114**.
 Alverny (M. Th. d'), 36, **132**, 149-150.
 Ambrosio (santo), 115, 156.
 Anacleto, 22.
 Anastasio VI, 52.
 Angelo de Foligno, 53.
 Anné (L.), **210**.
 Anselmo de Cantorbery, 150.
 Anselmo de Laón, 20, 206.
 Aquiba (Rabbi), 70.
 Aristóteles, 202.
 Armand (A.-M.), **170**, **192**.
 Arnaud de Bonneval, 45, 109, 110.
 Arnim (J. von), **95**.
 Arnold de Lubeck, 120.
 Aron (Raymond), 12.
 Arquilière (H.-X.), 23.
 Arturo (rey), 134, 224, 225, 228, 229.
 Atanasio (santo), 115.
 Aubert (M.), **162**.
 Augusto (emperador), 121.
 Avieno, 120.
 Baillet (L.), **160**.
 Baltrusaitis (J.), 119, **183**.
 Barach (C. S.), **18**, **33**.
 Baruzi (J.), **134**.
 Basíledes (T.), **167**.
 Baudissin (W. G.), **110**.
 Baudri de Bourgueil, 122, 133.
 Bauerreis (R.), 189.
 Beato de Liébana, 113.
 Beátriz de Nazareth, 236.
 Beda el Venerable, 36, **98**, 115, 130.
 Begule (L.), **121**.
 Beirnaert (L.), 95.
 Beitz (F.), 170.
 Beletth (J.), 127.
 Bemont (Ch.), 174.
 Beneze (Georges), 81.
 Benito (santo), 27, 116, 166, 178.
 Benito Obispo, 98.
 Benito VIII, 52.
 Berdiaev (Nicolás), 83.
 Berger (G.), 86.
 Bergson (Henri), 81.
 Bernabé (pseudo), **156**.
 Bernardo (santo), 8, 13, 20-22, **25**, 27, 29, 31, 33, 37, 39,

¹ Los números en negrita corresponden a notas.

- 44, 48, 57, 58, 60, 68, 71-77, 85, 91, 94, 96, 98, 105, 106, 112, 115, 120, 123, 124, 131, 137, 147, 157, 162, 168, 176-182, 190-192, 212, 217, 222, 225, 234, 237.
- Bernardo de Chartres, 17, 20, 106.
- Bernardo el Canciller, 20.
- Bernardo Silvestre, 18, 33-35, 139, 146-148.
- Bédier (J.), 231.
- Bérout, 236.
- Blake (William), 88.
- Blancaflor, 232.
- Blume (C.), 207.
- Boecio, 21, 122, 127, 169, 172, 216, 219-222.
- Bohort, 137, 224, 230.
- Bourgin (G.), 24.
- Bréjoux (J.), 213.
- Brion-Guerry (L.), 183.
- Brigitta de Suecia, 53.
- Brunet (A.), 20.
- Bruno d'Asti, 112.
- Bruyne (E. de), 137, 146, 149, 162.
- Bultmann (R.), 150.
- Burckhardt (T.), 165, 174.
- Burgundio de Pisa, 115.
- Caillois (Roger), 47, 88.
- Calcidio, 20.
- Carcopino (J.), 219, 221.
- Carlomagno, 120.
- Casiano, 28, 47, 62, 117.
- Casiodoro, 117, 220.
- Catón, 122.
- Catulo, 21.
- Cesario de Arlés (santo), 195.
- Chailley (J.), 219.
- Charbonneau-Lassay, 188.
- Chatillon (J.), 45, 209.
- Chenu (M. D.), 22, 35, 107, 109, 129.
- Chestov (L.), 82.
- Chretien de Troyes, 155, 224, 225, 227, 230, 233, 236.
- Cicerón, 21, 122, 124.
- Cirilo de Alejandría, 115.
- Claudio Mamerto, 36.
- Cleantes, 95.
- Clemente de Alejandría, 48, 94, 115, 155, 171.
- Clerc (Ch.), 93.
- Cohen (G.), 137, 225, 231.
- Cohn (N.), 23.
- Congar (Y.), 25, 27.
- Conrado (emperador), 52.
- Conrado de Hirschau, 122.
- Constantino (emperador), 121.
- Corbin (H.), 165.
- Cumont (Fr.), 171.
- Curtius (E. R.), 213.
- Daniel, 27.
- Daniélou (J.), 48, 107, 112, 115, 116, 156, 211.
- Dante, 189.
- Daumas (François), 189.
- Davisson, 173.
- Davy (M. M.), 24, 27, 29, 37, 44, 46-48, 57-60, 62-66, 72, 76, 91, 110, 130, 137, 157, 166, 175-177, 179, 181, 189, 217.
- Delhay (Ph.), 39.
- Delisle (L.), 126.
- Denomy (A.-J.), 233.
- Déchanet (J.-M.), 63, 115.
- Dídimo, 115.
- Didron (M.), 188, 195.
- Dimier (M.A.), 178.
- Dión Crisóstomo, 131.
- Dionisio el Cartujo, 160.
- Dionisio (pseudo), 48, 114, 115, 132, 180, 201.
- Donato, 122.
- Drèves (G.), 229.
- Duchesne (Mgr), 120.
- Duhem (P.), 147.
- Durand (Dom), 120.
- Eckhard (Maestro), 201, 241.
- Éliade (M.), 84, 86, 89, 95, 95, 107, 189, 200, 210, 214.
- Eliezer (Rabbi), 70.
- Elisabeth de Schönaue, 52.
- Eloísa, 80.
- Emerit (J. E.), 173.
- Endres, 108.
- Ésopo, 122.
- Etienne Harding, 107, 179.
- Euclides, 167.
- Eudoxo de Cnido, 167.
- Eugenio III, 22, 52, 120.
- Eusebio, 90.
- Eusebio de Alejandría, 171.
- Evans (J.), 175.

- Evdokimov (Pablo), 88.
- Faral (E.), 94, 147, 231.
- Federico Barbarroja, 52.
- Festugière (A.-J.), 35.
- Filolao, 219.
- Filón, 33, 93, 123, 155, 158, 185.
- Fleury (E.), 131.
- Fliche (A.), 23.
- Focillon (E.), 11, 18, 113, 126, 173, 183, 205, 206.
- Forster (M.), 36.
- Foucher de Chartres, 54.
- Francisco de Asís, 201.
- Frappier (L.), 232.
- Fulberto de Chartres, 52.
- Gaillard (G.), 99.
- Galaad, 229-232.
- Gandelot (abad), 127.
- Ganzenmüller (W.), 213.
- Gardiner, 26.
- Garnier de Rochefort, 107.
- Gaspar (C.), 28.
- Gaudri, 24.
- Gautier (Jean), 237.
- Gautier (L.), 39.
- Gauvain (o Galván), 225.
- Geoffroy de Ainaí, 170.
- Geoffroy de Saint-Victor, 39.
- George (J.), 126.
- Gerardo (hermano de San Bernardo), 124.
- Gerardo de Cremona, 213.
- Gerhoch de Reichersberg, 25.
- Gertrudis de Hackeborn, 53.
- Ghellinck (J. de), 116.
- Ghyka (M.), 35, 165, 169, 173, 214.
- Gilberto de Holanda, 49, 91, 112.
- Gilberto de la Porrée, 20, 112, 125, 180.
- Giles (J. A.), 98.
- Gilson (E.), 11, 18, 22, 37, 46, 67, 115, 130, 146, 222, 224-225, 231, 234.
- Girou (J.), 99.
- Glorieux (P.), 123.
- Godel (Roger), 58.
- Godofredo de Saint Victor, 35.
- Gougenot des Mousseaux, 167.
- Graciano, 21.
- Grandidier (abad), 169.
- Gregorio Magno, 21, 37, 45, 116, 123, 140, 179, 212.

- Gregorio Nacianceno, 115.
- Gregorio Niseno, 21, 37, 48, 88, 112, 114, 115, 138.
- Grinnel (R.), 180.
- Grodecki (L.), 180.
- Guénon (R.), 96, 174.
- Guerin Boutaud (A.), 126.
- Guerric de Igny, 73, 100, 157.
- Guibert de Nogent, 24, 49, 50, 116.
- Guigue I, 27, 38, 46.
- Guigue II, 29, 110.
- Guillermo (abad de Santa Benigna), 52.
- Guillermo de Champeaux, 20, 29, 39.
- Guillermo de Conches, 20, 35, 109, 123, 126, 140, 219.
- Guillermo de Saint Thierry, 8, 12, 18, 27, 31, 35, 39, 44-46, 48, 57, 60, 62-64, 69, 71, 76, 91, 99, 100, 112, 115, 117, 129, 135, 146, 157, 168, 171, 175, 177, 189, 192, 212, 214-216, 222, 227, 236.
- Gundissalinus, 213.
- Hadewijch de Amberes, 12, 211, 236.
- Haureau (J. B.), 122.
- Hauteceur (L.), 164.
- Heliogábalo, 188.
- Hermes Trismegisto, 240.
- Herodoto, 47.
- Herrade de Landsberg, 124.
- Hesíodo, 213.
- Heussi (K.), 28.
- Hilario (santo), 115, 121.
- Hildebert de Lavardin, 121, 122.
- Hildegarda de Bingen, 12, 37, 50, 52, 78, 80, 137, 146, 150, 157, 160, 168, 198, 200.
- Hobein (H.), 89.
- Hoelscher (G.), 51.
- Homero, 122.
- Honorius Augustodunensis, 33, 36, 106, 108, 110, 112, 132, 140, 149, 150, 164, 208.
- Horacio, 124.
- Hugo de Chartres, 207.
- Hugo de Foulloy, 123, 174, 179.
- Hugo de Saint-Victor, 20, 22, 37, 39, 45, 73, 106, 114, 124,

