ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL
DE LA USC

Laura
Méndez Vergel

Tesis doctoral

Orden y caos en la cosmovisión de los siglos XII y XIII: escultura y dramas litúrgicos

Santiago de Compostela, 2025

Programa de doctorado en Estudios Medievales

ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

TESIS DOCTORAL

ORDEN Y CAOS EN LA COSMOVISIÓN DE LOS SIGLOS XII Y XIII: ESCULTURA Y DRAMAS LITÚRGICOS

Autor

Laura Méndez Vergel

Director: ISRAEL SANMARTÍN BARROS y MARTA CENDON FERNANDEZ

Tutor/a: MARTA CENDON FERNANDEZ

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS MEDIEVALES

SANTIAGO DE COMPOSTELA 2025

RESUMEN

La concepción de la realidad es moldeada por el contexto histórico, de tal modo que la cosmovisión que cada individuo posee está influida por su tiempo. A lo largo de los siglos XII y XIII, los fundamentos que constituyen la realidad van a verse notablemente alterados. En esta tesis doctoral, mediante un enfoque interdisciplinar de Historia, Historia del Arte, Filosofía y Literatura, abordamos las modificaciones que alteran la percepción de la imagen. Enfocamos dicho cambio bajo los términos 'orden y caos', a través de la relación existente entre la concepción moral y su expresividad artística, a lo largo del Camino de Santiago en su vía francesa.

Palabras clave: interdisciplinariedad, expresión artística, moral, orden y caos, cosmovisión.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMO

A concepción da realidade está configurada polo contexto histórico, de xeito que a visión do mundo de cada individuo está influenciada polo seu tempo. Ao longo dos séculos XII e XIII, os alicerces que constitúen a realidade íanse alterar significativamente. Nesta tese de doutoramento, utilizando un enfoque interdisciplinar da Historia, Historia da Arte, Filosofía e Literatura, abordamos as modificacións que alteran a percepción da imaxe. Centrámonos neste cambio baixo os termos "orde e caos", a través da relación entre a concepción moral e a súa expresividade artística, ao longo do Camiño de Santiago no seu percorrido francés.

Palabras chave: interdisciplinariedade, expresión artística, moral, orde e caos, cosmovisión.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ABSTRACT

The conception of reality is shaped by the historical context, such that each individual's worldview is influenced by their time. Throughout the 12th and 13th centuries, the foundations that constitute reality were significantly altered. In this doctoral thesis, using an interdisciplinary approach to history, art history, philosophy, and literature, we address the changes that alter the perception of images. We focus on this change through the terms "order and chaos," exploring the relationship between moral conception and artistic expression along the French route of the Camino de Santiago.

Keywords: interdisciplinarity, artistic expression, morality, order and chaos, worldview.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Las Iglesias me abominan. Los creyentes tiemblan al oir mi nombre. Pero, quieran o no, tengo un papel en el mundo. [...] Dios me creó para que yo lo imitara de noche. Él es el Sol, yo soy la Luna. Mi luz flota sobre todo cuanto es fútil o ha terminado, fuego fatuo, márgenes de río, pantanos y sombras. [...] Tal vez, en el fondo inmenso del abismo, el propio Dios me busque, para que yo lo complete, pero la maldición del Dios Más Viejo (el Satumo de Jehová) pende sobre él y sobre mí, nos separa, cuando nos debería unir, para que la vida y lo que deseamos de ella fueran una sola cosa.

El principio de la ciencia es saber que ignoramos.

Seguí, porque era mi deber, el consejo y la orden de Dios le tenté con todo lo que existía. Si hubiera seguido con mi propio criterio le habria tentado con lo que no existe.

La hora del diablo. Fernando Pessoa

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN……...14

1. OBJETIVOS ……16
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN…….18
3. METODOLOGÍA……....23

BLOQUE I. ORDEN Y CAOS. FUNDAMENTOS TEÓRICOS……...……27

I. 1. ORDEN Y CAOS……..27

I. 1.1 **Alteración de fundamentos. Orden y caos**……..27

I. 1.1.1 Ley divina…….27

I. 1.1.2 La cosmovisión del siglo XII……29

I. 1.1.3 La visión cambiante……..30

I. 2. LA IMAGEN EN LOS SIGLOS XII Y XIII…….33

I. 2.1 **Arte: la visión del mundo**……..33

I. 2.2 **Camino de Santiago como observatorio conceptual: la imagen**……....36

I. 2.3 **Orden y caos: directrices en los siglos XII y XIII a través de la imagen del bien y el mal cristianos**……...39

BLOQUE II. TRANSFORMACIONES……43

II. 1. LA CONCEPCIÓN MORAL, SIGLOS XII y XIII…….....43

II. 1.1 **Aproximación a la concepción de la moral en los siglos XII y XIII**…….43

II. 1.1.1 La moral pleno medieval…….43

II. 1.1.2 Transcurso del tiempo, nuevas lecturas……...46

II. 1.1.3 El individuo: el fiel, recurso para la unidad cristiana en tiempos de transformación……..47

II. 1.2 **Escisión: hacia el siglo XIII**……..51

II. 1.2.1 Nuevos paradigmas: la cuestión metafísica…….51

II. 1.2.2 Cierto sincretismo……54

II. 1.2.3. *Civitas Diaboli*……56

II. 1.3 **Búsqueda de estabilidad. Nueva cosmovisión**……....58

II. 1.3.1 Re-ordenar……...58

II. 1.3.2 Y vías……...60

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

II. 1.3.3 Actuaciones……62

II. 1.3.3.1 *Intermedios*……...64

II. 2. MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS: ESCULTURA Y DRAMA LITÚRGICO……65

II. 2. 1 **Presentar**……..…65

II. 2. 1. 1 Imagen de lo inteligible……68

II. 2. 2 **El binomio texto e imagen: representar**……71

II. 2. 2. 1 Variables……...…73

II. 2.2.2 *Performance*……74

II. 2.2.2.1 *Dramas litúrgicos*……76

II. 2.2.2.2 *Il totus mundus agit histrionem*……78

II. 2. 3 **Arte y artificio: una cultura visual**……78

II. 2. 3. 1 *Formosa deformitas*……...80

II. 2.4 **Sistematización expresiva**……81

II. 2.4.1 Imagen gótica……..82

BLOQUE III. SEGUIMIENTO DEL ORDEN Y CAOS A TRAVÉS DE LA IMAGEN Y LA LITERATURA……85

III. 1 DRAMAS LITÚRGICOS……85

III. 1.1 ***Peregrinus***……..…86

III. 1.2 ***Ludus Paschalis***.....87

III. 1.3 ***Officium Pastorum***.....87

III. 1.4 ***Visitatio Sepulchri***……....88

III. 1.5 ***Ordo Prophetarum***……...89

III. 1.6 **La conversión de san Pablo**……....90

III. 1.7 ***Sponsus***……90

III. 1.8 ***Ordo Rachelis***……...91

III. 1.9 **Auto de los Reyes Magos:** ***Ordo Stellae***……..92

III. 1.10 ***Ordo Ioseph***……93

III. 1.11 ***Le Jeu d'Adam***……...93

III. 2 ANÁLISIS DE OBRAS……...94

III. 2.1 **Saint Pierre de Moissac**……..94

III. 2.2 **Souillac**……..…96

III. 2.3 **Portada Occidental de Santa Fe de Conques**……..…….97

III. 2.4 **Portada Real de Chartres**……...99

III. 2.5 **Portada de Ripoll**…….....100

III. 2.6 **Portada de Santa María de Uncastillo**…….....101

III. 2.7 **Catedral de Santiago de Compostela**……...103

III. 2.8 **Portada del Juicio Final de Tudela**……..104

III. 2.9 **Puerta del Juicio Final de Bourges**……..105

III. 2.10 **Puerta del Juicio Final de León**…….106

III. 2.11 **Portada de la Majestad de Toro**……107

III. 3 TEMAS. COSMOVISIÓN A TRAVÉS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS…….……..108

III. 3.1 **Cartografía, espacio**……..109

III. 3.1 1 Ciudad……..……110

III. 3.1.2 Naturaleza……113

III. 3.1 2.1 *Aire*……115

III. 3.1.2.2 *Agua*……..115

III. 3.1.2.3 *Luz*…….116

III. 3.2 **Tiempos: escatología**…….116

III. 3.2.1 Apocalipsis……...116

III. 3.2.2 Juicio Final……...117

III. 3.2.2.1 *Segunda parusía*……119

III. 3.2.2.2 *Reino de Cristo*……..119

III. 3.2.2.3 *Bienaventurados*……119

III. 3.2.3 Paraíso……..119

III. 3.2.3.1 *Paraíso: Sala de Espera*……...120

III. 3.2.3.2 *Paraíso definitivo*…….….121

III. 3.2.4 No retorno: infierno……..122

III. 3.2.4.1 *No retorno*…….122

III. 3.2.4.2 *No retorno definitiv*o…….…123

III. 3.2.5 Purgatorio…….….124

III. 3.3 **Personajes**……..124

III. 3.3.1 Eva y Adán……..125

III. 3.3.2 Dios……..126
III. 3.3.2.1 *Cristo*…….……...127
III. 3.3.3 María……129
III. 3.3. 4 Diablo……..130
III. 3.3. 5 Santos……...…132
III. 3.3. 6 Otros……...….133
III. 3.3.6.1 *Herodes*……134
III. 3.3.6.*2 Isaac*……..134
III. 3.4 **El reflejo del fiel**……135
III. 3.4.1 Creyente……...135
III. 3.4.1.1 *Combate de conducta*……137
III. 3.4.1.2 *Castigos y pecados*……139
III. 3.4.2 Judío……140
III. 3.4.3 Musulmán……141
III. 3.4.4 Paganos……141
III. 3.4.5 Hombre……141
III. 3.5 **Animales**…….....143
III. 3.5.1 Protagonistas ……...144
III. 3.5.2 Animales como recurso…….....145
III. 3.5.3 Los de los márgenes……146
III. 3.6 **Cortes**…….……147
III. 3.6.1 Celestes……147
III. 3.6.1.1 *Angélicas*……...….147
III. 3.6.1.1.1 *San Miguel*……..149
III. 3.6.2 Bíblicas……150
III. 3.6.3 Humanas……...…151
III. 3.6.3.1 *Miembros eclesiásticos*……...……..152
III. 3.6.3.2 *Reales / civiles*……...152
III. 3.6.3.3 *Pueblo*……154
III. 3.6.4 Infernales y demoníacas……..……154
III. 3.7 **Acciones**……..156
III. 3.7.1 Caminar……...……156

III. 3.7.2 Luchar……...…156

III. 3.7.3 Pensar……..….156

III. 3.7.4 Sentir……..…..157

III. 3.7.5 Volar……....….158

III. 3.7.6 Morir……...…..158

III. 4. VISIÓN SINTÉTICA DEL ORDEN Y EL CAOS EN LA ESCULTURA Y EL DRAMA…….....159

BLOQUE IV. LAS TRANSFORMACIONES DE ORDEN Y CAOS EN LA COSMOVISIÓN DE LOS SIGLOS XII Y XIII EN EL CAMINO FRANCÉS……....168

IV. 1 PRIMER CUARTO DEL SIGLO XII……..….169

IV. 2 TRANSICIÓN DEL PRIMER AL SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XII……...……172

IV. 3 SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XII……..….173

IV. 4 TRANSICIÓN DEL SEGUNDO AL TERCER CUARTO DE SIGLO……..….176

IV. 5 TERCER CUARTO DEL SIGLO XII……..….178

IV. 6 ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XII……..….180

IV. 7 PRIMER CUARTO DEL SIGLO XIII…….....181

IV. 8 SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XIII……..……182

IV. 9 TERCER CUARTO DEL SIGLO XIII…….185

IV. 10 ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIII……...……185

CONCLUSIONES…….187

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA……....197

ANEXOS……...….221

1.ANEXOS FOTOGRÁFICOS……..224

1.1 **Bloque II**……..224

1.2 **Bloque III**……....225

1.2.1 Bloque III.1……...225

1.2.2 Bloque III.2……...…231

1.3 **Bloque IV**…….293

2. ANEXO TEXTUAL……...319

2.1 **Dramas litúrgicos**……319

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AGRADECIMIENTOS

Mis padres. Cultural y emocionalmente, los padres son el fundamento de todo. En mi caso cuento con dos padres amorosos que en ocasiones son más amigos que padres y eso es el punto de todo. No solo han ejercido su papel de padres de una manera extraordinaria, de una manera que cualquiera es capaz de apreciarlo, no solo su hija, sino que también han sido mi mayor motivación y ánimo día tras día. Reitero mis agradecimientos a mi padre por llevarme a los pueblos de pequeña con los que me encontré con la esencia embriagadora del románico en los campos y a mi madre por ser la luz que ilumina mis muros con todo, pues no sabría elegir. Gracias por haber tenido una fe ciega durante toda mi vida aun cuando ninguna otra persona era capaz de discernir algo. Por vuestro trabajo que os ha destrozado las manos, las que yo intento calmar cuando y como puedo.

Mi tutora Marta Cendon quién no solo ha sido quién ha orientado el orden y el caos, sino que ha tenido la visión de arriesgar por alguien que se sale del margen de alguna manera, cuestión de alabar pues es muy sencillo apoyar lo excelente pero no tanto lo discordante y ella siempre me ha escuchado y apoyado. Israel Sanmartín me enseñó a que, si bien yo soy más del caos, este también puede ser entendible. Sin olvidar a una figura clave, Lucía Lahoz, quién me enseñó a ver con otros ojos y pensar con otra mentalidad, agradecida por siempre por haberme conectado a través de los discípulos de Emaús con el arte medieval creando este enamoramiento que espero sea para siempre.

Agradecer siempre la ayuda y disponibilidad de la que considero una casa amiga, la 'Fundación Catedral de Santiago de Compostela'. Siempre dispuestos a abrirme las puertas a cualquier petición con gran proximidad, como ha sido los permisos necesarios para la disposición de las fotografías de los anexos, gracias Ramón y Chechu. A David Chao por atender y escuchar siempre mis cuestiones aleatorias.

Gracias a Quitterie Cazes, mi tutora en la estancia de Toulousse, quién me supo entender desde el primer momento y me dispuso en mi camino para desglosar lo que tenía en mente con pautas muy sencillas pero potentes. Gracias por la hospitalidad y la cercanía.

A la familia Dantan (Josseline y Daniel) por su hospitalidad en Persan, París que hizo que a día de hoy os lleve en mi día a día, por los viajes que hicimos para conocer el arte medieval. Gracias Enmanuelle por mostrarme que la bondad y la confianza están presentes en todos los sitios.

La familia Soula quienes también hicieron posible algunos viajes, como es el caso de Conques. Gracias por haberme acompañado en unos meses duros, haciendo que todo fuese más sencillo.

Me gustaría citar a todas aquellas personas que literalmente, me han sostenido durante unos años duros, no por el trabajo de tesis como ocurre frecuentemente-pues en mi caso ha sido lo que me ha mantenido a flote- sino por circunstancias de la vida. Citar a Pablo, mi compañero de todo, aquel que más sabe de mi forma de entender la Edad Media, quién siempre le ha dado credibilidad a mis más disparatadas teorías, gracias no solo por darme la seguridad necesaria, sino por tu siempre compañía que me hace entender el arte en toda su universalidad.

USC DE COMPOSTELA

A Santiago Caramés quién me ayudó con toda la burocracia con un abrazo inmenso. A Ana Varela, por ser mi orientadora en mis pasos a seguir. A Luis Ibañez y a todos los miembros de O Camiño do Medievalista por haberme acogido en mi paso por el Congreso.

Mencionar a todas mis amigas que no solo han supuesto la base sustentante en todos los años de tesis, sino que han tenido que hacer de auxiliares, correctoras, fotógrafas, ayudantes de una forma eficiente con gran disponibilidad: Carolina, Alba, Sara, Yésica, Ana Iglesias, Amanda, Sonia, Cristina, Lara, Bárbara, mi hermana Ana María…. En especial agradecer a Amanda por haberme aportado una nueva visión de la vida allá por 2018, la cual hizo posible la mentalidad del hoy. Mi Carolina siempre en paralelo a mis ideas, con quién puedo profundizar y ser libre. A Sara, Sonia, Cristina, Sara y Amanda por las correcciones, a Cristina por su siempre disponibilidad para revisarme lo referente a idiomas y a Ana Iglesias y Ana María por las fotografías.

Mis alumnos que me han ayudado a ser, ante todo, más persona, a historiar mejor el arte, a sentirme escuchada, valorada y querida.

También por supuesto a todas aquellas personas que de alguna manera ya no están en mi vida porque considero que es tan importante aquellos que te acompañan en la vida que debe ser seguida como aquellos que te muestran por dónde no hacerlo. De alguna manera han contribuido a que encontrase mi camino y siempre os llevaré en él, o, ¡quizá nos encontremos en otra vuelta!

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INTRODUCCIÓN

Al terminar mi grado en historia del arte en la Universidad de Salamanca realice el trabajo final sobre el Pórtico de la Gloria. Por entonces suponía un reto, como cada cosa debe ser a su tiempo, dentro de su fase a superar. Pronto hubo un asunto que me daba que pensar: los animales del basamento y la lectura negativa que les hacían. Si bien, mis aproximaciones -que ya querían adelantarse unos años- fueron frenadas. Pero la preocupación perduró en el máster de Estudios Medievais e incluso cuando contaba a mis compañeras mis pensamientos, ellas percibían el punto de mis cuestionamientos. Al final acabamos haciéndonos preguntas en conjunto y yo necesitaba dar un poco de luz a lo que con 'oscuridad' se abordaba.

Aunque mis preguntas fuero calmadas, nunca detenidas. Marta Cendón fue la persona que nunca paró mis ideas y solo buscó el cauce para llevarlas a cabo, para indagar y abrir la vía con una metodología adecuada. Mediante la beca de colaboración disfrutada en el máster, orden y caos fue construyéndose en torno al drama litúrgico *Le Jeu d'Adam*, trabajo que se consolidó en un TFM que serviría casi de anteproyecto a la tesis doctoral que ahora se ha materializado.

Si bien, durante un tiempo muy largo tuve que desviarme de alguna manera y dejar de lado a mis amigos de las basas del Pórtico, eso solo sirvió para dar una vuelta de 365 grados.

Después de comenzar con Israel Sanmartín un gran paseo por la Edad Media de los siglos que compete a la tesis, observar y comprender la cosmovisión que me correspondía, tuve que hacerlo posteriormente desde la perspectiva francesa a través de la lectura. Esta aventura se traspasó a la vida real, con una estancia en el centre André-Chastel de la Universidad de la Sorbonne con Danny Sandron en París. Este viaje sería determinante, puesto que la profundización de la moral desde la teología y su vinculación con la propia teoría del arte y expresión dieron un vuelco a lo que orden y Caos habían sido.

Si bien una tesis son muchos comienzos, este, sin duda, fue su renacer significativo. El poder realizar práctica de campo yendo *in-situ* a los lugares que hoy se encuentran citados entre las páginas del trabajo, también llevó a arrojar una información necesaria (aunque debido a problemas tecnológicos no hemos podido contar con la ingente cantidad de fotografías realizadas en los múltiples viajes realizados). Tras un periodo en el que la comprensión filosófica y teológica pleno medieval y bajomedieval fueron el foco, era hora de volver a indagar sobre el aspecto histórico artístico.

En la estancia a Toulousse de mano de mi estimada profesora Quitterie Cazes, la imagen volvió a ser el tema principal. Un nuevo comienzo dio lugar asentado en la historia del arte y en el estudio de obras, piezas, vinculaciones artísticas y formas. Combinado con otra serie de salidas fundamentales a lugares como Souilllac, Moissac, Conques, etc. supusieron la reescritura o la reformulación de una comprensión antes esbozada.

Considero que las bases estaban escritas y era el momento de desarrollarlas, de que las piezas encajasen. Es muy importante los periodos de procesamiento, de silencios, de parecer que no hay actividad cuando realmente se está 'cociendo' todo, sobre todo cuando se trata de un trabajo interdisciplinar en el que las disciplinas deben encajar, deben poder fusionarse de

manera adecuada y ordenada. González Montañes con su tesis “Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)” ayudó mucho a unir las piezas. Fue un momento en el que recuerdo haber pensado "*habemus tesis*", pues ví su viabilidad de poder llevarse a cabo según los planteamientos que una tesis doctoral requiere.

Muchas idas y venidas, muchas pruebas mentales, muchos intentos por ver como aquella estructura podía ser posible. También muchos cuestionamientos personales, puesto que una tesis con un toque 'innovador' siempre supone la ruptura en algún nivel del conocimiento según la lectura ortodoxa y, con ello, el rechazo y la incomprensión en aspectos tan relevantes para una contratada predoctoral como la publicación en revistas científicas.

Un gran viaje con mis padres a Lleida con razón de una comunicación en el Congreso ‘International Medieval Meeting Lleida’, sirvió de gran práctica de campo de la gran mayoría de fotografías que se hallan en los anexos de este trabajo. Todo parecía encajar ante mis ojos, era necesario plasmar todo aquello que resonaba constantemente en mi cabeza. Los animales de las basas me llamaban constantemente.

Para ello, supe que tenía que argumentar el por qué el Camino de Santiago servía de espacio en el que situar orden y caos. La generalidad a veces, impide poder agarrar algo y seguir un planteamiento que requiere de fundamentos. Como colofón a la tesis, decidí arriesgarme y escribir un ensayo sobre dicho asunto y presentarlo al concurso propuesto por la Academia Xacobea. De manera casi poética, recibí la llamada con la noticia de que mi visión sobre el Camino como fenómeno posible de abordar como una entidad en sí, había resultado ganadora.

Con los últimos resquicios vino el periodo de redacción, de constitución de un relato, de encontrar el modo, la manera, las palabras, la estructura más adecuada. El ensayo y error, las vías que se intentaron y llevaron meses para comprobar que eran callejones sin salida y tocaba dar marcha atrás, volver a situarse y comenzar de nuevo. Escribir, defender con cada párrafo, muchas veces desde la incertidumbre, otras con la convicción que te da la pasión y el compromiso con unas esculturas que desde unas calles más arriba me llamaban sin cesar. Siempre desde el acompañamiento de todos aquellos que siempre supieron que aquello que tenía en la cabeza iba a salir adelante, una tutora comprensiva y sobre todo con mucha visión por mis maquinaciones que en ocasiones hasta yo encontraba estravagantes. Finalmente el sonido ensordecedor (quizá no tanto) de aquellas fieras de las basas paró. Todo comenzó a asentarse en palabras y en un discurso que espero haber conseguido para ustedes y para ellos.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. OBJETIVOS

Nuestro primer objetivo es el estudio, desde la historia, de los distintos elementos que constituyen la realidad de la cultura medieval a través de los componentes que la conforman. Las diferentes aproximaciones a los hechos y expresiones se realizan bajo las circunstancias del contexto que las rodean. Cuando hablamos de la aproximación a una plena Edad Media y una Baja Edad Media, hemos de realizar una distinción en las consideraciones de los elementos que tratamos: la mentalidad de la sociedad del siglo XII no es la misma que la del XIII, además de ser una época en la que se producen alteraciones debido a numerosos cambios históricos que modifican el paradigma de la propia comprensión de la realidad para el hombre medieval.

Este planteamiento es el que queremos desarrollar con el término desde el que parte la perspectiva del estudio mismo, la "cosmovisión", puesto que, aunque pertenezca a una misma cultura -la medieval-, los acontecimientos de la época reformulan la visión del propio cosmos cristiano, una transformación que estará más próxima a la comprensión perteneciente a la Edad Moderna. Este concepto aludirá al cambio de planteamiento de forma estructural, el cual afectará a todos los componentes a los que nos aproximaremos con más detenimiento. Este objetivo permitirá acercarnos al análisis histórico-social bajo las propiedades de cada tiempo, de manera más fiel en cuanto a la dimensión moral que caracteriza estos siglos, la cual permite distinguir entre un orden y un caos dibujados en la sociedad cristiana, un nuevo enfoque de estudio que confiamos que revelará horizontes novedosos.

Otro de los objetivos es la realización de un seguimiento moral desde un escenario social en el que se parte de una mentalidad platónica cristiana en la que el centro era Dios, hasta llegar al siglo XIII donde ya afloraba un antropocentrismo más cercano a la mentalidad moderna.

Un tercer objetivo es trazar una secuencia histórica aproximada a la consideración del aspecto moral en los siglos XII y XIII. Si es posible, establecer una secuenciación de la consolidación externa de la fe, y su fusión con las consideraciones de bien y mal. A través de los textos medievales conocemos las dimensiones del bien y el mal, pero estos no existen más allá de la responsabilidad del hombre, pues toda creación correspondería a la concepción de Dios. Dicha cosmovisión comenzaría a alterarse en este periodo, pero aún no es una concepción consolidada externamente del fiel.

Tras el estudio de orden y caos, se intentará constatar la presencia de ciertos movimientos ideológicos, de modo que se puedan rastrear las direcciones que tomaron más allá del orden y el caos.

También trataremos de analizar si nuestro enfoque respecto a las mentalidades y las formas que la concepción moral manifiesta, puede ayudar a datar las obras a través de la probable lectura del momento ideológico.

De esta forma, se quiere poner el foco de manera transversal respecto a la agrupación iconográfica de diversas manifestaciones artísticas donde se manifieste el orden y el caos medieval en los siglos XII y XIII. Para ello, queremos señalar la diferencia tácita que subyace en los conceptos si nos situamos correctamente en cada tiempo con sus propias coyunturas.

Se pretende también observar las diferencias expresivas en el lenguaje artístico que utiliza el hombre medieval, dentro de esta transición temporal, puesto que debemos concretar

y limitar los fundamentos conceptuales de la imagen para poder abordar la representación de la moral de manera diacrónica.

Como ya mencionamos, las conformaciones formales tienen distintas lecturas partiendo del pensamiento en el que la sociedad comprenda la realidad, pues así verá el mundo que le rodea y, por tanto, los elementos y su expresión. Por consiguiente, es posible usar los mismos motivos, figuras y representaciones, pero con un "fondo" distinto, susceptible de un relativismo lingüístico que debe revisarse. Por ello, resulta conveniente apreciar las diferencias respecto a la percepción y significación que las formas adquieren dependiendo de la cosmovisión. Para ello se lleva a cabo un seguimiento de la moral no solo a través de las ideas históricas, sino también de un análisis no-cronológicolineal de los temas bajo la iconografía, para poder concretar el repertorio ideológico del momento y la implicación significativa de este respecto a la moral[1].

Por lo tanto, se pretende realizar un estudio de la moral en la imagen, a través de dos conceptos: el orden y el caos, en los siglos XII y XIII, período durante el cual hay un cambio de mentalidad por diversos factores. Estas transformaciones se pretende analizarlas desde la historia de las mentalidades, la filosofía y la teoría moral. Desde esta base se intenta una aproximación al concepto artístico y cómo va variando en esos siglos. Para ello se realizará un análisis formal de una selección de obras, tanto textuales como artísticas, para aplicar esa contraposición y, a la vez, complementariedad, entre el cosmos y el caos. Se entiende que al explicar un arte naturalista se sigue un orden físico que pertenece propiamente a lo humano que genera una medida, un canon correspondiente, el cual, cuando no se sigue, es percibido como desordenado y mal realizado. Resulta lógico que bajo un arte que sigue los mismos planteamientos físicos humanos, se exprese el caos bajo movimientos forzados en su gestualidad y composición; no obstante, cuando nos centramos en otra comprensión del mundo, esta observación puede que difiera en lo formal.

