

Boletín del Museo Arqueológico Nacional



EL PENSAMIENTO MEDIEVAL EN LA ESCULTURA MONUMENTAL GOTICA ESPAÑOLA (APROXIMACION ICONOLÓGICA)

MATILDE AZCÁRATE DE LUXÁN

La preocupación por encontrar medios que hagan evidente aquello que no lo es, puede considerarse como una de las constantes históricas del pensamiento humano. Persiguiendo esta aspiración, el hombre se ha esforzado siempre por alcanzar lo no perceptible mediante lo que es manifiesto y, de este modo, ha llegado a elaborar complejos sistemas de signos que tienen como fin primordial la comunicación de ideas y sentimientos.

Numerosos historiadores y sociólogos, por su parte, coinciden cuando resaltan el papel rector que desempeña la Iglesia en la Edad Media, época en la que, en efecto, sus actividades trascienden del estricto campo espiritual para impregnar profundamente el contexto social, político, económico y cultural¹.

El arte sagrado ha sido, sobre todo en tiempos pasados, un excelente medio de comunicación para presentar las cuestiones teológicas ante los fieles, y ello en un doble sentido y también con una doble finalidad.

La enseñanza por medio de la imagen se ha revelado en todos los tiempos como un eficaz medio de enseñanza, sobre todo en sociedades con débiles tasas de alfabetización como ocurre con la España medieval; los sermones no son a menudo suficientes para adoctrinar al pueblo y por lo general son algo efímero; la imagen es en cambio menos perecedera y más expresiva, más al alcance de todos los niveles culturales; y si esta imagen se encuentra además en el exterior de los recintos sagrados hace recordar su mensaje de forma permanente, despertando incluso la curiosidad de quienes no frecuentan la iglesia o no profesan la fe. Sabemos que todos estos

condicionamientos existen en la España medieval, donde los conversos y los infieles son abundantes.

La imagen, por otro lado, es también más apta y sobre todo más exigida, para expresar aquello que a veces no se puede definir ni con palabras: lo sobrenatural. Varios autores, como Duby por ejemplo², han señalado que el arte permite, de modo más perfecto que la lectura, captar la realidad sustancial del universo. Y con frecuencia es ésta precisamente la idea que trata de reflejar la Iglesia por medio del arte sagrado, utilizándolo para traspasar la frontera del mundo sensible y acceder así a lo que será revelado a la Humanidad el día del Fin del Mundo: el por qué y para qué de la Creación.

Desde los primeros tiempos del cristianismo el arte ha sido, en efecto, un instrumento en manos de la Iglesia quien lo ha utilizado, en todas sus acepciones para expresar, difundir y defender su doctrina³. Y es en este contexto donde se puede apreciar con claridad esa doble finalidad con la que la Iglesia se sirve del arte: ante todo, con un objetivo esencialmente espiritual que hemos entrevisto, el adoctrinamiento del pueblo y de los iniciados para que puedan llegar a vislumbrar lo sobrenatural. Pero hay que captar también unos fines más materiales: la exaltación de la función de la Iglesia en la Tierra que no conduce sino a reafirmar su poder terrenal y con ello su fuerza social. La suntuosidad externa del templo gótico es una manifestación temporal que, a la escala de su tiempo, sólo se puede comparar con los palacios reales del absolutismo barroco o los rascacielos capitalistas. ¿No es aún en el siglo XX la catedral lo que

¹ SCHMURER, G. (1955) *La iglesia y la civilización occidental en la Edad Media*. Vol. I. Madrid.

² DUBY, G. (1976). *Le temps des cathédrales*. Paris.

³ TOSCANI, P. G. (1960). *Il pensiero cristiano nell'arte*. 3 vols. Bèr-

da su imagen a ciudades como Burgos, León o Chartres? Existen, por tanto, criterios perfectamente objetivos en la percepción de obras como el templo gótico: si un edificio como la catedral de Burgos asombra aún hoy día ¿qué impresión debería causar en el siglo XIII, cuando la ciudad apenas tenía la décima parte de su población actual?

El papel preponderante que desempeña la Iglesia en la Edad Media justifica por tanto la importancia y desarrollo del arte religioso: apenas se concibe un mundo fuera del que la Iglesia enseña que debe ser. Durante el siglo XIII la Iglesia mantiene su control sobre la cultura por medio de universidades y bibliotecas, también dicta sus normas en la recién nacida economía urbana. La creación de las órdenes mendicantes intensifica aún más la acción de la Iglesia y sobre todo refuerza su autoridad moral.