- 129, 130, 139, 148-149, 156, 160, 168, 212.
- Humer (J.), 21.
- Husserl (E.), 86-87.
- Huyghens (R. B. C.), 122.
- Ibn Râzî, 213.
- Isaac de l'Etoile, 36, 39, 64, 101, 123.
- Isidoro de Sevilla, 36, 38, 85, 107.
- Jaspers (K.), 12.
- Jaufre de Vigois, 233.
- Jeanroy, 233.
- Jepson, 171.
- Jerónimo (santo), 69, 115, 190.
- Joaquín de Flora, 53.
- Job, 27.
- José, 158.
- Juan (diácono), 98.
- Juan Climaco, 100.
- Juan Crisóstomo, 115.
- Juan Damasceno, 115.
- Juan de Alta Silva, 123.
- Juan de la Cruz, 216.
- Juan de Salisbury, 18.
- Juan de Vendôme, 170.
- Juan Escoto Erígena, 21, 35, 85, 115, 132, 148, 149.
- Jundt (P.), 110.
- Jung (C. G.), 86, 107, 157, 186-188, 193, 200, 215, 228, 230, 235.
- Jungmann (J. A.), 208.
- Kierkegaard, 58.
- Kraeber (A.), 49.
- Labriolle (P. de), 34.
- Lacarrière (J.), 28.
- Lactancio, 123.
- Lancelot, 229, 236.
- Landgraf (A.), 106.
- Langlois (Ch. V.), 231.
- Lassus (J. B.), 160.
- Längfors (A.), 35.
- Le Lay (Y.), 187.
- Leclercq (Jean), 123.
- Lefrançois Pillion (L.), 168.
- Lehmann (Ed. von), 122.
- Levron (Jacques), 237.
- Liebeschutz (H.), 139.
- Lindsay (W. N.), 85.
- Lisardo (obispo), 50.
- Lot Borodine (M.), 232.
- Lubac (H. de.), 107, 189.
- Lucano, 122.
- Lucio III, 53.
- Luis VI, 23.
- Luis VII, 22.
- Lund (F. M.), 172.
- Lutgarda (santa), 157, 236.
- Lyna (P.), 28.
- Macrobio, 35, 127, 221.
- Maille (marquesa de), 162.
- Mâle (E.), 11, 108, 113, 170, 173, 212, 228, 229.
- Mansi (D.), 98.
- Marciano Capella, 127, 220.
- Marco Aurelio, 121.
- Marcos (rey), 236.
- Margarita de Cortona, 53.
- María de Francia, 122.
- Martène (Dom), 120.
- Martin (J.), 127.
- Martin (R.), 116.
- Massignon (L.), 214.
- Mateo (santo), 38.
- Matthieu de Vendôme, 122.
- Mauchausat (Gastón), 81.
- Maurice de Sully, 180.
- Máximo de Tiro, 89.
- Máximo el Confesor, 116, 149, 217.
- Mayrlich Saint Hubert (A.), 240.
- Menéndez Pidal (R.), 236.
- Mercier (F.), 136.
- Metz (R.), 211.
- Michel (K.), 93.
- Moessel, 173.
- Mondésert (Cl.), 93.
- Montalembert (Ch.), 160.
- Mortet (V.), 179.
- Moshé Lazar, 233.
- Mouton (Jean), 34.
- Musset (L.), 50.
- Nehemías (Rabbi), 70.
- Neher (André), 69, 71, 82, 83.
- Nelli (René), 223.
- Nemesio de Emeso, 36.
- Nicolás de Clairvaux, 124.
- Nitze (W. A.), 233.
- Noé, 27.
- Odilón (monje), 133.
- Odón, 34.

- Orígenes, 21, **25**, 48, 52, 93, 108.
 Otto (Rudolph), 88.
 Oursel (C.), **179**, 218.
 Ouspensky (P. D.), **173**.
 Ovidio, 18, 21, 27, 122, 234.
- Pablo (santo), 38.
 Pacault, **22**.
 Palades, 28.
 Paré (G.), **20**.
 Parent (J. M.), **18**.
 París (G.), 212, **233**.
 Parker (J. M. H.), 160.
 Parsifal, 9.
 Parthey (G.), **120**.
 Pascal, 27, 59.
 Pauphilet (A.), **137**, **229**.
 Pausa, **21**.
 Pedro Damiano, 124, 159.
 Pedro el Chantre, 106, 180, 182.
 Pedro el Venerable, 28, 49.
 Pedro Lombardo, 20, 115, 180.
 Peire d'Auvergne, **233**.
 Perceval, 137, 225, 226, 230.
 Persio, 21, 24.
 Petit (F.), **131**.
 Pierre le Mangeur, 94, 110, 121, 126.
 Pitágoras, 134.
 Platón, 20, 33, 35, 36, 97, 122-123, 127, 136, 138, 220.
 Plutarco, 100, 107, 110, 134, 146.
 Ponsoye (Pierre), **223**, 237.
 Pouzet (Dr.), **220**.
 Proclo, 219.
 Prou (Maurice), **50**, **52**.
 Prudencio, **148**, **183**.
 Puig i Cadafalch (J.), **119**.
- Rabano Mauro, **107**, 115, 117, 126.
 Rahner (H.), **108**.
- Ramsés II, 155.
 Raúl Glaber, 50, 52.
 Raynaud (abad), 123.
 Raynaud de Lage (G.), **136**.
 Remí de Auxerre, 148.
 Reuter (E.), **220**.
 Ricardo de Saint-Victor, 20, 38, 45, 171, 209, 212.
 Rivièrre (J.), **195**.
 Robert de Molesme, 179.
 Roberto (rey), 152.
 Roberto de Boron, 224.
 Roberto de Melún, 20, 116.
 Roberto de Uzès, 53.
 Roché (D.), **223**.
 Roldán, 137.
 Rosa de Viterbo, 53.
 Rouhier (A.), **156**.
 Rousset (Paul), **50**.
 Rousset de Pina (Jean), **23**.
 Ruperto de Deutz, 25, 29, 108, 112, 170.
 Rziha (Fr.), **169**.
- Sainte Fare Carnot (J.), **188**.
 Sauer (J.), **108**.
 Schmaus (M.), **66**.
 Schlegel (von, Friedrich), 237.
 Schuon (F.), 13.
 Schwaller de Lubicz (R. A.), 26, 85, 130, 158.
 Servois (G.), 49.
 Séneca, 21, **95**, 132.
 Silesio (A.), 134.
 Simeón (Rabbí), 70.
 Souriau (E.), 49.
 Spargo (J. W.), **123**.
 Sugerio, 23, 80, 174, 180, 190.
- Taciano, 93.
 Teófilo (monje), 213.
 Terencio, 21.
 Tertuliano, 94.
 Teubner, 85.
- Thibaut de Champagne, 235.
 Thierry de Chartres, 20, 162.
 Thomas (L.-P.), **212**.
 Thomas (Robert), **63**.
 Tomás, **236**.
 Tomás de Marle, 23.
 Tommaso, 53.
 Tonnelat (E.), 224.
 Tougard (M.-A.), **122**.
 Toynbee (A. J.), 12.
 Traube (L.), 21.
 Tremblay (P.), **20**.
 Tristán, 236.
- Urbano III, 53.
- Valerio (Julio), 134.
 Vaquet, **24**.
 Varrón, 220.
 Vespasiano, 224.
 Vicent de Beauvais, 20, 95, 123.
 Villard de Honnecourt, 160, 164.
 Virgilio, 21, 124.
 Vitruvio, 160, 179.
- Walafrido Estrabón, 98.
 Walter (Th.), 173.
 Wattenbach (W.), **21**.
 Webb (C.), **125**.
 Weil (S.), **40**, **223**.
 Wiersma-Verschaffelt, 227.
 Wilmart (Dom A.), **33**, **38**, **45**, **46**, **209**.
 Wolfram von Eschenbach, 224.
- Yámblico, 85.
 Yseo, 171, 236.
 Yves de Chartres, 112, 175.
- Zacarías de Besançon, 106.
 Zappert (G.), **119**.
 Zöckler (O.), **230**.

Índice de lugares ¹

- Amiens, 121, 185.
 Angers, 20.
 Angulema, 173.
 Antioquía, 49.
 Aquisgrán, 120.
 Argenton Château, 148.
 Arras, 98.
 Atenas, 20, 82, 160.
 Autun, 111, 120, 127.
 Auxerre, 20, 113, 148, 193.
 Aviñón, 30.
- Babilonia, 123.
 Bari, 229.
 Basilea, 185.
 Belén, 168.
 Berlín, 120, 186.
 Berzé la Ville, **40**, 136.
 Beziers, 23.
 Bourges, 20, 40, 186.
 Brinay, 162.
 Brioude, 148.
 Brive, 190.
- Cambrai, 24.
 Cande, 173.
 Canterbury, 20.
 Carnac, 40.
 Charité-sur-Loire, 190.
 Charlieu, 175.
- Charroux, 164.
 Chartres, 17, 18, 20, 44, 49, 52, 85, 92, 99, 106, 108, 109, 112, 162, 175, 185, 190, 207, 219, 221, 235.
 Châteauneuf, 121.
 Châteauroux, **40**, 265.
 Cister, 161, 162, 179.
 Clairvaux, 8, 20, 27, 29, 36, 39, 48, 57, 120, 123, 124, 162.
 Clermond-Ferrand, 148.
 Cluny, 28, 34, 98, 124, 137, 169, 179-181, 220.
 Conques, **40**.
 Corbie, 126.
 Crecy, 24.
 Cunault, 173.
- Dijon, 40, 52, 127, 179, 190, 191.
 Durham, 20.
- Ely, 162.
 Emeso, 36, 188.
 Escale-Dieu, 162.
 Espira, 23.
 Estrasburgo, 23, 169.
- Foigny, 123.
 Fontenay, 162.
- Fontevault, 164.
 Heidelberg,, 137.
- Jerusalén, 7, 23, 25, 69, 79, 82, 137, 159, 164, 174-176, 183, 237.
- La Lande de Cubzac, 113.
 Laón, 20, 24, 109, 131, 162.
 Liget, 40.
 Limoges, 212.
 Lunel, 23.
- Maguncia, 23.
 Marcillac, 190.
 Maureillas, **40**.
 Merú (monte), 127.
 Meung-sur-Loire, 20.
 Módena, 228, 229.
 Moissac, 40, 113, 190.
 Montmorillon, 40, 193.
 Montoire, **40**, 148.
 Montpazier, 160.
 Moutiers-Saint-Jean, 138.
- Narbona, 23, 190.
 Nápoles, 123.
 Nevers, 40.
 Nivelles, 188.
 Noirlac, 162.

¹ Los números en negrita corresponden a notas.

Old-Sarum, 162
Olorón, 195.
Orcival, 195.
Orleans, 20.
Otranto, 134.
Oxford, 85, 125, 160, 162.

Palluau, 40
Paráclito, 198.
Paray-le-Monial, 190.
París, 13, 18, 20, 22-24, 26-29,
33-35, 37, 39, 40, 44-46, 48-
51, 58-60, 62, 63, 67, 69, 80-
84, 86-88, 93, 94, 98, 99,
107-110, 112, 113, 115, 116,
119, 122, 123, 126, 129,
130, 132, 134, 136, 137,
139, 146, 147, 150, 156,
157, 160, 162, 164, 167-175,
177, 179, 182, 183, 185,
188-190, 192, 195, 206, 208,
209, 211-214, 216, 217, 219,
220, 222-225, 227-229, 231-
233, 236, 237, 240.
Parthenay, 148, 162.

Poitiers, 116, 121, 180.
Pontigny, 162.

Ramsey, 162.
Ravenna, 119-120.
Regensburg, 108.
Reims, 20.
Rocamadour, 40, 235.
Roma, 20, 23, 25, 45, 48, 52,
119-121, 123, 127, 162, 188.
Rupertsberg, 139.

Saint Aignan, 190.
Saint Chef, 40.
Saint Cross, 162.
Saint Denis, 89, 180.
Saint Hubert, 240.
Saint Ruf, 169.
Saint Savin, 40, 99, 200.
Saint Vorles, 46.
Saint-Benoit-sur-Loire, 110, 113,
120, 158, 169.
Saint-Jacques des Guerets, 40.
Sainte Foy, 160.
Saintes, 121.

San Martín de Fenollar, 40.
San Miguel de Monte Gargano,
29.
Santiago de Compostela, 29, 162.
Sauveterre, 40.
Savigny, 126.
Sinai (monte), 69, 111, 147.
Soissons, 50.
.
Tavant, 40, 99, 148, 183.
Toledo, 20, 169, 213.
Torsac, 126.
Tournus, 52, 136.
Tours, 20, 146.
Troyes, 126, 135, 223-227, 230,
233, 236.

Vezelay, 19, 25, 96, 126, 175.
Vic, 99, 148.

Waverley, 160.
Wearmouth, 98.
Winchester, 120.
Worms, 23.