Estos objetivos se pueden desarrollar en cuatro puntos:

1. Llevar a cabo un seguimiento aproximado de la concepción moral en los siglos XII y XIII.

2. Apreciar, a partir de determinados temas, la trayectoria de orden y caos a través de la escultura y el drama litúrgico de una serie de obras seleccionadas.

3. Realizar observaciones respecto al orden y el caos de motivos -que hemos denominado como temas- valiéndonos tanto de imágenes como de textos literarios vinculados al drama litúrgico.

[1] De esta manera, no se reincidirá en la actual relación pensamiento-objeto: resulta necesario que el románico se desligue de la mirada que lo asocia por temática con algunas representaciones, o por el simple análisis de la figuración. Ya sea desde la técnica, a la lectura de lo que se narra, al románico se le ha arrebatado su carácter en pos de una lectura desde planteamientos humanistas, donde el eje de valorización artístico es el arte de la época moderna, el Renacimiento, que se apoya en un arte clásico que ha filtrado y reinterpretado bajo su propia comprensión. El rechazo a los dogmas religiosos para destacar ideas progresistas hace que rechacemos la visión espiritual. Este planteamiento, ahora empañado por cuestiones políticas que poco o nada tienen que ver con la época, ha de ser soslayado, para analizar el objeto en su tiempo, bajo su consideración, su uso, su función para las gentes, sin los condicionamientos actuales que enturbien su lectura por juicios de valor de otro contexto, recuperando su dignidad. En busca de ennoblecer bajo nuestras propias valoraciones el arte románico, estamos obviando su primer y ultima finalidad, su esencia primaria, lo que le hace tener que medirse en parámetros de una realidad que no es la que le corresponde, lo que enturbia la valorización que contiene en sí mismo, teniendo que encuadrarlo en unas directrices que le son ajenas. Hemos de ser capaces de admirar y mirar, y sobre todo observar, el románico bajo la mirada del hombre que quería ser buscado con su creación. Hemos de volver a envolvernos de la capacidad espiritual para valorar su expresión sin dependencias ajenas. Es preciso que le devolvamos su entidad más allá de cuestiones religiosas que afecten a nuestra visión contemporánea del mundo. El románico ha de volver a funcionar para remover nuestro interior, no como uso cultual como lo entendemos a día de hoy, sino espiritual, sin lecturas posteriores que correspondan a otras circunstancias.

4. Dar luz a obras que se encuentren en el camino de Santiago para interpretarlas de una forma más cercana a la realidad del momento, de forma que nos aproximemos a su concepción de manera que las vinculemos con un espacio y un tiempo.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A través de la interdisciplinaridad, nuestro estudio pretende trascender aquello que percibimos visualmente en el arte, la manera en la que nos llega la información -que responde a unas lecturas generales, ya que vemos las intencionalidades y recibimos una educación visual para desentrañarlas. Pero no es lo mismo la observación en nuestra era que en el Medievo, así como no lo es en el románico y en el gótico. La codificación de las estéticas a las que nos referimos se estaba trazando bajo la lectura moral de las mentalidades que responden a nuevos movimientos filosóficos del pensamiento social. Así como la cultura afecta a todas las capas, también la expresiva va a ser alterada en su materia artística.

La tesis parte desde y hacia la historia del arte, pero su aparato teórico se apoya en distintas disciplinas para explicar una visión moral que subyace, y adecuarla a la época de realización de las obras. Nuestra visión del pasado está condicionada por el filtro de la mentalidad moderna que, en ocasiones, aplicamos a la historia. Las disciplinas en las que se apoya solo son pilares que soportan el aparato teórico que se ha dispuesto para construir la base del objeto de estudio: una estética del orden y el caos dentro de la cosmovisión medieval.

Este argumento precede a la elección de diversas fuentes bibliográficas, las cuales, han sido conjugadas a través del propio desarrollo de cuatro bloques temáticos y un sistema metodológico por el que se ha hecho viable. Por ello ha sido necesario el manejo de diversos conjuntos de fuentes que sustentan cada disciplina, así como otras sirven de elemento que las cohesiona.

En cuanto al desarrollo de las cuestiones que deben perseguirse en la investigación y cómo llevarlas a cabo en sus planteamientos metodológicos a la hora de abordar el estudio, se ha tenido constancia de la perspectiva de los límites ontológicos que cada zona geográfica o periodo histórico; por ello se han tomado como base las aproximaciones de Warburg[2].

Se utilizará como guía base a partir del aparato histórico la historia de las mentalidades como disciplina que servirá de argamasa para todo lo planteado, ya que se pretende dar cohesión del contexto temporal y espacial a través de la mentalidad bajomedieval. Se pretende incidir en esta mentalidad para desentrañar la construcción artística de estos dos aspectos aglutinados como estéticas, como realidades sensibles que tienen distinto impacto psicológico al recibir su plasmación. Para la cosmovisión de los dos siglos que centra nuestra investigación, nos hemos basado en la bibliografía que ha analizado la sociedad medieval, desde una perspectiva que aglutina, sobre todo, las disciplinas de la Historia de la cultura y la Filosofía medievalista, pues se han pretendido recoger aquellos aspectos fundamentales para el transcurso de la mentalidad humana.

Como fuente fundamental que ha articulado nuestra concepción del mundo medieval nos hemos basado fundamentalmente en los autores Le Goff[3] y Schmitt[4], seguidos de Baschet[5],

[2] Warburg, A., Raulff, U., y Etorena Homaeche, J. (2004). *El Ritual de la serpiente*. Ciudad de México: Sextopiso.
[3] Le Goff, J. y Schmitt J-C. (2003), *Diccionario razonado del Occidente Medieval*. Madrid: Akal.

Fossier[6], Vauchez[7] y Gurévich[8], quienes aportan un extenso estudio de la vida y visión medieval, tanto de forma general como desde diferentes aspectos particulares.

Mediante la filosofía contemporánea hemos intentado rastrear la ontología, es decir, la visión social para centrarnos en el sujeto, tanto como espectador, como el artífice o el programador; actores fundamentales para marcar los factores a tener en cuenta en el ámbito al que nos referimos. Estos están relacionados con la estética, la cual va unida a la moral, sea un momento más idealista o más racional. Si bien forman parte de la cosmovisión tendrán su implicación directa en el análisis de orden y caos, pues afectará a la forma en la que tiene lugar el tratamiento de la representación de la imagen. Para la vertiente del conocimiento filosófico medieval lo hemos hecho a través del extenso trabajo de Gilson[9] para todos los aspectos del pensamiento medieval y García-Junceda en lo relativo a san Agustín[10].

En cuanto a la generación conceptual en la que hemos basado el aspecto teórico del orden y el caos nos hemos apoyado en la transformación de los conceptos con el autor Koselleck[11] y su duración con Braudel[12], Bultmann Rudolf[13], D'Assunçao[14], sirviendo de base Vovelle[15] y Hervé Martin[16] como el mecanismo en el que se apoya el pensamiento. Para entender a qué remiten el orden y el caos de una manera global, tanto en la física como fuerzas de la naturaleza ha sido fundamental la obra de Briggs[17], como en la historia cultural y religiosa la de Cohn[18] y más concretamente en la sociedad medieval nos hemos adentrado de la mano de Iogna-Prat[19].

En cuanto a la bibliografía en la que más nos hemos apoyado para la creación de una aproximación de la moral han resultado claves los estudios de Paul[20], Chenu[21], Gilson[22] y el pensamiento de Pedro Abelardo[23], de quienes hemos podido observar las características teológicas que rodean al hecho moral, de manera que ha permitido limitar la cronología de

---

[4] Schmitt, J-C. (2001), *Le corps, les rites, les rêves, le temps: Essais d'anthropologie médiéva*le. Paris: Gallimard. Schmitt, J-C. (2021), *Le cloître des ombres. Suivi de la traduction française du "Livre des révé*lations*" de Richalm de Schöntal; avec la collaboration de* Gisèle Besson. Paris: Gallimard.

[5] Baschet, J. (2009), *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América*. México: Fondo de cultura económica.

[6] Fossier, R. (2010), *Gente de la Edad Media*. Madrid: Taurus.

[7] Vauchez, A. (2001), *La espiritualidad en el occidente medieval*. Madrid: Cátedra.

[8] Guriévich, A. J. (1983), *Les catégories de la culture médiévale*. París: Gallimard.

[9] Gilson, E. (1981), *El espíritu de la filosofía medieval*. Madrid: Rialp. Gilson, E. (1985), *La Filosofía en la Edad Media : desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV/ Étienne Gilson; versión española de Arsenio Pacios y Salvador Caballero* (2nd ed.). Barcelona: Gredos.

[10] García-Junceda, J. A., y Vara Coomonte, A. (1987), *La cultura cristiana y San Agustín.* Madrid: Cincel.

[11] Koselleck, R. (2012), *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta.

[12] Braudel, F. (1968), "La larga duración". *Historia y ciencias sociales,* Siglo XXI, 60-106.

[13] Bultmann R. (1974), *Historia y escatología*. Madrid: Stvdium.

[14] D'Assunçao, J. (2016), "Koselleck, a história dos conceitos e as temporalidades". *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, Vol. 18, Nº 35, 41-53.

[15] Vovelle, M. (1985), *Ideologías e mentalidades*. Barcelona: Ariel.

[16] Martin, H. (1998), *Mentalités médiévales*. Paris: Presses Universitaires de France.

[17] Briggs, J. (1990), *Espejo y reflejo, del caos al orden*, guía *ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. Barcelona: Gedisa.

[18] Cohn, N. (1995), *El cosmos, el caos y el mundo venidero*. Barcelona: Crítica.

[19] Iogna-Prat, D. (2000), *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie* au judaïsme et à l'islam (1000-1150). París: GF Flammarion.

[20] Paul, J. (1988a). *La iglesia y la cultura en Occidente (siglos IX-XII). Vol. 1. La santificación del orden temporal y espiritual*. Barcelona: Nueva Clío, la historia y sus problemas. Bonzon, P-C. (1988B) *Iglesia y la cultura en Occidente, siglos IX y XII. Tomo 2/El despertar evangélico y las mentalidades religiosas*. Barcelona: Nueva Clío, la historia y sus problemas.

[21] Chenu, M. D. (2006), *La théologie au XIIe siêcle*. París: Vrin. Chenu, M. D. (1975), La théologie comme science au XIIIe siècle. París: Vrin.

[22] Gilson, E. (2002). *El Tomismo: introducción a la filosofía de Santo Tomás de Aquino* (4 ed.). Navarra: EUNSA.

[23] Abelardo, P. (2014), *Si y No*. - 1a ed. Mar del Plata : Universidad Nacional de Mar del Plata, GIEM.

forma concreta. Para este enfoque ha resultado clarificador el estudio de Baschet, Bonne y Dittmar[24], dado que mantiene la misma directriz tomada en nuestro trabajo.

Para la aproximación al arte ha resultado indispensables el trabajo de Wirth[25] respecto al concepto de arte románico en sí mismo. Acompañado de autores tan indispensables como Durliat[26], Davy[27], Focillon[28], Camille[29] y Lahoz[30]. Siendo clave dos autores que han supuesto el punto de inflexión entre imagen y literatura: Schapiro[31] y González Montañés[32].

Todas estas materias sirven para crear un fundamento que justifique la visión perceptiva de orden y caos en la que, posteriormente ha recibido varias denominaciones y ramificaciones de su saber, pero no ha sido proyectada bajo los límites ontológicos de la cosmovisión medieval, así como del lenguaje artístico propio de los artes correspondientes, románico y gótico.

Young[33] ha servido como base textual primaria de los dramas litúrgicos escogidos, aunque también nos ha proyectado gran información referente a la interpretación de las temáticas a las que estos aluden. De una manera más discreta han tenido el mismo fin autores como Chambers[34], Frank Grace[35], Donovan[36] y Muir[37].

La encrucijada en la que se encuentran imágenes y literatura ha sido posible desentrañarla mediante las obras de numerosos autores que han trabajado con distintas perspectivas sobre los mismos permitiendo su aplicación en conjunto: Moralejo[38], Mâle[39], Porter[40], González Montañés[41], Zumthor[42], Castro Caridad[43], Durliat[44], Angheben[45], Gaillard[46] y Rogers[47].

---

[24] Baschet, J., Bonne, J-C. y Dittmar, P-O. (2012), *Le monde Roman par-delá le bien et le mal. Une iconographie du lieu sacré*. Barcelona: Arkhé.
[25] Wirth, J. (1999). *L'image à l'époque romane*. París: Cerf.
[26] Durliat, M. (2009), *L'art roman*. Paris: Citadelles & Mazenod.
[27] Davy, M.-M. y Valente, J. Á. (1977), *Initiation à la symbolique romane: (XIIe siècle)* (Nouv. éd. de l' "Essai sur la symbolique romane"). París: Flammarion.
[28] Focillon, H. (1964), *L'art des sculpteurs romans: recherches sur l'histoire des forms*. Paris: Presses universitaires de France.
[29] Camille, M. (2005), *Arte gótico, visiones gloriosas*. Madrid: Akal.
[30] Lahoz, L. (2022), *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*. Madrid: Editorial Síntesis.
[31] Schapiro, M. (1998), *Palabras, escritos e imágenes: semiótica del lenguaje visual*. Madrid: Encuentro. Schapiro, M. (1977), "Romanesque Art: On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art". *Selected Papers*. *Romanesque Art* edición de Meyer Schapiro, Vol. 1. New York: Braziller.
[32] González Montañés, J. I. (2002), *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
[33] Young, K. (1932), *The Drama of Medieval Church*, vol. I y II. Oxford: Oxford University Press.
[34] Chambers, E. K. (1978), *The Medieval Stage*s, vol. I y II. Oxford, Oxford University Press.
[35] Frank, G. (1954), *The Medieval French Drama*. Oxford: Clarendon Press.
[36] Donovan, R. B. (1958), *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
[37] Muir, L. R. (1995), *The biblical drama of medieval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
[38] Moralejo Álvarez, S. (1977), "Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane". *Dossiers de l'Archéologie Paris*. Núm 20, 86-105.
[39] Male, E. (1924), *L'Art religieux du XII siècle en France*. Paris: Colin. Male, E. (1948), *L'Art religieux du XIII siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d' inspiration*. Paris: Colin.
[40] Kingsley Porter, A. (1923), *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*. Boston: Marshall Jones Company.
[41] González Montañés, J. I. (2002), *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
[42] Zumthor, P. (1989), *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra, D. L.
[43] Castro Caridad, E. (1997), *Teatro Medieval I: El drama litúrgico*. Barcelona: Crítica.
[44] Durliat, M. (1990a), *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*. Mont-de Marsan: CEHAC.
[45] Angheben M. (2017), "Le portail royal du Mans et l'évolution de la première sculpture gothique entre les façades de Dijon et de Chartres". *Cahiers de Civilisation Médiévale* 60/1, 27-58.
[46] Gaillard, G. (1951),"De la diversité des styles dans la sculpture romane des pèlerinages". *Rev. des Arts, t, I,* 77-87.
[47] Rogers L. R. (2015), *Comprendre la sculpture*. Rennes: presses universitaires de Rennes.

Los autores que han permitido conjugar la moral y nuestro enfoque de orden y caos han sido numerosos, siendo de gran utilidad debido a las cuestiones interdisciplinares que aplican a sus enfoques. Por citar algunos destacados: Angheben[48], Caviness[49], Alain Michel[50], Lemoine[51], Carruthers[52], Boulnois[53], Simon Gérard[54], Belting[55] y Baltrusaitis[56], entre los cuales hemos encontrado algunos de los temas fundamentales como la naturaleza escultórica y sus cualidades, el sentido conceptual de la imagen medieval, una preocupación por la espiritualidad en el hecho artístico y la visualización como acto en sí mismo.

Destacan entre ellos Angheben por los planteamientos escatológicos que trata a través de la observación de la imagen, comprendiendo la base ideológica en cada tiempo, más allá de la dependencia que las representaciones poseen de los textos bíblicos. De la misma manera, es interesante el enfoque de Hervé Dumez en el que muestra una consideración sociológica a la hora de observar el tímpano de Conques, por la que tiene en cuenta a los actores -observadores-, el discurso y el lenguaje (lingüística)[57]. Ambos autores han resultado fundamentales a la hora de establecer una observación sobre los elementos dispuestos en los programas artísticos y poder abordar, de manera transversal, lo relativo a orden y caos con cierta autonomía respecto a los límites epistemológicos en los que se engloba, a partir del estudio iconográfico.

De esta manera, se desarrollaría el aporte metodológico necesario en cuanto a tres puntos a tener en cuenta: el contenido (programa discursivo), el contenedor (imágenes) y su conjugación gráfica (composición plástica) para estudiar las diferentes concepciones entre la Plena y la Baja Edad Media, en los siglos XII y XII[58].

Algunos estudios enfocados en conjuntos concretos también han servido para distinguir la línea de la concepción a seguir, pues les subyace una base teórica próxima a la adaptada en nuestro trabajo, ya sea en lo relativo al arte, como en el interés por el sustrato moral. Para ello han resultado muy interesantes los trabajos de las profesoras Cazes y Fräise[59], así como los autores Correia Leandro[60], Vernerey[61] y Klein[62], a la hora de abordar los conjuntos de Moissac y Souillac. Destaca el trabajo de Forsyth, pues consideramos que la

[48] Angheben M. (2013), *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français: 1100-1250*. Belgium: Brepols.
[49] Caviness, M. H. (1983), "Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing". *Gesta* 22/2, 99-119.
[50] Michel, A. (2006), "Significations spirituelles de l'image médiévale: parole, connaissance, beauté". *L'image dans la pensée et l'art au Moyen âge: colloque organisé à l'Institut de France le vendredi 2 décembre* 2005 edición de Michel Lemoine, Turnhout: Brepols, 81-91.
[51] Lemoine, M. (2006), "Theologie et philosophie de l'image". *L'image dans la pensée et l'art au Moyen Âge, actes du colloque organisé à l'Institut de France le vendredi 2 décembre 2005, édités par Michel Lemoine*, Turnhout, 27-40.
[52] Carruthers, M. (2012), "Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale". *Cahiers de civilisation médiévale*, 55, 369-378.
[53] Boulnois, O. (2008), *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V e-XVIe siècle*. París: Seuil.
[54] Simon G. (2003), *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*. París: Seuil.
[55] Belting, H. (2004), *Pour une anthropologie des images*. París: Gallimard.
[56] Baltrusaitis, J. (1986). *Formations, deformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*. París: Flammarion.
[57] Dumez, H. (2010), "Jacques Girin, la sociologie de la parole et le tympan de Conques". *Le Libellio d'AEGIS*, 6 (3), 5-11.
[58] Jacques, G. (1990), "L'analyse empirique des situations de gestion : éléments de théorie et de méthode". *Épistémologies et Sciences de Gestion*. Paris: Economica, 141-182.
[59] Cazes, Q. Fraïse, C. (2023), *Le cloitre et le portail de Moissac, chefs-d'ouvre de l'art roman*. Bordeaux: Editions Sud ouest. Fraïsse, C. (2020), "Le cloître de Moissac: au-delà de la narration?". *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 33-42.
[60] Correia Leandro Pereira, M. C. (2011), "Topo-logical montages: the images on the capitals and pillars of the cloister of Moissac". *Revista de História*, , jul./dez. n. 165, São Paulo, 73-92.
[61] Vernerey, E. (2020), *En deux temps, un mouvement: Définir la temporalité du sacré par la sculpture sur le porche de Moissac*. Guyancourt: Laboratoire Printemps, Temporalités.
[62] Klein, P. (1990), "Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XIIe s.: Moissac - Beaulieu - Saint-Denis". *Cahiers de civilisation médiévale*, Vol. 33, Nº 132, 317-349.

denominación de 'chiasmic' que aplica a la expresividad que muestra el parteluz de Souillac, es una forma de abordar el orden y caos bajo otra perspectiva[63].

La documentación de las obras que hemos seleccionado, para la aplicación de nuestro estudio, la hemos limitado a diez años atrás para poder abordar el hecho científico de manera actualizada. Citamos algunos de los autores más relevantes respecto al resto de conjuntos abordados:

Para Souillac ha sido muy relevante Labourdette[64]. En el conjunto de Santiago de Compostela fundamentales todos los trabajos de Moralejo Álvarez[65], así como Yzquierdo Perrín[66] y muy convenientes los trabajos de Castiñeiras González[67], puesto que ha trabajado con otros de los conjuntos seleccionados.

Por lo tanto, de Nuevo Castiñeiras González[68] para el edificio de Ripoll, junto a Lorés Otzet[69]. Rico Camps[70] y Melero Moneo[71].

Para abordar el conjunto de Conques han sido fructuosos los estudios de Gaillard[72]. Deschamps[73], así como Huang[74] y Carey[75] han resultado claves desde los nuevos planteamientos historiográficos.

[63] Forsyth, I. H. (2002). "Narrative at Moissac: Schapiro's Legacy". *Gesta*, *41*(2), 71–93.
[64] Labourdette, R. (1979), "Remarques sur la disposition originelle du portail de Souillac". *Gesta*, 18, 29-35.
[65] Moralejo Alvarez, S. (1980), *"*Ars Sacra" et sculpture romane monumentale: le Tresor et le Chantier de Compostelle". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11, 189-238. Moralejo Álvarez, S. (1983), Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant, K. J. Conant, Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 221-236. Moralejo Álvarez, S. (1985c), "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago". *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea Atti del Convegno Internazionale di Studi*, *Perugia, 1983*, Perugia, 37-61.
[66] Yzquierdo Perrín, R. (2001), "El Coro del maestro Mateo: historia de su reconstrucción". *Los Coros de catedrales y monasterios : arte y liturgia : actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña, 6-9 de septiembre de 1999 / edición a cargo de Ramón Yzquierdo Perrín.-- [A Coruña] : Fundación Pedro Barrié de la Maza.* Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R. (1990), *El coro del Maestro Mateo (Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia)*. A Coruña: Fundación Barrié. Yzquierdo Perrín. R. (2010), *El Maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago*. León: Edilesa Esencias.
[67] Castiñeiras González, M. A. (2010), "El Maestro Mateo o la unidad de las artes". *Maestros del románico en el Camino de Santiago*. Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 187-233. Castiñeiras González, M. A. (2008), "Da Conques a Compostella: retorica e performance nell'era dei portali parlante". *Medioevo: imagine e memoria*. Università degli Studi di Parma-AISAME, Fondazione Cariparma. M. Castiñeiras González, M. A. (2010), "Didacus Gelmirius, Mécène des Arts. Le long chemin de Compostelle : de périphérie à centre du roman". *Compostelle et l'Europe : L'histoire de Diego Gelmírez*. Milan: Skira, 32-97. Castiñeiras González, M. A. (2011), "La "Porta Francigena" una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico". *Anales de historia del arte*, Nº Extra 2 (Ejemplar dedicado a: Alfonso VI y el arte de su época), 93-122.
[68] Castiñeiras González, M. A. (2013), "The Portal at Ripoll revisited: an honorary arch for the ancestors", Romanesque and the Past. British Archeological Association, Manley Publishing, Leeds, 121-141. Castiñeiras González, M. A. (2006), "Un passaggio al passato: il portale di Santa Maria di Ripoll". *Medioevo, il tempo degli antichi, VI Convegno Internazionale di Studi di Parma, Palazzo Sanvitale 23–28 settembre 2003*.
[69]Lorés Otzet, I. (2007), "La decoración escultórica en el monasterio de Santa María de Ripoll". *Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica: (1050-1200)*, 167-190.
[70] Rico Camps, F. (1976), *Signos e indicios de la portada de Ripoll*. Barcelona: Fundación Juan March.
[71] Melero Moneo, M. L. (2003) "La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll". *Cahiers de Civilisation Médiévale,* 46e année (n°182), 135-157.
[72] Gaillard, G. (1966), "Sainte-Foy de Conques, sa place dans l' histoire de l'art et les églises de pèlerinage". *Príncipe de Viana*, año nº 27, Nº 102-103, 5-10.
[73] Deschamps, P. (1941), "Etude sur les sculptures de Sainte Foy de Conques et Saint Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint Isidore de Leon et de Saint Jacques de Compostelle. *Bulletin Monumental*, 100.
[74] Huang, L. (2014), "«Le Maître du tympan de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques» : état de la question et perspectives". *Etudes aveyronnaises*. Recueil des travaux de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron, 87-100.
[75] Carey, M. (2005), "Judgment, Narrative & Redemption in the Tympanum at Conques-en-Rouergue". *ESSAI*: Vol. 3, Article 11.

Halfen ha servido de base con su exhaustivo monográfico para lo relativo a Chartres[76], así como Aubert[77]y Léevis-Godechov[78], al que le sigue Piva[79] con un enriquecido artículo en el que recoge múltiples trabajos.

Aún con una historiografía menos recurrente, muy clarificatorios han resultado los trabajos de Lacoste[80], Durliat[81]y Perratore[82].

Mariño López[83] y Melero Moneo[84] resultan una fuente necesaria a la hora de comprender el complejo Tudelano, con sus trabajos en los que destaca el acento contextual en el que se sitúa la obra.

Para Bourges nos hemos apoyado en los extensos trabajos de Brugger[85]y Boinet[86].

Sánchez Ameijeiras[87], Herráez Ortega[88], Franco Mata[89]y Sauerländer[90] han sido los autores que hemos consultado en lo relativo al conjunto leonés.

La colegiata de Toro ha sido abordada con el último trabajo recogido en la tesis doctoral de Marina Garzón[91], así como nos hemos orientado a través del extenso trabajo de Navarro Talegón[92].