Pero existen, sin embargo, ya en los albores de la Baja Edad Media, síntomas de debilitamiento que, fermentados y diversificados sobre todo a partir del siglo XIV, van a perturbar gravemente la función unificadora de la Iglesia. Por un lado, dentro de la Iglesia misma, aparecen movimientos críticos que tienden a combatir su exceso de celo por las cuestiones materiales (temporales): San Bernardo y el ideal cisterciense son manifestaciones en este sentido, como lo serán después las propias órdenes mendicantes⁴. Frente a la acción de antiguas órdenes encerradas en sus monasterios, y a menudo acaparadoras de bienes materiales, dominicos y franciscanos tratan de acercarse al pueblo con un lenguaje más próximo a la realidad y mejor entendido por todos; sus predicamentos morales y doctrinales y su ideal de pobreza inundan los espacios urbanos, donde precisamente viven los más ricos. La Iglesia, en efecto, ha llegado a una verdadera crisis de inmoralidad que le ha valido reiteradas críticas en el siglo XIV (Clemente V, Santa Catalina de Siena) y en el XV (Concilio de Constanza, 1417-18).

Los problemas que afectan a la Iglesia desde el mundo exterior se van agudizando a finales de la Edad Media. El desarrollo del sentimiento nacional, por ejemplo, tiende a ir superando el ideal de la unidad cristiana característico de las Cruzadas. Alejado el problema del frente común contra el infiel, los conflictos entre los reinos cristianos se agudizan y en ellos la Iglesia no siempre logra mantener la imparcialidad, socavando su autoridad sobre el poder político y sobre la nobleza.

Las amenazas más graves sobrevienen, sin embargo, desde el mundo de las ideas. El redescubrimiento de Aristóteles va acompañado por un racionalismo y un panteísmo averroísta que constituye un grave peligro para la Iglesia: muchas de sus obras son prohibidas y figuras como San Alberto Magno y como Santo Tomás se dedicarán a cristianizarlo. Los denodados esfuerzos de la Iglesia por mantener la unidad del pensamiento acaba-

rán sucumbiendo a la evidencia de una separación creciente entre la ciencia y la teología que se plasma ya en el Renacimiento, cuando el hombre por fin intenta interpretar el mundo sin recurrir a la revelación.

Existe pues crisis y ésta ha de manifestarse de algún modo en el arte, que como se piensa con frecuencia, es un espejo en el que se reflejan el pensamiento y las circunstancias sociales del momento. El gótico, en esencia, representa esta manifestación ya que, como señala Weisbach⁵, con él se inicia un proceso continuo de secularización del arte religioso que ya no habrá de detenerse.

El arte, en este sentido, como medio de comunicación utilizado por la Iglesia y en un principio fiel a sus preceptos, se verá cada vez más impulsado hacia un acercamiento al mundo sensible: la belleza y el sentimiento, el realismo, tienden a ser cada vez más importantes, alejándolo de primitivos conceptualismos y forjando el camino que conduce hacia el humanismo renacentista. Así, después de la Baja Edad Media, el arte religioso no volverá a tener tanta importancia en términos relativos frente al arte profano.

Es en definitiva el mundo de las ideas el fundamento básico, el que determina en última instancia no solamente el formalismo de la iconografía gótica sino la esencia misma del Gótico y por ello su consideración es imprescindible para cualquier análisis iconológico del arte de la Baja Edad Media.

La Iglesia y la crisis del mundo bajomedieval son el punto de partida obligado. Como todos los restantes elementos de esta época, el mundo de las ideas gravita también en torno a las que emanan de la Iglesia. Crisis, además, entendida como sinónimo de rápido crecimiento, de evolución rápida de las ideas.

Como señala Schlosser⁶, la Edad Media había recibido un texto revelado por Dios que la llevaría hacia un rígido dogmatismo y autoritarismo al mismo tiempo que a una estricta separación entre lo sagrado y lo profano, de forma que todo lo que estuviera fuera de lo primero sería insuficiente por sí mismo y debería ser orientado por una razón más elevada.

El mundo medieval parte, en efecto, de una afirmación en el realismo agustiniano⁷, de tradición platónica y neoplatónica, que se mantiene con plena vigencia hasta mediado el siglo XII. En esta línea de pensamiento, todas las ideas se sitúan en la mente divina en lugar de considerarlas como existentes en un mundo inteligible. Con esta orientación, San Anselmo dará ya en el siglo XI su perfil definido a la escolástica medieval, para quien todo se fundamenta en la fe que es el único punto de partida y el medio que debe utilizar el cristiano para avanzar hacia la inteligencia. Fué San Anselmo con su «Intra in cubiculum mentis tuae» quien dió continuidad a la línea de pensamiento marcada por San Agustín, según la cual para conocer la verdad era preciso entrar en

gamo.

⁴ Cf. la síntesis de ORLANDI, J. (1974). *La iglesia antigua y medieval*. Madrid.

⁵ WEISBACH, W. (1949). *Reforma religiosa y arte medieval*. Madrid, pp. 206.

⁶ SCHLOSSER, J. von (1981). *El arte en la Edad Media*. Barcelona.