Índice temático

ÁBSIDE: 162;
- Cuadrado, 162;
orientado hacia el sol naciente, 171;
- y absidiolos, 160, 174;
su forma curva imita la caja craneana, 173.

ACEDÍA: 47.

ADÁN: 110, 229.

AFFECTUS: 62;
- spiritualis; 62;
carnalis, *id.*

AGUA: 109;
su representación, 109;
- superior e inferior, 110;
virtud del - de los ríos, 227;
- relación del - con el gusto, 37.

ÁGUILA: 113, 126, 188;
emblema de Cristo, *id.*;
símbolo solar, 188;
- sosteniendo un rollo, 113.

AIRE:
según el concepto de Hildegarda de Bingen,
140;
- acuoso, *id.*;
- fuerte y blanco, *id.*;
- sutil, *id.*;
- y soplo, *id.*;
- correspondencia con el pecho, *id.*

ALA: 133;
indica el espíritu, ángel o alma, 195;
- de los ángeles, *id.*

ALBAÑIL: 25;
- maestro, 169.

ALEGORÍA: 85;

- según Plutarco, 107;
según Isidoro de Sevilla, 107;
- según Jung, 86;
su uso, 86;
- en las Sagradas Escrituras, *id.*
- y símbolo, *id.* Cf. *Símbolo*.

ALEGRÍA: 44, 59;
- viene de Dios, 45;
- procedente de la belleza, 149;
- en la época románica, 44;
dilatación del corazón, 45.

ALIANZA: 110.

ALMA: 67;
el - es a imagen de Dios 37;
creación del -, 148;
el - y el cuerpo, 46, 176;
el - y el espíritu, 46;
sus facultades, 66, 67, 220;
su trinidad, 66;
debe afinarse, 64;
- encorvada, 62;
- divinizada, 62;
beso del alma, 71;
semejante a Dios, 62;
- de la Amada, 71;
- esposa, 63, 71, 72, 91;
- recreadora con el Padre, redentora con
Cristo, portadora del Espíritu con el Espíritu
Santo, 73;
- perfecta, 68;
- iluminada, 101;
- nueva, 72;
- popular, 52;

- analogías entre el - y los seres espirituales, 35;
 siete grados del -, 192, 214;
 - en crecimiento y en retroceso, 26;
 ojos del -, 115;
 - portadora de vestimentas de plumas, 198;
 - y Endecheia, 147;
 - del mundo, 35, 36;
 su representación, *id.*;
 influencia de Escoto Erígena sobre la teoría del - del mundo, 35;
 el - según Guillermo de Conches, 35.
- ALQUIMIA: 213;
 arte de hacer oro, *id.*;
 arte real, 214;
 ciencia sacramental, 217;
 despertar lo que está dormido, 214;
 en la Edad Media la - es una ciencia natural y hermética, *id.*;
 - sobrepasa las aleaciones y transmutaciones de la materia, *id.*;
 su finalidad, *id.*;
 relación entre la investigación alquímica del oro y la purificación ascética, *id.*;
 aplicada al microcosmos, 215;
 operación alquímica, 215, 216;
 alquimista románico, 218;
 símbolos alquímicos, *id.*
- ALTAR:
 su símbolo, 158, 175;
 sus diferentes partes, *id.*
- AMENITA: 116.
- AMOR:
 carnal y espiritual, 112;
 grados del -, 61;
 - de Dios, 27, 62;
 vía del - es el camino más corto, 132;
 - carnal, 57, 62;
 - conyugal, 69 ss., 91;
 símbolo del - conyugal, 69, 71;
 - de la naturaleza, 132;
 - puro, 57, 72;
 - espiritual, 72;
 - del Esposo y la Esposa, 112, 210;
 - fraternal, 61;
 del hijo, *id.*;
 - de la Esposa, 62;
 - del esclavo, *id.*;
 el cuarto grado del -, 62;
 - adúltero, 237;
 - de Dios y - cortés, 234;
 - cortés, 8, 232, 233, 234;
 servicio de -, *id.*;
 - de la Dama, *id.*;
 - de la mujer, 133;
 importancia del arte de amar de Ovidio, 21.
- ANALOGÍA:
 entre el cuerpo del hombre y el templo de piedra, 176;
 - entre la iglesia y el arca, *id.*
- ÁNGEL: 64, 133, 195.
 pájaro y mariposa son comparados a los -, 133.
- ANILLO: 210, 211, 227.
- ANIMAL:
 desarrollan un *spiritus*, 64;
 papel de los -, 49;
 poder de los -, 50.
- ANTIGÜEDAD:
 gusto por la -, 21, 122, 123;
 conocimiento de la - en el siglo XII, 122;
 amor a la -, 128;
 autores antiguos, 118;
 escultores antiguos, 119;
 oposición de San Bernardo hacia los estudios clásicos, 124 ss.
- ANTIGUO TESTAMENTO:
 su representación, 105;
 Ver *Génesis*, *Cantar de los Cantares*, etc.
- ANZUELO: 195, 209. Cf. *Cruz*.
- APOCALIPSIS: 51, 108, 113;
 pensamientos apocalípticos, 51;
 sueños apocalípticos, 52;
 la obra de Beato, 113;
 - de Saint-Sever, *id.*;
 los diferentes símbolos en el -, 121.
- ÁRBOL: 73;
 símbolo del -, 116, 185;
 - y escala, 189, 192;
 - y montaña, 189;
 - cósmico, *id.*;
 - invertido;
 - y cruz, *id.*, 230;
 - y caballo, 193;
 - sagrado, 190;
 - de la vida, 110, 189, 230;
 - del mundo, 189;
 comparado a la Sabiduría, *id.*;
 papel solar del -, *id.*;
 leyenda del - de la vida, 192 ss.;
 - de Jessé, 190;
 - del Edén, 189;
 - de muerte, 193.
- ARCA: 110, 155 ss.;
 origen del -, 156;
 sus dimensiones, *id.*;
 su forma, *id.*;
 su significado, 156, 157;
 - de Noé, 157;
 - de la alianza, *id.*;
 - corazón del hombre, 157;
 - y corazón de Cristo, 157;

- y nave, 156;
 imagen del seno materno, *id.*;
 urna de oro, 157;
 vaso, *id.*;
 - y cruz, *id.*;
 la puerta del -, *id.*;
 - e iglesia, 176;
 - de la alianza es símbolo de los inteligibles 158, .
- ARCO:
 - de los centauros, 187. Cf. *Flecha*.
- ARMONÍA: 33;
 - de las esferas, 166, 219. Cf. *Universo*.
- ARQUETIPO: 86, 200, 235.
- ARQUITECTO: 27, 168;
 usa el compás, 169;
 el - supremo es Dios, 15;
 representación de Dios -, 221. Cf. *Maestro de obra*.
- ARTE:
 directrices en el -, 117;
 tradicional, 99;
 - de edificar, 167;
 "el - de amar", 27;
 - de las -, *id.*;
 - espiritual, 166;
 - real, 214;
 - carolingio, 26;
 - romano, 119, 120, 127;
 - medieval, 98;
 - románico, 92, 96, 119;
 su autonomía, 18;
 - es cristiano, *id.*;
 su unidad, 25;
 conviene a la contemplación, 26;
 despierta el corazón del hombre, *id.*;
 obra de -, 99;
 forma una enseñanza, 96, 97;
 - y tradición, 99;
 - cósmico, 25;
 se une al ritmo universal, 97, 98, 119;
 - para los humildes, 96;
 conviene a maestros y doctores, 96;
 su aspecto devoto, 98;
 su dependencia respecto al - romano, 127;
 su aportación oriental, 119;
 símbolo de origen pagano en el arte, 92.
- ARTES LIBERALES: 106;
 el trivium designa las *voces* y el quadrivium las *res*, 20;
 escuela de Chartres y quadrivium, *id.*
- ASCENSIÓN:
 - del alma, 114.
- ASCESIS:
 sentido de la - en el siglo XII, 46;
 - de los sentidos, 79;
 purificación ascética y alquimia, 214.
- ASTROLOGÍA:
 elementos astrológicos, 127;
 armonía de los astros, 219;
 siete planetas, *id.*;
 "gama musical" de los planetas, *id.*;
 astros de los magos, 73.
- AUREOLA: 185.
- BELLEZA:
 - externa e interna, 139;
 - del universo, 18, 30, 34, 147, 148;
 originaria de un orden, 33, 39;
 - de la naturaleza, 136;
 la - de la naturaleza es un camino, 149;
 - de la perfección, *id.*;
 - corporal, 231.
- BESO: 60, 70. Ver *Esposa*, *Esposo*.
- BESTIARIOS: 33.
- BETHEL:
 y casa de Dios, 176.
- BETILOS: 168.
- BIBLIA:
 su papel en el siglo XII, 30;
 conocimiento bíblico de los monjes, 105, 106;
 presenta numerosos símbolos, 30, 108 ss.;
 por ella se conoce el universo, 132, 133;
 los personajes bíblicos, 117;
 - y Padres de la Iglesia, 114;
 - y liturgia, 106.
- BIBLIOTECAS:
 medievales, 122;
 monásticas, 116;
 su importancia, *id.*
- BODA:
 ritos de -, 210;
 liturgia de la -, *id.*;
 - espiritual, 212.
- BODEGA: 68.
- BUEY:
 uncido al carro de la luna, 193.
- BUSQUEDA:
 - de Dios, 40, 209;
 - del Grial, 137, 223;
 - realizada por Perceval, 226.
- CABALLERO: 236;
 espíritu caballeresco, *id.*;
 amor del - *id.*
- CABALLO:
 su relación con el árbol, 193;
 - es solar, *id.*;
 - blanco, 193;