3. METODOLOGÍA

[76] Halfen R. (2001), *Chartres. Schöpfungsbau und Ideenwelt im Herzen Europas.* I. *Das Königsportal*. Stuttgart-Berlin: Herausgeber.
[77] Aubert, M. (1941), "Le Portail Royal et la façade occidentale de la cathédrale de Chartres. Essai sur la date de leur exécution". *Bulletin Monumental*, 100, 177-218.
[78] Léevis-Godechov, N. (1987), *Chartres, révélée pour sa sculpture et ses vitraux*. Saint-Léger-Vauban: Zodiaque.
[79] Piva, P. (2020), "La storiografia e l'iconografia dei timpani del Portail Royal (Chartres)". *Fenestella. Inside Medieval Art, 1*, 1–21.
[80] Lacoste, J. (1971), "La décoration sculptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo (Aragon). *Annales du Midi*, vol.83 (102), 149-172.
[81] Durliat, M. (1971), « Les sculptures romanes de Santa María de Uncastillo (Aragon) ». *Bulletin monumental*, Vol.129 (3), 204-206.
[82] Perratore, J. (2012), *Laity, Community and. Architectural Sculpture in Romanesque Aragon: Santa Maria de Uncastillo*. Tesis doctoral. Perratore, J. (2016), Clero y comunidad en Uncastillo. *Románico: Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, Nº. 22, 32-39. Perratore, J. (2017) "The saint above the door: hagiographic sculpture in twelfth-century Uncastillo". *Journal of Medieval Iberian Studies*, 9:1, 72-98.
[83] Mariño López, B. (1989), "Sicut in terra et in infierno la portada del Juicio en Santa María de Tudela". *Archivo español de arte*, Tomo 62, Nº 246, 157-168.
[84] Melero Moneo, M. (1987), "Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela". *Congrés espanyol d'història de l'art*, Vol. I, Navarra.
[85] Brugger, L. (2000), *La Façade de Saint-Étienne de Bourges : le "Midrash" comme fondement du message chrétien*. Poitiers: Centre d'études supérieures de civilisation médiévale.
[86] Boinet, A. (1912), *Les sculptures de la cathédrale de Bourges: (façade occidentale).* Paris: H. Champion.
[87] Sánchez Ameijeiras, R. (2004), "Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII". *Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media": actas : León, 7-11 de abril de 2003, Auditorio Ciudad de León/ editores, Joaquín Yarza Luaces, Mª Victoria Herráez Ortega, Gerardo Boto Varela*, 203-239. Sánchez Ameijeiras, R. (2000), "Monumenta et memoriae: the thirtheenth-century episcopal panteón of Leon Catedral". *Memory and the Medieval Tomb*. Cambridge: Ashgate Pub Ltd, 269-299.
[88] Herráez Ortega, M. V. (2004), "La construcción del templo gótico". *Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media": actas : León, 7-11 de abril de 2003, Auditorio Ciudad de León/ editores, Joaquín Yarza Luaces, Mª Victoria Herráez Ortega, Gerardo Boto Varela*, 113-147.
[89] Franco Mata, A. (1998), *Escultura Gótica en León y provincia (1230- 1530)*. Salamanca: Instituto Leonés de Cultura.
[90] Sauerländer, W. (2004), "La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos". *Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media": actas : León, 7-11 de abril de 2003, Auditorio Ciudad de León/ editores, Joaquín Yarza Luaces, Mª Victoria Herráez Ortega, Gerardo Boto Varela*, 177-202.
[91] Garzón Fernández, M. (2018), *Santa María la Mayor de Toro (Zamora): iglesia y ciudad (1157-1312) : tese de doutoramento*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
[92] Cañedo Angoso L., Manso de Zúñiga, J., Navarro Talegón J. y Veliz Bomford, Z. (1996), *Restauración de la portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro*. Madrid: El Viso.

Perteneciente al bloque I, la cosmovisión se consigue a través de la realización de la trayectoria histórica que permite enfocar los paradigmas de un tema (en este caso orden y caos) desplegándolos temporalmente. Se realiza a través del apoyo en la historia de las mentalidades a través de la teología medieval específica de los siglos XII y XIII, la filosofía e historia abordada por la academia en dicho tiempo y contexto.

En el apartado I. 1.1, titulado Orden y caos, se introduce la idea general a tratar, tanto por la parte de cosmovisión y la relación con la visión de la época, correspondiente al punto I. 1.2, tras la enunciación de por qué la cosmovisión se relaciona implícitamente y explícitamente con la imagen y la concepción del mundo y sus diferentes nociones que la comprenden, así como la ubicación espacial del contexto en el que nos situamos, continuamos con la explicación, argumentación y definición de orden y caos, donde cosmovisión, moral y expresión artística se unen para designar la terminología elegida "orden y caos".

En el bloque II, en el primer punto, se ha desarrollado una aproximación a través del concepto de la moral que reflejen el orden y caos a través de las mismas fuentes, para lo que se ha tenido en cuenta diversos factores que han tenido un impacto en ella para definir un amplio espectro de lo que sucede con dicha noción y así señalar el por qué del estudio como orden y caos. Los puntos desarrollados en este apartado teórico van arrojando la necesidad en el periodo de los siglos XII y XIII de comunicar mediante la expresión artística las diferentes significaciones que va adquiriendo en la sociedad. Resulta una visión fundamental debido a la razón que impulsa a recurrir al estudio histórico artístico de este trabajo. El análisis teórico de orden y caos confecciona las diferentes modulaciones en las que se apoyarán las observaciones que afectarán directamente a la interpretación del orden y el caos en el arte. Por lo tanto, resulta ser un doble engranaje: por una parte extrae de la cosmovisión (historia) dicho transcurso temporal para la cultura y sociedad de la época y, por otra, resulta la base de lo que se realizará en los puntos III y IV.

En el punto del bloque II. 2, con título *Manifestaciones artísticas. (escultura y dramas litúrgicos)*, el cual trata sobre las manifestaciones artísticas, hacemos un recorrido por el hecho artístico, tanto del arte figurado como de la literatura performativa-el drama litúrgico en este caso-, puesto que resulta imprescindible conocer las particularidades de los lenguajes que maneja cada uno así como ver el punto en el que convergen y hace que se imbriquen, haciendo que su lectura conjunta sea viable para su estudio.

Al perseguir la secuenciación de la expresión de orden y caos en el arte escultórico debemos erigir los lenguajes en el que se halla el arte en estos momentos, para poder, de manera fidedigna, obtener los resultados específicos del aspecto concreto del orden y caos.

Para ello nos valemos de los estudios tanto a nivel artístico, como los especializados en el arte figurativo que aquí tratamos-arte románico y arte gótico- desde la historia del arte, como los que analizan un espacio literario-performativo de los dramas litúrgicos a través de la filología y teatralidad.

En el punto I del bloque III, bajo el título Introducción histórico-artística a través de imágenes y dramas litúrgicos seleccionados dentro de los espacios concernientes a España y Francia en los siglos XII y XIII. Se hará una primera introducción a cada pieza. También se señalan su cronología, relevante para el esquema final.

Será en el bloque III donde desarrollaremos, en un primer momento, la presentación de las obras elegidas para analizar en nuestro trabajo. Para ello se ha seleccionado una serie de dramas litúrgicos comprendidos en el espacio-tiempo determinado, e incluso contamos con

las versiones de un mismo drama que ha sido creado en cada siglo, es decir XII y XIII. Esto nos permitirá comprobar y corroborar varias transformaciones en cuanto a su sentido conceptual utilizada y sus connotaciones. Posteriormente en esta presentación se intentará situar históricamente cada obra, así como incidir en el núcleo en el que se ha creado y las influencias qué ha podido recibir de centros donde tenemos constancia de las corrientes ideológicas en el tiempo.

Le siguen las presentaciones con las obras artísticas seleccionadas, en las cuales se hará lo propio referentemente a la imagen escultórica. Esta, será situada en el espacio y tiempo correspondientes. La elección sigue el criterio de la diversidad que manifiestan en sus fechas de creación - permitiendo establecer una cronología en el tiempo respecto a la temática que nos interesa- y, a su vez, por la muestra de lo que distintos autores han remitido a la concepción o una intencionalidad moral bajo muy diversas maneras. De nuevo se han mencionado las principales vinculaciones coetáneas establecidas en el territorio en el que se desarrolla la corriente cultural del Camino de Santiago.

En el punto II del bloque III, que lleva por título *Temas. Cosmovisión a través de las obras seleccionadas*, se desarrollan temas generales que aparecen en la cosmovisión con frecuencia, los cuales mantienen cuestiones relevantes para la moral y el arte. Nos apoyamos en estudios de las mentalidades, la historia del arte y la filología de manera que se recurre a la bibliografía particular para cada tema y obra tratada, teniendo como objeto de estudio la imágen y la literatura para observar la procesión del tiempo en cada tema.

Con esta revisión temática se van a establecer los puntos y diferencias existentes entre ellos siguiendo un orden cronológico. Entonces hay que hacer una primera descripción en cuanto a la situación artística en cuanto a la trayectoria en la cosmovisión e ir viendo la progresión de dicha temática en la conjugación seleccionada y, con ello, podemos analizar la configuración de elementos, formas, disposición en la representación de la imagen. Como ya se ha mencionado anteriormente, el bloque II actuará de guía histórico artístico para los factores a tener en cuenta en este punto.

Los factores en el tiempo cronológico van a ir guiándonos: permite ver el transcurso de la moral a través de cada secuencia respecto a cada temática de manera particular a través de la escultura y el drama litúrgico mediante el conjunto representado. Por ejemplo, Eva y Adán: para analizar esta temática hay que tener en cuenta la significación en cuanto a la cosmovisión y sus límites epistemológicos haciendo una distinción cronológica en cuartos de siglo. Cada motivo revisado en los temas servirán como guía a través de su significación en cada tiempo, lo que dará unos resultados en las observaciones y podrá ser aplicado en el caso práctico.

En el anexo del bloque III se encuentran las imágenes a estudiar en las que se desarrolla el análisis de las a los que aluden los temas.

De manera sintética, se recogen los planteamientos perseguidos en la cosmovisión con relación al orden y el caos en el punto III del bloque III, a modo de fichas, se disponen por cuartos de siglo las observaciones realizadas.

Finalmente, en el bloque IV se aprecian las transformaciones de orden y caos en la cosmovisión de los siglos XII y XIII en el camino francés.

Para nuestra profundización en la imagen, intentamos recrear la cosmovisión de cada momento temporal y aplicarlo a través de diferentes medios a las consideraciones correspondientes, a la estela de Warburg, quien pudo situar a través de su estudio *El ritual de*

la Serpiente, cuanto diferían las implicaciones de la sociedad a través de lo representado, sino también con sus formas y las percepciones de estas.

Establecer el significado moral en cada momento de los siglos XII y XIII, establecido por la secuenciación de cuartos de siglo en el arte teniendo en cuenta de forma paralela las imágenes y la concepción moral, creando observaciones.

Queremos ver un conjunto de acciones, gestualidades, estructuras, personajes, colores… que han sido definidas para cada temática teniendo como elemento transversal el objeto de estudio, orden y caos- de manera consciente o inconsciente ya que estos elementos son parte de la cultura medieval con sus características que corresponden a las mentalidades de la época y orientan de manera artística los parámetros para identificar visualmente, uno u otro espectro temático.

Se va a hacer un repaso de las observaciones que se han dado en el punto II y el análisis formal del mismo.

Es a partir de lo observado en temas junto con las imágenes de la que se extraen las observaciones que servirán para crear una aproximación al orden y el caos en el arte y, por otro lado, la representación expresiva (románico o gótico, expresión artística) que se enumera en el anexo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BLOQUE I. ORDEN Y CAOS. FUNDAMENTOS TEÓRICOS.

I.1 ORDEN Y CAOS

I. 1.1 **Alteración de fundamentos. Orden y caos.**

El transcurso del tiempo hace que los fundamentos no sean estancos, sino que a veces, de manera imperceptible, se transformen. En este apartado abordamos, de forma general, dichas transformaciones en la sociedad bajo medieval para entender el cambio que va a producirlos.

I. 1.1.1 Ley divina

La mentalidad que se estudia desde la historia, con un enfoque académico, engloba la comprensión de la realidad por parte de la sociedad. En este caso queremos aludir a la misma concepción cristiana que existe de manera global durante la Edad Media, pero siendo conscientes de que esta cambia conceptualmente debido a los contextos concretos que la pueden alterar, aunque los elementos que la definen, a grandes rasgos, sean los mismos[93].

En este marco se conforma lo que denominamos cosmovisión, que alude al sistema cristiano-medieval, aunque es la visión del hombre medieval la que cambia en función de las condiciones que lo circunscriben en cada momento. Queremos aproximarnos a esta cosmovisión para especificar los parámetros delimitados en cada tiempo dentro de su contexto histórico. El movimiento interno en la estructura que conforma el periodo medieval condiciona el modo en el que se ha de producir la aproximación al individuo y con ello a la realidad histórica[94]. ¿Cuál es la cosmovisión existente en el siglo XII?, ¿cómo va a ser moldeada en cuanto a las distintas realidades comprendidas socialmente con el transcurrir del tiempo?

Toda concepción cristiana tiene su referente en una comprensión divina, la cual sigue las pautas de la Biblia para el orden y la ley que rige las normas en la sociedad[95]. Esta es la base que configura la doctrina que rige los fundamentos de los que parten todas las disposiciones religiosas para la comprensión de la realidad cristiana[96]. Por tanto, la concepción del mundo extrae su referencia del relato bíblico del Génesis. Todos los seres habitantes del medievo tienen su origen y causa a partir de la creación divina[97]. En sí mismo, el cosmos, de forma absoluta, sería creación de Dios[98]. El verbo divino conformaría la vida, lo que concluyó toda tiniebla con la luz de la creación[99]. Por consiguiente, toda creación y todo el mundo real pertenece a Dios[100]. En ese sentido, las formas expresadas en un medio material existirían por intercesión divina, y por ellas se manifiesta la naturaleza que nos rodea. Toda creación es fruto de la sabiduría divina bajo las leyes de la razón superior, sin cabida de ningún tipo de

[93] Braudel, 1968: 60-106. Larga duración, como ocurre con la Edad Media, que conforma una entidad que engloba el periodo reconocido y denominado dentro del ámbito académico, el cual se desarrolla a través de parámetros bajo unas características o rasgos diferenciados. Koselleck, 2012, apuntaría a la distinción conceptual dentro de un mismo registro.

[94] Preocupación que promueve una temática en sí y genera espacios de discusión como la creación de congresos como el *Congrès international de philosophie médiévale* (18 août - 4 septembre 1982).

[95] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 65. Gilson, 1985: p. 12.

[96] Gilson, 1985: p. 461. La Iglesia seleccionó el Libro Sagrado que debía seguirse frente a ~~de~~ otro tipo de textos -apócrifos- que no se consideraban adecuados.

[97] Gilson, 1985: p. 485.

[98] Es importante la cantidad de autores que aluden al concepto de universo, del cosmos, como son, por ejemplo: Honore de Autun, Bernardo Silvestre, Gerhoch de Reichersberg, Hugo de San Victor, Arnaud de Bonneval, Adam de Chartreux... El universo se concibe como un cosmos, de ahí que utilicemos el nombre de cosmovisión para aplicarlo a nuestro estudio ya que alude a una mentalidad muy alejada de nuestra concepción moderna de la realidad; de esta manera se apela a esta visión.

[99] Gilson, 1985: p: 13.

[100] Zubiri, 1988: pp. 56, 75, 108, 149, 111, 151.

irracionalidad[101]. Es decir, todo aquello que queda fuera de esta contención creada, del todo unitario, uniforme, infinito e inmutable, sería la nada; así como cualquier elemento que perturbe su unidad, se entiende como disgregación y desorden de la misma[102].

Todas estas percepciones ya estaban enunciadas en la filosofía platónica, en la cual la concepción del todo y el modelo inteligible provendrían de Dios (Platón, *Timeo*, 30 d. 2-5)[103]. Son ideas que el cristianismo adaptó a través de sus autores para asentar las bases de su planteamiento durante la Edad Media[104]. Cualquier "ser", por lo tanto, al ser creación divina poseería un grado de perfección al participar de este absoluto[105]. Ontológicamente, el "ser" tendría su grado de afinidad con Dios al tener su origen en la creación, por lo que participaría de su infinidad y perfección[106].

Sería el pecado original lo que causó una ruptura con la *Imago Dei* proveniente del Génesis, en la cual, Dios «hizo al hombre a su imagen y semejanza». Sin embargo, dicha similitud se vería afectada puesto que «Adán perdió por el pecado la imagen y semejanza de Dios»[107]. Este estatus humano sería recuperado a través de la concepción del mundo que aportó la figura de Cristo, quién haría posible que los hombres pudiesen recibir la gracia divina a través de su voluntad y, con ello, vencer el mal que se hallaba en ellos tras el pecado original[108]. La diferencia radicaría en que este es imagen, y la imagen es, en sí misma, imperfecta[109]. Cuando hablamos del hombre bajo la constitución del mundo divino, hablamos de un "ser" que debe obrar bajo unos valores para poder aspirar a la contemplación de Dios. Para ello, san Agustín recoge los vicios de Aristóteles y los circunscribe dentro de un sistema de valores, ya inscritos como pecados, que se situarían jerarquizados moralmente dentro de la cosmovisión cristiana[110]. En esa idea, es el cristiano quien debe reforzar su alma, memoria, inteligencia y voluntad de manera interna para reformar esa imagen; ello tendrá lugar por medio de la gracia. El fiel, entonces, estaría situado en el cosmos divino bajo una determinación propia con la mirada puesta en el destino escatológico[111]: desde el planteamiento cristiano este sería el papel del individuo ya en sus orígenes.

[101] Baschet, 2009: p. 452. Gilson, 1981: p. 339. La inteligencia divina es medida por la providencia, es decir, el orden al que se superponen es providencial.
[102] Escohotado Espinosa, 1999: p. 126. Todo ello estaba planteado por san Agustín, quien no comprendía la lucha como desarrollo histórico, sino un factor de la historia universal, una magnitud invisible del más allá, a la que se pertenece por la regeneración sobrenatural –en cuanto a la oposición de la *Civitas Dei* y *Civitas Terrena*-; Bultmann, 1974: p. 69.
[103] Para poder acceder a la verdad de Dios, para acceder a nuestro mundo bajo la filosofía cristiana plenomedieval, se determinaba que tenía que mirar al mundo "tal y como es" para desde él comprender la existencia de Dios.
[104] De manera especial, san Agustín fue quien congregaría todos los elementos que pudiesen resultar problemáticos. Muy vinculado encontraríamos el aspecto de la materia, la cual podría causar formas monstruosas; asunto que resolvería a través del control de Dios y su orden racional en el que se regiría todo. Gilson, 1981: p. 337.
[105] Todo participaría de un absoluto. Gilson, 1985: p. 229.
[106] El hombre es un "don de dios" que se expresa como "vestigio de la secretísima unidad de Dios" (San Agustín, *Confesiones*, l, 20, 31). Dios sería el *ens infinitum*. Heidegger, 1971: p. 34.
[107] García-Junceda y Vara Coomonte, 1987: p. 137.
[108] Baschet, 2009: p. 342.
[109] (Agustín, 83 cuestiones diversas, cuestión 74. Revisada el día 06/03/2025 online en la web *Augustinus* https://www.augustinus.it/spagnolo/ottantatre_questioni/ottantatre_questioni_libro.htm.
[110] El mal tendría su origen en el pecado de Adán, bajo la perspectiva espiritual, moral y cristológica; de ningún modo tendría su fuente en el principio del mal propiamente, puesto que eso serían concepciones externas catalogadas como herejías, como puede ser el maniqueísmo, el cual tenía como principio que el cuerpo, miserias físicas y morales del hombre, se deben al principio del mal. García-Junceda y Vara Coomonte, 1987: p. 138.
[111] Fossier, 2010: p. 363. En la Edad Media se sigue una doctrina bajo lo que podríamos denominar antropología agustiniana, que lleva a la orientación trascendente del hombre, y con ello a su apertura y vocación de infinitud. Se sitúa al ser en una condición intermedia entre lo sensible y lo inteligible, por lo que el alma debe recorrer un camino para alcanzar el nivel esperado para conocerse. La dimensión del hombre respecto a la cultura antigua, que se asienta con san Agustín, remite a una confesión interna ante Dios, en el que radica su libertad de la voluntad, en la cual se da la posibilidad de oponerse o no a la voluntad divina: es libre de sus decisiones. Frank, 1942: p. 9. y Ver Dinkler, 1934.

I.1.1.2 La cosmovisión del siglo XII[112]

Vamos a situarnos en el siglo XII[113]. El pensamiento que inundaba ese siglo parte de un eminente poder espiritual que primaba desde el XI[114]. La Iglesia conformó durante la Alta Edad Media a un orden de raíz clerical, independiente de los laicos. Con esto, la vía directora hacia la regeneración social, para lograr la salvación, ya estaba implantada[115]. Al mismo tiempo, desde el papado se quiere establecer la aceptación del orden de Dios[116]. La iglesia disfrutó de una unanimidad nunca alcanzada, desde la firma del Concordato de Worms hasta años finales del XII, un periodo en el que la autoridad del papa se reforzó sobre los obispos, clérigos, y monjes en el occidente latino[117]. El deber de obediencia partía desde una superioridad, a partir de una jerarquía remarcada, lo que conllevó a una cohesión ideológica mayor debido a que los temas eclesiológicos de la reforma gregoriana se habían impuesto y eran la referencia de toda la iglesia[118]. Es decir, la espiritualidad proveniente de la reforma gregoriana (1073-1085), la cual ya por su gran envergadura requiere una larga maduración, comenzaría a tener su máxima expansión a mediados del siglo XII[119]. Por lo tanto, las consideraciones que asentó san Agustín en la Alta Edad Media[120], las cuales fueron los fundamentos para la lógica cristiana, se encontraban fortalecidas por su apogeo en la Plena Edad Media[121].

El cosmos divino se extendía, de modo uniforme, en la sociedad, en un momento concreto de la historia, debido a las circunstancias de su contexto cultural. Sin embargo, no hay que caer en la creencia de un deísmo absurdo en el plano espiritual, sino que es gracias a un programa cultural e ideológico, que funciona como guía, como se logra una gran unidad cristiana[122].

El fiel, por su parte, analizaría de manera íntima los dogmas religiosos a través de una reflexión personal[123]. La sociedad medieval del siglo XII estaba inscrita en un sistema eclesial y, en paralelo con su mentalidad espiritual, conformaba un sistema de creencias en el que la concepción del mundo era homogénea. No hay, por lo tanto, una autonomía o vía alterna que salga de las fronteras ontológicas: el individuo no tenía, en ningún momento, discrepancias en la concepción en la que se inscribe[124]. En el siglo XII, se entiende a la naturaleza como obra de Dios, "naturalismo cristiano"[125]. No se busca una fuga del mundo, sino una organización de la sociedad. Para ello, una institución que busca reivindicar una

[112] Ver más en Haskins, 1927, Wetherbee, 1985, Gregory, 1988.
[113] Raña, 2011: 189-200.
[114] Paul, 1988a: p. 245.
[115] Le Goff y Schmitt, 2003: p: 284.
[116] Aclaran que todo lo demás es tolerancia, compromiso o pecado. Paul, 1988a: p. 249.
[117] La tradición de los dos poderes predominantes que han organizado la sociedad están imbricados, se requieren uno a otro. La separación no llegaría a consumarse, pero sí una mentalidad de autonomía, de un poder autónomo, y con él la proyección que se quiere transmitir hacia el pueblo, un orden que emana del relato y sensibilidad cristiana. Los poderes laicos serían legítimos en la medida en la que la iglesia así lo considere. Vauchez, 2001: p. 31.
[118] Paul, 1988b: p. 305.
[119] Paul, 1988b: p. 356.
[120] San Agustín crea una homogeneidad que se perpetúa toda la Edad Media, a través de destacar el cristianismo frente a la herejía gnóstica, mediante abrir vía a la esperanza al reintegrar la totalidad del mundo a la soberanía de un principio, esencialmente bueno y creador de toda bondad. García-Junceda y Vara Coomonte, 1987: p. 131.
[121] La cosmovisión del momento tiene su referencia en los autores medievales y teólogos que legitimaban sus teorías a través de la doctrina que el libro arrojaba.
[122] Saranyana, 2006: pp. 29-31.
[123] Fossier,2010: p. 350. Ya planteado en san Agustín, *De Trinitate*, 1.10, c. 1 1,17 y s. Esto es provocado por la *Intentio animi* (*De Trinitate* XI, u, 6 y 32) la cual liga el mundo exterior con nuestro espíritu. Ver más en Wirth, 1999.
[124] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 128. No, al menos, en los rasgos generales de la mentalidad señalada, puesto que la gran problemática recaía en las matizaciones que se hacían sobre la base primaria del cristianismo, siempre situándonos en el Occidente medieval cristiano.
[125] Gilson, 1985: p. 294.

regla, no se puede fundar en un estricto dualismo: aunque se hable de carne y espíritu, es la manera en la que los fieles comprenden. Desde el siglo IX se articula de manera positiva tanto el mundo material como el espiritual, lo cual se intensifica en el siglo XI[126].

El cosmos cristiano ocupa así un lugar, cuyo sentido e interpretación legítima residen en la referencia constante a la esfera de lo sagrado. Es en la percepción de la realidad de la época estudiada en la que se puede señalar al cosmos como elemento esencial de la cultura y de la mentalidad medievales[127]. La mirada hacia la cosmovisión que conforma la realidad estaría en plena transición: se pasa de un platonismo bien instaurado y definido, a una renovación generalizada. De la cosmovisión que sigue Abelardo por medio de autores como Martianus Capella, Calcidius, Macrobe o Boecio, pasamos a encontrarnos una cosmología que se comienza a dibujar con distinta percepción teniendo como aspectos destacables la lógica, la gramática, la escéptica, o la metafísica, de la mano de autores como Bernardo de Chartres, Bernard Silvestre, Thierry de Chartres, Ives de Chartres, todos maestros que aproximan una cosmología[128], la cual se va a ir trasladando a otros centros como París, Laon o Santiago de Compostela[129].

I.1.1.3 La visión cambiante

El esquema del cosmos en el que se asienta la comprensión del mundo está en continuo movimiento. Se deja sentir la nueva dimensión con la que la sociedad se aproxima a una realidad espiritual incentivada mediante los sucesos que se están continuando en la época, los cuales cambian el paradigma desde el cual el hombre comprende la realidad. La cosmovisión desde la que el hombre medieval observa el mundo está en tránsito, repercutiendo en la manera en la que se observa a sí mismo y se estructura la sociedad y, con ello, la manera en la que se comprende la visión religiosa. Aunque este aspecto siga siendo la razón por la que se guía la vida de las gentes medievales, los elementos conformantes están cambiando de matiz, lo que altera la comprensión de la cristiandad y de cada uno de los fieles que forman parte de ella.

El planteamiento de la Plena Edad Media, el cual se establecía bajo un pensamiento platónico cristiano, va a resultar cuestionado hasta llevar a una reformulación que se hará sentir en todos los ámbitos. A lo largo del siglo XII se comienzan a otear novedades en diversos campos[130]: ya desde la propia articulación espacial, la cual condiciona toda realidad en la que se mueve el hombre, se aprecia una reorganización desde el 950 al 1150 en la distribución social laica, que va tomando distancia de la sagrada, estableciendo así, una nueva organización a partir de aspectos diferenciados[131]. La unidad que se apreció entre 1124 y

[126] Baschet, Bonne y Dittmar, 2012: pp. 22-23.

[127] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 590. En algunas cuestiones tratadas por los autores medievales se puede comprender la cosmovisión antes del cambio de mentalidad moderna, como con esta aproximación de san Buenaventura: el mundo sensible es una "sombra", una "vía", una "huella". Por eso su lectura se reserva a espíritus contemplativos y no filósofos naturales, puesto que se enfocan en la naturaleza en sí y no como huella. Únicamente los espíritus contemplativos pueden pasar de lo sensible a lo inteligible, del mundo físico a sus significaciones, y "pasar de la sombra a la luz" […], de la "huella" a la verdad, del libro a la "verdadera ciencia". (*Collationes in Hexameron*). Están tentados de identificar el Espíritu Santo con el alma del mundo de manera platónica. Un segundo aspecto es relevar, por estos autores, la ciencia de la naturaleza. Esto ya se veía en Calcidius. No obstante, este estudio es fabricado en el siglo XII con la introducción de nuevos textos científicos de origen Greco-árabe. Lemoine y Picard-Parra, 2004: p. 20.

[128] Ver Haring, 1955 y Parent, 1938.

[129] Para Santiago de Compostela, ver Rucquoi, 2011.

[130] Chenu, 2006: p 20.

[131] Fossier, 2010: p. 374. El cambio fue progresivo desde la Alta Edad Media cuando el territorio pertenecía a un ente privado, a que los individuos dispusieran su propia tierra y se reagrupasen en aldeas y pueblos en torno a castillos. Por su parte, los monasterios y templos se englobaban bajo titularidad de un santo patrón, es decir se articula el espacio de manera eclesial. El hombre domina el territorio más allá del vínculo con él, diseminándose socialmente. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 303. Véase Le Goff, J. (1983), "En la Edad Media: Tiempo de la Iglesia y tiempo del mercader". *Tiempo, trabajo y cultura*. Madrid: Taurus, 45-61.