⁷ En filosofía se admite (Cf. FERRATER MORA, J. (1983): *Diccionario de Filosofía*. Madrid. *Voz realismo y voz nominalismo*) que entre el realismo absoluto y el nominalismo absoluto existe toda una gama de términos de transición que puede resumirse en tres acepciones que son las que aquí utilizamos: realismo exagerado (equivalente a realismo), realismo moderado (equivalente a conceptualismo) y nomina-

uno mismo, interiorizarse: la verdad no está en las cosas sino en Dios, y a Dios se le encuentra en uno mismo.

La trascendencia de estas ideas en el arte medieval es manifiesta y posibilitan su interpretación analógica, de forma que toda imagen induce a pensamientos más elevados. El artista, o el espectador, no deben interesarse en la forma aparente o sensible, sino en la belleza interior, despreciando todo lo concerniente a la belleza externa en su sentido formal. De ello se deduce un arte esencialmente racional que, lejos de todo acercamiento al conocimiento sensorial del mundo, se caracteriza por un elevado grado de abstracción, como ocurre con la iconografía románica por ejemplo.

El siglo XIII conoce ya una evolución hacia lo que se ha denominado «realismo moderado» que acabará triunfando con la figura de Santo Tomás. Las críticas a ciertos realismos extremados no provienen sólo de la corriente filosófica opuesta, el nominalismo, sino que se dan entre los mismos realistas, como Pedro Abelardo quien subraya que los misterios sólo pueden comprenderse mediante analogías y semejanzas.

El hecho más trascendente en la evolución del pensamiento medieval es, como ya hemos señalado, el redescubrimiento de Aristóteles, cuya obra empieza a ser recibida con asiduidad desde mediados del siglo XII y ante la cual la Iglesia manifiesta su cautela. En su asimilación por parte de la teología cristiana desempeñará un papel de gran importancia la figura de Santo Tomás, hasta el extremo de conformar la denominada corriente «aristotélico-tomista», aunque para muchos filósofos tal acepción carece de sentido.

Figura de trascendental relevancia en el pensamiento cristiano es también en estos momentos San Buenaventura que, aunque da acogida en muchas de sus obras a la influencia de Aristóteles, lo hace sólo marginalmente y mantiene cierta fidelidad a la tradición agustiniano-platónica. San Buenaventura formulará algunas de las ideas que más explícitamente encontraremos en la iconografía gótica. Para él, el fin de todos los acontecimientos humanos es Dios y a El se le llega a conocer por medio de la naturaleza, por sus vestigios, es decir, todo lo concerniente al mundo sensible serían indicios de la existencia de la realidad de Dios.

San Buenaventura no abandona, sin embargo, el interiorismo agustiniano al mantener que a Dios también se le puede conocer en su propia imagen que es la de nuestra alma. Representa, por tanto, un estado intermedio entre el realismo y el nominalismo al admitir la importancia del mundo sensible en tanto que reflejo de Dios. De aquí su insistencia en la belleza, no tanto como aspecto formal, como valor expresivo, cuanto como signo natural: «Todo es bello, porque todo es deleitable; pero no hay belleza ni placer sin proporción, ni proporción sin número; el número está en todo»⁸. «Todo es bello porque es ordenado: Dios, que es bueno, no puede hacer nada que no se ordene a sí mismo»⁹. El entronque

pitagórico de su filosofía es por tanto evidente: la belleza es esencialmente armonía de partes, como ha señalado Bruyne¹⁰. El conflicto entre el mundo sensible y lo sobrenatural, que aparece latente en San Buenaventura resolviéndolo por subordinación, lo encontraremos también en las representaciones de los tímpanos donde, por ejemplo, una delicada figura femenina como la Virgen, ejerciendo una función tan humana como la intercesión, está sin embargo estrictamente sujeta a una geometrización del espacio¹¹.

La corriente aristotélica-tomista, por su parte, admite que las entidades abstractas existen realmente —lo que la aparta del realismo extremado— pero sólo en tanto que formas de las cosas particulares —lo que la aleja del nominalismo. Para nosotros lo esencial es, sin embargo, que esta corriente de pensamiento admite que el hombre puede trabajar sobre los datos revelados con su razón para interpretarlos y llegar así a alcanzar un saber teológico: puede existir una teología racional aunque esté fundada en los datos sobre la revelación. El tomismo estará también presidido por la idea de que Dios es demostrable por sus efectos visibles y finitos y mantendrá que todos los fines deben enderezarse hacia Dios, verdadera cristianización de la explicación teológica aristotélica.