- negro, *id.*;
- blanco, símbolo de la majestad, *id.*;
- sentido de los colores del -, *id.*;
- ángeles sobre caballos, *id.*
- CÁMARA:
 - nupcial, 63, 78.
- CAMPANARIO: 200;
 - es un mito ascendente, *id.*;
 - traduce una energía solar, *id.*
- CANTAR DE LOS CANTARES: 69-72, 82, 96, 105, 198, 231;
 - presenta una filosofía, 112;
 - corresponde a la edad perfecta, *id.*;
 - símbolos incluidos en el -, 95, 108, 112;
 - sus comentaristas, 112.
- CANTEROS DE PIEDRA: 168;
 - viajan, 169;
 - reciben un signo, *id.*
- CAOS:
 - primitivo, 109;
 - organización del -, 109, 110.
- CAPITEL:
 - corintio, 175;
 - ornamentación de los -, 182;
 - la música en los -, 220 .
- CARNAL:
 - y espiritual, 57. Ver *Hombre*.
- CARNE: 57, 64;
 - es una muralla, 65;
 - actitud con respecto a la - en el siglo XII, 44;
 - y cuerpo, 46;
 - su relación con la tierra, 150 .
- CARNERO: 188;
 - emblema de Cristo, *id.*
- CARRO:
 - del sol, 193;
 - de la luna, 193;
 - de Apolo, *id.*;
 - del Faraón, 193;
 - símbolo del -, 116.
- CARTUJO: 27, 110, 181, 201, 207.
- CASA:
 - eterna de los cielos 276;;
 - del hombre, *id.*;
 - de las vigiliat, 162 .
- CASA DE DIOS: 25-26;;
 - su edificación, 155;
 - lugar de teofanías, 25;
 - unidad de la - y del templo, 177 .
- CASA DE ORACIÓN: 25-26, 176;
 - lugar donde se desarrollan los misterios 26;;
 - lugar de diálogo entre lo visible y lo invisible, *id.*;
 - designa el templo de piedra y el hombre en su totalidad, 29;
- circunscribe el espacio y lo sacraliza 26;;
- es la casa de Dios, *id.*;
- nave y arca, *id.*;
- imagen del hombre cósmico, *id.*;
- comparada al cielo, *id.*;
- símbolos en la casa de Dios, 132 .
- CASA DE VIDA: 29;
 - en el antiguo Egipto, *id.*;
 - casa del cuerpo, 176.
- CÁTARO: 223;
 - persecución respecto a los -, 23 .
- CENTRO:
 - su importancia, 173, 174;
 - del mundo, 189;
 - y escala, *id.*
- CIELO:
 - espiritual, 110;
 - los tres cielos según Honorius Augustodunensis, 150;
 - indica lugar elevado, 192;
 - relación con la cabeza, 150;
 - primer -, 155;
 - segundo -, *id.*
- CIENCIA:
 - su desarrollo en el siglo XII, 30, 31;
 - necesaria para adquirir el conocimiento de las Escrituras, 115;
 - profana y sagrada, 124.
- CIERVO: 188;
 - emblema de Cristo, *id.*;
 - blanco, 236.
- CÍRCULO:
 - expresa lo celeste, 164;
 - simboliza la unidad de Dios, *id.*;
 - y eternidad, *id.*;
 - relaciones del - y el cuadrado, *id.*;
 - representado por la serpiente, 164;
 - y el sol, *id.*;
 - representa la Trinidad, 164;
 - según Hildegarda de Bingen, 139, 140;
 - no se emplea en la arquitectura judía, 164;
 - es de origen bizantino, *id.*;
 - expresa el soplo de la divinidad, 164 .
- CISTERCIENSES: 27, 133, 181, 201;
 - opuestos a los escultores y pintores, 181;
 - arte -, *id.*;
 - iglesia -, *id.*, 160;
 - artistas -, 181;
 - liturgia de los -, 207.
- CIUDAD:
 - de Dios, 18;
 - "de arriba", 29.
- CLUNICIENSES: 28;
 - arte -, 179;
 - Cluny y Cister, 180, 181.

- CLUNY:
 - reforma benedictina, 30.
- COLEGIO:
 - de constructores, 170.
- COLOR:
 - en las miniaturas, 136;
 - el hombre ve el - de las imágenes antes de captar su significado, 149;
 - de las vidrieras, 180;
 - de los frescos, 136;
 - origen de los - románicos, 137;
 - simboliza una fuerza ascendente, *id.*;
 - sencillos, 136;
 - interpretaciones de los -, 137;
 - compuestos, *id.*
- COLUMNA: 185;
 - de fuego, 209.
- CONOCIMIENTO: 134;
 - fundamento de todo -, 37;
 - umbral de toda búsqueda, *id.*;
 - ciencia del hombre, *id.*;
 - nunca es igual a sí mismo, 97;
 - verdadero, 13;
 - doble modo de -, 115;
 - de Dios por la razón natural, 129;
 - leyes del -, 134;
 - de la naturaleza, 132;
 - el que penetra en el - se comunica con el universo, 134;
 - de Salomón, 230;
 - medieval, 200;
 - cósmico y solar, 171;
 - viene de Oriente, *id.*;
 - ciencia del cuerpo y del alma, 39;
 - espiritual, 77;
 - simbólico y místico, 115;
 - se presenta como una comunión, 83;
 - nostalgia del -, *id.*;
 - sensible, 63;
 - de la Esposa, 77;
 - de las propiedades invisibles de Dios, 129;
 - bíblico, 105;
 - de los Padres. Ver *Padres*.
- CONOCIMIENTO DE SÍ: 37, 38-39;
 - ciencia del hombre, 39;
 - de su miseria, 68;
 - enseña al hombre su origen, 37;
 - por el - el hombre tiene conciencia de existir únicamente para Dios, 38;
 - principio de todo conocimiento, 37;
 - el que no se conoce se entrega a la curiosidad, 39;
 - le revela el misterio de su origen, 37 .
- CONSAGRACIÓN:
 - las relaciones entre el rito de la - y el del bautismo, *id.*;
 - sermone de San Bernardo sobre la -, *id.*
- CONSIDERACIÓN: 64.
- CONTEMPLACIÓN: 60;
 - de la naturaleza, 33, 131, 136, 216;
 - los siete grados del alma en la - de la verdad, 214;
 - y oración, 26;
 - en el seno de la - no existen momentos idénticos, *id.*;
 - de las realidades espirituales, 63;
 - los contemplativos no necesitan símbolos, 180, 181.
- CORAZÓN:
 - su importancia, 157, 173, 174;
 - es un arca, 156;
 - un vaso, *id.*, 174;
 - oído del -, 131;
 - su símbolo, 157;
 - su papel en la mística, *id.*;
 - de carne, 115;
 - lugar de transfiguración, 157;
 - Sagrado Corazón*, 174;
 - del caballero, 235.
- CORDERO: 113, 188;
 - emblema de Cristo, *id.*;
 - símbolo solar, 188.
- CORNIFICIENSES: 124.
- CORONA: 116, 211;
 - su sentido solar, *id.*;
 - de la virgen, *id.*
- CORPORACIÓN: 169;
 - signo de la -, *id.*;
 - comprende tres grados, *id.*;
 - en las - la tradición se transmite verbalmente, 170.
- CORRESPONDENCIAS:
 - simbólicas, 183, 205 ss.
- CORTÉS:
 - amor -, 8, 232, 233, 234;
 - humanismo -, 232;
 - influencia céltica en la literatura -, 236;
 - mística de San Bernardo y amor -, *id.*;
 - el *roman* -, 45.
- CÓSMICO:
 - religión -, 107;
 - salvación -, 135;
 - realidad -, 89;
 - escala -, 95;
 - aspecto cosmológico del hombre, 215;
 - simbología alquímica y cosmológica, 216.
- COSMOS: 13. 76, 129;
 - estructura del -, 130;
 - transformación del -, 60;
 - amor que se extiende al -, 73 .

- CREACIÓN: 33, 134;
 su secreto, 39;
 su orden, 46;
 no puede comprenderse fuera de Dios, 33;
 - a imagen de Dios, 37;
 idea de - importante en la Edad Media 108, 109;
 representación de la -, 150;
 - debida a la bondad de Dios, 138;
 - del artista, 94.
- CRISTIANDAD:
 su unidad geográfica, 30;
 - reside en el corazón del hombre, 45. Ver *Iglesia*.
- CHRISTIANITAS: 22.
- CRISTO:
 humanidad de -, 63, 73;
 - en majestad, 18, 40, 164;
 - triunfa, 44;
 - del Apocalipsis, 187;
 - es el Nuevo Adán, 115;
 la imagen perfecta de Dios, 37;
 asume el mundo sensible, 132;
 asume la herencia del mundo, 126;
 - guerrero, 51;
 - juez, *id.*;
 - escatológico, *id.*;
 regreso de -, 53;
 - redentor del hombre, 135;
 - soporta el cosmos, 150;
 hombre cuadrado por excelencia, 164;
 - inscribe el cuadrado del hombre en el círculo de la divinidad, 165;
 quiebra el cuadrado, *id.*;
 su aspecto real, 166;
 - Madre, 235;
 - comparado al sol, 185;
id. a Noé, 156, 157;
 es llamado Oriente, 113;
 - en el centro de una rueda, 185;
 - a la vez sol y árbol, 189;
 representado bajo los rasgos de Orfeo 18;
 es un símbolo, 113;
 Anticristo, 50;
 - apocalíptico, 114.
- CRUZ: 97, 185;
 comparada a una escala, 192;
 - escala de los pecadores, *id.*;
 - y árbol, 189;
 - y cuadrado, 161, 165;
 - y anzuelo, 193;
 Cristo crucificado, 165;
 naturaleza humana crucificada, *id.*;
 símbolo de la -, 76.
- CRUZADA: 17, 23, 24, 119;
 fracaso de la -, 23;
 cruzados, 50.
- CUADRADO: 172;
 expresa lo terrestre, 164;
 la manifestación de lo divino, *id.*;
 el poder, 165;
 es la segunda superficie, 172;
 relación del círculo con el -, 164;
 - y rectángulo, 173;
 la unidad está en la base del -, 160;
 simboliza el cosmos, 160;
 carácter estable del -, 160;
 el hombre se dibuja en un -, 156, 160, 162;
 el hombre - según Hildegarda de Bingen, 146, 150;
 el pecho y el - perfecto, 146;
 importancia del - en el templo, 159;
 Jerusalén construida de forma -, *id.*;
 ciudades - en la Edad Media, 162;
 piedras -, *id.*;
 iglesias -, 161, 162;
 presbiterio -, 163;
 castillo - del Grial, 226;
 habitación -, *id.*;
 representación - del mundo futuro, 175;
 - y cruz, 161;
 Cristo hace estallar el -, lo quiebra, 165.
- CUADRANGULAR:
 - es la perfección de la esfera en un plano terrestre, 164. Cf. *Cuadrado*.
- CUERPO:
 es una casa, 27, 176;
 un templo, 46;
 - naturaleza, 64;
 su parentesco con los elementos, 36;
 analogía entre el - y el mundo material, 36;
 - no debe ser tratado como un enemigo, 46;
 analogía del - de Cristo con el pan, 217;
 espíritu -, 64;
 - de diamante, 214;
 - de resurrección simbolizado por el oro, *id.*;
 - glorioso, 59.
- CURIOSIDAD: 64
- "DAMA": 231, 233, 235;
 culto de la -, 133;
 servicio de la -, 233;
 - sostiene el Grial, 226;
 - Madre de Cristo, 233, 234;
 devoción a Nuestra Señora, 235.
- CHARTRANOS: 35.
- DECORACIÓN:
 su principio, 178;
 - de la iglesia, 179;
 partidarios y adversarios de la -, 179;
 - de la casa de Dios, 180.