1152 por parte de imperio e iglesia, inclina a Roma a recuperar las ideas gregorianas, por lo que el gobierno eclesiástico fue adquiriendo un tono más político[132]. En los siglos XII y XIII la ciudad es el nuevo escenario en el que se concentrará la sociedad, en la cual se desarrollará una cultura y pensamiento urbanos[133]; por ello, el aparato eclesiástico se verá en la encrucijada de adaptar su estructura parroquial a este ámbito[134].

En el campo del conocimiento se aprecian, en gran manera, las nuevas vías adoptadas. En paralelo a la llegada de la concepción filosófica islámica que contenía una carga implícita aristotélica[135], se desarrolla el estudio a través de las escuelas universitarias que seguían la nueva ciencia bajo la escolástica[136]. Estas corrientes viraron el pensamiento establecido hasta el momento, el cual seguía desarrollándose hasta finales del siglo XII en diferentes escuelas[137]. De la misma manera, se condensa el conocimiento en enciclopedias, lo que hace que la dimensión intelectual se vaya unificando y orientando hacia la misma dirección a través de la aproximación escolástica[138]. Estos condicionantes lograron que se generase homogeneidad a partir del siglo XIII, ya bajo un planteamiento de corte aristotélico[139].

La esencia inteligible, por medio de la abstracción, que el ser humano buscaba en las cosas bajo la comprensión ideal del platonismo medieval, comienza a tomar otra vía a medida que nos aproximamos al siglo XIII[140]. Esta nueva concepción de la realidad afecta a la recepción y, con ello, al modo de abordar el hecho espiritual. Las formas de religiosidad se adaptan a las consideraciones de la nueva cosmovisión que se está asentando[141]. El desplazamiento hacia el hombre como centro y el mundo físico como realidad que modula sus leyes, llevaban a crear una bifurcación en dos vías; no obstante, estas avanzan de forma paralela: las leyes que rigen el mundo físico junto a las leyes divinas. Los autores y los diferentes medios de aproximación al fiel espiritualmente se 'amoldan' a la realidad cambiante[142]. Encontramos las siguientes disposiciones que surgen a raíz de la misma distorsión sucedida en la comprensión espiritual:

En el siglo XIII hay una distinción entre lo natural y lo sobrenatural[143]. La aproximación a la realidad del mundo físico hace que los teólogos intenten adaptar esta nueva corriente

[132] Paul, 1988b: p. 306.
[133] La ciudad alberga y unifica las clases sociales y se crea una cultura comunitaria. El imaginario urbano se va produciendo desde el siglo XI al XIV a través de la imagen material y simbólica. Su establecimiento va a demarcar dos polos definidos que aportan el orden en la sociedad de manera simbólica, la dominación eclesiástica y el funcionamiento del *dominium*. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 141 y 166.
[134] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 164. Ver más en Favro, 1999.
[135] Al-Tibb al-Mansûrî, Kitâb al-Firâsa (d'Al-Râzî) en 1209.
[136] El conocimiento enciclopédico se haría desde el cuadro científico del *Quadrivium* y el cuadro de letras desde el *Trivium*. Delhaye, 1947.
[137] Chenu, 1953: p. 25-30.
[138] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 477.
[139] Gilson, 1985: p. 388.
[140] El ser humano considera separada y abstractamente lo que está unido en la realidad: considera primero una forma engendrada, la abstrae mentalmente del cuerpo en el que está, la compara con otras formas engendradas a las que se asemeja y con las cuales constituye un grupo, y así llega a la primera subsistencia específica. Todas, a su vez, proceden de ideas eternas. Esto se constataba hasta el siglo XIII, puesto que hubo persistencia de la tendencia a reducir los seres reales a sus esencias inteligibles, que son sus formas, y a pensarlos de este modo abstracto, lo que se ha llamado formalismo del pensamiento, una tendencia a explicarlo todo por una serie de formas determinantes. Se aprecia en la doctrina de Duns Escoto por influencia de Avicena que se difundirá por Boecio desde el siglo XII: está lo que una cosa es, y otra por lo que es. Gilson, 1985: p. 249.
[141] En el idealismo se trata de situar el mundus intelligibilis frente al mundus sensibilis. Cassirer, 1998: p. 28.
[142] El aristotelismo medieval primaría lo sensible a lo inteligible. Como respuesta erudita encontramos la aproximación metafísica al conocimiento y también a la religiosidad. Véase O'Brien, 2017.
[143] Schmitt, 2001: p. 253.

objetiva a los preceptos cristianos[144]. La teología se conjugaría desde el filtro científico, a través del *quadrivium*: aritmética, música, geometría, astronomía y estos a través de caracteres numéricos[145]. Los hombres se moverían por estos términos numéricos y la divinidad en la unidad, que adquiriría esta particular forma de expresión que afecta a las consideraciones proclamadas hasta el momento[146].

El mundo conocido en el horizonte medieval había cambiado finalmente el paradigma en la historia del hombre[147]. Al avanzar el tiempo y el pensamiento hacia la nueva visión aristotélica, el idealismo anterior se comienza a observar bajo esta concepción y la cosmovisión divina se repliega en una enseñanza propia bajo la teología. Esta adquiriría entidad propia con el transcurso del tiempo, la cual engloba exclusivamente la doctrina cristiana, por lo que el resto de disciplinas, posteriormente, se abordarían de forma autónoma[148]. Es el momento en el que se comienza a medir la realidad desde lo físico, por lo que a todo lo que está en un plano superior, celeste, se le engloba bajo la metafísica, sin que esta genere una ruptura con los presupuestos de la creencia, fundamento y principio del Occidente[149].

Conscientemente, los autores comienzan a legitimar sus teorías del saber partiendo de la doctrina que arrojan las sagradas Escrituras[150]. Con las corrientes de pensamiento de índole 'objetiva' con respaldo del criterio científico ya bajo el conocimiento físico, se empiezan a dar explicaciones y definiciones de estas alteridades respecto a la fe cristiana[151]. Se deja sentir una visión naturalista que surge apoyada en el aspecto sobrenatural de la doctrina cristiana[152]. Síntoma de este fenómeno es la manera en la que santo Tomás sintetiza y emplaza todas las nuevas ideas que se dejan sentir en la sociedad del momento y que tienen su impacto en el ámbito teológico[153]. Santo Tomás adquiere las nociones aristotélicas -filosofía que se consolidaría como preeminente concepción para la incipiente mentalidad bajomedieval en la cual se apoyaría la estructura de la cosmovisión-, para formular un nuevo contenido que responda a dicha percepción[154]. La nueva mirada consiste en analizar, bajo la perspectiva de la observación, las causas. Esta nueva aproximación de la realidad del hombre, basado en el acto propio de la ciencia, causa un vasto choque en la conciencia religiosa, por lo que santo Tomás solo actuaría tomando como base todos estos nuevos paradigmas[155].

---

[144] Gourevich, 1992: pp. 80-81. Los filósofos del siglo XII hablan de la necesidad del estudio de la naturaleza, porque al conocerla, el hombre se descubre a sí mismo en las profundidades de esta; ese conocimiento le acerca a la comprensión del orden divino y de Dios mismo.

[145] Gilson, 1985: p. 253 y 285. A partir del siglo XIII, las ciencias profanas abordan la realidad de distinta manera por lo que, aspectos como las explicaciones biológicas, pasan por los elementos y causas del texto bíblico.

[146] Gilson, 1985: p. *254.* Lo múltiple puede mutar, ponerse y quitarse. La unidad es eterna.

[147] Mediante el análisis de los testimonios de autores podemos comprender las distintas concepciones, como es el caso de *Cosmas Indicopleustes* del siglo IX, copia de un original del siglo VI. Se puede comparar con Los *Orígenes* o *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla (636); *De rerum natura* de Beda el Venerable (674-735); en siglo IX, *De Rerum Naturis* de Rábano Mauro (856). Acercándose en el siglo XII, las enciclopedias, aunque cada una ofrece peculiaridades, acentúan un elemento común a todas ella: el panorama del mundo. En la obra *De imagine mundi*, de Honorio de Autun (primera mitad del siglo XII), se señala que el mundo equivale a "en movimiento por todas partes" Gilson, 1985: p. 297.

[148] Gilson, 1985: p. 219.

[149] Fossier, 2010: p. 366.

[150] Gilson, 1985: p. 461. Thierry de Chartres se preocuparía más por los problemas cosmogónicos, en *De septem diebus et sex operum distinctionibus* como tentativa para armonizar el génesis con la física y la metafísica. Un ejemplo más por exponer la letra del texto bíblico con los datos de la física. Gilson, 1985: p. 252.

[151] Gilson, 1985: p. *334.* La fe cristiana tendrá una corriente unitaria de otro carácter que se congregará posteriormente en lo místico.

[152] Gilson, 1981: p. 333.

[153] Para comprender más la actuación de autores tras el asentamiento del pensamiento bajo el patronazgo aristotélico como sucede con Tomás de Aquino ver Gilson, 1970: pp. 48-49.

[154] Gilson, 2002: pp. 22-25. Que todos los conocimientos que se recopilaban mediante las nuevas formas de abordar el saber se ordenasen y subordinasen a la revelación.

[155] Chenu, 2006: p. 25.

Al observar el campo histórico de la época, con tantas innovaciones que afectan a la sociedad, para abordar y comprender la realidad, apreciamos el intento de dirigir al colectivo social en su organización[156]. Este intento de organización viene dado debido a la ruptura entre cultura y espiritualidad. El acercamiento a una física no simbólica bajo unos parámetros marcados por una revisión científica de índole moderna conduce a generar aproximaciones conceptuales bajo diferentes ópticas, como, por ejemplo, el caso de la naturaleza en sí[157]. En el transcurso del siglo XII el mundo aristotélico con sus implicaciones metafísicas se convierte en el cosmos real en el que los humanos seguirán viviendo hasta el siglo XVII. Se adopta la concepción global aristotélico-tolemaica que se había ido constituyendo durante el siglo XII, a través de *El Timeo*, el cual proporcionaba los elementos fundamentales de cosmología regulada por indagación sobre la "causa y la razón" (*Timeo* 29b) del orden cósmico junto a las hipótesis de la ciencia árabe; se va a construir así, la nueva física contrastada por la biblia, condicionando la exegética[158].

Por ello se concreta la obediencia y la doctrina en el fiel a través de incidir, de manera profunda, en la figura del hombre[159]. Es mediante una serie de cambios que alteran la realidad de manera profunda, cuando es necesario señalar al individuo qué es el orden cristiano y qué es aquello que lo altera[160]. Va a resultar necesaria una reformulación de las comprensiones, como va a suceder con las digresiones, pues adquieren otro carácter que revolvería la dimensión en la que se hallaba hasta el momento, para ampliar una ocupación significativa en el 'atlas' de las ideas.

I.2. LA IMAGEN EN LOS SIGLOS XII Y XIII.

Nos centraremos en la imagen durante el románico y durante el comienzo del gótico y sus cualidades, a partir de la noción de arte planteada bajo los preceptos enumerados en el punto anterior. Para ello debemos revisar la problemática que subyace al enfrentarnos al arte de dos periodos distintos, bajo consideraciones diferentes. De esta manera, se pretende extraer información en cuanto a una lectura del conjunto 'lenguaje-pensamiento' para situarnos en el lenguaje y, con ello, las lecturas correspondientes al arte románico y gótico, empleados durante los siglos XII y XIII. Mediante ello, se intenta dotarlo de una autonomía que lo diferencie de las expresiones de otras épocas y que permita aproximarse a su lectura desde la mirada correcta para abordar las imágenes de manera eficaz.

I.2.1 **Arte: la visión del mundo.**

[156] Nuevos medios escolásticos en el siglo XII, nuevos textos de física, astronomía, medicina…, en conjunto de especulación aristotélica, helenística y árabe. Estas proponen una concepción del mundo y del ser humano diferentes a la enciclopedia de las artes liberales que conocía hasta ahora entonces la alta edad media: una filosofía natural, una metafísica. Se trata de un contexto racional donde se valora la aparición de una idea de naturaleza libre de transposiciones y de interpretaciones simbólicas, sustraída de la esfera de lo sagrado, dotada de consciencia ontológica propia y de una capacidad causal vinculada más directamente con la vida cotidiana del hombre. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 591.

[157] La naturaleza para Lancelot Law Whyte es esencialmente formativa (bajo parámetros de física, biología y psicología) por lo que se manifiesta como 'principio unitario' o tendencia ordenadora; por tanto, se crea también el orden social.

[158] Se hace una exégesis que tiene su reacción en medios teológicos tradicionales, se cuestiona físicamente sobre Dios, acusación que fue lanzada por Guillermo de San Thierry contra Guillermo de Conches. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 592.

[159] Baschet, 2009: p. 501. Podemos ver cómo se ha trascendido como sociedad en cuanto a la expresión religiosa de manera individual. Ya el cristianismo se origina con la concepción del individuo de manera distinta del mundo, como mencionaba san Agustín, pero en este momento esta pauta se convierte en recurso. Bultmann, 1974: p. 68.

[160] El pensamiento moderno encauzará el raciocinio respecto al mundo físico basado en la ciencia natural (exacta), respecto a su conocimiento de las fuerzas y leyes de este cosmos nuevo natural que se abría para el hombre medieval de mediados del siglo XII. Para comprender el impacto que tiene sobre el pensamiento y la percepción de las cosas es relevante el estudio de Jean Claude-Smith en el que profundiza en la idea del tiempo pre-racional medieval. Schmith, 2021.

Cada época tiene una comprensión distinta de la realidad, de tal modo que el mundo que se dispone ante nuestros ojos es cambiante. El lenguaje artístico utilizado en cada tiempo responde a unas premisas distintas, por lo que hay que aplicar una mirada diferente para cada uno de ellos. Es posible que lo que nosotros observemos en el día de hoy, lo califiquemos con nuestras propias realidades; por ello, es necesario señalar un punto de partida que nos permita plantear el horizonte con el que el hombre medieval, de un determinado periodo, creaba y observaba la expresión artística[161]. Asimismo, es preciso observar cómo va cambiando el arte en función del tiempo y el pensamiento; de ese modo, habrá un cambio, no solo en la consideración del observador, sino también en el modo en el que el creador, el artista y el comitente plantean, generan o conforman el objeto creado.

En primera instancia, queremos realizar un marco histórico-filosófico que alumbre la cronología señalada en la que se desarrolla el arte románico -siglos XI y XII-. A partir de los resultados ofrecidos utilizaremos como base dicha consideración, la cual remarcará los límites epistemológicos en los que situaremos la mentalidad de la época.

Como ya hemos mencionado, nos situamos en un periodo cristiano donde Dios es el creador, sin el cual no hay nada[162]. Él sería el principio de las cosas y de los seres, lo que haría relegar, a una segunda instancia, aquello que no fuese Dios[163]; por ello, el hombre quedaría relegado a un segundo término. Esta es la guía que impregnaría todo en el pensamiento colectivo de los siglos XI y XII, del que emanaría una eminente sensibilidad espiritual, ya fuese en la teocracia eclesial, como en el plano de las creencias colectivas[164]. Para ello, el hombre debe, por medio de la fe —para la que se necesita la razón y un pensamiento desde la revelación- aproximarse a la realidad, la cual se encuentra bañada por el absoluto de Dios[165].

Los filósofos del siglo XII mencionan la necesidad de estudiar la naturaleza ya que, al conocerla, el hombre se descubre a sí mismo en las profundidades de esta, lo que le acerca a la comprensión del orden divino y de Dios mismo. A partir del siglo XIII, las ciencias abordan la realidad de distinta manera: ya no es la búsqueda de uno mismo como creación de Dios a través de las cosas, sino que las cosas remiten a Dios: la formulación del yo había cambiado de posición, a una más autónoma, desde la comprensión de la cosmovisión divina.

Esta cohesión genera un desarrollo espiritual, puesto que se reafirma bajo la corriente predominante que asentó san Agustín en la Alta Edad media[166], fundamento principal para la lógica cristiana, que junto a los medios y las relaciones entre condiciones objetivas del momento[167], serían fortalecidas[168]. La sociedad medieval, por lo tanto, estaba inscrita en un

[161] Huys y Vernant, 2019: p. 63.
[162] Gilson, 1976: p. 233.
[163] Gilson, 1981: p. 339.
[164] Paul, 1988a: p. 245.
[165] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 293; Gilson, 1976: p. 299.
[166] San Agustín crea una homogeneidad que se perpetúa toda la Edad Media, al destacar el cristianismo frente a la herejía gnóstica, a través de la apertura de una vía a la esperanza al reintegrar a la soberanía de un principio, esencialmente bueno y creador de toda bondad, en la totalidad del mundo (García Junceda, 1987: p. 131). “Dios es inteligencia pura debe poseer en sí todos los inteligibles, las formas que después han de ser formas de las cosas, pero que únicamente existen en su pensamiento. Estas formas de las cosas son las ideas. Por ello, la idea de una criatura es el conocimiento que tiene Dios de una determinada participación posible de su perfección por esa criatura. así es como sin comprometer la unidad divina, puede ser engendrada por dios una multiplicidad de cosas.” Gilson, 1976: p. 497.
[167] Vovelle, 1987: p. 24.
[168] Mediante un programa cultural bajo diversas manifestaciones artísticas que funcionan como guías que unifican a la sociedad cristiana. El fiel, por su parte, analizaría de manera íntima los dogmas religiosos a través de una reflexión personal Fossier, 2010: p. 350.

sistema eclesial y, en paralelo, la mentalidad social respondía a una gran capacidad espiritual, por lo que el sistema de creencias en la concepción del mundo era único[169].

Por tanto, según lo expuesto, nos encontramos en una cristiandad donde las ideas de la concepción de la creación divina superaban la comprensión del mundo bajo parámetros de la ley física de índole racional-científica que comenzaría a regir la concepción de la realidad y, por lo tanto, de las ciencias humanísticas. Al tener en cuenta la sensibilidad y espiritualidad de cada tiempo, variará la lectura de su entorno. Por ello proponemos una lectura de la concepción del arte asentada en un "registro de la mirada" que sea acorde con la epistemología del momento específico. Con ello, los hechos y manifestaciones que se analizan pueden ser interpretados desde una base completamente distinta.

Nos encontramos no solo con un tratamiento hacia los objetos que remite a ideas superiores por medio de la representación, sino que este mundo suprasensible de las ideas estaba presente en el imaginario del hombre del románico, es decir, existe una realidad sagrada viva[170]. Se pasa de un tiempo que comprende la realidad desde lo espiritual, a lo largo del siglo XII, hacia una aproximación a una cosmovisión cada vez más profana desde mediados del siglo XII. Por eso es entendible que encontremos diferentes fórmulas artísticas -así como distintas valoraciones- para llegar a la espiritualidad cristiana: se ha conformado, construido y establecido una manera de aproximación al arte y su comprensión propia de cada época.

La visión de los dogmas religiosos como meros fines para controlar a la sociedad laica ha hecho que el arte se reduzca a un discurso retórico, sin tener en cuenta su amplia dimensión espiritual, más allá de la elocuencia de intereses sociales del poder del hombre[171]. Proponemos enfocar un momento en el que los poderes centrales están en conjunción con la unidad cristiana más homogénea dentro de la mentalidad social[172]. Con ello, debemos entender el concepto de imagen con respecto al fiel cristiano y su comprensión; no obstante, la dimensión de la creencia queda relegada por el hecho histórico comprobable y tangible, sin tener en cuenta otras expresiones que pueden conformar mentalidad y cultura[173].

En cierta manera, es normal extrapolar los parámetros del pensamiento moderno y aplicarlos a las manifestaciones artísticas creadas en otras épocas y más si vemos los mismos motivos que serían desarrollados con posterioridad, como ocurre con las representaciones bíblicas, aunque hayan pasado fuertes procesos de resignificación. Los cambios socio-históricos que son observados durante el siglo XII, crean un antes y un después en la dimensión del pensamiento medieval. Ello afectará a nuevos interrogantes para la creación de un nuevo modo de recepción de la información.

Esta nueva corriente ya mencionada, en cuanto a una filosofía de índole aristotélica que se asienta en el colectivo, inclina al desarrollo hacia una aproximación cultural mediante la objetividad, fruto de la racionalidad física en la sociedad de finales de la Edad Media. Por ello, se canaliza el pensamiento y su organización educativa, lo que lleva a la búsqueda del conocimiento bajo términos parametrizables en cuanto a leyes del mundo físico. A mediados del siglo XII la creencia se aproxima a la visión desde la metafísica —lo que es elocuente para ver el punto de partida con el cambio de mentalidades, la propia naturaleza—, si bien

[169] Doctrina y creencia según las cuales todo cuanto existe participa de la naturaleza divina porque Dios es inmanente al mundo. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 128.
[170] Durliat, 2009: p. 40.
[171] Sin olvidar la dependencia de la disciplina de la historia del arte con respecto a la visión histórica.
[172] Toubert, 1990: p. 7.
[173] Esta consecución de ideas podría enlazar con lo defendido por la profesora Caviness en cuanto a un tercer modo de ver: "la visión". Caviness, 1983: pp. 99 y 119.

sería a partir del siglo XIII cuando se comienzan a observar las manifestaciones bajo el nuevo carácter que comprende la consideración de una realidad física[174]. Es bajo esta perspectiva cuando las formas adoptan un sentido más material junto a una valoración de este sentido, el cual irá tomando peso en cuanto al juicio estético, por lo que se alude a esta nueva expresividad para remitir a campos superiores intelectualmente[175]. Por lo tanto, aquello que observamos, aunque se componga de las mismas representaciones, no tiene la misma consideración conceptual: tenemos que asentarnos en un momento prerracional; una comprensión que irá virando hacia el arte de corte naturalista, dada por este nuevo pensamiento, en cuanto a una asociación que remite a leyes físicas[176].

El arte naturalista es aquel que nosotros articulamos de manera predominante en la cultura visual del siglo XXI, por lo que, al poseer esta cualidad más desarrollada en cuanto a su observación, vemos una similitud formal en cuanto a la figuración que presenta el arte románico ya que este cuenta, en gran parte, con características expresivas similares. El lenguaje que se maneja en el arte románico se encuentra en la encrucijada expresiva, pues es el comienzo de nuestra mentalidad actual y, a la vez, es suficientemente distante en su origen expresivo como para poder realizar una lectura a través de sus solos motivos. La analogía con la actual lingüística crea una comparativa visual e intelectual que nos hace pretender percibirla bajo las mismas consideraciones. Por ello, su expresión nos resulta distorsionada o carente de la calidad conseguida bajo nuestros estándares comunes en la actualidad.

La dificultad resulta del hecho de que se aplican las mismas convenciones y principios de nuestra cultura, ya sea a la comprensión de la propia imagen, o a sus parámetros expresivos. Cuando analizamos e interpretamos el arte románico lo hacemos con nuestras propias consideraciones, de ahí que todo el movimiento artístico se quiera relacionar siempre con una intelectualidad que proviene de individuos concretos. Pero por qué no ser conscientes de la mentalidad y apreciar que esta floración también surge de una necesidad expresiva de explotar la espiritualidad trascendental que la sociedad estaba viviendo; es preciso leer ese arte en su tiempo, sin la necesidad de comprender la realidad bajo unos parámetros actuales, los cuales, en dicho momento, resultaban diferentes en su implicación significativa, al menos para la expresión del arte[177]. Por ello lo caracterizamos como portador de una expresividad menor o 'anormal', lo que hace simplificar su expresión abstracta a la reducción de las formas como propiedad, sin indagar en la causa que subyace: otro tipo de arte con su lenguaje formal y significativo que no responde al mismo canon artístico posterior, el arte naturalista que se intensifica desde el gótico.

Toda esta sucesión observable de alteración en las concepciones de la sociedad plenomedieval, conducirá a la representación real del hombre y de su mundo tangible. Será el

[174] Con metafísica nos referimos al momento en el que se comienza a medir la comprensión desde el plano físico, de ahí que la observación de los elementos que la componen se entienda bajo otros parámetros, dirigiéndose hacia el medio inteligible de estas. No confundir este cambio posicional del eje desde el que se parte con la ruptura con la espiritualidad, sino que esta torna hacia otra concepción, se canaliza con otra sensibilidad, adquiriendo otro carácter. Se pasa de una espiritualidad como Abelardo la entendía a través de la vía de la fe revelada en las escrituras a la de san Bernardo, una meditación mística a través del corazón. Fossier, 2010: pp. 350-351.

[175] Read, 1975: p. 123. Se requiere la presencia real para comprender lo invisible.

[176] Cuando mencionamos, en este caso, la manifestación artística es porque se va a remitir a esta en las páginas siguientes. No obstante, hemos de ser conscientes de que este tratamiento no se instauró únicamente en el espectro artístico, sino que también lo hizo en el resto de las manifestaciones culturales, como puede ser la corriente de la valoración del conocimiento de manera escrita, vía de transmisión que comienza a tener más fuerza en este periodo de transición, con la compilación del conocimiento en enciclopedias. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 477.

[177] De la misma manera se cercarán las fuentes en su tiempo de manera específica. Al apreciar todas las lecturas de autores que dejan entrever una comprensión de la realidad más profunda, que atañe al interior del ser y no tanto a su exterior, y ello se refleja en su expresión. ¿por qué se mide solo desde su expresión figurativa?. En ocasiones se analiza esa dimensión, pero no sus otras propiedades.

momento en el que se fundan realidad y representación[178], y las creencias queden, por tanto, dentro de temas bajo contenidos, perdiendo su parte de presencia[179].

I .2.2 **Camino de Santiago como observatorio conceptual: la imagen.**

USC UNIVERSIDADE

[178] Wirth, 1999: p. 39.

[179] Un orden para reflejar ciertos modelos y programas con contenido a los devotos. Dice que hay que entenderlo bajo el discurso de vuelta al orden… estético y artístico. Kubler, G. et alt. 1995: p. 58.

Francisco Xavier Martínez Cobas, con DNI: 36087261P, como Conselleiro Delegado de Editorial Galaxia, S.A., con sede social na Avda. de Madrid, 44 de Vigo (36204), Pontevedra e CIF: A-36603314,

AUTORIZA

A Laura Méndez Vergel, con DNI: 45689108-E, a utilizar na súa tesis doctoral titulada "Orden y caos en la cosmovisión bajomedieval: imágenes y literatura. Siglos XII y XIII.", baixo a dirección dos profesores Dr. Israel Sanmartín Barros e Marta Cendón Fernández, parte do texto ganador do "II Premio de Ensaio da Academia Xacobea" e que foi publicado por Editorial Galaxia na colección Ensaio.

Edición en galego: O CAMIÑO DE SANTIAGO. GUÍA DE GUÍAS (VG 345-2024 // ISBN 978-84-1176-224-3 no mes de xuño de 2024.

Edición en castelán: EL CAMINO DE SANTIAGO. GUÍA DE GUÍAS (VG 346-2024 // ISBN 978-84-1176-225-0 no mes de xuño de 2024.

E para que conste, expido a presente autorización en Vigo, a 19 de febreiro de 2025.