El triunfo de las ideas de San Buenaventura y Santo Tomás no puede desvincularse, sin embargo, del hecho de que sus figuras no son sino representantes—máximos— de franciscanos y dominicos, las nuevas órdenes mendicantes surgidas en el siglo XIII y que arraigaron profundamente en el sentir popular. Ambas órdenes desplegaron una gran actividad teológica y filosófica, preocupados los franciscanos por cuestiones de índole esencialmente moral y los dominicos más por cuestiones doctrinales, arraigando unos y otros con fuerza en las universidades. Su popularidad social, y con ello su trascendencia artística, la debieron sobre todo a su acercamiento a los fieles, presididos por la idea de la pobreza cristiana. Sus frailes, lejos de fundar aislados monasterios, fundaron conventos en las ciudades, donde se concentraba lo esencial de las finanzas y de la corrupción que ellos se proponían combatir; de aquí su autoridad moral en el contexto de la Iglesia, a la que ayudaron también a combatir herejías. A ellos se debe la difusión de ciertas cuestiones teológicas cuya trascendencia encontraremos en el arte.

Pero ni esta renovación de la autoridad moral, ni el conflicto que parecía haber resuelto Santo Tomás lograrán detener las inquietudes que desembocan en el cientifismo renacentista. Desde el siglo XIII y sobre todo en el XIV, el nominalismo vuelve a conocer un nuevo impulso con figuras tan relevantes como los franciscanos Escoto y Ockam. Esta corriente, según la cual sólo tienen existencia real los individuos o las entidades particulares hará volver definitivamente al hombre los ojos al mundo y hacer una ciencia de la naturaleza. El creciente interés por lo individual y lo sensible desemboca

lismo.

⁸ SAN BUENAVENTURA: *Itin.*, II, 10 (v. 302).

⁹ SAN BUENAVENTURA: *I Sent.*, 43, Art. Un., 3, concl. (1, 772).

¹⁰ BRUYNE, E. (1958). *Estudios de estética medieval*. 3 vols. Madrid. Gredos.

¹¹ La representación del Juicio Final de la Puerta de la Coronaría

así en un interés por lo concreto y la naturaleza; el empirismo acabará por imponerse, exigiendo observación y experimentación, frente al dogmatismo en regresión. Como señala Gordon Leff, el pensamiento de finales de la Edad Media está presidido por una creciente separación entre los hechos demostrables y los actos de fe: la crisis del pensamiento ha acabado por asestar un duro golpe a la unidad medieval fundamentada en la Iglesia.

En síntesis, puede plantearse que la evolución del pensamiento medieval se ha traducido en el arte, y particularmente en la iconografía, en un mayor énfasis dado a la razón para por medio de ella alcanzar la fe, o lo que viene a ser lo mismo, que ha existido un acercamiento al mundo sensible como medio de llegar con más facilidad a Dios¹².

La supremacía concedida a la razón como medio para alcanzar la fe se plasma en la utilidad específica que la Iglesia hace de la iconografía como medio para adoctrinar al pueblo. En el arte Gótico se concibe perfectamente la utilidad de la imagen —representante del mundo sensible— como medio para lograr o al menos afirmar la fe, pero se trata de la imagen como signo y del signo en tanto que indicio con un significado simbólico o incluso como indicio natural, nunca como un simple icono que pretende sustituir a lo que representa, idea que prevalece en el arte profano. De acuerdo con esta idea la Iglesia admite que el pueblo pueda razonar lo que ve, es decir, que un estímulo perceptible puede evocar un estímulo revelado. No existe en este sentido ningún impedimento para que los signos del mundo real que se están utilizando proporcionen al individuo una reacción empírica: si imito el modelo de conducta del santo cuya imagen contemplo lograré la salvación eterna. La experiencia como fuente de conocimiento representa así un modelo de comportamiento que llega a producir en el individuo las reacciones que se propone la Iglesia al fijar su programación iconográfica.

Aceptando por tanto que la Iglesia se sirve del arte en todas sus acepciones con fines tanto espirituales como materiales, cobra sentido la idea de que cualquiera de sus manifestaciones puede tener un cierto simbolismo religioso. Entre ellas, la Catedral, elemento esencial del gótico, es probablemente la de mayor complejidad.

En la ciudad, la catedral es la síntesis social del medioevo gótico. Manifiesta el grado de dominio de las condiciones técnicas y refleja el mundo de las ideas; responde a un móvil religioso al que se suman la voluntad popular y la riqueza nobiliaria para llegar a buen fin: todos contribuyen a su construcción en la medida de sus posi-

bilidades pero guiados por un fin único y último: la salvación.

La catedral se concibe como un todo ordenado, casi como reflejo del carácter enciclopédico del pensamiento bajomedieval¹³. Su concepción responde a un estricto programa en el que se insertan todas las artes; todo, por pequeño que sea, puede tener algún significado. Pedro Abelardo sugirió que las proporciones del templo eran las de las consonancias musicales, y que era esta perfección «sinfónica» la que hacía de él una imagen del cielo. Antes había señalado ya San Agustín que la música y la arquitectura eran hermanas, como hijas del número, y que ambas poseían la misma dignidad: la Arquitectura era el reflejo de la armonía eterna y la Música de su eco¹⁴.