- DEMONIO:
 en los capiteles, 18;
 dioses del paganismo identificados con el -, 95;
 - y las máscaras escénicas, 18;
 papel del - en la doctrina soteriológica, 195;
 - cornudo, 195;
 rescate del -, 195;
 - y sus guaridas, 28.
- DESIERTO: 87;
 monasterio comparado a un -, 28;
 símbolo del -, *id.*;
 proviene de un desgaste, *id.*;
 tierra desértica, *id.* Ver *Padres*.
- DESPERTAR:
 - de la conciencia, 99;
 - del alma, 171.
- DIÁLOGO: 58;
 - interno, 60;
 - entre lo visible y lo invisible, 26;
 - del *Cantar de los Cantares*, 69.
- DILUVIO: 110.
- DIOS:
 Hijo de -, 66;
 - supremo artesano, 34;
 - creador, *id.*;
 ordenador del universo, 89;
 señor de la naturaleza y de la historia 129;
 obra de -, 34;
 su bondad, 138;
 - es el corazón del universo, 171;
 - arquero, 188;
 voz de -, 132;
 presencia de -, 48;
 - es el Amante, 60;
 - andrógino, 70;
 soplo de -, 71;
 - y el alma, 71;
 - y César, 60;
 - es amor, *id.*;
 lo más desconocido y lo más ignorado, *id.*;
 vive en su imagen, 27;
 se da a conocer, 61;
 supremo arquitecto, 159;
 presencia divina, 239;
 - bienhechor, 61;
 se manifiesta bajo el aspecto del Bien y de la Belleza, *id.*;
 no ver a - es un misterio, 110;
 - encarnado no siempre se le reconoce, 44;
 charlatanería respecto a -, 241. Ver *Casa de Dios*.
- DIVINO:
 apariciones de lo divino, 132.
- DRAGÓN: 193;
 - apocalíptico, 193.
- DRAMA:
 - litúrgico, 209.
- ELEMENTOS: 36, 138;
 su enseñanza, 49;
 representados en las miniaturas, 137;
 su papel, 136 ss.;
 relación con los sentidos, 150.
- ENCICLOPÉDICO:
 espíritu -, 115.
- ENSEÑANZA:
 carácter de unicidad de la -, 96;
 - dada por los símbolos, 114;
 - escrituaria, 117.
- EPITALAMIO:
 - real, 35;
 - del Esposo y la Esposa, 112.
- ESCALA (ESCALERA):
 - y árbol, 189, 192;
 - cósmica, 95;
 - y cruz, 192;
 su sentido solar, 192;
 el tema de la - es extrabíblico, 192;
 - de las virtudes, 192;
 - de Rá, 192;
 - de Jacob, 175, 192;
 símbolo ascendente, *id.*;
 grados de la -, *id.*
- ESCATOLOGÍA: 59;
 perspectiva escatológica, 53.
- ESCUADRA: 173
- ESCUELAS:
 en el siglo XII, 20;
 - monásticas, 27;
 - del servicio divino, 178;
 - de París, 20;
 - cisterciense, 110;
 - cartuja, *id.*;
 - de Chartres, 20, 108. Ver *Chartranos*.
- ESENCIAL:
 gesto -, 26.
- ESFERA:
 - celeste está representada por la cabeza del hombre, 150;
 lo cuadrangular es la perfección de la - en el plano terrestre, 164;
 armonía de las -, 166.
- ESPADA:
 que gira, 186;
 - de dos filos, *id.*;
 - clavada en un bloque de mármol, 225;
 lanza fuego, *id.*;
 - de Perceval, 226;

- del Grial, 230.
- ESPEJO:
 - del universo, 129;
 - conocimiento por el -, 129.
- ESPÍRITU:
 - y alma, 46;
 - y Dios, *id.*;
 - puro, 64;
 - cuerpo, *id.*;
 - el encima de las aguas está representado por un pájaro, 110;
 - libertad de -, 18;
 - unidad de -, 72;
 - ojos del -, 63. Ver *Esposa*.
- ESPÍRITU SANTO: 66, 68, 72;
 - conduce el alma, 78.
- ESPIRITUAL: 64;
 - la realización - corresponde a una madurez, 214;
 - la vida - en el siglo XII, 27-29.
- ESPOSA: 71, 82, 112, 210, 212;
 - amor del Esposo y la -, *id.*;
 - símbolo de la Iglesia, 212;
 - la - posee una presencia, 212;
 - la - vuelve a su propio centro, *id.*;
 - en la liturgia, 212; - y Esposo, 48, 63;
 - participa de la luz viva, 78;
 - vestida de sol, *id.*;
 - fecundidad de la -, 72;
 - designa el alma. Ver *Alma-Esposa*.
- ESPOSO: 82, 112, 210, 212;
 - Cristo y el -, 71;
 - el tema del - en la liturgia y en la teología 212,;
 - misterio del -, 176;
 - belleza del -, 34;
 - y Esposa, 48, 63;
 - unión del - y de la Esposa, 72;
 - seno del -, 70;
 - beso del -, 70;
 - lenguaje del -, 73;
 - símbolo del -, 72.
- ESTÉTICA:
 - de Sugerio, 180;
 - de Gilberto de la Porrée, *id.*
- ESTRELLA:
 - indica un sentido de nacimiento y de posteridad, *id.*;
 - guía, *id.*;
 - de cinco brazos, 173, 225;
 - de seis puntas, 173;
 - de los Magos, 127.
- ETERNIDAD: 77, 85;
 - sentimiento de -, 215;
 - es luminosa, 137;
 - y tiempo, 166;
 - transfigura el tiempo, 26;
 - y el arte románico, *id.*;
 - día de la -, 48;
 - entrada en la -, 59.
- EVA: 110, 113, 229;
 - nueva -, 73.
- EXCESSUS: 116.
- EXÉGESIS: 106;
 - en el siglo XII no es original, *id.*;
 - filoniana, 33.
- EXPERIENCIA:
 - espiritual, 9, 44, 58, 63, 91, 101;
 - de la luz, 48;
 - incommunicable, 59;
 - inefable, *id.*;
 - de Dios, 81;
 - liberadora, 59;
 - iniciática, 92;
 - mística, 102.
- ÉXTASIS: 116.
- FE: 18, 66, 79, 91, 200;
 - sombra de la -, 48;
 - manos de la -, 62.
- FÉNIX: 188
- FENOMENOLOGÍA: 86
- FILOSOFÍA:
 - ocupa un lugar en la enseñanza, 20.
- FLECHA: 185;
 - parecida a un rayo de sol, 187;
 - elemento que fecunda, 188;
 - Dios expulsa a Adán y Eva con -, *id.*;
 - y aljaba, *id.*
- FLORES: 133.
- FUEGO: 91;
 - su representación, 140;
 - del sol, 188;
- GALLO:
 - emblema de Cristo, 188;
 - símbolo de vigilancia, *id.*
- GÉNESIS: 70, 108;
 - símbolos incluidos en el -, 105, 108;
 - estudio del -, 110;
 - leyes del -, 27, 28;
 - del mundo, 36.
- GRACIA: 62.
- GRAFISMO:
 - de la pintura románica, 99.
- GRIAL: 223 ss.;
 - origen del término, 224;
 - su simbolismo, 225;
 - es la gracia del Espíritu Santo, 224;
 - resplandece de claridad, *id.*, 26;

- Lancelot no ve el -, 229;
- sólo Galaad puede contemplarlo, *id.*
- GRIEGO:
 - poco conocido en el siglo XII, 115;
 - traducciones latinas del -, *id.*;
 - lengua griega, *id.*, 121;
 - grecóforos, 115. Ver *Padres*.
- HAGIOGRAFÍA: 21.
- HEBREO: 106;
 - muy poco conocido en el siglo XII, *id.*
- HELIOTROPO: 188.
- HEREJÍA:
 - masacre de los herejes, 24, 61.
- HERMÉTICOS:
 - escritos -, 21.
- HÉROE:
 - divinos, 187;
 - trabajan la madera los padres de los - divinos, *id.*
- HIEROFANÍA: 88.
- HIMNO: 208;
 - contienen símbolos cósmicos, 208;
 - los - del siglo XII, *id.*
- HISTORIA:
 - sentido de la - en el siglo XII, 17;
 - comunicación de las diferentes -, 96;
 - orden histórico que comprende seis épocas, 123;
 - tiempo histórico, 83;
 - Dios no interviene en la -, 84;
 - de las religiones, *id.*
- HOMBRE:
 - su etimología, 38;
 - su formación, 109;
 - signo de presencia, 240;
 - creado a imagen de Dios, 37;
 - imagen de la imagen, 38;
 - capacidad de Dios, 39;
 - reproduce en él las diferentes fases de la creación, 110;
 - forma parte de la naturaleza, 49;
 - su parentesco con los elementos, 36, 140;
 - su semejanza con el universo, 35;
 - el - microcosmos, *id.*;
 - parentesco del - con las piedras, los árboles, los animales, 36;
 - el - peregrino, 29;
 - templo de Dios, 155;
 - unido al cielo y a la tierra, 49;
 - comparable a los animales, 58;
 - carnal, 57, 58;
 - homo carnalis*, 92;
 - espiritual, 58, 61;
 - homo spiritualis*, 92;
 - celeste, 57;
 - de luz, 60;
 - externo e interno, 57, 60, 84;
 - despierto, 135, 239;
 - facultades del -, 65, 66;
 - nacimiento de Dios en el -, 59;
 - exaltación del -, 39;
 - mediador entre Dios y la creación, 134;
 - papel soteriológico respecto a la naturaleza, 134;
 - libera la tierra, 135;
 - diversidad de los - debido a los niveles a los que pertenecen, 57;
 - medidas del - según Hildegarda de Bingen, 141;
 - Dios, 64;
 - solar, 135;
 - pequeño sol, *id.*
- HOMBRES ROMÁNICOS: 77, 81;
 - su libertad de espíritu, 18;
 - su fe, 18;
 - respetuosos de la antigüedad, 94, 120 ss.;
 - atracción que sienten los - por Roma, 121;
 - distinguen la voz de Dios a través del universo, 132;
 - descubren el amor de la naturaleza en la Biblia, 132;
 - conocen a los Padres y a los autores clásicos, 132;
 - saben observar la naturaleza, 133, 134;
 - poseen el conocimiento, 201;
 - son herederos de un pasado profano y religioso, 126.
- HUMANISMO: 27;
 - fiel a la antigüedad y - de la intemporalidad, *id.*
- HUMILDAD: 68;
 - del Verbo, *id.*
- HUMORES:
 - los - del hombre, 35;
 - se dirigen hacia el vientre como los ríos hacia el mar, 150.
- ICONO: 40.
- ICONOGRAFÍA:
 - obedece a leyes idénticas en una misma región, 117;
 - hermética, 180.
- IGLESIA:
 - presenta un carácter universal, 22;
 - reivindica el poder: tanto el espiritual como el temporal, *id.*;
 - enseña el conocimiento de uno mismo y del universo, 26;
 - lugar de reunión, *id.*;