Firmado por ***8726** FRANCISCO XAVIER MARTÍNEZ (R: ****0331*) el día 19/02/2025 con un certificado emitido por AC Representación

Partiremos de un camino que supone un marco espacial ideal para aproximarnos al orden y el caos expresado en el arte, pues alcanza un enorme desarrollo a lo largo del siglo XII, ya sea por la frecuencia de personas que lo transitan, como por la creación artística que en él se produce. Esos dos factores favorecen la posibilidad de analizar diversas concepciones, dada la relación que se establece entre los muchos peregrinos que lo transitan.

Lacoste señala que los soberanos, sobre todo los de Castilla y León, se benefician del apoyo de Cluny, para desarrollar el territorio que se va generando en torno al camino francés. A través de él se favorece la llegada de clérigos franceses, de monjes y de directrices del papado. De ese modo, el peregrinaje acelera la reforma gregoriana y la integración de la Iglesia Ibérica en la iglesia romana. La vía francesa es la arteria vital de la España cristiana, al tiempo que se desarrollan novedades artísticas vehiculadas a través de esta. Así, la escultura se desarrolla tanto en el interior como en el exterior de las iglesias, alcanzando un estado de madurez, gracias a las relaciones con el norte de Los Pirineos, y a la tecnología para acometer el gran repertorio iconográfico del románico y la creación de decoraciones monumentales en ambas direcciones: hacia y desde Compostela[180].

El Camino de Santiago se convierte, entre los siglos XI y XIII, en un auténtico fenómeno histórico, un foco en el que se congrega y sintetiza el espectro ideológico del hombre medieval, así como sus transformaciones. El camino funciona como si de una fotografía histórica se tratase, en la que se puede observar el tiempo cristiano. La gran entidad que adquiere la vía jacobea en los siglos marcados proyecta una huella susceptible de ser desgranada detalladamente, lo que permite aproximarnos a concepciones con diferencias sustanciales referidas al momento en el que se circunscriben. El conjunto de hitos históricos que tienen lugar en este tiempo central en el espacio jacobeo, junto a la multitud de manifestaciones artísticas que pueblan el espacio de peregrinación, son elementos que permiten situar nuestro trabajo en este medio. Por otro lado, las particularidades existentes hacen más visibles las preocupaciones y sensibilidad del hombre del occidente medieval en conjunción con la atmósfera de transformación histórico social que altera la noción y la creencia del cristiano.

Numerosos templos que pueblan la ruta para el peregrino, debido a la naturaleza de la 'proyección' que adquiere la imagen, son pródigos en representaciones que conforman el edificio. En la Edad Media, la frontera entre arquitectura, escultura y pintura no estaba clasificada de la manera que abordamos hoy el arte. Por ello, vamos a detenernos en la mayor manifestación que se desarrolla en esta vía: la escultura vinculada directamente con la arquitectura. La multiplicación de imágenes a través del camino permite realizar un análisis bajo una temporalidad de creación continua a lo largo de la cronología establecida.

I.2.3 **Orden y caos: directrices en los siglos XII y XIII a través de la moral del bien y el mal cristianos.**

En el momento en el que, como hemos señalado, la cosmovisión unitaria o unificada de la mentalidad medieval empieza a tener nuevos horizontes y con ello alternativas en el pensamiento que transforman la realidad. Por otro lado, también hemos considerado relacionar esta nueva realidad con las percepciones que bajo nuestra cultura visual consideramos como orden y caos.

Los tiempos de convulsión se traducen en crisis que afectan al seno de la fe, y son resultado de los cambios que se producen en la cosmovisión medieval, mencionados anteriormente. Como Poincaré señala, en principio, lo más simple puede producir un orden

[180] Lacoste, 2006: p. 9.

caótico[181]. Por ello sería imprescindible una conducta controlada en el tiempo convulso para mantener la fe[182]: en vez de evitar el riesgo, es necesario saber manejarlo.

Casi como un orden de índole eugenésico, cuando nos aproximamos a una época donde predomina el antropocentrismo y se es consciente de que habita en el mundo natural, se pretenden definir todos los elementos que lo conforman bajo un orden que siga las leyes físicas. Para ello, se ha de establecer aquello que entra dentro de este sistema y aquello que se excluye, siguiendo el modelo natural: una tendencia que ordena, y que, con ello, establece ámbitos religiosos que representen cada aspecto. Así, encontraremos que según se vayan imprimiendo en la cosmovisión medieval los planteamientos del mundo físico, habrá una tendencia mayor a desarrollar el orden y el caos, instaurándose los reinos del bien y el mal para el mundo laico, representado iconográficamente con las personificaciones de Dios y Satán, como podremos comprobar, por ejemplo, con la expansión del mundo infernal y su repertorio en el tríptico de *El jardín de las delicias* del Bosco o el desarrollo literario de este espacio con los infiernos de *La Divina Comedia* de Dante.

Esto provoca la necesidad de incidir en la dimensión moral a través del relato escatológico para la salvación del fiel[183]: el bien para poder lograr su salvación -lo que provoca el orden en la estructura de la cosmovisión-, y el mal de sus acciones que lo llevará a la condenación -aquello que provocará el caos-[184].

El bien, el orden en el ideal cristiano, sería aquello conveniente, en un determinado momento, para mantener la creencia y el sistema estructurado. Esto sería una ley normativa, una directriz; por lo tanto, todo aquello que no sea lo correcto para el ideal cristiano, es lo incorrecto. De esta manera se señala la conducta terrenal creando así un orden en el conjunto social[185]. Dentro de esta cosmovisión, la norma es Dios, su palabra, la cual es la ley que conforma un estatuto de leyes que enuncian el ideal de vida cristiana y, con ella, la perfección espiritual. Dentro del contexto histórico que hemos definido, a través de los cambios que estaban teniendo lugar para la conformación de las mentalidades y con ello, las acciones y movimientos de los hombres, este actúa como faro que guía[186]. Todo aquello ha de estar situado dentro de la aprobación divina, por lo que será justo y ordenado en la tierra, es decir, el pueblo se reconcilia con el orden, lo que supone reconciliarse con Dios mismo[187]. Asimismo, se dan las condiciones adecuadas en una sociedad en proceso de cambio, en la cual se considera necesario mantener el control, ya sea para el pueblo de Dios o para el individuo propiamente dicho[188].

Es debido a esta crisis por lo que la cosmovisión misma se agranda, alterándose cada vez más, debido a las nuevas perspectivas que los acontecimientos traían consigo. Serán estas

[181] Escohotado Espinosa, 1999: p. 71.
[182] El caos de la libertad. Escohotado Espinosa, 1999: p. 221.
[183] Para acceder a la salvación, debe conseguir entrar en sus requisitos, en busca del bien (que es Dios), la de pertenecer al colectivo, en relación con la semejanza. Baschet, 2009: p. 480 y Gilson, 1981: p. 305.
[184] Zubiri, 1993: p. 222.
[185] Esta fe sería aprobada de una manera histórica a través del relato para luego volverse un asunto social. Schmitt, 2001, p. 101.
[186] El modelo eclesial que se sustenta en la fe para no salirse del camino correcto cristiano. Para ello, se recurre a una lógica teológica que se justifica constantemente. Todo ello se aprecia en el arte y las fuentes legadas, este hecho nos muestra una escisión en el espectro espiritual, al menos como había sido conocido hasta el momento. libro Fossier, 2010: p. 367
[187] El orden del mundo con sus características bajo la mirada divina. Cohn, 1995: p. 190. Duby, 1984: p. 180. La manera de contemplar y comprender el mundo se traducirá a partir del relato bíblico de la creación del cosmos, a través de la adaptación de los diferentes sentires de las épocas. Así como se perciba la morada habitable, se entenderá la realidad y el paradigma que estructura las mentalidades. El orden que se configura a través de la concepción en la que se inscribe tendría un sentido a través del universo, el cual se podría incluir en la categoría de "orden" en el pensamiento de san Agustín y toda la filosofía medieval; para más información ver Landsberg, 1925.
[188] Escohotado Espinosa, 1999: p. 80.

perspectivas las que fracturen la visión unitaria (descubrimientos, intereses, universidades, planteamientos), generando nuevos posicionamientos en las creencias que provocan, con ello, una ruptura. Se crearía un contraste dialéctico al extrapolar el conocimiento cristiano hacia un planteamiento aristotélico, de una manera que pone el enfoque en el mundo físico y sus particularidades[189].

Dada la necesidad de indicar directrices morales, hemos decidido denominar a este binomio como orden y caos[190], pues, si hay un orden, debe contraponerse a un caos, ya que sirviéndonos del modelo que establece la física, el caos no es más que un orden alterno al ortodoxo[191]. Por consiguiente, se conforma en una directriz contraria que difiere de la corrección, señalando el mal camino[192].

Algunos planteamientos de la cosmovisión cambiante atacan al corazón de la espiritualidad del fiel; por ejemplo, el interés por la naturaleza física o el enfoque hacia el hombre. Al seguir estas líneas de pensamiento pueden surgir el mal y el bien de naturaleza física, lo que provocaría una oposición entre Dios y un contrincante. Este caos estaría presidido por el personaje que toma protagonismo: el diablo. El caos también tendrá su construcción y estructuración, así como sus fluctuaciones conceptuales, lo que también se refleja tanto formal como expresivamente[193].

Ambas concepciones resultan indivisibles, pero sí es posible combinar el estudio del pensamiento a través de sus estrechamientos y ensanchamientos que van surgiendo en la horquilla cronológica señalada[194]: en cada contexto acontecen las expresiones artísticas con distintas particularidades[195]. Esta bifurcación conductual del cristianismo tendrá su impacto a través de la génesis de un universo visual en el que se conjugan imagen, significación y conceptualización[196]. Este esquema resulta adecuado para distinguir ámbitos en la praxis, a la hora de estudiar estas concepciones de manera separada, en las manifestaciones culturales recogidas en nuestro trabajo de tesis. Con estos términos, queremos aproximarnos al propósito y el discurso interpretativo que subyace a la proyección de imágenes que responden a la realidad temporal señalada. Para ello, tratamos de poner de relieve la consideración de estos aspectos que aparecen en las imágenes bajo la mentalidad de la época y la intencionalidad que les subyace dentro de un contexto, como orientaciones y construcciones culturales que son.

---

[189] Uno de los aspectos actuantes son los intermedios: un punto medio que intenta poner equilibrio ante esta dualidad que se estaba conformando en la anterior unidad de la cosmovisión. Entre ellos, el purgatorio, la figura de san Miguel, incluso el hombre. Estas imágenes actuarían a modo de contrato, para evitar conflictos: tendrían la función de mediadores. No hemos de olvidar que el dualismo es condenado tempranamente, como en los concilios de 325 y 471.

[190] Esta dicotomía de estados -orden y caos- ha sido estudiada desde la física como objeto para abordar el estudio de la organización y surgimiento de estructuras. La composición y configuración de un sistema revela información sobre el mismo que puede estudiarse en cuanto a sus propiedades, por lo que, dentro de ella misma, se enfocan los movimientos bajo los parámetros en los que se enmarca.

[191] Escohotado Espinosa, 1999: p. 71.

[192] Una de las representaciones más explícitas de este orden y caos que se quieren mostrar para regular la vida medieval y la cosmovisión cristiana es a través de los diferentes espacios del más allá de la dimensión escatológica del relato del Apocalipsis con las imágenes del paraíso y el infierno. Con estas representaciones se quiere hacer una analogía con el modo de vivencia como una imagen especular, que sirva de herramienta moral en el individuo y, con ello, lograr el control cristiano Baschet, 2009: p. 430. Existen composiciones visuales de caos polarizadas moralmente que atraviesan la temática y se generalizan en todas las manifestaciones artísticas.

[193] Es importante mantener la diferencia respecto al equilibrio: el orden ha perdido su autoevidencia para exponerse prosaicamente a pormenores de cada plano. Escohotado Espinosa, 1999: p. 16.

[194] Los cambios del momento van a estrechar o separar la ambigua dualidad lo que proporcionará diferentes matices para cada ámbito. El intento por evitar el equilibrio de la dualidad se acentúa con la larga duración a esta inclinación en las mentalidades humanas. Vovelle, 1985: p. 271.

[195] Que sirve para forzar la voluntad o la conducta de alguien.

[196] Desde el punto de caos, las interacciones no lineales en valores críticos no producen caos, sino formas autoorganizativas espontáneas. Briggs, 1990: p. 120.

En un segundo nivel formal, dado que en el siglo XII varía tanto de la mentalidad del paso del empleo del lenguaje románico al gótico, cambia la expresión con la que las representaciones son proyectadas[197]. Lo que perceptiblemente en nuestra mirada puede sugerir desorden, puede no serlo bajo otros parámetros ideológicos, pues no siempre la composición sintáctica de los elementos formales ha tenido las mismas proyecciones comunicativas. Como veremos, oscilan conceptualmente dependiendo las condiciones de cada momento, en las cuales, pueden o no suponer una contraposición.

Para poder ver objetivamente la figura, se pretende señalar lo referente a orden y caos dentro de los parámetros en los que se halla la imagen. Dado que en el pensamiento moderno no se distingue entre forma y pensamiento, la percepción de orden y caos visual no tiene por qué corresponder con el bien y el mal polarizados, ni tener la connotación de oposiciones significativas en otros momentos históricos.

Por ello, se quiere indagar en cómo las imágenes van cambiando a través del siglo XII al XIII, sus modelos, percepciones y de qué manera se constituyen. Con ello, se pretende "desautomatizar" la educación visual y establecer visionados que no estén sesgados, para con ello analizar impresiones que nos podrían llevar a una lectura como orden o caos bajo su observación empírica y bajo su propia ontología estética[198]. Por ello, podemos establecer una distinción entre un orden y un caos en la cosmovisión cristiana en los siglos XII y XIII. Una unidad cristiana —orden— que busca perpetuarse y un caos, que señala e indica lo que la altera, la cual se va orientando a través de la dimensión moral que interpela al individuo y, con ello, a todo el conjunto social. En un segundo punto, bajo un análisis formal, queremos comprobar si corresponden las formas y percepciones al modo en el que se expresan en la imagen mimética para las directrices morales, orden y caos, o si estos difieren externamente.

Por lo tanto, a través de los vocablos orden y caos se pretende llevar a cabo este estudio; estos se refieren a cuatro puntos:

1. Destacar este fenómeno en la temporalidad histórica concreta, así como resaltar las particularidades que caracterizan a las mismas respecto al contexto abordado;

2. Una distinción de la concepción del bien y el mal actual para con ello poder aproximarnos a una perspectiva moral más concreta dentro de la mentalidad de los hombres de los siglos XII y XIII,

3. Diferenciar, por tanto, la dualidad bien/mal establecida en el pensamiento moderno respecto a la existente en los siglos XII y XIII.

4. Probar si las percepciones visuales actuales como orden y caos responden a las directrices morales.

[197] La dificultad reside en que cuando observamos los motivos les aplicamos las connotaciones que tenemos ahora de ellos. Observamos a través de la naturaleza la significación que culturalmente le hemos dotado, bajo nuestra cultura visual narrativa y mimética-naturalista en el análisis de la imagen. Estas concepciones solo sirven a un nivel discursivo visual, pero entrañan unas consideraciones didácticas de significación moral para los fieles en la época; por tanto, ha de estudiarse su trayectoria. Es la historia de las mentalidades la que aborda estas actitudes colectivas en conjunto, que a veces son conscientes y otras no. Vovelle, 1985: p. 50.

[198] Michel, 2005.

BLOQUE II. TRANSFORMACIONES

II. 1. LA CONCEPCIÓN MORAL, SIGLOS XII y XIII.

II.1.1 **Aproximación a la concepción de la moral en los siglos XII y XIII.**

La alteración en la base del pensamiento de la Edad Media irá forjando los pilares de la Edad Moderna, de tal modo que se genera una ruptura de algunos de los presupuestos mantenidos hasta ese momento. Estos nuevos horizontes que se dibujan llevan, a su vez, a diferenciar las directrices de lo correcto e incorrecto. La nueva tendencia para la comprensión del cosmos, y, todo lo que conlleva, plantea innovadoras y amenazantes lecturas e interpretaciones para la actividad en la vida terrena[199]: en lo que atañe a actos y actitudes sociales, se establecen diferentes límites que corresponden a lo ortodoxo; desde un punto de vista doctrinal se hace gran hincapié en remarcar los dos cauces que han de guiar la cristiandad: el bien y el mal, lo correcto y lo incorrecto, lo puro e impuro… Este matiz, incrementado por las circunstancias del contexto en el que nos situamos, genera dos maneras de dirigirse a los espectadores.

Si tenemos en cuenta la ya enunciada cosmovisión del siglo XII, podemos apreciar una vía que se quiere seguir manteniendo, el orden cristiano y, por el contrario, aquellas acciones que no encajan dentro del marco de valores y expectativas propias de una sociedad cristiana. Sin embargo, queremos abordar no solo el aspecto del mal, de lo diabólico, del caos o todas las formas que aborda esta perspectiva, sino su génesis, función, concepción y establecimiento en la mentalidad y cultura occidental.

Para abordar estos dos aspectos recurrimos a los términos ‘orden’ y ‘caos’, términos de los que se vale la física para explicar la distinción formal entre patrones. Antes, es preciso que nos aproximemos a la significación que engloba cada aspecto.

II. 1.1.1 La moral pleno medieval

Como vemos, la cosmovisión de la cultura cristiana medieval no es estática y, por ello, es susceptible de ser rastreada mediante el estudio de las circunstancias provenientes de su contexto histórico específico. Las condiciones de cada tiempo alterarán la concepción social de la realidad y, con ello, sus formas culturales y las valoraciones morales que les corresponden[200].

No obstante, es posible que los conceptos pareciesen no variar[201], puesto que el discurso se orienta por analogías con el relato bíblico, del que se transpone la información; por lo tanto, estaría formada por los mismos componentes[202]. Por ello, habría una comunicación constante entre el plano histórico y sus hechos, con el relato cristiano bíblico y la mirada cristiana del momento —cosmovisión— que se desarrollan en correlación[203]. En el mismo sentido, el mundo terrestre -con la realidad social cambiante-, junto con el mundo celeste -que el punto de vista social del momento va condicionando su comprensión-, van a la par,

[199] Las crónicas del siglo XII y XIII empiezan a ver la novedad como una mejora, no una amenaza; así, esta actitud crece poco a poco durante los últimos siglos de la Edad Media. Baschet, 2009: p. 346.
[200] Martin, 1998.
[201] Koselleck, 2012.
[202] Baschet, 2009: p. 356.
[203] En cuanto a los conceptos ha de seguirse la metamorfosis de los mismos y así captar fenómenos que se retratan y tensionan contra las sociedades, la historia y la vida, terminando por contribuir a redefinirla y redireccionarla; se redefine esa tradición entre relación objetiva y subjetiva. Véase D'Assunçao, 2016.

pues las dos visiones conviven en el medievo y así deben analizarse las particulares concepciones religiosas: a través de la mentalidad en la que se circunscriben.

Los objetivos sociales, como ya vimos desde los planteamientos iniciales extraídos de la concepción agustiniana, están inscritos en el relato escatológico de salvación para el cristiano[204]. Pero la dimensión moral concerniente al fiel no guarda la misma implicación en todos los momentos, por ello es preciso recorrer diversos sucesos, que a continuación enunciamos, para comprender la función que esta ocupa según avanza el siglo XII.

Si nos aproximamos al siglo XI llegaremos a la conclusión de que existe una consensuada unidad ideológica. La bien reconocida reforma gregoriana constituiría una base en el pensamiento social, la cual, a través de medidas y refuerzos continuados en el tiempo[205], lograría una homogeneidad extraordinaria. El platonismo de corte idealista que apreciamos durante gran parte de los siglos centrales de la Edad Media nos lleva a observar un período en el que se atisba el menor dualismo en la historia del cristianismo[206]. No obstante, cuando de la cultura clásica se trata, encontramos la influencia de Aristóteles, quien consideraría la materia como el mal que introduce el desorden en el mundo[207]. Este principio iría contra los preceptos cristianos puesto que, al ser Dios el Creador, no habría nada fuera del plan divino. Por ello, se conforma una dualidad, la cual se define a partir de dos ideas: la primera, el principio del mal no ha sido creado por Dios; y, en segundo lugar, el mundo material no ha sido creado por Dios, sino por el principio del mal[208]. De hecho, esta cuestión sería planteada por los autores medievales siendo reflejada en sus escritos; es el caso de Anselmo quien concluye que el mal es igual a la nada. El autor indica que esta sería alguna clase de privación necesaria para el bien último, por lo tanto, Dios seguiría siendo el responsable directo y, por ello, Satán tan solo tendría un don aportado por el Creador[209].

Este hecho se puede corroborar en la afirmación de que todo aquello existente es Dios, por lo que, si te alejas, tu existencia desaparece[210]. A ello se suma la pena espiritual más amarga: la privación de la visión de Dios[211]. Y es que la filosofía europea ve la 'nada' como un no ser, ya que la consciencia misma no puede entenderse fuera de su autodeterminación y en relación con el universal[212].

---

[204] Cohn, 1995: p. 214. Baschet, 2009: p. 339.

[205] Iogna Prat en el capítulo 1, punto 3 titula 'De los órdenes al orden, en los siglos XI y XIII", refiriéndose a la reforma gregoriana "La providence de l'administration divine a instauré des grades et des ordres distincts afin que, les inférieurs manifestant du respect aux supérieurs (potiores) et les supérieurs exprimant de l'affection aux inférieurs, de la diversité naisse la concorde et que tous les offices s'organisent en une harmonieuse composition. L'ensemble (uniuersitas) ne subsiste, en effet, que de l'ordonnance-ment (ordo) des différences. L'exemple des milices célestes nous apprend qu'une créature ne peut vivre ni être gou-vernée dans l'égalité. Anges et archanges ne sont pas, comme vous le savez, égaux mais différents les uns les autres selon le pouvoir et l'ordre. Si une telle distinction existe chez eux, qui sont sans péchés, comment les hom-mes ne seraient-ils pas soumis à pareille disposition? C'est ainsi que peuvent s'embrasser la paix et la charité, que la pureté (sinceritas) s'affirme dans la concorde mutuelle et la dilection chère à Dieu; chaque office s'accomplit de façon salutaire quand on peut recourir à un supérieur (prepositus) unique" *Das Register Gregors VII., VI, 35, II, P. 450-452*. Iogna-prat, 2000: p. 26.

[206] Autores pertenecientes a la historia de las mentalidades como Baschet así lo han considerado. "La edad media, época de iglesia triunfante, hay sido el periodo menos dualista de la historia del cristianismo". Basquet, 2009: p. 480.

[207] Gilson, 1981: p. 122.

[208] No obstante, esta última no tendría cabida para ciertas concepciones sociales en diferentes períodos de la historia. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 213.

[209] Russell, 1995: pp. 181-183.

[210] Russell, 1995: p. 105.

[211] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 193.

[212] En palabras de H. W. Heisig: "Se llama una nada absoluta porque señala que no llega a ser deja de ser y en este sentido, se distingue del mundo del ser. Se llama una nada absoluta -o la "nada del absoluto"- porque no puede ser abarcada por ningún fenómeno, individuo, acontecimiento o relación en el mundo. Si es absoluta, lo es precisamente porque no está definida por nada en el mundo que se le oponga. Está "absuelta" de toda oposición que la podría hacer relativa, así que su única oposición al mundo del ser es la de un absoluto para con lo relativo". Heisig, 2015: p. 2.

Por ello cuando aparece en el año 1000 la imagen del diablo bajo una representación específica en la que se manifiesta un poder hostil, no se establece una confrontación entre Dios y Satán ya que no es una religión dualista, sino que responde a otros fines. En el cristianismo nos encontramos con el pecado, el cual sería el producto de la caída en la tentación de los padres de la humanidad Adán y Eva[213]. Sería bajo este planteamiento en el que el mal, en términos morales, adquiere el sentido, pues los hombres cuentan con libre albedrío[214]. Esta voluntad humana supone una vinculación de prueba ya que la criatura se sitúa en un universo creado por la divinidad. Por ello la prohibición del fruto era una señal sensible de esta relación, en la cual había de demostrarse que lo que es lo mejor para la criatura, también lo es para el bien divino[215].

El pecado introduciría el desorden en el mundo divino, el cual haría factible las faltas en el ser humano, todas ellas, engendradas por la primera. Cada vez que el hombre peca, el acto de rebeldía del pecado original se renueva y el ser humano se prefiere a sí mismo antes que a Dios. Es ante la falta cuando el hombre se separa, se aleja de su fin de encontrar la beatitud, por lo tanto, todo mal es pecado o consecuencia del pecado[216]. El hombre tiene la capacidad de mudar, lo que lo llevó a subvertir el orden; pero ello afectó mucho más allá de una simple racionalidad de su naturaleza[217] .

En el Nuevo Testamento aparece la misión salvadora de Cristo, la cual se entiende como una cierta oposición a la corrupción. Esta provendría del mencionado mal moral, es decir, de la caída de los pecadores. No obstante, ya en el Nuevo Testamento se le adjudica al diablo el papel del Príncipe de este Mundo (Juan 12:31, Juan 14:30 y Juan 16:11), lo que crea un enfrentamiento de poderes entre Cristo y Satán, al adjudicarle a este, como tentador, las caídas del hombre en el pecado. Sería por parte de la figura de Cristo con quien se llega a la redención del mundo, salvando al hombre del diablo, pues como menciona en su crónica, san Benito de Saint Maine: sin redención, el hombre estaría en manos del diablo[218].

No obstante, aunque el diablo apareciese en el siglo IX en algunas liturgias y ritos para la enseñanza cristiana, tendría aún un escaso papel en la teología. Como mencionaba Juan Escoto Erígena el mal es limitado, pues se correría el riesgo de caer en el pelagianismo -el cual ya fue combatido por san Agustín-, puesto que el mal sería difícil de explicar al parecer a través de la voluntad libre, la cual, a su vez, ha sido creada por Dios. Por ello entra en juego la gracia divina donde la virtualidad está siempre ahí, mudable, pero no moralmente actualizable[219].

San Agustín se basaría en san Pablo, quien cita el Génesis 'Omne quod dicitur malum, aut peccatum est, aut poena peccati' (*Summa Teológica* I-II, 87[220]), lo que revelaría del hombre un hecho que se le escapa por naturaleza, pues la revelación abre la tentativa a la razón. El mal, bajo la forma que sea, no puede negarse, pero aun así se ve con una interpretación positiva[221.] Siguiendo el texto de 1 Samuel 18:10[222] entendemos que Dios

[213] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 215
[214] Russell, 1995: p. 105.
[215] El autor Gilson menciona: "Aceptar esa prohibición era reconocer la dependencia, infringir la prohibición era reconocer la dependencia, y proclamar que para la criatura lo bueno es lo mejor que el mismo bien divino". Gilson, 1981: p. *127*
[216] Gilson, 1981: p. 127.
[217] Gilson, 1981: p. 126. El mal, el que procede del pecado, aparece como de una naturaleza muy particular, que lo distingue profundamente del mal moral de la filosofía griega.
[218] Sería este el primer trabajo que presenta el entretejido del diablo en el contexto moral y psicológico del hombre. Bruncker, 1979: p. 48
[219] Gilson, 1981: p. 129.
[220] Revisada el día 20/02/2025 online en la web *Tomás de Aquino.org* en https://tomasdeaquino.org/suma-teologica/I_II_q87.htm.
[221] Gilson, 1981: p. 128.

permite el mal para que opere por sus propios propósitos, y que todo aquello que lleve a cabo el diablo, el Supremo lo lleva hacia la justicia[223].