Desde el punto de vista arquitectónico, el edificio mismo es un símbolo que representa, en esencia, el Cosmos y con él, la Creación. Se han propuesto, sin embargo, interpretaciones más precisas de su significado, no siendo en realidad ninguna de ellas excluyente; se ha visto así en el templo, una metáfora de la Virgen, como en San Buenaventura¹⁵; también se ha asociado el templo con la imagen de Cristo, del que la Creación no sería sino un símbolo emblemático. Y hay que ver también en la catedral el monumento a la exaltación terrena de divinidad de Dios, tal vez como un reflejo de lo que fueran en el arte imperial los monumentos triunfales erigidos en memoria y exaltación de los emperadores, cuyas hazañas quedan registradas en ellos, a menudo, en forma de secuencias narrativas, como encontraremos también en las escenas relativas a la vida de Cristo en las portadas de nuestras catedrales.

Asimismo pueden descubrirse sentidos simbólicos en los elementos arquitectónicos que constituyen la Catedral e incluso su misma concepción responde a este simbolismo. La planta se asocia a la cruz, la girola a la corona de espinas; la orientación, a levante, se relaciona con el amanecer y por tanto con la luz, idea que nos lleva hasta el mismo Dios. La luz es el elemento esencial en la arquitectura gótica, ya que como se intenta demostrar, la luz es la fuente de toda belleza pues constituye la esencia misma de las cosas, identificándose con Dios.

La puerta del templo, por su parte, como ya hemos destacado en otra ocasión de acuerdo con las ideas de Hani y Burckhardt¹⁶, puede concebirse como un verdadero símbolo cósmico, auténtica síntesis del templo, al que da acceso: «Yo soy la puerta, el que por mí entrare se salvará» reveló Cristo¹⁷. Y de este modo, este umbral que separa lo profano de lo divino, recoge lo fundamental

de la Catedral de Burgos, es un ejemplo evidente en este sentido.

¹² De acuerdo con San Francisco, puesto que Dios ha creado el mundo, las cosas del mundo deben participar en algo de su esencia y esto es lo que precisamente debemos descubrir. De ello se deduce que es misión del artista hacernos visible lo invisible y así facilitarnos esta tarea.

¹³ El carácter enciclopédico del siglo XIII pone de manifiesto el ideal de alcanzar una cultura universal, el interés por todo, todo se acepta, recurriéndose para ello a las fuentes más diversas. Claro exponente de ello en este sentido va a ser el *Speculum Majus* de V. de BEAUVAIS. También son claro testimonio las Escuelas de traductores de Toledo y el esfuerzo, hasta ahora desconocido, por secularizar la cultura, a lo que contribuyen poderosamente la difusión de las lenguas ro-

mances y la creación de las universidades.

¹⁴ SIMSON, O. von (1980). *La catedral gótica*. Madrid. Alianza, p. 59.

¹⁵ SAN BUENAVENTURA. *De Purificatione Beatae V. Mariae, Sermo IV*. Citado por SIMSON, O. von. *La catedral gótica*. Madrid, p. 19.

¹⁶ HANI, J. (1962) *Le symbolisme du temple chrétien*. Paris. pp. 86 y ss. y BURCKHARDT, T. (1953) «*Je suis la Porte*», *Etudes traditionnelles*, junio-julio-agosto. Ya hemos aludido al valor simbólico de la puerta y dentro de ella el carácter dogmático de las escenas que forman parte de la decoración de un tímpano en: «*Contribución metodológica al análisis iconográfico del arte sagrado*», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Academia, n.º 61, 1985. pp. 213 y ss.

¹⁷ San Juan, 7-9.

de la doctrina y sus insignias, las gestas de sus héroes, expresándolas en el espacio más relevante, el tímpano, y completándolas en los espacios accesorios, jambas y arquivoltas.

En el terreno estrictamente iconográfico, por su parte, el acercamiento al mundo real es el responsable del énfasis que se pone cada vez más en la narratividad de los hechos a lo largo de estos siglos. La iconografía deja de interesarse exclusivamente por los hechos más trascendentes de la vida de Cristo y se interesa en todas sus facetas, para lo que no duda en acudir a fuentes no estrictamente evangélicas sino que se ayuda de relatos apócrifos que describen con mayor riqueza de detalles el ambiente en que se desarrolló su vida. También se acude a interpretaciones místicas que humanizan la figura de Cristo con objeto de acercarlo más al pueblo. Otro tanto ocurre con la vida de la Virgen o la de los santos.