- símbolo del universo, *id.*;
es un centro, 30;
comparada a Jerusalén, 25;
opuesta a la sinagoga, 198;
simbolizada por una vid, una barca y una torre, *id.*;
comparada a la luna y al alma individual 25,;
comparada a la Virgen, *id.*, 198;
Esposa de Cristo, 198;
Sponsa Christi, 25;
espejo de Dios, 26;
la - en el siglo XII, 201;
- y caballeros de la Tabla Redonda, 228;
posición de la - ante el amor cortés, 234;
papel de la -, 201;
su obra civilizadora, 24.
- IGLESIA (monumento):
- románica es algo cósmico, 158, 159;
símbolo del mundo, *id.*;
imagen de la Ciudad de Dios, *id.*;
símbolo del hombre perfecto, 164, 166, 173;
sus dimensiones, 166;
arquitectura de la -, 173;
- románica, 188;
- símbolo del microcosmos, 166;
- *ad quadratum*, 160;
dimensiones de una - cisterciense, *id.*;
- cuadrada, *id.*, 160;
- redonda, 164;
su orientación, 170;
su consagración, 175;
- y cristiandad, 30;
semejanza de las - románicas, 26.
- IGNORANCIA:
de sí, principio del pecado, 39.
- ILUMINACIÓN: 63;
sentidos iluminados, *id.*
- IMAGEN: 63, 81, 93;
- y semejanza, 38;
- del alma, 73;
- plástica, 94;
- simbólica, 26;
- y símbolo, 86;
lucha contra las -, 93;
partidarios de las -, 98;
San Bernardo se subleva contra las -, 179, 181;
opinión de Alejandro Neckham, 182;
de Pedro el Chantre, *id.*;
papel de las - según Mircea Eliade, 95.
- INCONSCIENTE:
intemporalidad del -, 215;
su papel, *id.*
- INFIERNO:
simboliza las tinieblas, 110;
- viaje a los -, 193;
- babilónico, 198.
- INICIACIÓN: 91, 95, 131;
hombre iniciado, 92;
experiencia iniciática, 90;
procedimiento iniciático, 214;
desnudez del iniciado, 192;
- mitriádica, *id.*;
iniciado comparado al sol naciente, 225;
Perceval, insuficientemente iniciado, no puede comprender el sentido del Grial, 226;
plan iniciático del Grial, 227;
símbolos iniciáticos, 92.
- INTELIGENCIA:
don de la -, 115.
- INTERIORIDAD:
- exterioridad, 59. Ver *Hombre*.
- INVESTIDURA:
querella de las -, 25.
- JARDÍN: 68.
- JERUSALÉN:
- celeste, 159;
Nueva -, *id.*, 176.
- JUDÍOS:
masacre de los -, 23, 61;
violencia respecto a los -, 24;
ejercen como médicos, *id.*
- LABERINTO: 128, 169.
- LANZA:
- del Grial, 226;
indica una fase iniciática, 227;
simboliza la desfloración, 227. Ver *Espada*.
- LAPIDARIOS: 33.
- LATÍN:
- lenguaje universal, 21.
- LENGUAJE:
- románico, 80;
- angélico, 214;
- del servidor y del maestro, 72;
- del hijo, *id.*;
- del Esposo y de la Esposa, *id.* Ver *Esposa*;
- del Amado, 61;
- de los animales, 34;
- de los pájaros, 225;
- simbólico, 37. Ver *Símbolo*.
- LEÓN: 188;
- guarda el árbol sagrado, 190;
su símbolo, 188;
- y sol, *id.*;
- y verano, *id.*
- LEYENDA:
- de Alejandro, 134;
- griega de Ixión, 185;

- del Grial, 225, 226 ss.;
artúrica, 228;
del árbol de la vida, 229.
- LEVIATÁN: 195.
- LITURGIA: 21;
transformación de la -, 207;
escribir un libro es una forma de -, 28,;
- de la consagración de las vírgenes, 210.
- LUNA: 113, 209;
el creciente lunar representa la copa, 174;
- LUZ: 97;
importancia de la -, 137;
- del conocimiento, 48;
- y sombra, 47, 110;
- y tinieblas, 110;
- del mediodía, 47;
experiencia de la -, *id.*;
- de Oriente, 171;
- en la liturgia pascua, 209.
- LLAMA: 186;
- de la espada, *id.*
- MACROCOSMOS: 35, 130, 138, 139, 166;
- y microcosmos, 130, 138, 166, 220;
forma junto con el microcosmos el número perfecto de Dios, 221.
- MADERA:
símbolo femenino, 190;
muchos padres de los héroes divinos trabajaron la -, 187. Cf. *Árbol*.
- MADRE:
mito de la -, 234;
- de Cristo, *id.*;
tierra virgen y -, 133;
culto de la - de Cristo, *id.*
- MAGOS: 113;
adoración de los -, *id.*;
estrella de los -, 127.
- MAESTRO DE OBRAS: 132, 167;
imita al ordenador del mundo, 159;
tiene en cuenta los consejos dados a propósito del Templo, 159;
es arquitecto, 168;
el maestro albañil, *id.*;
algunos de sus nombres, 169.
- MARAVILLOSO:
sentido de lo -, 49.
- MARIPOSA:
asimilada al ángel, 133;
se alimenta de luz, *id.*
- MATEMÁTICA: 30;
conduce a la sabiduría, 221.
- MATERIA:
- informe, 109, 150;
- no es en sí misma mala, 35;
representada por un monstruo, 150;
asunción de la -, 216;
su transfiguración, 216;
cuerpo con una comunidad de -, *id.*
- MEDIEVAL:
autonomía del pensamiento -, 18;
universalismo del pensamiento y del arte -, *id.*
- MEDIODÍA: 47, 48;
- estable y luminoso, 48;
fervor del -, *id.*
- MEMORIA: 66.
- METALES:
significado de los -, 213.
- MICROCOSMOS: 35, 130, 138, 146, 166, 221;
- e iglesia románica, 166.
- MINIATURA: 131, 150, 170, 186, 193, 195.
- MISTERIO: 91;
el hombre se inicia al - contemplando la creación, 131;
pequeños -, 216;
el - se desvela según la inspiración recibida, 133;
- de los misterios, 133;
los -, 131, 133;
iniciación a los -, 131;
- interpretados en los pórticos de las catedrales, 99.
- MÍSTICA:
nupcial, 211;
- pitagórica, 219;
- estática, 65;
pensamiento -, 64.
- MITO: 86;
- y símbolo, *id.*;
- solar retomado para Cristo, 185.
- MONÁSTICA:
vida -, 27;
el genio medieval se encuentra en la base de la vida -, 32;
centros -, 117.
- MONJE:
sus lecturas, 116;
su conocimiento de la Biblia y de los símbolos, 105, 201;
- y miniaturas, 201;
- románicos, 201;
nombres de - maestros de obras, 169;
anonimato de los -, *id.*;
- en el siglo XII, 27.
- MONSTRUO: 30, 150, 195.
- MONTAÑA: 73;
ascensión, 62;
el centro es un monte, 103;
en la - el Padre revela sus secretos, 73.

- MUERTE:**
sombra de la -, 48;
no crea ruptura, 59.
- MUJER:**
rostro de la -, 133.
- MUNDO:**
reflejo del - invisible, 149;
- visible, 149;
- profano, 88;
- sagrado y profano, 96;
belleza del -, 39;
- transfigurado, 60;
fin del -, 52;
las seis edades del -, 123. Cf. *Tierra*.
- MUNICIPIO:**
revolución municipal, 24.
- MÚSICA:** 97, 219, 220;
una de las artes del *quadrivium*, 219;
se apoya en la dimensión, *id.*;
es el arte del movimiento, 220;
su triple división, 219;
gama musical, 220;
- del microcosmos, *id.*;
importancia del *De música* de San Agustín, *id.*;
representación de la -, 221.
- MUSULMANES:**
masacre de los -, 23, 61;
violencia con respecto a los -, 24.
- NATURALEZA:**
- y Dios, 131, 134;
sus elementos, 136;
- y sobrenaturaleza, 18;
revelación de la -, 138;
- y gracia, 129;
- e historia, *id.*;
- creadora, 130;
ritmo en la -, *id.*;
observación de la -, 114, 131, 138;
armonía con la -, 98;
la contemplación de la - conduce a una revelación interior, 131;
consideración de la -, 130;
al amar la -, se descubre su secreto, 132;
la - enseña el sentido del amor, 133;
sirve de apoyo a la contemplación, *id.*;
la - y el hombre, 98;
papel soteriológico del hombre respecto a la -, 134;
- es vicaria, 136;
la - es el espejo en el que el hombre puede contemplar a Dios, 34;
- creada y creadora, 149;
rostro de la -, 135;
- personificación de la -, 135, 147;
extrañeza de la - ante el hombre, 148;
- es una teofanía, 132;
belleza de la -, 34;
- medieval, 33.
- NAVE:** 116.
- NOCHE:**
es comparada al diablo, 137;
- y día, 236.
- NUBE:** 114.
- NÚMERO:**
es relación de proporciones, 130, 221;
simbología del -, 219, 221, 222;
- pares e impares, 146, 221, 222;
Dios ha concedido el - a la totalidad de las cosas, 221;
unidad y multiplicidad, *id.*;
ciencia de los - y sabiduría, *id.*;
Dios posee las ciencias del -, *id.*;
numeración simbólica, 222;
el - 5 rige al hombre, 146, 221;
algunos ejemplos de -, 141, 146, 164, 173, 219, 221, 222;
- y música, 97.
- OCCIDENTE:** 40;
significa la desaparición de la luz, 171;
el Hades está situado en -, *id.*;
espíritu occidental, 201;
- comparado con Oriente, *id.*
- OÍDO:** 87;
relación entre el - y la vista 220,; oído, 87.
- OJO:**
representa al Dios vigilante, 183;
recuerda la luz lunar, 141;
significado de la pupila dilatada, 183.
- ORDEN:**
su definición, 33;
- del universo, 33, 34;
el - de la naturaleza y de la gracia conducen a la revelación suprema, 149;
- de la creación, 46;
- cósmico, 130;
- en el siglo XII, *id.*;
- natural, *id.*;
- y belleza, 34;
- según San Agustín, *id.*
- ORACIÓN:** 26
- al rezar mirando hacia el Oriente, 171;
- *O intemerata*, 209;
textos de -, 209. Ver *Casa de Oración*.
- ORIENTE:**
sentido de fuente y origen, 171;
significa la iluminación, *id.*;

- la aurora, *id.*;
Cristo es llamado -, 113;
el Paraíso está situado en el-, 171;
iglesia vuelta hacia -, *id.*;
- y tumbas, *id.*
- ORNAMENTACIÓN:**
significa la salida del caos, 182;
- de la iglesia, 180;
no está distribuida al azar, 182;
papel de la -, 171;
su principio, 178;
los temas ornamentales, 182, 183;
- de la creación, 209. Cf. *Decoración*.
- ORO:**
significa el acabado perfecto, 160;
naturaleza del -, 58;
el - es materia pura, 215;
metal puro, 214;
simboliza el cuerpo de gloria y de resurrección, *id.*;
regla de -, 27, 178;
arte de hacer -, 213;
naturaleza del -, 58;
- y sol, 189;
- en la liturgia, 189;
"Secuencia de -, 209;
edad de -, 60;
ciudad de -, 120, 160;
manto tejido en -, 210.
- PADRES:**
- de la Iglesia, 116;
- griegos y latinos, 30, 70, 114, 116;
conciliación de sus textos, 116;
importancia de su enseñanza, 117;
importancia de San Agustín y de San Gregorio, 21
- y Biblia, 117;
- y autores de la Edad Media, 115, 116;
comentarios patrísticos, 117;
- interpretan la Sagrada Escritura, 132;
- del desierto, 28.
- PAGANO:**
aportación -, 30;
símbolos de origen pagano que han sido adaptados, 126;
templos - transformados en iglesias, 121;
juicio sobre el -, 30;
mundo - representado por la reina Pedoca, 183;
por la reina de Saba, *id.*;
violencia respecto a los -, 24.
- PÁJARO:**
comparado al ángel, 133;
- y árbol sagrado, 190;
es un signo de orden espiritual, 198;
- designa el alma, *id.*;
representa al Espíritu Santo, 110, 198;
lenguaje de los -, 225.
- PALMERA:**
símbolo de la -, 116.
- PALOMA:**
representa al Espíritu Santo, 198;
- sobre las aguas, 110;
- en la leyenda del Grial, 224.
- PAN:** 217;
- y piedra, 168;
- y casa, *id.*
- PARAÍSO:** 110;
su situación, *id.*;
sus ríos, *id.*, 127, 164.
- PAZ:**
- del alma, 45;
- efecto del orden, *id.*;
- y alegría, *id.*
- PECADO:**
- Original, 38;
- e ignorancia de sí, 39.
- PENSAMIENTO:**
autonomía del - medieval, 18;
- románico es cristiano, *id.*;
- románico es europeo y monástico, 32.
- PENTÁGONO:** 172;
es la tercera superficie, 172;
- y pentagrama, 172;
- y dodecaedro, 173.
- PEÓN:**
sometido al arquitecto, 169.
- PEREGRINAJE:** 29;
su importancia y su símbolo, *id.*;
hombres peregrinos, 29, 49
- PEZ:**
símbolo del -, 116.
- PIEDRA:**
- bruta, 167;
- tallada cónica o cúbica, *id.*;
- masculina, 167;
- femenina, 167;
- andrógina, 167;
su olor humano, *id.*;
- viva, 168;
propiedades de la -, *id.*;
simboliza la sabiduría, *id.*;
su santidad, *id.*;
sus virtudes, 168, 230;
- y pan, 168;
relación entre el hombre y la -, 167;
relación de la - con los huesos, 141, 150;
la - es silencio, 100;
la - de la iglesia románica debe tener dimensiones concretas, 159;