Por ello san Agustín señala que la naturaleza sigue una fórmula precisa bajo una esencia, estable, inmutable y de contornos definidos, de tal modo que el pecado no elimina a la naturaleza, ya que si la elimina se eliminaría a sí mismo. Por consiguiente, aquellos poderes que posea el diablo tienen un límite, ya que este solo puede actuar bajo el permiso de Dios[224].

El platonismo que estamos observando estaría asentado hasta el primer tercio del siglo XIII[225], si bien se encontraba combinado con otras corrientes que se irían desarrollando durante el siglo XII[226]. Cada nueva aportación traería consigo otros puntos de vista que transformaron las ideas y concepciones.

II.1.2.2 Transcurso del tiempo, nuevas lecturas

La serie de acontecimientos que se suceden a través del siglo XII hacen que se produzca un cambio brusco en cuanto a las dinámicas de movimiento que encontramos en la historia[227]. El modelo en el que se movió la Edad Media al encontrarse entre dos esquemas complementarios de autoridad mediante '*regnum*' (poder civil) y '*sacerdotium'* (poder sacerdotal), se encuentra ahora dirigido a una tripartición con '*studium*' (poder intelectual). La dirección que va a tomar la estructura medieval, con el transcurso del tiempo va a acrecentar la distancia entre cada poder, que llevó a la cristalización de una nueva sensibilidad[228].

Lo mismo ocurre en la cosmogonía del panteón divino. Nuevas figuras junto a dogmas y doctrinas entraban de forma paralela al pensamiento musulmán, además de las herejías cristianas que se seguían prodigando en estos siglos, con más o menos impacto en la creencia cristiana[229]. Por eso se hace necesaria la integración de la fe cristiana en el sistema de pensamiento y su orden, según se iba transformando la estructurada y homogénea mentalidad social en una heterogénea cada vez más latente[230]. La fe va a convertirse, por lo tanto, en un asunto de gran relevancia, pues para lograr la salvación, el hombre medieval dudaba de si era el único requisito necesario[231]: al adquirir la Iglesia la propia garantía de la fe de modo directo con el fiel, mermaría la confianza en Cristo de una manera espiritual. En el siglo XII el texto bíblico estaba restringido y por ello la Iglesia adquiría tanto una actitud defensiva como pastoral.

San Agustín aludía al acto interior de la voluntad como el que merece la alabanza, no por ser dicha voluntad hermosa y laudable, sino porque se orienta hacia un fin que la rige[232]. Mientras que en el siglo XI Ambroise Autpert explica a través de un manuscrito cómo se trata el conflicto de vicios y virtudes (Imagen 1), en el que refiere al pecado como la intención—

[222] "Aconteció al otro día, que un espíritu malo de parte de Dios tomó a Saúl, y él desvariaba en medio de la casa. David tocaba con su mano como los otros días; y tenía Saúl la lanza en la mano". Revisada el 06/03/2025 en la web *Biblegateway. com* en https://www.biblegateway.com/passage/?search=1%20Samuel%2018%3A10&version=RVR1960.
[223] Russell, 1995: p. 111.
[224] Gilson, 1981: p. 132.
[225] Baschet, Bonne y Dittmar, 2012: pp. 21-23. Estos autores ya apuntaron la no existencia de un estricto dualismo.
[226] Gilson, 1985: p. 246.
[227] Vovelle, 1985: p. 330.
[228] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 291.
[229] Entre ellas, el catarismo, el cual intentaba crear una alternancia al poder divino mediante el poder maligno, asunto que la iglesia cristiana rechazó desde su origen. De ahí la importancia de destacar y analizar las imágenes provenientes de los programas de la propia iglesia por su fin moral y doctrinal bajo una mentalidad concreta.
[230] Evans, 2007: pp. 43-63.
[231] Rom, I, 20: "Pues lo invisible de Dios, su eterno poder y su divinidad, desde la creación del mundo se puede ver captado por la inteligencia por medio de sus obras".
[232] La bondad moral confiere al alma. Gilson, 1981: p. 297.

que no a la acción—[233], es a partir de la salida del diablo de los muros del monasterio[234], cuando la Iglesia promueve su imagen en los siglos XII y XIII[235]. Este hecho generaría una imagen a través de la cual, al menos de manera superficial, parece–que el diablo intenta equilibrarse con el poder de Dios[236].

La sutil sugerencia, dentro del marco contextual señalado, anuncia el arquetipo de un género que se construye en un panorama de orden fenomenológico, mediante el que se aprecia un sistema cultural y se anuncian cambios en su presencia[237]. Aunque se trate de una reflexión doctrinal, cambia el paradigma y la consideración por la que se creará una continuidad cultural[238]. Se puede adivinar el surgimiento de un orden demoníaco bajo la concepción sagrada, que se relaciona con una concepción ética del mal[239]. La idea del mal cala en la óptica del hombre en un mundo teocrático, por la que se incluye en el colectivo social. Sería, por tanto, la cosmovisión del mundo la que se altera para advertir cierto dualismo ontológico y ético dentro del ámbito cristiano[240]. No obstante, el sometimiento del Diablo llegaría de nuevo, puesto que en sermones se aclara que se le impide romper las leyes naturales, para, una vez más, negar la posibilidad de la mentalidad dualista[241].

Lo cierto es que en el siglo XIII existían muchas directivas morales, como ocurre con la confesión y la penitencia, habiendo realmente pocas exposiciones dogmáticas para el fiel[242]. Tales medidas incentivan el recuerdo de que obrar contra las órdenes que la razón dicta es, a través de la naturaleza, atacar al que la ha hecho, puesto que violar las leyes de la razón, es violar la regla primera y fundamental, esa ley eterna que en cierto modo no es sino la razón de Dios. Esta secuencia se traduce en el pecado que conduce a la nada, la cual implica el alejamiento del propio individuo: un mal que incapacita para ser una persona íntegra, válida para la sociedad, por lo que, de esta manera, se consigue el juicio no solo divino, sino a su vez del resto de la sociedad; ello conlleva un control social.

II.1.1.3 El individuo: el fiel, recurso para la unidad cristiana en tiempos de transformación

El hombre cristiano posee una situación existencial de la que se parte en el relato bíblico, en el cual, el individuo debe hacer un acto por voluntad que lo aproxime a la contemplación de Dios, ya que no contiene la plena divinidad, sino solo de manera parcial. De ahí que sea dueño de sus actos: debe ser libre y ser digno de esa salvación[243]. Esta puntualización es relevante para la construcción escatológica que va a tener el uso de la dimensión moral dentro de la cosmovisión de las gentes medievales, la cual cambia con el transcurso del tiempo y afecta, con ello, a la consideración del individuo para la sociedad cristiana—y para el fiel— y también a los preceptos morales que debe tener en su relación espiritual, dependiendo del contexto circunstancial histórico. Estos fundamentos ya se hallan inscritos en el origen de la 'educación', en la formación moral del cristiano[244].

[233] Se refiere al manuscrito de la BNF lat. 2077 con diez grandes imágenes de vicios y virtudes. Fraisse, 1999: pp. 222-223.
[234] Yarza Luaces, 1979: p. 305.
[235] Schmitt, 2001: p. 121.
[236] Russell, 1995: p. 137.
[237] Orselli, 1989: p. 25.
[238] Schmitt, 1988: p. 1-49.
[239] Danièlou, 1958: p. 146, 167, 413.
[240] Oldoni, 1989: p. 59.
[241] Russell, 1995: p. 204.
[242] Hasta finales de la Edad Media sólo se exige a fiel: credo, padrenuestro, avemaría, a veces con series de siete sacramentos, siete pecados capitales o diez mandamientos. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 294.
[243] Gilson, 1981: p. 125 y 173. Es el hombre, el que se sitúa en un plano intermedio y debe, con su voluntad situarse bajo el orden divino.
[244] García-Junceda y Vara Coomonte, 1987: p. 31.

La comprensión del individuo en cuanto a la realidad cambiante ya comenzaba a sentirse distinta en los siglos XI y XII[245]. Todas las mutaciones en el campo del conocimiento epistemológico del hombre medieval llevan a un cambio de paradigma en el cual la divinidad se aborda desde el nivel físico y, con ello, la aproximación religiosa se ve desde la norma física terrenal[246]. Desde esta percepción, se inscribe al individuo bajo un aura espiritual[247]: no existe un individualismo comprendido en parámetros modernos, sino que se entiende al hombre a través de la imagen y semejanza divina, se entiende en Dios[248]; de ahí que las cualidades y particularidades divinas se le adjudiquen a este por semejanza[249].

A la hora de hablar de la consideración del hombre medieval, hay que hacerlo desde la concepción del fiel cristiano de la que partimos, bajo la cosmovisión concreta de cada tiempo. Con esta observación, se dibuja de fondo este contexto cambiante en el que se circunscribe el cristiano medieval, en el que la creencia ha de asomarse a los escenarios del mundo, bajo los nuevos planteamientos de cada periodo, en los cuales se reflejan las configuraciones según cada específica comprensión del hombre medieval. Al observar las distintas manifestaciones de cada periodo, debemos remitirnos al pensamiento que subyace, para poder realizar una lectura acorde con la epistemología de cada momento histórico.

El individuo se comienza a observar desde el plano terrenal, bajo nuevos planteamientos que surgen desde el campo del conocimiento[250]. Guillermo de Champeaux enseñaba la doctrina de *communitas universalium*, es decir, la esencia de la especie sería común a los individuos y estos solo se distinguirían por la variedad de los accidentes—talla, color, etc.—; y es esto lo que los individualizaría[251]. Con él, se aprecia lo relativo sus derechos, como son la reciprocidad feudal, la práctica de la ley común y la teoría del derecho natural[252]. La escisión del mundo, entre las ideas y el mundo físico, afecta a las consideraciones en las que se manifiestan los preceptos que comprenden el mundo. Pero el hombre, el cual se halla aproximándose a una mentalidad de índole física-objetiva, sigue bajo la óptica de una concepción religiosa, aunque la concepción de la realidad se comience a medir en términos del mundo sensible[253]. Como ya mencionamos, la aproximación al fiel cristiano en términos espirituales se realiza bajo la teoría de la *Imago Dei*. Esta se asienta en un plano espiritual,

[245] Schmitt, 2001: p. 250. Esto se constata con una mayor presencia de documentos biográficos y autobiográficos.

[246] Si el hombre pertenece al plano terrenal, pero se rodea de un aura espiritual-lumínica, se comprende a sí mismo bajo una existencia transfigurada, ya que se sitúa dentro de una mentalidad transfigurada, bajo un velo simbólico. Davy, 1977: p. 11.

[247]Al estar situado bajo esta consideración espiritual -el idealismo platónico-, se remite a él bajo formas culturales que transmiten la verdad divina cristiana. Estas, están correlativamente asociadas a la mentalidad del momento, por lo que se genera una expresión que recoge los planteamientos de la sensibilidad dentro del contexto social.

[248] Baschet, 2009: p. 480.

[249] Baschet, 2009: p. 454. El individuo se situaría como eslabón intermedio entre la sociedad y la cultura. No hemos de olvidar que, en ningún momento, esta concepción del individuo se abstiene de la consideración de persona, pues como indica Le Goff "se hace persona por un proceso de interiorización de la cultura, su sistema de valores, o la visión del mundo compartidos en una sociedad o un grupo social. Todas las sociedades, no importa de qué época hablemos, están compuestas por personas". Le Goff y Schmitt, 2003: p. 383.

[250] Se atribuyen connotaciones significativas a través de la mirada física en sus observaciones. Chenu, 1975: p. 25.

[251] Gilson, 1985: p. 274.

[252] Schmitt, 2001: p. 247 y 249.

[253] Gilson, 1981: p. 69. Al hablar de las dimensiones espiritual y corporal, debemos tener en cuenta que el cristianismo incidía en la defensa de la unión de estas dos, lejos de la concepción dual, pues compone una alianza a partir del demiurgo. El alma no muere, sobrevive al cuerpo y es en ese momento concreto de la historia en el que el ser humano aplica un imaginario en el arte referente a la escatología como recurso, próximo a un planteamiento metafísico que alude a una dimensión bajo parámetros que van más allá del hecho físico, de la realidad sensible en la que se comenzaba a centrar la concepción de la que partiría la comprensión de la realidad. El relato cristiano se desarrolla a partir de la indagación metafísica respecto al contexto cultural, es decir, dentro de los límites epistemológicos en los que se apoya, mediante los motivos para su lectura proyectada en la que se desarrolla un más allá con respecto a la cosmovisión cristiana de la época. Por lo tanto, bajo la cosmovisión de los siglos XI y XII podemos hablar de un nivel suprasensible; es decir, se comienza a generar una diferenciación implícita entre la terrenalidad y el ámbito celeste, puesto que se están relacionando ambas, lo que es indicio de la necesidad de recordar esta analogía.

sobrenatural y cristológico, que tiene fuerte incidencia en el plano moral, puesto que permite renacer al hombre nuevo una vez despojado del hombre viejo, a través de la vía interior del ser[254].

Por su parte, los cambios históricos afectan a la situación de la figura del hombre en el mundo. Con ello, y de igual manera, en la forma de observar la realidad del mismo, y con ello la espiritualidad que parte de él. Esto afecta al fiel, así como a la suma de estos, es decir, al conjunto colectivo cristiano. La nueva dimensión, significación y función del individuo que se capta a través del siglo XII, a consecuencia del cambio en la base que conforma las creencias[255], cambia el centro del equilibrio del bien y el mal cristianos[256]. Se recurre al principio moral religioso que ya estaba establecido desde los orígenes del cristianismo, con la diferencia de una reformulación y cimentación concreta con las propiedades en las que se mueve el imaginario desde lo social, lo cultural, los valores y las expresiones de un tiempo concreto[257].

La moral monástica que fue esbozada bajo la influencia de Regla de san Benito se constituyó bajo el deseo de una fuga del mundo semejante a la vida eremítica. San Anselmo de Canterbury (1033-1109) en *De veritate* anunciaba una obligación moral y en *De libertate arbitrii* (1080) presagia el tratado sobre los actos humanos que lo aproximan a la ética. Del mismo modo, la escuela de Alemania con Ruperto de Deutz se centra en Cristo bajo una perspectiva de la historia de la salvación, en la cual se incluyen realidades humanas, naciendo así una moral atenta a detalles de la vida cotidiana, pero exigente.

Se alude a la conciencia de cada individuo en la cual equilibrar el bien y el mal mediante la promesa de la vida eterna, búsqueda que se acrecienta bajo una realidad con el centro en el hombre[258].

Es, en realidad, un desglose de matices de la propia consideración de ser fiel cristiano, dentro de las novedades que afectan a la sociedad. No es la acentuación del bien o el mal, sino que con el tiempo se intentan clasificar las distintas actitudes y comportamientos en categorías. Es una apertura del abanico por parte de la Iglesia en su tratamiento a los creyentes, los cuales estaban transformándose en un mundo que no dejaba de cambiar. Por eso se quiere incidir en cada creyente, ya que la espiritualidad parte desde el individuo, y, con ella, la consideración que tendrá el resto de la sociedad cristiana. El fiel situado en este

[254] García-Junceda y Vara Coomonte, 1987: p. 138. San Agustín incide en que la verdad hay que buscarla, no en el mundo exterior, sino en el alma del hombre. Las imágenes deben, bajo esta premisa, interrogar al hombre, interpelarlo. El autor menciona cómo su naturaleza es mutable, se debe transcender sobre sí mismo: "Al remontarte sobre las cimas de tu ser, te elevas sobre tu alma, dotada de razón" (San Agustín *Acerca de la verdadera Religión*, 39, 72). Por ello, en este tiempo de crisis, se hace necesario un mayor enfoque en el interior del hombre. Está en relación con la propia aparición cristológica que propicia la salvación 'Christus mundum de mundo liberavit', por la que es devuelta al hombre la semejanza arrebatada en el Pecado Original. Al irse orientando la espiritualidad hacia las cuestiones humanas y sus preocupaciones, las aproximaciones se realizan bajo la perspectiva moral. El objetivo no es una direccionalidad única social, sino el interior del individuo. Baschet, 2009: p. 339.

[255] Schmitt, 2001: p. 262.

[256] No hay una evolución lineal del progreso en el descubrimiento del individuo, según un esquema que cada época pueda prestar; no existe una evolución continua. Sobre el individuo y su alma: Guriévich, 1982: pp. 300-301.

[257] La escatología que alude e incide en el más allá se desarrolla a través del discurso moral. El Más allá es el punto de perspectiva que obliga a leer todo acto humano con una lente dual sujeta a la condenación o a la virtud. Baschet, 2009: p. 404. Esta prueba se puede dar debido a la capacidad de la bienaventuranza gracias a la providencia, la cual es situada al final de los tiempos que ha elegido a la especie humana para este fin. Gilson, 1981: p. 174. Providencia es la razón práctica divina, eterna, acto o decreto libre de Dios que determina el orden que se debe observar en distintas partes del mundo, tanto el orden de todo en general (bien formal) como el orden de las criaturas racionales en cuanto a sus operaciones libres (bien moral). Dispone y ordena todo el Universo, bajo el plan de Dios por el que se regula el orden a través del que consolidar la unidad cristiana. Suárez, 1967: pp. 109-110. El instrumento de medida para calcular las acciones en vida es la justicia que lleva a la recompensa o al castigo. Hemos de ser conscientes de que el límite de la justicia de cada tiempo, lo determina la cosmovisión del momento. Gilson, 1981: p. 305.

[258] Gourevich, 1983: p. 14.

contexto histórico, en particular, será el sujeto al cual se le remite el peso de sus actos en este tiempo de mutación. Este cambio de planteamientos que vemos sucederse a través del tiempo incide en la dimensión moral del fiel bajo nuevos parámetros a los que atenerse. Se ve la necesidad de reforzar la moral social a través del individuo y, con ello, configurar un orden en el occidente europeo que sustente la ortodoxia cristiana[259]; todo propiciado por la necesidad de un estatuto social, fruto de la secularización de los tiempos[260]. Quebrantar la ley viola el orden que conserva sus derechos y los restablecerá mediante la sanción; pero, al tiempo es algo más: una ofensa a Dios, creador del orden, de la razón legisladora y del mismo soberano legislador. Pecar, supone para la sociedad la justificación para seguir o no la cosmovisión cristiana. Toda desobediencia al orden natural participa, en cierta medida, de un sacrilegio y, si se trata de una falta grave, de locura sacrílega. El pecado consuma el suicidio de una persona moral que fue creada para la bienaventuranza, la cual rechaza. En eso está su verdadera malicia: lo demás es consecuencia de ella o remedio para repararla[261].

A través de un aparato discursivo intencional que redunda en la teología moral del bien y el mal, se crea un relato totalizador del mundo sobre el orden de la sociedad, conforme a criterios clericales[262]. Esta dualidad moral del fiel es la explicación fundamental de la intervención por parte de la Iglesia en la sociedad, como libertadora del pecado del hombre y protectora del mal que lo tienta para dirigir a la vía que lleva a la salvación[263]. El recurso por señalar una lucha opuesta entre el bien y el mal contribuye a activar una gobernanza única desde la Iglesia sobre la sociedad medieval, lo que hace de esta oposición un elemento esencial para la organización de la humanidad. Es el momento en el que los pecados y las virtudes son categorías fundamentales que ordenan la lectura del mundo para dar lugar a un discurso moral en funcionamiento y consolidar la realidad a través de fundamentos teológicos[264]. Para ello, favorece su utilización pastoral, a través de producciones con clasificaciones específicas mediante la adaptación continua de categorías morales que se amoldan a las distintas realidades sociales[265]. Tanto es así que Abelardo (1079-1142) retoma el compendio de ciudad de Dios de san Agustín para reaccionar sobre una moral demasiado objetiva, ya que sus contemporáneos ven en las acciones humanas el elemento material y no las condiciones psicológicas, por lo que tiene que insistir en la importancia del factor personal de la intención.

Con el avance del tiempo, la salvación y la condenación van adaptándose a las necesidades sociales. Según la relevancia del hecho salvífico en un periodo concreto, aumentará o descenderá la aparición de la condenación, para la cual es necesaria la intervención de la institución eclesiástica que dirige la espiritualidad cristiana en la Edad Media[266]. Es la Iglesia el punto intermedio de síntesis entre el sistema de representaciones de

[259] Como vamos viendo lo moral corresponde a la naturaleza humana bajo la cosmovisión divina. El discurso moral de la época sobre el conocimiento y disposición de la naturaleza humana también provendría de este relato bíblico; no obstante, se incide en la polarización de la propia naturaleza del hombre en cuanto a que esta dimensión cobra una nueva relevancia.
[260] La situación en Europa occidental antes y después de las querellas de las investiduras, lleva a hablar de transformaciones más profundas y radicales de lo que permite la visión centrada en la moral. Se modificó el orden del mundo y con él también la sensibilidad cristiana. Paul, 1988a.: p. 209.
[261] Gilson, 1981: p. 309.
[262] Caroline W. Bynum también hablaba del término individuo, de mí (mismo), del sentido cristiano, la idea del hombre que puede cumplir en una relación íntima con Dios. La novedad del siglo XII es la diversidad y multiplicación de grupos. (posibilidad de elegir). Un individuo aislado es más sospechoso. Schmitt, 2001: p. 255.
[263] Baschet, 2009: p. 405. Fossier, 2010: pp. 350-351.
[264] Tanto desde la historia cristiana -desde caída de ángeles y pecado de Adán y Eva, hasta el Juicio Final- como en el presente temporal -actitudes provenientes de la sociedad concreta en un tiempo específico las cuales deben alabarse en virtudes o denunciarse por vicios-, así como del futuro -destino del más allá determinado, consecuencia de buenas o malas acciones en tierra-. Ninguna realidad escapa de esta criba. Baschet, 2009: p. 406.
[265] Baschet, 2009: p. 404.
[266] Baschet, 2009: p. 432.

los hombres y el mundo, con un sistema propio de ritos[267]. Esto le haría ejercer el papel intermedio, en el que se encarga de regular la nueva cosmovisión medieval y la proveedora de la gracia y gloria de Dios en el individuo[268]; es decir, de sintonizar la ortodoxia cristiana y la nueva concepción del mundo[269]. Es, en la aproximación de las creencias, en la que se aprecia la actuación como figura intermedia para orientar la espiritualidad del fiel que conformará la concepción del pueblo de Dios. De ahí que se vaya creando una bipartición en el imaginario medieval debido a la necesidad de la Iglesia por apelar al fiel y constituir un orden, lo que fractura la cosmovisión unitaria hasta el siglo XII tal y como era concebida. En esa cosmovisión se produce un relato de la lucha, pero, a diferencia de otros momentos históricos, se hace de manera que apela al individuo con gran intensidad puesto que, en dicho contexto, de ello depende la consistencia en la unidad cristiana[270].

Por eso, en el Bajo Medievo se impone una ética humana que irradia a través de la cultura y que se activa mediante la moral, la cual actúa como un instrumento de medición para los comportamientos y actitudes en la vida[271]. Este es trasladado a una normativa judicial y solicitado al colectivo íntegramente; de esa manera se puede juzgar socialmente bajo una medida unánime[272]. Para ello, la doctrina es una vía para generar estos nuevos modelos de aproximación espiritual[273], bajo la medida secular en la que el hombre comenzaba a comprender los preceptos adecuados cristianos[274]. Debido a estos cambios incipientes, veremos como el hecho espiritual proseguirá en tiempos que siguen en la mística y la *Devotio moderna,* al intensificarse la canalización emocional del hombre, ya bajo los preceptos de la visión objetiva desde el punto de partida del mundo físico[275]. Estas formas de percepción y difusión tienen una complejidad tal, que se aprecia en una gran amplitud de concepciones, de actitudes contrarias o de cantidad en los diferentes grupos sociales; del mismo modo, las formas en las que se mueven y se desarrollan, han sido englobadas en el estudio académico en múltiples géneros y temáticas[276].

II. 1.2 **Escisión: hacia el siglo XIII.**

II. 1.2.1 Nuevos paradigmas: la cuestión metafísica

Al establecerse unos parámetros aristotélicos, es decir, poner el foco en la realidad sensible y no en las ideas, la esfera mundana adquiere un lugar predominante en la conformación de los fundamentos y principios de la mentalidad bajomedieval. Esta tendencia

[267] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 304.
[268] La iglesia es un organismo flexible que se adapta a cambios y efectúa sus estrategias espirituales en función del transcurso de la mentalidad social. Vovelle, 1985: p. 320.
[269] La confesión pasa a ser un nuevo sacramento, acción que consigue dirigir las actitudes aceptadas consensualmente en el concilio de Letrán IV a través de sermones, imágenes y otras manifestaciones que se desarrollan culturalmente. Baschet, 2009: p. 430.
[270] Ya se ve la relevancia de esta oposición cristiana que apela al fiel mediante la psicomaquia de Prudencio en la que se deja entrever una lucha constante entre vicios y virtudes, lo que permite entender un fenómeno dual que se circunscribe a un campo acotado del individuo, es decir, la responsabilidad recae en el sujeto de manera primordial. Se aprecia esta lectura autónoma del bien y el mal como medida del transcurso individual con la lectura del Apocalipsis, por la que se tiene que medir la proporción de los actos que se calibrarán en el Juicio Final, narración que se adapta a las necesidades de la intencionalidad cultural que se proyecta desde el ámbito social cristiano.
[271] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 259.
[272] Para ello, autores como Pedro Abelardo apuntan a la intención del individuo, puesto que es en quien recae toda la responsabilidad; no obstante, esta medición es relativa y se adapta de las circunstancias. Schmitt, 2001: p. 251. Cohn, 1995: p. 125.
[273] "El dinamismo que se aprecia en el modelo estructural cristiano es grande, no obstante, hay una estructura formal que se debe respetar, el cual es llamado como la doctrina. En dicha cuestión hay una constancia relativa, pero no es invariante dependiendo de la facción" Vovelle, 1985: p. 227. También hay que saber apreciar cómo se aplica esta, cuándo y para qué, dependiendo los distintos tiempos.
[274] Baschet, 2009: p. 513.
[275] Schmitt, 2001: p. 253.
[276] Vovelle, 1985: p. 174.

solo se genera a través de las nuevas corrientes aristotélicas que comienzan a surgir en el siglo XII. Una concepción nueva del mundo que, aunque siga siendo unívoca y homogénea bajo los mismos parámetros medievales, ha sufrido un cambio que hará remover los cimientos de la intelección.

La revisión de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla para recuperar el *Trivium et Quadrivium* como herramienta de comprensión bíblica ya permitía vislumbrar las subyacentes inquietudes. Thierry de Chartres conecta con Martianus, la colección usada hasta el siglo XII, en la que, tanto las disciplinas como los temas alegóricos-mitológicos, tratan sobre la significación e importancia del conocimiento científico[277]. Thierry consideraba el conocimiento como una existencia en la que, mediante la armonía de pensamiento, expresión y forma, así como contenido, se alcanzaría el desarrollo humano. Abarcaba no solo al conocimiento de Dios, sino también a la naturaleza y al hombre; tanto es así, que fue el primero en tratar escritos de Aristóteles[278].

El acercamiento a un conocimiento objetivo por parte del individuo cambia el estándar de lo definido por san Agustín como la verdad. Se produciría lo que Max Weber denomina "el desencantamiento del mundo", al desencadenarse una distinción entre lo natural y lo sobrenatural[279]. Bajo esta aproximación adquieren una nueva dimensión dos temas que irán cobrando importancia: el amor y la muerte[280].