El hecho más importante que interesa en la evolución iconográfica, porque concierne a la esencia misma del cristianismo, es el nuevo énfasis que se da a la humanidad de Cristo¹⁸. Su carácter divino se mantiene en el fondo de todas las composiciones, aludido a menudo por atributos —nimbo crucífero— o sentidos de contexto —milagros. Pero lo que se muestra al espectador es sobre todo la figura humana de Cristo como medio racional para alcanzar su naturaleza divina. Los ciclos de la Infancia y de la Pasión cobran ahora inusitado valor como expresiones del acontecer terrenal de un hombre excepcional: lo veremos nacer y crecer en un contexto y unas actitudes típicamente terrenales, con recelo ante el sacerdote del templo, reprendido por el maestro en la escuela, jugando con su Madre ajeno a la trascendencia de los Reyes que le adoran. Lo veremos también sufrir la Pasión y morir como humano, con las manos y el cuerpo crispados por el dolor, abatido por el cansancio bajo el peso de la cruz. Incluso en la Resurrección veremos ciertas «debilidades humanas» que no relatan los Evangelios, como la aparición a su Madre. La Segunda Parusía se realizará asimismo teniendo en cuenta su pasada naturaleza humana, evocada por los ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión y por la intercesión de su Madre; nada más lejano a las imágenes distantes y sobrenaturales del Apocalipsis románico.

La nueva religiosidad que parece deducirse de esta iconografía pone de manifiesto un acercamiento a la vida evangélica que se aleja del enclaustramiento en la fortaleza espiritual agustiniana. Esta aproximación al mundo real y sus necesidades no reproduce sino el ideal de las órdenes mendicantes que han hecho de la humanidad de Dios el tema favorito de sus meditaciones junto al tema de las perfecciones de la mujer.

De aquí que, como Cristo y aún con más razón, las representaciones de la Virgen, gocen del mismo naturalismo. Aunque aparezca coronada como Reina del Cielo, por debajo de esta imagen aparece una mujer que, conocida la proximidad de su muerte, se despide de sus

familiares y seres queridos y avisa a sus «amigos», que son los de su Hijo —los apóstoles— para que la acompañen en el momento de su tránsito porque tiene miedo de estar sola. Incluso después de muerta, Cristo evita sus temores humanos recogiendo personalmente su alma. El auge que conoce el tema de la Virgen en el arte gótico es otra de las manifestaciones de esa aproximación al mundo real y no es más que el reflejo de la nueva imagen que el «amor cortés» da de la mujer.

Temas casi profanos por su alejamiento de todo dogmatismo conocen también ahora un desarrollo que no tuvieron antes: el anuncio y la adoración de los pastores, la visita que rinde María a su prima Isabel, la mantanza de los inocentes, la huida de la Sagrada Familia a Egipto, el camino del Calvario con la Verónica. Todo tiende a acentuar el sentido histórico de las narraciones pero también están inmersos en un contexto que obliga a reconocer en ellos un simbolismo implícito. En esta misma línea las composiciones se enriquecen con personajes secundarios que complementan a los protagonistas: los ladrones en la Crucifixión, los soldados, incluso animales, como los caballos de los Reyes que, acompañados por pajes, aguardan mientras aquéllos adoran al Niño.

El acercamiento al mundo sensible se traduce finalmente en una marcada tendencia al realismo iconográfico. Aparecen los paisajes para ambientar la historia, o los muebles si se trata de narraciones que se desarrollan en un interior, muebles que pueden ser fieles reproducciones de los de la época. El realismo atañe también a actitudes y caracterizaciones de personajes: la alegría, la tristeza, el asombro, el dolor, la juventud o la vejez, todo contribuye a definir el significado del mensaje rehuendo cualquier hieratismo que no se deba a formalismos arcaizantes. De las representaciones puede incluso deducirse en muchas ocasiones un preciso estudio de la moda de la época: ropajes, joyas e indumentaria en general definen el poder social de las imágenes representadas; cuidadosos y bien trabajados pliegues denotan un perfecto conocimiento de la anatomía que se descubre por debajo de ellos.

Sin embargo la belleza¹⁹, en tanto que concepto formal, no logra apartarse del idealismo agustiniano²⁰. Si las cosas creadas son un reflejo del Creador, deben ser bellas, por lo que solamente aquello que se considera verdaderamente apartado de Dios logra ser feo: los demonios, las bocas del infierno, el mismo Satán. Todo lo demás tiende a ser bello, más cuanto más próximo a Dios, como ocurre con la Virgen o los ángeles. Estos últimos cambian también su función en el gótico y de ser meros instrumentos de la acción divina se humanizan acercándose al hombre para protegerle o tomar el alma entre sus manos cuando no están ocupados en algún acontecer celestial que reproduce fielmente las músicas y los cantos terrenos.

La fusión aristotélico-tomista supone, finalmente,

¹⁸ Cristo es el eje del mundo en torno a quien gira todo: «es el centro de todo conocimiento, tanto natural como sobrenatural». Cf. Introducción a SAN BUENAVENTURA, *Obras Completas. Vol. II. Jesucristo*. Madrid, B.A.C. pp. 8.

¹⁹ Cf. HUGO DE SAN VICTOR, *Didascalion*. Libro VII. Primer tratado dedicado a la belleza.