- brutas para el altar de Yahwéh, *id.*;
- cuadradas, 159, 168;
- forma cúbica de la - de fundación, 175;
- angular, *id.*;
- negra, 188;
- blanca, 100;
- preciosa del Grial, 224;
- de Jacob, 176;
- tallistas en -, 168.
- PINTURA:**
- es la literatura del iletrado, 98;
- en las iglesias, 183;
- los frescos, 183;
- su papel, *id.*
- PIRÁMIDE:**
- tiene el triángulo como base, 172;
- forma piramidal del arca de Noé, 155.
- PLANETA:**
- los - representan templos de diversas formas, 165;
- sus relaciones, *id.*;
- el hombre y los siete-, 220. Ver *Astrología*.
- PLATONISMO:**
- de los de Chartres, 20, 35, 36;
- en el siglo XII, 122;
- importancia del *Timeo*, 35.
- POESÍA:**
- cortesana, 231;
- en el siglo XII, 232. Ver *Cortés*.
- PÓRTICO:** 26, 110, 175;
- su división, *id.*;
- los grandes -, *id.* Cf. *Puerta*.
- PRESENCIA:**
- de Cristo en el hombre, 76;
- divina, 80;
- del símbolo, 80.
- PRESENCIA DE DIOS:** 32, 40, 44, 45, 46, 131;
- se afirma como armonía, 46;
- se manifiesta por símbolos, 89;
- en el siglo XII, 39 ss.
- PRINCESA:**
- la - dormida, 214.
- PROCESIÓN:**
- su simbolismo, 209;
- tiene un sentido de peregrinación, *id.*;
- del Grial, 226.
- PROFETAS:** 69, 71
- PROFETISMO:**
- tradición profética, 51;
- medieval, 54;
- literatura profética, 51, 53;
- carisma profético, 53;
- profetas, 51, 53;
- profetisas, *id.*;
- pensamiento profético, 71.
- PSICOMAQUIA:** 148.
- PUERTA:** 174 ss.
- da acceso a la revelación, *id.*;
- Cristo es la -, 174;
- y nicho, *id.*;
- aspecto cosmológico, teológico y místico de la -, 174;
- las - de Jerusalén, 174;
- las siete - del cielo comparadas a los siete grados del alma, 192;
- símbolo de la -, 174;
- dorada, 89.
- QUADRIVIUM:** 20.
- RABINOS:**
- invitados en los monasterios, 107.
- RECTÁNGULO:** 173;
- afinidades del cuadrado y del -, *id.*
- REDONDO:**
- tiene un sentido universal, 164;
- Tabla Redonda, 224. Cf. *Círculo*.
- REGLA:**
- de San Benito o - de Oro, 27, 116, 178;
- de San Agustín, 178.
- REGOCIJO:** 44, 59;
- viene de Dios, 45;
- procede de la belleza, 149;
- en la época románica, 44;
- dilatación del corazón, 45.
- RELÁMPAGO:** 186.
- REVELACIÓN:** 83;
- interior, 131;
- de Dios, *id.*, - bíblica, 46.
- RITMO:**
- del alma y del universo, 130;
- de la frase latina, 130;
- cósmico, 130.
- ROCÍO:** 91
- ROMÁNICO:**
- significado del término, 17;
- universalismo -, 126;
- mundo -, 17. Cf. *Hombre románico, Siglo románico, Arte románico, Iglesia*.
- ROSA:**
- comparada al vaso, 174;
- asociada a la copa, *id.*;
- rosetón, 96, 185
- RUEDA:** 127, 185;
- solar, 185;
- de la fortuna, 127;
- Cristo en el centro de una -, 187.
- SABIDURÍA:** 20, 64, 66, 69;
- y número, 221;

- y luz, 73;
- en el siglo XII, 20;
- traída de Atenas a Roma, 20;
- amigo de la -, 78;
- y Casa de Vida, 26;
- filósofo y -, 78.
- SACERDOCIO:**
- e Imperio, 21.
- SACRA DOCTRINA:** 106.
- SACRO (y SAGRADO):** 81;
- importancia de lo - en la Edad Media, 18;
- no puede circunscribirse por palabras, 81;
- bodas -, 69;
- y secreto, 81;
- y profano, 8;
- el conocimiento de lo -, 82;
- todo se sitúa en lo -, 166;
- perspectiva sacra, 18.
- SAGRADAS ESCRITURAS:**
- su autoridad, 114;
- sentido de las -, 117;
- los autores medievales y las -, 105;
- y teología, *id.*;
- método para estudiar las -, 106. Cf. *Biblia*.
- SANTUARIO:**
- es cúbico, 158;
- la celda es el - del siervo de Dios, 177.
- SATÁN:** 195;
- su representación, 126.
- SECCIÓN ÁUREA:** 166, 167, 172.
- SECRETO:**
- del Padre, 73;
- de la naturaleza, 132;
- del corazón, 100;
- del -, 69.
- SEMEJANZA:**
- e imagen, 38;
- perdida, 68;
- tercera -, *id.*
- SENTIDO:**
- alegórico, histórico, 106;
- religioso, 8;
- internos, 62, 63, 94;
- iluminados, 63;
- externos, 63;
- espiritual, 77.
- SERPIENTE:** 110, 133;
- representa el círculo, 164.
- SIGLO:**
- bernardino, 27.
- SIGLO ROMÁNICO:**
- su originalidad, 20, 118;
- en la enseñanza, 31;
- su espíritu enciclopédico, 114;
- es occidental, 118;
- su gusto por los clásicos, 121, 123;
- no considera la humanidad de Cristo separada de su divinidad, 166;
- la invención en el siglo XII, 31;
- influencia ejercida por árabes y judíos en el siglo XII, 118.
- SIGNO:** 81, 115;
- su papel, 90;
- percepción experimental de los -, 101;
- fijarse en el - es convertirse en idólatra, 90;
- y símbolo, 114;
- de la naturaleza, 49;
- y alegoría, 86;
- sensible, 94. Cf. *Símbolo, Alegoría*.
- SILENCIO:** 240;
- su importancia, 29;
- el perfecto -, 29;
- símbolo y -, 100.
- SIMBOLISMO:**
- es una ciencia impersonal, 86;
- perspectiva simbólica, 183;
- en la naturaleza y en la historia, 129;
- y fenomenología husserliana, 86.
- SÍMBOLO:**
- su definición, 85;
- presencia del -, *id.*;
- y alegoría, 85, 107;
- y signo, 85;
- modo de lenguaje, 95, 100;
- es un vehículo universal y particular, 89;
- en las diferentes religiones, 108;
- su función, 115;
- importancia del - como medio de comunicación, 87;
- e historia, 90;
- se coloca más allá de la historia, 90;
- realidad del -, 85;
- se dirige al oído, 87;
- atestigua la presencia de lo divino, 88;
- su carácter sacro, 88;
- soporte, 83;
- voz de Dios, *id.*;
- significa un estado de reposo, 85;
- hierofanía y teofanía, 77;
- crea una transparencia, 82;
- no está reservado a los perfectos, 77;
- se dirige a todos los hombres, *id.*;
- escala de los -, 88;
- lógica de los -, *id.*;
- coherencia de los -, 182;
- y profetas, 83;
- nos hace descubrir un mundo nuevo, 86;
- se coloca en el plano de las esencias, *id.*;
- y experiencia espiritual, 9;
- es un puente, 77;

- es un silencio, 100;
- y eternidad, 77;
ofrece una síntesis, 99;
sugiere una visión, 90;
comprensión de los -, 108;
análisis de diferentes -, 95;
guías espirituales, 241;
posición de Orígenes con respecto a los -, 93;
de Isidoro de Sevilla, 85;
de Juan Escoto Erígena, 85;
de Schwaller de Lubiez, *id.*;
de Mircea Éliade, *id.*;
de C. G. Jung, *id.*;
- arcaicos, 128;
- bíblico, 108, 114;
- y patrístico, 105, 107, 113, 114, 117;
- del Antiguo Testamento, 105;
en el *Génesis*, 121. Ver *Génesis*;
- en el *Cantar de los Cantares*, 121. Ver *Cantar de los Cantares*;
- en el Nuevo Testamento, 113;
- en el Apocalipsis, 108, 113;
- semíticos y helénicos, 116;
- céltico, 119;
- alquímico, 213;
- fálico, 187;
- ascendente, 192;
- y mística, 115;
- en la Casa de Dios, 132;
tradición simbólica, 98;
su presencia en los pórticos, 26;
- en los capiteles, 26.
- SIMETRÍA: 173.
- SINAGOGA:
prefigura la Iglesia, 21.
- SOL:
- *salutis*, 171;
- *invictus*, 185;
- *justitiae*, 171.
- SOL: 185, 208;
- y hombre interior, 76;
representado por un círculo, 164;
ordenador del cosmos, 185;
corazón del cosmos, 171;
- benéfico y destructor, 188;
no hace discriminaciones, *id.*;
- comparado a Cristo, 185;
imagen del Logos, *id.*;
- y esplendor divino, 149;
presencia solar, 137;
- simbolizado por la hostia, 226;
hombre, pequeño -, 134;
- y oro, 189;
rayo solar, 187;
- y fuego, 185;
- árbol y -, *id.*;
animales y vegetales solares, 188;
culto del -, 193;
- naciente, 171;
carro del -, 174;
- exterior, 77;
solsticio eterno, 84;
rayos de - en el Grial, 225;
fuerza solar del héroe Gauvain, *id.*;
símbolos solares, 185, 188.
- SPONSA: Ver *Esposa*.
- SOMBRA:
- y luz, 47, 98;
medida de la -, 47;
- de la fe, 48;
- de la muerte, *id.*
- SUEÑO:
el - de las vírgenes simboliza la espera de las generaciones, 212;
- de Gauvain, 227;
- de los hombres, 214.
- SUEÑOS: 59.
- TABLA REDONDA: 134;
caballeros de la -, 224, 228.
- TABERNÁCULO: 69, 110.
- TALLER:
en los - se transmite la tradición, 166;
- de copistas, 169;
- de construcción, *id.*;
firma de -, 169;
la vida religiosa es un -, 166.
- TEATRO: 99.
- TEMPLO: 110, 131;
- elevado a imagen del hombre, 155, 165;
- visible, 27;
- de Salomón, 155, 157 ss.;
ha servido de modelo para las corporaciones, *id.*;
símbolo cósmico del -, 157, 165;
- y cielo, 155;
su relación con el hombre, 27, 165, 166, 176;
imagen del hombre y del universo, 166;
- e iglesia románica, 158;
unidad del - y de la Casa de Dios, 25, 176;
su belleza, 25;
- del cuerpo, 203;
nuevo -, 155, 159;
- dedicados a los astros, 166;
los dos -, 159;
- tradicional, 165;
- cuadrado, 159, 160;
símbolo del -, 158.
- TEMPLARIOS: 164, 223, 237.