La eclosión de la lectura individual y silenciosa autoriza a todos a volverse intelectuales. Se hace desde la aprobación de la cosmovisión cristiana, pero se va alejando a través de la percepción, cada vez más objetiva y sensible, de la realidad, la cual llevará a crear mutaciones de la afectividad y de la espiritualidad[281]. Con todos estos cambios, se pasará de aplicar las interpretaciones agustinianas a las lecturas de santo Tomás, más cerca del aristotelismo bajo el filtro cristiano, puesto que este distingue entre la verdad y el ente, verdad que para san Agustín era lo mismo[282].

La ciencia de carácter objetivo se torna como metafísica y conduciría a la espiritualidad, término -*spiritualitas*- que no referencia nada religioso, sino solo aquello independiente de la materia[283]. La ciencia es descriptiva y las ramas características por su alto valor predictivo tropiezan con dificultades colosales para ser mínimamente fieles al mundo de nuestra sensibilidad, el sentido[284]. Seguir las Sagradas Escrituras conlleva la transmisión de tantos elementos, que cada civilización se ve obligada a realizar elecciones en función de su cultura y necesidades[285]. Por todas estas causas, se puede justificar que hay un cambio de paradigma en la lógica teológica: se pasa de una espiritualidad como Abelardo la entendía (la vía de la fe revelada en las escrituras**)** a la de san Bernardo, una meditación mística a través del corazón[286].

[277] Hay un comentario *De nuptiis* de 1130 que se atribuye a Bernardo Silvestris.
[278] También se da con Bernardo Silvestre. El Interés de Chartres por la mitología está en la pedagogía, pues tratar diferentes ciencias puede llevar a habilidades del alma humana y desarrollo de espíritu. Halfen, 2001: pp. 99-101.
[279] Encontramos el *Sic et non* de Pedro Abelardo de la escuela de París en la que se aleja de la polarización que suponen las comprensiones de ambas consideraciones. Abelardo, Domínguez (trad.), 2014.
[280] Schmitt, 2001: p. 252.
[281] Frankfort, 2008: p. 178.
[282] Tomás de Aquino, 2003: pp. 61-62.
[283] Vauchez, 2001: p. 9. O'Brien, 2017: pp. lii-lxi y 12.
[284] Escohotado Espinosa, 1999: p. 124.
[285] Vauchez, 2001: p. 10.
[286] San Bernardo siguió a Pedro Abelardo. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 331.

La modificación del tiempo trae consigo un cambio de referentes a través de las fuentes remitidas[287]. Las nuevas corrientes de índole filosófica especulativa, bajo las leyes físicas que toman poder con el enfoque natural[288], hacen surgir hipótesis diversas[289]. En el siglo XIII la teología definía la creencia, a través de una disyuntiva al indicar una diferencia entre doctrina —fe bajo aspecto dogmático— y disciplina—actuación de la fe—; ello lleva a que la doctrina, desde esta concepción, vaya más allá de la *Summa Teológica*[290]. Para Pedro Lombardo, es un modo de conocer y de comprender de manera intermediaria entre la ciencia y la opinión; es el acto de creer en cosas invisibles, lo que requiere en el tiempo una adhesión firme, la *cogitatio*, es decir, una agitación del espíritu frente a un hecho cuestionable. La creencia es el saber de lo invisible, que señala la relación dialéctica entre creer y ciencia, no como una exclusión mutua. La creencia es un saber, así como la ciencia no ignora la duda, como considera san Anselmo, quien la define como búsqueda de inteligencia[291].

Desde los centros de conocimiento como las escuelas y universidades, la aproximación a la naturaleza se desarrolla desde un planteamiento propiamente científico[292]. Los escolásticos se aproximaban a las leyes del mundo físico, a su creación, a través de la adaptación de teorías bajo el relato del génesis[293]. Los maestros parisinos del siglo XIII distinguían en su análisis exegético entre el sentido literal y el sentido espiritual, por lo que podemos a ver en su psicología la prueba manifiesta de la influencia profunda ejercida sobre Aristóteles desde siglo XII[294].

En términos de la acción pastoral, la penitencia tendría un menor impacto como dimensión educadora al ampliarse el abanico de posibilidades al cambiar la percepción de las cosas. En la Alta Edad Media, los libros penitenciales, que establecían conductas pecaminosas y su penitencia debida, no seguían una jerarquía clara, como la no distinción entre pecado capital y pecado venial; si el pecado era más grave, la penitencia se cuantificaba[295]. Los primeros testimonios de penitencia tarifada son del siglo VII y, hasta el XII, se mantuvo el ritual de penitencia pública para los grandes pecados mientras que los leves podían resolverse con la penitencia individual[296]. Pedro Lombardo hablaría de los

[287] Vovelle, 1985: p. 275.

[288] Ya comenzaban a catalogar desde este enfoque: en el espejo universal de Vicente de Beauvais, Alejandro Neckham y su tratado *De la naturaleza de las cosas y las Alabanzas de la sabiduría divina*, Guillermo de Conches también tiene una enciclopedia natural. Pero tenían un valor divulgativo no era la ciencia del tiempo. Gilson, 1985: p. 303-304. Se llegó a reaccionar considerando a la filosofía como una invención del diablo, corrompida desde la gramática. Rechazaba leyes de la naturaleza y del pensamiento en nombre de la trascendencia divina, que contenía el germen del teologismo de la omnipotencia de Dios, que luego tomará cuerpo en la doctrina de Ockham. Gilson, 1985: p. *223.*

[289] Si bien la filosofía musulmana se apoyaba en Aristóteles para mostrar a "Dios como causa primera de las cosas, pero su causa es infinita e inmutable, desde toda la eternidad". Gilson, 1985: p. 497. Otros, como san Buenaventura, pretenden demostrar racionalmente que el mundo no ha existido desde siempre.

[290] Unidad perfectamente simple es, todo lo que ella es. No es sujeto de nada, es una forma pura, y como Dios, es causa de todo, por ello se dice que todo recibe su ser de la forma. Dios no participa de nada. Alano habla de la naturaleza del bien natural, del bien y del mal voluntarios. Gilson, 1985, p. 293.

[291] Schmitt, 2001: p. 98.

[292] Chenu, 2006: pg. 175-246. Para la consideración de natura en siglo XII desde la teología.

[293] Baschet, 2009: p. 446. Entenderían el alma como vegetativa, luego sensitiva, luego semen y luego racional. El embrión reemplazaría al alma sensitiva.

[294] En *Universites au moyen age* hacen un estudio analítico y discursivo sobre el sentido literal o "soucieuse", en el cual estudian la autoridad dogmática y moral de la que la Iglesia impregna su actividad pastoral y predicatoria. Verger, 1984: p. 65.

[295]Vanina Neyra, 2006: 217. Además de que el profesor Schmitt menciona que los pecados no implicaban castigo físico ni privación de libertad, sino prohibiciones alimentarias, establecimiento de una dieta…etc. Schmitt, 1992 (1988).

[296] Cyrille Vogel menciona la existencia de una dicotomía penitencial, que implicaba la relegación de la pena pública a las faltas realmente graves y/o relacionadas con lo público y escandaloso, mientras que en el resto de los casos la penitencia sería secreta. Vogel, 1969, p. 26. La penitencia sí era pública, con carácter comunal, pero la confesión de pecados era en privado, en un plano más íntimo del individuo. San Agustin también mencionó que los pecados privados fuesen confesados en privado, llegando a condenar que los penitentes leyesen sus confesiones en público porque esta práctica no tenía sanción apostólica.

pecados capitales, los cuales remiten a la voluntad directamente. Será a partir del siglo XIII, cuando la relación de la dimensión individual con la fe se centraría en cooperación entre la gracia y la voluntad. Esta posición llevaría a debatir el problema de los límites humanos en la recepción del sacramento, por lo que se aísla el valor intrínseco de los actos sacramentales, es decir, de la obra de Dios[297]. Por ello, en el IV Concilio lateranense (1215) se impuso la penitencia individual como un deber anual a todos los fieles.

II. 1.2.2 Cierto sincretismo

La reformulación de ciertas consideraciones afectó al juicio y a los valores morales; es decir, hay una reinterpretación, una reflexión acerca de lo que se consideran las leyes por las que se rige y configura el sistema del cosmos cristiano mediante las nuevas visiones y concepciones producidas. Una de ellas es la apreciación de lo sobrenatural[298]: bajo ella, la creencia se autentifica con la devoción y la alegación; de hecho, algunas historias narran milagros, lo que les da autoridad[299] . También observamos, como menciona Jean-Claude Schmitt, la diferencia entre los fenómenos maravillosos y los milagros, como muestra del acercamiento a los primeros balbuceos de un espíritu científico moderno[300].

Con ello, también se estaría desacralizando la naturaleza, lo que provoca una crisis en el seno social. Todo ello al aproximarnos a una sensibilidad que apela al anticlericalismo moral y político. Aunque las significaciones de los elementos prosigan, las explicaciones de estos, varían[301]. De esta forma, se distancian dos poderes por su naturaleza bajo una aproximación empírica en su relación con la realidad física —y no bajo los preceptos de la cosmovisión unificada por Dios como se comprendía hasta el momento—; es decir, la creencia espiritual, dado el momento, comenzaría a entenderse, de algún modo, como teúrgia, como una protección del hombre que lo envuelve en un bien, en contraposición del mal que le pueda afectar. Es decir, encontramos una concepción de Dios, en estos siglos centrales, que marca una nueva significación, que establece una diferente relación entre el mundo y la divinidad[302]. Así, encontramos un dominio divino o dominio de lo natural (la naturaleza que en origen fue producto de creación divina) y un dominio mágico (diabólico, es ilusión de Satán y agentes sobrenaturales o humanos)[303]. Esta tensión hace que sea más urgente recurrir a figuras protectoras y a la mediación de la Iglesia. La majestad del diablo es lo contrario a las instituciones que en el mundo terrenal se dedican a mantener o reforzar su dominación[304]. Esta diferencia llevará a generar la consideración, cada vez mayor, de la taumaturgia como manifestación divina inmediata en cuanto a que aleja el mal y potencia el bien[305].

[297] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 295. Santo Tomás sostiene sobre la penitencia que no debe repetirse ya que la frecuencia puede conducir al desprecio; y, en segundo lugar, por su significado (expulsión de Adán del paraíso), que ocurrió una sola vez, ya que la solemnización indica que un creyente hace profesión de continuo arrepentimiento y la repetición es incompatible con la solemnización.
[298] Véase Wirth, 1991.
[299] Entra en juego el milagro: milagro falso y el ingenio. Este segundo, se reduce a lo extraordinario, lo sorprendente, por eso atestigua la intervención inmediata de Dios. Cuando se estudia su noción filosófica, muestra la presencia de una naturaleza, en lugar de negarla. Para san Agustín, no presenta dificultad: todo es milagro, es seguir un orden de fenómenos regulares que estamos acostumbrados y su trivialidad impide que nos asombre. Un muerto resucita a la palabra de Dios… Gilson, 1981: p. 344. Prueba de ello es que la definición de milagro es cada vez más restrictiva, según Alejandro de Halés: solo pueden ser llamados milagros aquellos que Dios provoca de un modo súbito; por supuesto no requieren de ninguna preparación anterior. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 554.
[300] Schmitt, 2001: p. 89.
[301] Chenu, 2006: pp. 175-246.
[302] Gilson, 1981: p. 81.
[303] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 469. Sería bajo estas premisas con las que se aprecia una distinción de corte Kartesiano en la que se opone espíritu y materia.
[304] Baschet, 2009: p. 417.
[305] Cohn, 1995: p. 216.

Desde ese momento, el hombre tiene medios para recuperar la armonía perdida con Dios y de quitarse la culpa del mal. En muchos relatos se detallan sus artimañas, se le llama el Enemigo, que es responsable de todas las desgracias y de todos los infortunios, provoca tempestades y tormentas… sus armas son tentación y engaño; para estos fines, usurpa la apariencia humana. El diablo también puede haberse introducido en el cuerpo de los hombres haciéndoles perder la voluntad[306]. Se asigna la desgracia al diablo y a los demonios, a sus cómplices brujos y brujas—durante los siglos XII-XIII se generaría la relación entre diablo-brujo— dibujando una visión agónica de estos, en contraposición con relaciones como Iglesia-estado que se producirán posteriormente. También en la figura de Dios se vincula con las desgracias, puesto que únicamente él podía dar su permiso para que una desgracia se abatiera sobre los seres humanos[307.]

Para la predicación del siglo XIII se remite a la imagen del infierno a través de suscitar un impacto mental que dirija hacia la salvación. Al mostrar las causas de la condenación bajo categorías conocidas, se aumenta la posibilidad de que el espectador se identifique con los condenados. Sería la topografía del infierno la sombra proyectada y el soporte privilegiado de la trama moral con la que podemos observar los matices del pensamiento en el tiempo[308].

En otro orden de factores, se puede ejercer la represión de conducta porque había una unanimidad de valores generada por la mentalidad subyacente[309]. El individuo se halla bajo la concepción de generación y corrupción dentro de la filosofía natural de Aristóteles, la cual está dotada de sus instrumentos conceptuales propios, que resultan extraños a la tradición patrística y a la de la Edad Media; por consiguiente, el ser humano es corruptible. Es a lo largo del siglo XII cuando existe una explotación de la presencia del diablo[310], ya que se entiende que el diablo se ha apoderado del hombre, el cual tiene que combatir el mal como obligación para lograr su acceso al Cielo[311]. Por lo tanto, la figura del diablo medieval funciona como instancia en contra tanto de modo individual como colectivo[312]. Esta orientación será el criterio valorativo de la bondad o la maldad de los actos humanos[313].

El registro infernal se desarrolla bajo diversas maneras, como podemos ver a través de la homilética, el arte y la literatura[314]. La secuencia vista conlleva que, en el ámbito de la ortodoxia, las doctrinas cada vez eran objeto de más debates que implicaban escisiones más difíciles de desarrollar en el contexto de las persecuciones. ¿Dónde termina la reforma y comienza la herejía?. Los herejes eran impíos que ocupaban un lugar común y definido, pues, según la tradición de san Agustín, pertenecían a la *Civitas Diaboli*. En los siglos XII y XIII la imagen patrístico-teológica de judíos impíos y enemigos del Hijo de Dios superó los círculos de intelectuales y clérigos. En un momento en el que la Iglesia se movía contra el Islam, el papado y la jerarquía eclesiástica lanzaron una ofensiva contra los herejes, lo que constituiría una imagen, ampliamente difundida, de quienes se excluían voluntariamente de la comunidad[315].

[306] Baschet, 2009: p. 412.
[307] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 86.
[308] Baschet, 2009: p. 431.
[309] Paul, 1988a: p. 217.
[310] Brucker, 1979: p. 39.
[311] Brucker, 1979: p. 47. El cosmos se escindió en: la *civitas Dei* y la *civitas terrena*. Está cercana a la noción de *civitas diaboli*: una conduce a ciudad espiritual y otra a ciudad del anticristo.
[312] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 219.
[313] Foment, 2008: p. 52.
[314] Russell, 1995: p. 234.
[315] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 490.

Toda esta diversidad de la norma de vida -pues como señala Schmith hay una propensión humana al cambio[316]-, genera una doble ética del comportamiento, la cual atraviesa como una potencia[317], una turbulencia que funciona dentro de un sistema que se vislumbraba caótico[318].

II. 1.2.3. *Civitas Diaboli*

Con la nueva dimensión y recepción del mal y el bien, que se construye bajo los condicionantes mencionados, las aproximaciones hacia ciertas constantes de la historia cristiana, comienzan a adquirir otro tono. No es novedad en la cultura medieval cristiana temprana la diabología pues, tomada de los padres del desierto, influyó en Gregorio Magno en el siglo VI, en san Isidoro de Sevilla en el siglo VII, en Alcuino en el siglo VIII, continuando en el IX con Gott Schalk y Escoto Erígena[319].

En un primer momento, esta figura no difería de la caracterización de un ángel cuya señal negativa era el color oscuro. Serían las diversas sectas posteriores quienes comenzaron a dar un significado positivo o negativo a seres superiores[320]. El diablo de los cátaros saldría reforzado a partir de la estabilidad política que se vislumbraría en el siglo XI, una realidad que supone más alfabetización junto a centros de enseñanza en ciudades e ideas que fluyen en los intercambios comerciales que dan pie a diferentes interpretaciones[321]. No es el significado en sí del elemento sino la profundidad de lo que implica en relación con 'lo referido' y su contexto[322]. Los herejes no rechazan el dogma, sino que lo interpretan de otra manera. Para los cátaros, existe el antagonismo entre el bien y el mal; para ello, distinguen entre cuerpo y alma del hombre siguiendo la tradición órfica de la dicotomía: el cuerpo le pertenecería al diablo y el alma a Dios[323]. A la muerte, si es purificado, el alma es arrancada de la materia[324]. Por lo tanto, el diablo es señor del mundo, señor de pecadores, en el cual el mundo material era negativo y había sido creado por una deidad mala, ya acercándose a los planteamientos gnósticos[325]. Sin embargo, esta reputación herética desarrollada en Aquitania se relaciona, en algunos textos, con el temor que sentían los monjes a los laicos, ya que estos querían acceder al saber bíblico. Al avanzar el poder sacerdotal bien definido jerárquicamente, surgen castigos[326]: el papa León IX en 1049 tomaba la medida de excomunión a los herejes en el primer concilio reformador en Reims. Con la reforma de la Iglesia y el cisma imperial, el término herejía volvería a ser frecuente en los escritos, en los cuales cristalizan las críticas del momento como recurso para la posición del Papado[327].

La importancia fundamental que proporciona la proyección escatológica hacia la espera de un horizonte nuevo —de los fines últimos o esperas terrenales de los hombres— atenaza el

[316] Escohotado Espinosa, 1999: p. 280.
[317] Oldoni, 1988: p 70.
[318] Briggs, 1990: p. 13.
[319] Russell, 1995: p. 97,100 y 101.
[320] Incluso en el maniqueísmo se creía en la existencia de un archidiablo monstruoso "rey de las tinieblas", por lo que el cristianismo uniría al príncipe de tinieblas con el diablo, bajo la influencia del gnosticismo y el maniqueísmo. Yarza, 1979: pp. 300-301.
[321] Yarza Luaces, 1979: p. 301.
[322] Russell, 1995: p. 101.
[323] Existe la asociación reino de Satán con plano material. En la tradición órfica: dicotomía espíritu y cuerpo, pero el cuerpo también es creado por Dios. En Juan 1, es la morada del espíritu e incluso Cristo lo tuvo. El Nuevo testamento es ambivalente en el tema del cuerpo pues es considerado parte del mundo material y fuente de tentación en contraposición al espíritu y reino de Dios, idea que siguen los gnósticos. El Cristianismo evitaba los extremos, pero desconfíaba de la carne. Russell, 1995: p. 236.
[324] Schmitt, 2001: p. 63.
[325] Russell, 1995: p. 234.
[326] Progresaba desde arriba hacia abajo de la sociedad, en medios cultos y campesinos...
[327] Crítica a los sacerdotes casados (herejía nicolaíta), y sacerdotes que obtienen su cargo por dinero (simoníaca). También los partidarios del emperador son herejes. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 330

futuro ya que está poblado de peligros para la Iglesia. Hubo autores que pronosticaron el fin del mundo por cercanía del Anticristo, llegando en el siglo XIII a correr el rumor de que ya había nacido[328]. Por lo tanto, sería necesario un control estricto, con miras al futuro, más que en cualquier otro tiempo[329]. Por ello, la Iglesia condenó a los milenaristas como herejes, los cuales, más allá de resultar una baza a tener en cuenta en las luchas ideológicas de la Edad Media[330], son desvíos del cristianismo de la fe, como indicaba Maurice de Sully, ya sean las creencias heréticas, como las supersticiones del folklore, las cuales violan y obstaculizan la fe verdadera[331.]

En 1200, Inocencio III expuso el problema que los herejes encarnaban al plantear la cuestión de los orígenes del mal y afirmar la existencia de Dios malvado[332], el cual acaba desembocando en 1230 en el surgimiento de la inquisición. La herejía estaría allí donde la Iglesia quiere que haya: surgen tratados sobre herejía, los cuales tratan sobre dualismo a partir de 1235 en Italia, según el peligro de mayor gravedad del contexto[333]. Las castas del diablo como género salvífico aparecidas en el siglo XII ya gozaban de más aceptación en el XIII[334].

Los autores Le Goff y Schmitt mencionan que habría que explorar trasfondos de la consciencia, en la que habría angustia por el diablo y sus manifestaciones, pues se llega a poner en relación la figura del diablo con realidades sociales y políticas, así como con conflictos de las sociedades[335]. Todo aquello que amenazara el orden divino de la cristiandad podría expresarse como caos, bajo la problemática de la ausencia de una fuente textual bíblica de la que extraer su caracterización. Por lo tanto, las asimilaciones con diferentes temores no tardarían en aparecer: entre ellos, los judíos, los musulmanes[336], los mongoles, quienes pronto se relacionarían con lo demoníaco al ser asociados con ello por Inocencio IV en el Concilio de Lyon (1245). También con los leprosos, quienes acabarían siendo marcados a finales del siglo XIII sufriendo una estigmatización del mismo calado[337]. Finalmente, cualquier relación con el aislamiento hacia la sociedad, el destierro y la poco amigable imagen del lobo solitario culminaría con la unión entre el coco y el diablo cristalizando a través del siglo XIII[338].

Hacia finales de la Edad Media, y en la Edad Moderna, el 'triunfo del mando de Satán' mediante sus seguidores era evidente; al menos para la mentalidad social. En 1300 la herejía se asimila directamente con la brujería, estando para Stanislas de Skarbimierz (1421)

[328] Baschet, 2009: p. 357.
[329] Baschet, 2009: p. 348.
[330] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 259.
[331] Roger de Weseham (1245-1256). Schmitt, 2001: p. 117.
[332] Russell, 1995: p. 212.
[333] En ellos se encuentra una exposición doctrinal del dualismo, resumida y simplista en la que distinguen: dualismo absoluto, según el que hay dioses creadores, el dios bueno, creador del mundo invisible y el dios malvado, creador del mundo visible; dualismo moderado o mitigado, donde el creador del mundo visible es un ángel de dios caído, Satán. Se harían sumas o colecciones de referencias bíblicas que podían ser opuestas y contrastadas con las que defendían los herejes. Se llamaban sumas de autoridades y se encuentran repetidas al comienzo de las biblias de bolsillo para predicadores franciscanos y dominicos. Esto hizo que evolucionasen las técnicas intelectuales que modifican, en buena medida, la forma de leer y de interpretar la Biblia.
[334] Russell, 1995: p. 97, 100 y 101.
[335] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 213.
[336] Se consideraba que los judíos, al negarse a aceptar a Jesús como el Mesías, era señal de que Satán habitaba entre ellos. Los judíos serían un tema que preocuparía a la sociedad cristiana, tanto que llegarían a ser relacionados con el propio Anticristo. Iancu-Agou, 1979: p. 261. Los musulmanes se tomaron como adoradores del diablo, por lo que, cuando los cristianos iban a las cruzadas, se creía que hacían la Obra de Dios. Russell, 1995: p. 93.
[337] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 491.
[338] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 490.

inmersos en tinieblas, en el reino del mal, del pecado y de los extravíos en contraposición de la ortodoxia cristiana.

Ya en el siglo XV, los clérigos admitían creer en la magia y en la brujería, así como Pierre *aux boeufs* escribe conclusiones muy divergentes que unen al diablo con diferentes causas[339]. La *Civitas diaboli* se habría extendido hasta calar en la concepción del tiempo, irreversible bajo la forma de una obsesión por la muerte[340]. Incluso bajo el *Ars Moriendi* encontramos escritos que tendrían como protagonistas a diablos como Belial o al Anticristo[341].

II. 1.3 **Búsqueda de estabilidad. Nueva cosmovisión**

Dentro de la totalidad mencionada, siempre habrá una fuerza que intente orientar a una vía concreta que reúna las particularidades deseadas para una cultura[342]. La iglesia tiene la capacidad de ser flexible en su concepción de la verdad, por lo que en todas las circunstancias que se puedan generar, resulta un factor decisivo de adaptación[343]. Para ello, buscan un equilibrio en función de aceptar el caos, lo que logra aportar básicamente la coherencia del relato que el fiel debe seguir[344]. La cohesión buscada no es una unidad que se contraponga a la diferencia, sino una unidad que permite lo plural[345]. Dependiendo del contexto, como es el caso que veremos en las siguientes líneas, la falsedad en la creencia es tan necesaria como la verdadera creencia[346].

Por ello, aunque se produzca una alteración de la sociedad que perturbe las consideraciones y las estructuras sociales y en la que los valores se restablezcan, se dan nuevas perspectivas a través de nuevos recursos para algo que ya se creía conocido; por ello, están en proceso de generarse nuevas corrientes del orden y el caos[347].

II. 1.3.1 Re-ordenar

La cosmovisión medieval sigue un proceso de reestructuración bajo las nuevas ópticas, por ello la cristiandad ha de atenerse a las variables que se suceden. Si bien el orden ha perdido su autoevidencia para exponerse prosaicamente a pormenores de cada plano, la Iglesia va a saber acomodarse a las nuevas consideraciones de los fieles[348].

Como hemos ido anunciando, la física comienza a tener una transfiguración global mediante el conocimiento universitario del siglo XII. Esta funciona como el punto de apoyo para la visión religiosa del cosmos. Esta observación sobre la correlación concepción-cosmos

[339] Martin, 1998: p. 66.
[340] Baschet, 2009: p. 350.
[341] Yarza, 1996: p. 126.
[342] "Lo periódico, lo inerte y lo estable aparecen como fantasmas de una ideología precisa, montada sobre las soluciones únicas que corresponden a cuantificar procesos. Lo que brotaron los estados posibles derivados de una no-linealidad generalizada, que flexibiliza hasta grados antes impensables el devenir. Ahora es la totalidad quien desempaña el papel determinante. Dice sí a aquello que la tradición afirma y también dice sí a lo que niega o excluye por errativo. Se abre a lo quebrado, aperiódico, sintético, abrupto, turbulento, activo, complejo, autoproducido, infinito dentro de cada finitud. Si hay ser, y no más bien nada, el peso de semejante realidad le incumbe en mayor medida al desequilibrio que al equilibrio, a lo irreversible que a lo reversible", Escohotado Espinosa, 1999: p. 97.
[343] En física, cuando la orden se contrae debido a las modalidades en las que se limita, se tienen que ir adaptando al medio, por lo que se dispone la energía de otra manera. Lo coercitivo cede parcelas a lo cognoscitivo: las corrientes fuertes son guiadas por corrientes débiles. Escohotado Espinosa, 1999: p. 17.
[344] Escohotado Espinosa, 1999: p. 93.
[345] Escohotado Espinosa, 1999: p. 14.
[346] Schmitt, 2001: p. 86.
[347] Vovelle, 1985: p. 118.
[348] Escohotado Espinosa, 1999: p. 16.

en el tiempo que le da nombre a nuestro planteamiento, resulta un signo elocuente del impacto que supone la visión de nuestro mundo a partir de las creencias y verdades[349].

Dados los nuevos avances que se harían durante el siglo XII, la relación entre mundo y Dios reviste un aspecto nuevo para la filosofía cristiana. Nociones como Ser supremo, causa primera y universo… surgen de los escolásticos sobre lo que se entiende por la Creación[350]. Alano de Lille estratifica 3 planos: superceleste, celeste y subceleste, en los que se indica cómo la alteridad y lo múltiple surgen de la unidad[351].