²⁰ Según San Agustín, el mundo es bello porque es reflejo del Verbo; cada cosa es bella porque es un reflejo de Dios.

un nuevo impulso de ciertos sistemas lógicos para los que Dios es la explicación teológica: de la contemplación de la naturaleza a la luz de la razón se deduce un principio organizador que conduce a Dios. De aquí se infieren ciertos aspectos geométricos que conciernen al tímpano, su propia estructura y la de las composiciones.

La importancia concedida al orden asociada a la claridad expositiva que postula Santo Tomás se traduce en la ordenación de los relatos en secuencias narrativas, a modo de «historietas» que hacen del tímpano un verdadero libro abierto. Los hechos se suceden con una lógica evidente ante el espectador, de forma que incluso los milagros llegan a parecer hechos naturales tal y como se relatan, como si fueran la conclusión necesaria de la historia. Los relatos de la vida pública de Jesús plasmados en la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo, por ejemplo, son tan explícitos que pueden interpretarse prácticamente sin conocimientos previos: reproducen fielmente el relato evangélico.

La estructura de los tímpanos no se mantiene sin embargo uniforme a lo largo de la Baja Edad Media, ni existe tampoco homogeneidad según las áreas geográficas. En el área castellana las composiciones tienden en principio a dividirse en escenas que se ordenan sucesivamente en registros; éstos tienden también al principio a ser cada vez más numerosos —entre dos y cinco— aunque naturalmente condicionados por el espacio disponible. En una segunda fase, sin embargo, la división en registros tenderá a desaparecer y prevalece entonces el espacio único con un único tema. A finales del siglo XV y principios del XVI asistimos ya al desarrollo de la fachada como conjunto unitario donde al principio puede aún individualizarse el tímpano como centro de atracción iconográfica; más tarde, sin embargo, la escultura tiende a invadir toda la fachada como ocurre en la Iglesia de Santa María de Aranda de Duero, por ejemplo. En el área oriental de la Península prevalece, en cambio, desde el principio el concepto de espacio único en el tímpano, ocupado por una escena y más frecuentemente por una sola imagen; son excepciones los casos en que se desarrollan varias escenas separadas o no en un mismo tímpano.

Tampoco se puede hablar de uniformidad en cuanto a la importancia relativa de los temas y su situación. La Infancia de Cristo, el Fin de los Tiempos y la Virgen son los temas preferidos para las portadas²¹.

En el Ciclo de la Infancia, a los temas más trascendentes de la Anunciación, Natividad y Epifanía, se suman ahora otros pasajes esencialmente humanos y narrativos, como las circunstancias en que se desarrolla el viaje de los Reyes Magos (Aranda de Duero), la Matanza de los Inocentes o la Huida a Egipto, esfuerzos ico-

nográficos nada desdeñables, considerando que la escultura monumental carece de los recursos plásticos de la pintura. Incluso los temas más conceptuales se enriquecen con detalles ambientales, como las referencias al paisaje, o que encuadran de forma más humana su dogmatismo, como el anuncio, adoración y júbilo de los pastores (Puerta de la Natividad de la Catedral de Sevilla), la presencia de la partera que llega tarde pero atiende a la Virgen (Puerta de San Juan de la Catedral de León), el recelo de Herodes ante la presencia de los Magos (Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo) o la lectura interrumpida de la Virgen cuando se le acerca el ángel anunciador (San Martín de Oyón).

Estos temas sobre la infancia de Cristo se encuadran a menudo en programas iconográficos complejos, frecuentemente compartiendo el espacio con otras escenas de la vida de Cristo (Santa María la Real de Olite) o de la Virgen (Catedral de Vitoria). Desde el punto de vista conceptual, el objeto de tales representaciones parece evidente: la Encarnación es la base de la Redención y, con ello, de la Salvación, destacando el carácter universal de ésta así como la doble naturaleza de Cristo y el valor de la Virgen como Mater Dei. Esta interpretación es particularmente evidente cuando los temas de la Infancia se asocian a temas de la Pasión o de la Glorificación en los lucillos sepulcrales (sepulcro de Fernando Alonso en la Catedral Vieja de Salamanca).

En el tratamiento del tema del Fin de los Tiempos se puede apreciar claramente cómo la imagen apocalíptica de San Juan deja paso a la imagen más humana de San Mateo por medio del Juicio Final que alude a la Segunda Parusia con referencias a la Primera, sintetizando la doble naturaleza de Cristo. Especial humanismo cobran en estas representaciones las figuras intercesoras de la Virgen y San Juan. Esta Deesis se complementa con escenas muy expresivas sobre los castigos que sufrirán los condenados y los cánticos celestiales que acompañarán a los justos (Catedral de León), obvio mensaje que induce a cualquier espectador al arrepentimiento.