- TEOCRACIA:
- pontifical, 22.
- TEOFANÍA: 25, 132;
la iglesia, centro de -, 26;
piedra, lugar de -, 193.
- TEOLOGÍA:
sacramentaria, 206;
se coloca por encima de las otras ciencias, 106, 124;
- es la ciencia de Dios, *id.*;
- y Escritura, 106;
- y mística, 214;
- y filosofía, *id.*;
teólogos y filósofos, 12;
- negativa, 117;
sus relaciones con las artes liberales, 106.
- TIEMPO: ;
representado por un anciano, 241;
- y eternidad, 150;
- nuevo, 77;
su caducidad, 82;
- del símbolo, 82;
perspectivas del -, *id.*;
tres maneras de considerar el -, 83;
- cósmico, *id.*;
- histórico, *id.*;
- sagrado, 84;
- místico, 83;
- existencial, *id.*;
- del éxtasis, *id.*;
- y experiencia, *id.*;
in illo tempore, 84.
- TIERRA:
es virgen y madre, 133;
- desposada, 69;
su representación, 137, 140, 141;
- según Hildegarda de Bingen, 141;
- representada por un triángulo rectángulo, 172;
- bienaventurada y - prohibida, 186;
- del hombre, 76;
- expresa lo bajo, 192;
- transfigurada, 88.
- TINIEBLA:
- mística, 114;
mística de la -, 48;
- supraluminosa, *id.*;
- y luz, 48. Cf. *Luz*.
- TORO: 113;
emblema de Cristo, 188.
- TORRE: 198, 200;
la - sin juntas designa a la Iglesia, 200;
tiene un sentido de escala, *id.*;
- de Babel, 200;
- para vigilar al enemigo, 200.
- TRABAJOS DE LOS MESES: 138, 183.
- TRADICIÓN:
fidelidad a la -, 114;
- judeo-cristiana, 127;
elementos tradicionales mezclados con representaciones de orden histórico, 183;
- occidental en el arte románico, 99;
- decorativa, 175.
- TRANSFIGURACIÓN: 77, 83, 97, 181;
- del hombre, 60;
la - se opera en el corazón del hombre, 157;
- de Cristo, 99;
- y transmutación, 215;
- cósmica, 216;
muy pocos hombres llegan a la -, 216;
su importancia, 216 ss.
mundo transfigurado, 60.
- TRANSMUTACIÓN:
cambia las relaciones del hombre consigo mismo y con los demás, 215;
el hombre está capacitado para la -, 215 ss.;
- de los metales, 157.
- TRIÁNGULO:
es la primera superficie, 172;
es la base para la formación de la pirámide, *id.*;
- equilátero, 172;
- rectángulo, *id.*;
simboliza a la divinidad, *id.*;
representa a la Trinidad, 210;
ojo colocado en un -, 183.
- TRINIDAD:
- de Dios y del hombre, 65;
- representada por tres esferas, 139;
por tres círculos, 147;
por un triángulo, 198;
bajo la forma de tres seres humanos, *id.*;
tema trinitario y místico pitagórico, 219;
- del hombre, 147;
- creadora, 66;
- bienaventurada, 67;
- caída, *id.*
- TRIVIUM: 20.
- TROVADOR: 236.
- UNIDAD:
conciencia de -, 32;
- del universo y de los hombres, 32;
- comparada a una piedra preciosa, 33.
- UNIVERSO:
es armonía, 18;
su unidad, 32, 33, 166;
jerarquía en el seno del -, 22;
su estructura luminosa, 135;
su ritmo, 130;

- su ornamentación, 147;
conocimiento del - introducido en el misterio de Dios, 129;
nos revela a Dios, 131;
- comparado a un libro escrito por Dios con el dedo, 148;
- y templo, 165, 166;
- según Bernardo Silvestre, 146-148;
- según Hugo de Saint Victor, 148, 149;
cinco categorías del - según Honorius Augustodunensis, 149, 150.
UVA: 68.
- VASO: 227;
el tema del - es bíblico, 227;
y extrabíblico, *id.*;
representa el corazón de los hombres, *id.*;
simboliza a la Virgen, *id.*;
a la Madre, *id.*;
- y útero, *id.*;
- y nave, 224;
- del Grial, *id.*, 226;
el - del Grial contiene el conocimiento, 228;
- gnóstico, 228;
lámpara y -, *id.*
- VERBO:
- Encarnado, 65;
visitas del -, 63.
- VÍA:
las tres -, 115;
- ascendente, 73;
- comparada a un árbol, *id.*;
real, *id.*
- VID: 116;
simboliza a la Iglesia, 198.
- VIDA:
- comparada a un peregrinar, 29;
Ver *Espiritual, Monástica*.
- VIDA MONÁSTICA: 27;
- laboriosa, 28.
- VIENTOS: 137, 144.
- VIRGEN:
- y tierra, 92;
centro de la tierra, *id.*;
- Esposa y Madre de Dios, 73, 92;
Madre del Rey, 73;
Esposa del Señor, *id.*;
templo del Espíritu Santo, *id.*;
Esposa perfecta, *id.*;
- en majestad, 40;
- dolorosa, *id.*;
- comparada a la luna, 113;
a un jardín cerrado, 113, 227;
a una torre, 200;
es la nueva Eva, 113;
puerta del Reino de los Cielos, 209;
- negra, 188;
devoción a la -, 235.
- VÍRGENES: 210;
las diez - simbolizan la universalidad de los creyentes, 212;
- sabias y necias, *id.*;
consagración de las -, 209 ss.
- VIRTUDES:
lucha de las - con los vicios, 148;
- masculinas y reino vegetal, 227.
- VISIBLE:
- e invisible, 237.
- VISIÓN:
- de Dios, 115, 131;
- beatífica, 65;
la primera - de Dios consiste en el conocimiento de su obra, 222;
- inefable, 97;
- de Hildegarda de Bingen, 198, 200;
los visionarios, 53;
- futura, 110;
- escatológica, 114;
- y espíritu, 63.
- VOLUNTAD: 66-68.
- VOZ:
- de Dios, 132;
- de los animales, 134.
- ZARZA ARDIENTE: 110, 115.
- ZODÍACO: 110, 115;
figura zodiacal de agosto, *id.*;
- y dodecaedro, 173.

Índice general

Prólogo	7
Prefacio	11
1. EL SENTIDO DE UNA ENSEÑANZA	15
1. EL MARCO ROMÁNICO	17
<i>Autonomía, 17. El saber, 20. La Iglesia y su doble función, 21. La casa de oración, 25. La vida monástica, 27. El siglo románico, 29.</i>	
2. LAS CARACTERÍSTICAS ROMÁNICAS	32
<i>La unidad del universo, 32. La belleza del mundo, 34. Macrocósmos y microcósmos, 35. El conocimiento de sí, 37. Presencia de Dios, 40. La luz y la sombra, 47. El sentido de lo maravilloso, 49. Perspectivas escatológicas, 51.</i>	
2. LA VÍA REAL DEL SÍMBOLO	55
1. LOS GRADOS DE LA ASCENSIÓN	57
<i>El hombre carnal y el hombre espiritual, 58. Los grados del amor, 61. Los sentidos externos e internos, 62. El encuentro entre hombre y Dios, 64. El amor conyugal, 68. Posición de los símbolos, 73.</i>	
2. LOS SIGNOS DE LA TIERRA TRANSFIGURADA	79
<i>Las huellas de la presencia divina, 80. El tiempo del símbolo, 82. Definición del símbolo, 85. La función del símbolo, 87. Experiencia espiritual e iniciación a través de los símbolos, 90. Actitud respecto a las imágenes simbólicas, 92. Universalidad del símbolo, 94. El símbolo románico, 96.</i>	

3. LAS FUENTES DEL SÍMBOLO ROMÁNICO	103
1. SÍMBOLOS BÍBLICOS Y PATRÍSTICOS	105
<i>Conocimientos bíblicos de los monjes, 105. Teología y Sagradas Escrituras, 106. Situación histórica de los símbolos, 107. El símbolo en el Génesis, 108. El símbolo en el Cantar de los Cantares, 112. El símbolo en los Evangelios, 113. El símbolo en el Apocalipsis, 113. Los símbolos en los Padres griegos y latinos, 114.</i>	
2. SÍMBOLOS PROFANOS	118
<i>La Europa románica, 118. Las esculturas antiguas, 119. La ciudad áurea, 120. El éxito de los autores antiguos, 122. Los opositores, 124. La herencia del pasado, 126.</i>	
3. EL UNIVERSO, ESPEJO DE LOS SÍMBOLOS	129
<i>Naturaleza e historia, 129. El ritmo en la naturaleza, 130. La observación de la naturaleza, 130. El amor de la naturaleza, 132. El secreto de la naturaleza, 132. El papel soteriológico del hombre con respecto a la naturaleza, 134. El rostro de la naturaleza, 135. Los elementos de la naturaleza, 136. La revelación de la naturaleza: Hildegarda de Bingen, 138. Bernardo Silvestre, 146. Hugo de Saint-Victor, 148. Honorius Augustodunensis, 149.</i>	
4. LA CASA DE DIOS	153
1. EL TEMPLO	155
<i>El arca, 155. El Templo de Salomón, 157. La Jerusalén celestial, 159. El cuadrado, 159. La iglesia ad quadratum, 160. El hombre cuadrado, 163. Formas cuadradas y redondas, 164. El templo románico y el macrocosmos, 165. El arte espiritual, 165.</i>	
2. TALLERES Y CONSTRUCCIÓN	167
<i>La piedra, 167. Los tallistas en piedra, 168. Colegios de constructores, 170. Orientación de la Iglesia, 170. Triángulos y cuadrados, 172. El corazón y el centro, 173. La puerta, 174. La consagración, 175.</i>	
3. ORNAMENTACIÓN	178
<i>Preliminares, 178: El principio de la decoración, 178. La opinión de los contemplativos, 179. Los estetas, 180. La teoría de San Bernardo y de sus émulos, 180. Temas ornamentales, 182. Los temas simbólicos de la ornamentación, 182. El sol y el árbol, 185. La Iglesia, 198. El símbolo románico en el seno de la totalidad simbólica, 200.</i>	

5. PRESENCIA DEL SÍMBOLO	203
1. CULTO DE DIOS Y TRANSMUTACIÓN DEL HOMBRE	207
<i>Liturgia, 207: La misa, 207. Himnos, 208. Una ceremonia litúrgica: la procesión, 209. La consagración de las vírgenes, 210. La alquimia, 213.</i>	
2. CIENCIA DEL NÚMERO	219
<i>La música, 219. El símbolo numérico, 221.</i>	
3. EL ARTE LITERARIO	223
<i>El Grial, 223. La leyenda artúrica, 228. La leyenda del árbol de la vida, 229. Poesía popular, 231. El amor cortés, 232. Los caballeros, 236.</i>	
Conclusión	239
Índice de nombres	243
Índice de lugares	247
Índice temático	249