Los temas referentes a la Virgen cobran importancia creciente conforme avanzamos en el tiempo, pero tampoco se puede hablar de homogeneidad porque en este caso las provincias de Alava y Navarra son dominantes, seguidas por las de la España oriental, donde en cambio se prefieren las imágenes aisladas a las sucesiones narrativas. El carácter polisémico de la Virgen está en la base de la difusión de sus representaciones; éstas recogen temas no sólo relacionados con la vida de Cristo (Infancia, Pasión, Piedad...) sino también temas donde ella es protagonista por excelencia (Tránsito, Asunción, Coronación)²². Aun cuando en la mayor parte de las representaciones la Virgen puede cobrar más de un

²¹ De un total de 197 tímpanos góticos españoles analizados, de los cuales 113 pertenecen a portadas y 84 corresponden a monumentos funerarios, se deduce la importancia concedida a los temas del ciclo de la Infancia, del Juicio Final y los relativos a pasajes sobre la Muerte y Coronación de la Virgen formando parte de la decoración de un tímpano de puerta, es decir en el exterior del templo, por el carácter emblemático y a la vez docente que estas escenas tienen. Sin embargo, los temas referidos a la Pasión de Cristo, junto con los temas que puedan tener una significación en relación con la Redención (Epifanía,

Cristo Juez) van a ser los preferidos para la decoración de los sepulcros.

²² La escultura monumental de la Catedral de Pamplona es un ejemplo de la importancia concedida a los temas de la Virgen. En la Puerta Preciosa se desarrollan con gran riqueza de detalle los temas del Anuncio de la muerte, la despedida, el entierro y la Coronación. En la Puerta del Amparo se representa la Dormición. En la Puerta de San José, de nuevo la Coronación. En esta misma Catedral encontramos la única representación del tema apócrifo de la Aparición de Cristo a su Madre después de la Resurrección (Puerta del Arcedianato).

sentido, éstos acaban expresando cuatro principales, interrelacionados entre sí (María «Theotokos», María «Reina del Cielo», María «Corredentora» y María «Intercesora»), que encubren otros secundarios (Nueva Eva, Nueva Ley).

Los temas de la Pasión son elemento muy secundario en las portadas y dominantes en cambio en los monumentos funerarios, donde se prefieren lógicamente los temas referentes a la acción salvadora de Cristo: la Crucifixión, la Epifanía y Cristo Juez entre otros. Los temas de la Pasión, por otro lado, son esencialmente castellanos, como también ocurre con el tema de la Piedad — derivado directamente de ésta—, cuya difusión es un hecho tardío que cobra creciente importancia a fines de la Edad Media, pasando desde los monumentos funerarios a las fachadas de los templos ya en la transición al Renacimiento.

Las vidas de santos o sus imágenes aisladas son en cambio manifestaciones esencialmente locales, relacionadas con sus advocaciones²⁵. No puede hablarse en realidad de un santo especialmente dominante como protagonista de la iconografía gótica española en cuanto a escultura monumental se refiere. Las representaciones de santos son en cambio abundantes como complementos iconográficos en escenas de la vida de Cristo y de la Virgen; en estos casos la importancia relativa viene determinada por la que señalan los mismos textos sagrados, si bien con algún detalle de interés como, por ejemplo, el humanismo que encierra la figura de San Juan, que incluso quita relevancia a la figura más doctrinal de San

Pedro. El discípulo preferido de Jesús ocupa así lugares privilegiados en representaciones como la Santa Cena, la Crucifixión o el Juicio Final, mientras que San Pedro sólo suele aparecer en el contexto del apostolado.

En definitiva, los cambios sociales ante los que responde el arte con las formas góticas, favorecen un progreso hacia el naturalismo que, si no elude, al menos trata de humanizar los principios excesivamente conceptuales de la sociedad precedente.

Hasta el momento, el arte sagrado se ha caracterizado por presentar al fiel una iconografía esencialmente rica en elementos simbólicos, girando en torno a los aspectos más trascendentes de la doctrina cristiana. Con el gótico estas escenas persisten y conservan su significado conceptual, pero se humanizan tanto en el sentido doctrinal como en el meramente expositivo. Junto a éstas, otras escenas que hasta ahora han tenido, si no trascendencia secundaria, sí complementaria en los programas iconográficos de los templos, trascienden en el gótico al exterior de las iglesias, incorporándose en su decoración monumental.

²⁵ Ejemplos claros son los tímpanos dedicados a San Saturnino (Artajona, Navarra), San Esteban, San Nicolás y San Lesmes en Burgos, San Gil (Vitoria, catedral, puerta izquierda del pórtico occidental), San Pedro (Vitoria), San Miguel (Vitoria), así como el gran número de representaciones de figuras de Santos con una función esencialmente de intercesión que encontramos en la decoración de monumentos funerarios. Cabe destacar, por otro lado, la ausencia de representaciones de santas como protagonistas de secuencias narrativas.