Los autores tienen que pasar el agustinismo a través de fuentes científicas[352]. Mientras que para san Agustín la contemplación de la naturaleza era un mundo creado de símbolos como un lenguaje figurado de Dios, en paralelo con las sagradas escrituras[353], para santo Tomás todo lo que se percibe por los sentidos del cuerpo es mudable; sin embargo, la verdad en si es inmutable. Observamos un cambio material con la creación de una diversidad de los puntos de referencia para llevar a cabo juicios[354], resultando que, para él, aunque el mal no pueda alterar la naturaleza, llega a usar la expresión "naturaleza corrompida"[355].

En cuanto al hombre, los autores seguían remarcando la importancia de la pareja cuerpo y alma, siguiendo la concepción aristotélica en la que, desde un enfoque más dinámico el alma es la forma del cuerpo[356], puesto que la importancia que el cuerpo adquiere con el enfoque científico hace peligrar la unidad de ambos estados[357]. Como menciona Antonio Escotado, el orden aguanta la incertidumbre, ya no solo se reduce a 'quién', sino a todo lo observado de raíz, ya que sigue sus condiciones iniciales[358]. Para ello, se acude siempre al relato bíblico y al referente principal para la Edad Media, san Agustín, por el que se siguen las directrices esenciales. Cuando se trata del mal, santo Tomás da su expresión definitiva al pensamiento de san Agustín con su metafísica del mal[359]: si se quiere tomar el mal físico

[349] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 587.
[350] Gilson, 1981: p. 7.
[351] Alano, sin moverse de la ontología platónica, dispone lo real en tres planos estratificados: superceleste como unidad suprema o dios; celeste: ángel que se encuentra con primera autoridad; subceleste, mundo de los cuerpos donde estamos y de la pluralidad propiamente dicha. De la unidad, procede la alteridad y la pluralidad, y todo ser, porque únicamente es, aquello que es simple e inmutable; en cuanto a lo demás, como nunca permanece en el mismo estado, no es. La mónada produce lo múltiple, pero engendra la unidad, engendra otro yo. Gilson, 1985: p. 292.
[352] Pensamiento más racionalista apoyado en una dialéctica peligrosa con Abelardo, o un naturalismo reductor con Guillermo de Conches. Guillaume de Saint Thierry dirige un combate que consiste en condenar los errores de sus adversarios en los textos polémicos, para retomar los mismos documentos que ellos, pero con conclusiones consideradas ortodoxas. El resultado es una teología agustiniana que se relaciona con una antropología alimentada por las mejores fuentes científicas (Guillaume de Conches apelaba a él). Lemoine, 2006: p. 36.
[353] "Que la página divina sea para ti el libro que te permita oír hablar de estas cosas, que la tierra sea para ti el libro que te permita verlas" *(Enarrrationes in psalmos*, XLV, 7).
[354] Tomás de Aquino, 2003: p. 78. Esto lo que hace aun con su intencionalidad, es alejar, tomar cierta distancia de lo que exista en el mundo sensible del inteligible, pues las distingue. La verdad no es una criatura, no es creada: solo hay una verdad.
[355] Gilson, 1981: p. 132.
[356] San Buenaventura señaló la inclinación del alma a unirse al cuerpo. Tomas señala que la unión cuerpo y alma es natural, también desvaloriza el estado del alma fuera del cuerpo, ya que se aleja de la perfección, iría contranatura. Quiere dejar atrás el dualismo de estos ya que con la unión de alma-cuerpo, se consigue el más alto valor. Se distinguen a cada uno por su naturaleza. Baschet, 2009: p. 451.
[357] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 190. Solamente Dios sería puro. Es necesario que todo ser finito limite su actualidad para la posibilidad del ser, esto es lo que llamamos materia. Así ángeles y almas humanas, son compuestos de material espiritual y de la forma que la determina. Gilson, 1985: p. 419. Esta perspectiva fue condenada en 1277 por Esteban Tempier, obispo de París. Resulta revelador de la dinámica histórica y rebasa el pensamiento de recepción de la institución eclesial. Baschet, 2009: p. 452.
[358] Escohotado Espinosa, 1999: p. 12.
[359] Platón y Boecio decían que Dios es el único principio de todo, incluso del demonio. Él crea las almas, y no tenemos que creer que estos son ángeles caídos y precipitados en los cuerpos en castigo de su falta. Esto lleva a la doctrina pitagórica de la metempsicosis, desconocedora de distinción específica entre ángeles, hombres y animales. Igual que lo temporal, lo carnal

como una cualidad positiva se lo excluye de la naturaleza; es decir, no sería mal, sino menor bien, o incluso el bien[360]. Por lo tanto, se generarían jerarquías siguiendo a Aristóteles, a través de la Gran Cadena del Ser, un esquema que abarcaba las formas de vida, desde gusanos hasta los ángeles, en una escala ascendente[361]. Para ello, creían en una creación a partir del caos preexistente que incluía lo grotesco e irracional en el que la mutabilidad, la oscuridad y el cieno creaban vida, pues la creación era un proceso en constante renovación[362].

Habría un equilibrio en la cotidianidad, así como elementos que crearían malestar e inestabilidad[363], en los que, dado el nivel de la génesis del individuo, este desea tener una relación íntima con Dios, sin clero de por medio[364]. Por ello, Satán no es el principio de la causa del mal, sino el punto focal y mitificación del mismo[365]. De este modo, corresponde al clero distinguir entre los sueños verdaderos (de Dios y ángeles), de los falsos (diablo). Al distinguir entre espíritus buenos y malos, los clérigos se adueñan del ministerio exorcista; la iglesia, por tanto, impone la mediación entre el hombre y lo sobrenatural. Así, lo falso está al servicio de lo verdadero.

La creencia en el diablo y su fuente resultan indispensables como falsas creencias. Interesa que se frecuenten los conceptos de verdadero y falso con objeto de perdurar para reajustar[366], ya que, como menciona santo Tomás, el diablo puede seducir y tentar, pero no interferir en nuestra libertad.

II. 1.3.2 Y vías

El horizonte que planteaba la epistemología de corte racionalista del momento presionaba en las verdades de la fe, por lo que se reducía la especificidad del saber cristiano, como ocurría en el caso de la escolástica, hasta la aplicación de los escritos aristotélicos. La metafísica abre nuevas formas de abordar el hecho espiritual y la relación con lo divino. La conducción hasta Dios se proyecta en la aproximación al propio hombre mediante la observación de la manera en que la providencia de Dios lo gobierna y, con ello, aprenderemos de qué manera debe gobernarse el hombre[367]. Si bien, la realidad estaba envuelta en la inmanencia, destaca, a su vez, la trascendencia de lo sagrado a partir de la encarnación de Cristo, lo que convierte a la fe en una actitud, un corpus de normas, un modelo que se configura como fuente y como reflejo de las relaciones de orden que se establecen en el mundo[368]. Lo mismo ocurre con su mantenimiento a través de la confianza en la autoridad transmitida por Cristo a la Iglesia[369].

Para resolver esta problemática hace su aparición la mística, como efecto de la gracia de la redención que incide en restaurar al hombre en la semejanza divina que este había perdido. Esta se entiende como una reeducación del amor, pues amar a Dios, es amar

---

es bueno. La carne no es mala, puesto que, a pesar de estar viciada y enferma, no deja de ser una obra de Dios. Gilson, 1985: p. *289*.

[360] Gilson, 1985: p. 123.

[361] Alano de Lille sigue la misma continuidad, ya que, para él, el mundo temporal es bueno pues Dios hizo al mundo por bondad y con sabiduría lo creó, sometido a las vicisitudes del tiempo, para conducirnos a su autor, porque todo cambio sugiere que existe un inmutable y todo móvil insinúa que existe un supremo reposo. Gilson, 1985: p. *291*

[362] Briggs, 1990: p. 21.

[363] Oldoni, 1988: p. 69.

[364] Schmitt, 2001: p. 248.

[365] Russell, 1995: p. 229.

[366] Schmitt, 2001: p. 87.

[367] Gilson, 1981: p. 176.

[368] En el periodo de madurez medieval se percibe la capacidad de cristalización de numerosas aspiraciones existenciales, morales y sociales en el sistema cristiano de creencias. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 28

[369] Incluso se afianza gracias a la convergencia entre la fe religiosa y la fidelidad jurada, creadora del vínculo social en la época feudal. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 294.

desinteresadamente[370]. Con ella, la misma noción de pecado se engloba dentro una concepción cristiana del mundo, ya que está compuesta de sanción y gracia[371].

Apreciamos cómo el concepto de semejanza en cuanto al modelo físico va tomando otra matización significativa que va difiriendo del mundo de las ideas, mientras que se aproxima al canon del medio sensible. Esta sería también la dirección que se tomaría en la relación del fiel con la divinidad. Esta concepción va a ir humanizando la fe: no se va a redundar en una objetivación sistemática de la creencia, puesto que se quiere evitar que el fenómeno religioso se torne popular[372], al existir la tendencia por parte de los laicos a poner en un registro emotivo los misterios fundamentales de la fe[373].

El fundador de la mística medieval, san Bernardo de Claraval (1090-1153), ya había establecido el camino para seguir esta disposición, al incidir en el conocimiento de Cristo, el cual destaca en comparación con nuestra humillación ante él. Esta tendencia continuaría de manera estable en el tiempo, encontrando a Gregorio Magno en 1298, quien redunda en la conciencia dedicada a Cristo[374].

A través del discurso escatológico que se fomenta se consigue glorificar la imagen de Cristo; de esa manera recae el agente supremo de Dios en él[375]. De Cristo se toman algunos elementos esenciales que se extrapolan al hombre, se extraen y se articulan en modelos representativos del colectivo inconsciente[376]. A través de los evangelios se expone un modelo de personaje divino, Cristo, que es tanto hombre como Dios, el cual puede derrotar al mal[377]. De esta manera los individuos deben seguir ejemplo de Cristo de manera moral, puesto que se quiere poner más enfoque en las decisiones que toma el hombre[378]. Con ello, se desarrollaría la capacidad de dirección y conducción del pueblo[379].

Esta incidencia en Cristo sirve para tomar consciencia de la presencia de Cristo entre los hombres y valorar la dimensión material del mundo terrenal, incluida en la lógica encarnacional que articula lo divino con lo humano[380]. El amor terrenal es asumido a partir de establecer una distinción jerarquizada mediante el encuentro con la armonía divina a través de la encarnación[381]. Para ello, resulta fundamental el desarrollo del diablo[382]: en el nuevo contexto dado en el medio laico se emplea al diablo como un preciado auxiliar de su propia acción[383]. La tierra es un nivel en el que se unifican el tiempo y el espacio, Dios y Satán,

[370] Gilson, 1985: p. 280.
[371] Gilson, 1985: p. 311.
[372] Un fenómeno religioso se torna popular cuando es expuesto de afectividades subjetivas y cuando pretende relegar lo divino al horizonte cotidiano del hombre. Vovelle, 1985: p. 159.
[373] Vauchez, 2001: p. 11. Los compromisos trabajosamente alcanzados permitían superar los puntos de fricción concretos, pero no solucionaban los debates ideológicos. La sociedad cristiana que vivía de acuerdo con ideologías diferentes, según si estaba próxima a Roma, es decir, a la teocracia pontificia o, a la sombra del poder sagrado de los reyes. Por ello, se acomodará a una visión más tradicional de las cosas, admitiendo que todo poder procedía de Dios. Paul, 1988a*:* p. 249.
[374] Gilson, 1985: p. 15.
[375] Cohn, 1995: p. 229.
[376] Vovelle, 1985: p. 50. En los diferentes formatos hay indicadores de este hecho. Vovelle, 1985: p. 140.
[377] Se observa a través de su capacidad taumatúrgica.
[378] Se apela al interior del fiel, sin incidir en la cosmovisión, en la concepción que se tiene del mundo, puesto que esta sufría cambios Gilson, 1985: p. 14.
[379] Cohn, 1995: p. 228.
[380] Baschet, 2009: p. 463.
[381] Baschet, 2009: p. 478.
[382] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 215.
[383] De esta manera también se evade el dualismo cátaro.

vivos y muertos, ángeles y demonios… de este modo, el Más Allá tiene su participación activa en la historia[384].

El conjunto de fuerzas celestiales que se oponen en la tierra para con el hombre, resultan necesarias para evaluar y juzgar. Resulta crucial entender que no se puede considerar al diablo de manera aislada, ya que este actúa como un recurso[385]. El diablo se convierte en un elemento esencial de la verdadera creencia en Dios y de la vida moral del cristianismo, ya que "una existencia virtuosa es la mejor protección contra sus 'embuches". Su presencia lleva a dar paso a las malas tentaciones diabólicas, lo que consigue instaurar un sistema de la buena creencia, siempre bajo la subordinación de Dios[386].

II.1.3.3 Actuaciones

Las consecuencias de la conciliación mantenida son observables. Como menciona Karpp, "Le déclin de l'attende eschatologique imminente conduisit l'ancienne Eglise à développer de plus en plus des institutions stables..."[387]. Por ello, se toma el camino de la unidireccionalidad bajo diferentes medidas.

La teología con Rogerio Bacon se asienta como ciencia dominante para cuya explicación, el derecho canónico y la filosofía serían las dos ciencias indispensables[388].

En cuanto al papado, su poder y preeminencia simbólica se profundizaba aún más en el siglo XIII para unificar la cristiandad[389]. Medidas como las tomadas en el Concilio de Letrán (1215) para homogeneizar la iglesia a partir de micronúcleos y dirigiendo a cada creyente a una sola parroquia[390], la obligación de ir a misa, así como de orar el credo, convertían prácticas de la vida del fiel en sacramentos[391].

Ya hemos mencionado anteriormente un deseo por clasificar las categorizaciones, lo que conlleva redundar en cada distinción. Para ello, santo Tomás sistematiza las virtudes y los pecados, entendiendo justicia como liberación interior. Esta concepción permite desarrollar el estado en el que se gesta el entresijo conceptual del individuo. Pedro Lombardo realizaría una lista de sacramentos los cuales poseían la flexibilidad que el contexto requería, ya que variaban en función del sentimiento imperante en el seno de la Iglesia. Fue gracias a la vía mística, por la que se pudo reforzar la visión jurídica, al punto que adquirió una intransigencia desconocida[392].

Tanto la exégesis de los autores como la espiritualidad de las órdenes se funden en una teología que está orientada a la espiritualidad, en la cual se condensan el pensamiento filosófico y científico. Ello permite que se asienten en universidades como París y Oxford tanto franciscanos como dominicos, de los cuales resultaron grandes filósofos[393]. El traspaso al mundo universitario haría emplear los mismos usos que en este se utilizan: Nicolás de Amiens decía que él no podía responder con la fuerza ni con milagros por lo que usaba la

[384] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 503. Al ser todos hijos de Dios, la desigualdad se manifiesta por medio de la fe y el comportamiento. Así calmaba a poderosos y malvados, pero también a pobres y oprimidos.
[385] Baschet, 2009: p. 414. La legión angélica inflige la primera derrota a ángeles rebeldes. Los Santos se refuerzan espiritualmente al intentar tentarlos. En relatos hagiográficos, el diablo es el contrapeso de santos héroes que lo vencen. Siempre victoriosos, por eso, los hombres se ponen bajo su protección. Aun en nivel mayor, la Virgen se convierte en protectora suprema.
[386] Schmitt, 2001: p. 122.
[387] Karpp,1970: p. 12.
[388] Gilson, 1985: p. 445.
[389] Baschet, 2009: p. 386.
[390] Fossier, 2010: p. 375.
[391] Fossier, 2010: p. 371.
[392] Paul, 1988a: p. 236.
[393] Gilson, 1985: p. 400.

escritura como arma. Desde finales del siglo XII, el cristianismo se percata de sus adversarios. Se busca, por lo tanto, una técnica universal válida, un *Ars* de la fe católica, una técnica de justificación racional de la verdad cristiana[394]; por ello, se vale del recurso escolástico, pues prepara mediante la escritura y la filosofía su argumentación[395].

Autores como Juan de Salisbury (1180) y Alano de Lille (1212) realizan obras teológicas donde desarrollan la moral bajo las nuevas consideraciones[396]. Santo Tomás señala a la moral como el medio para acceder a Cristo: conocer y dominar las pasiones, desarraigar los vicios, adquirir y conservar las virtudes; buscar la felicidad en la operación más elevada y perfecta del hombre, en la consideración de la verdad por el ejercicio de las ciencias especulativas… esta es la felicidad real, aunque imperfecta, a la que podemos aspirar aquí abajo. La doctrina de santo Tomás hoy resulta ligada naturalmente al cristianismo, pero resultaría extraña e inquieta en su época, signo elocuente de la efectividad visionaria del autor[397].

Sería el momento en el que la Iglesia usa en su provecho la infidelidad para justificar acciones, a cambio de reforzar la fe del creyente. Es el caso de las cruzadas, la inquisición o la catequesis[398]. Utilizan el argumento de la espera de una felicidad material tras la muerte, lavar los pecados con simples abluciones corporales para denominar y considerar enemigos a sarracenos, paganos o judíos[399]. Se invita al individuo a abstenerse de especulaciones ya que su intervención en las cuestiones teológicas más elevadas no puede sino comprometer la causa que defiende[400].

Al final del siglo XII también surgen los *exempla*, historias breves para atestar una verdad moral con función pedagógica[401]. La Iglesia también se arroga el monopolio profético, así como la capacidad de discernir sobre la pertinencia, o por el contrario su carácter diabólico, en cualquier asunto, lo que la capacita para poder prevenir los sucesos del individuo en corto plazo[402]. De la misma manera, de forma didáctica, explican cómo borrar el pecado y escapar a sus consecuencias, por lo que exponen el mal, así como el remedio que lo cura. La Iglesia concede el perdón de los pecados capitales por el sacramento de penitencia, bajo la confesión o la indulgencia. La confesión tiene doble función, ya que resulta el medio principal del castigo de vicios, así como es un arma contra la relajación de costumbres[403].

A partir de la nueva teología del pecado, se reducen los alcances del libre albedrío para que la institución eclesial sea la mediadora indispensable para beneficiarse de la gracia divina y obtener la salvación[404]. Desde el siglo XIII se relegó al diablo a innecesario en la doctrina cristiana[405]. Los escolásticos llegaron a rebajar el papel del diablo a una caricatura: si bien este personaje se había implantado en el imaginario colectivo de manera recurrente, había

[394] Gilson, 1985: p. 296.
[395] Gilson, 1985: p. 291.
[396] Juan de Salisbury, obispo de Chartres, enseña una moral basada en la idea del bien y de la virtud. Distribuye los deberes del individuo en cuatro temas: la búsqueda del bien propio; el desprecio del mundo; el respeto del prójimo; la religión para con Dios. En él se encuentran los elementos de una moral familiar y política. Alano de Lille pone de manifiesto la idea de naturaleza y lo relaciona con un equilibrio de la moral de Abelardo; el contenido de la intención está determinado por ley natural e iluminado por la fe.
[397] Gilson, 1985: p. 501.
[398] Schmitt, 2001: p. 99.
[399] Gilson, 1985: p. 291.
[400] Gilson, 1985: p. 501.
[401] Usado por las órdenes mendicantes en la predicación a los laicos ya que estos enseñan mediante el ejemplo. Schmitt, 2001: p. 154.
[402] Baschet, 2009: p. 347. El carácter demoníaco es tolerable en el caso de personas destinadas a la santidad.
[403] Baschet, 2009: p. 410. Fossier, 2010: p. 371.
[404] Baschet, 2009: p. 476.
[405] Russell, 1995: p 192.

perdido fuerza teológica[406]. Para aclarar cada consideración, hacia el final de la Edad Media se escriben libros sinodales o primeros catecismos, en los cuales se enumeran el grado y se revela qué se contempla como pecados, para lo que se indica su nivel en relación con el grado de mal ejercido.

Por ello, esta nueva dimensión, ya con concepción moderna, afecta a las disposiciones de lo que se considera mal o bien. Según se avanza hacia el final de la Edad Media y se aproxima la época moderna, se delimitaron las nociones bajo su sistematización[407], en la cual ya se daría paso a la dualidad explícita entre el bien y el mal.

Una conducta moral en la que existe la posibilidad de caer en las redes del tentador Satán, de perderse en una naturaleza 'maligna' como tal, solo es viable cuando se cuenta con diferentes ámbitos de conocimiento, en los que hay un origen alterno de la naturaleza divina; es decir, ya es una cosmovisión contenida en la teología de la Edad Moderna. Esta teología está dispuesta y argumentada con consciencia de los nuevos planteamientos que alteran la comprensión moral, por lo que los autores –como es el caso explícito de santo Tomás- adaptan las novedades a su pensamiento.

Estas serían identificadas significativamente en la actualidad con lo que en este trabajo hemos ido desarrollando bajo las denominaciones de orden y caos, concepciones que seguimos perpetuando hasta nuestros días bajo nuestra mirada contemporánea.

II.1.3.3.1 Intermedios

Tras la incipiente dicotomía observada, otro cauce aplicado fue la intermediación. La que más destaca sería el 'espacio' del purgatorio, pues en él confluye una síntesis de las preocupaciones del momento transitado. El gran desarrollo apreciado en algunas actividades, como el comercio y sus repercusiones en la dinámica social, harían que 'la contabilidad del Más Allá'[408] adquiriese dimensiones considerables, lo que le daría un impacto en el imaginario cultural[409].

Aunque, sin una definición concreta, habrían aparecido anteriormente bajo otras formas y denominaciones similares exposiciones[410], lo cierto es que sería durante el siglo XII el momento en el purgatorio adquiere una nueva magnitud debido a las necesidades ideológicas[411]. Se trata de un lugar para los elegidos condicionados, quienes deben purificar sus faltas en este lugar intermediario, el cual se sitúa, con frecuencia, entre paraíso y tierra[412]. Si bien el infierno plenomedieval tenía la capacidad de purgar los pecados tras el juicio

[406] Russell, 1995: pp.179-180.
[407] Forment, 2008: p. 17.
[408] Véase Chiffoleau y Le Goff, 1980.
[409] La Iglesia permitiría prácticas usureras, si el arrepentimiento que se exige del usurero es sincero. La combinación de una tolerancia marginal y de una condena pesada, permite que la Iglesia mantenga a mercaderes y banqueros en posición incómoda. Ellos dependen de la autoridad clerical, y permanecen bajo la amenaza de un castigo infernal Baschet, 2009: p. 337. Se aplica, por tanto, las líneas de santo Tomás quién menciona que, porque algo cause daño, no necesariamente es malo. Todo tiene cabida en el cosmos, pero cada cosa con un grado de corruptibilidad. Russell, 1995: pp. 217-218.
[410] San Agustín estableció cuatro clasificaciones de pecadores: malos al infierno, buenos del todo, el cielo y el espacio para los casi malos y casi buenos, del cual no se sabía bien su localización. En el siglo VI, el Papa Gregorio Magno se imaginaba que, en la tierra, se distinguió entre gehena inferior (de donde nunca podría uno salir) y uno superior, del que tras un periodo de purificación se podría salir e ir al paraíso.
[411] Véase Le Goff, 1989.
[412] El tiempo de estancia dependía de 3 factores: El tiempo debía ser proporcional a la cantidad de pecados cometidos por el difunto, en concreto aquellos pecados con los que cargaba en el momento de su muerte (eran los pecados a partir de entonces llamados veniales, es decir, redimibles, estos son opuestos a los mortales, los cuales son irredimibles y no eximían del infierno. En segundo lugar: el tiempo dependía de sufragios, de vivos que pagaban para abreviar el período de purgatorio. Finalmente, La iglesia podía obtener la remisión integral o parcial del tiempo que restaba por pasar en el purgatorio a determinados difuntos, previo pago, estas eran las indulgencias.

individual, la única dirección tras el Juicio Final sería la nada. La distinción del Purgatorio consiste en que este se caracteriza por su orientación en una única dirección: sólo el paraíso, de manera que una vez en él, nadie podía retroceder al infierno[413]. Esta fórmula también incidía en un juicio adaptado ya que sería personalizado para cada fiel, por lo que este permitía también insistir en la confesión[414].

Cuando la concepción de la cosmovisión se comprendió bajo una consideración metafísica, los espacios del infierno y el paraíso tomarían impresión de ser un sistema binario de una manera dualizada[415]. De este modo, con una cartografía aún más compleja pero flexible, las nuevas formaciones religiosas, como las órdenes mendicantes, las cuales respondían a la espiritualidad demandada, usaban este modelo con gran difusión. El crecimiento y asentamiento del purgatorio llevó a que este se hiciera dogma en el siglo XIII.

La existencia del purgatorio contribuyó a intensificar el poder de la Iglesia sobre los muertos[416]. La preocupación de la estancia en el purgatorio pondría en el punto de mira el estado moral en el que se sitúa el fiel al fallecer, lo que conciencia la actitud del individuo en vida consiguiendo con ello mantener el orden a cuenta de la salvación[417]. A su vez, se plantean medios para enmendar sus faltas siendo ejemplo de ello los sufragios o las redes sociales como parroquias, cofradías o comunidades que circundan el ámbito religioso[418].

Santo Tomás también mediaría por la creencia cristiana en el tiempo pasado antes de la llegada de Cristo a través de la presciencia[419], la cual llevaría a la salvación. Habría una distinción entre 'mayores' y 'menores', siendo los primeros —profetas, ancianos en tiempos de la Ley— quienes mostraban el camino a los segundos —laicos—. Lo mismo ocurría con aquellos que, en el tiempo presente, no distinguían los artículos del Símbolo, pues su fe estaba velada de manera implícita[420].

Finalmente, como restablecimiento del orden en caso de que el 'orden' del caos no surtiera efecto, con fundamento en la dicotomía entre lo puro y lo impuro, se exige que el transgresor sea separado de la comunidad[421,] por lo que sería aplicado en sentido estricto a partir del siglo XIII *La excommunicatio ab ecclesia*[422].

II. 2 MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS: ESCULTURA Y DRAMA LITÚRGICO

II. 2. 1 **Presentar**

Depende del contexto en el que se sitúe que se sitúe, la imagen como medio sirve a un fin, pero ha de observarse qué consolidaciones ontológicas subyacen, pues la imagen formada por motivos y atributos, aun contando con los mismos elementos, puede ser proyectada y

[413] Este desaparecería el día del Juicio Final, cuando sus habitantes lo hubieran abandonado para ascender al cielo.
[414] La lógica de la intención subyace a la práctica de la confesión, por lo que es posible creer que la contrición auténtica puede bastar para que Dios otorgue la salvación.
[415] Angheben, 2013.
[416] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 504.
[417] Gilson, 1985: p. 12.
[418] Schmitt, 2001: p. 254.
[419] Conocimiento de cosas futuras.
[420] Schmitt, 2001: p. 102.
[421] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 492.
[422] Vogel, 1966: pp. 141-143.

comprendida de manera diferente. La diversa concepción de la imagen ya sea en cuanto a la cultura, pueblo, o momento histórico altera de raíz su sentido[423], por lo tanto, ¿cuál es ese fin?

Conocemos la política de '*renovatio*' durante la Reforma Gregoriana[424], la cual va a ir emparejada con la expansión de Cluny[425]. Yves de Chartres o Guilbert de Nogent resultan explícitos en cuanto a la finalidad de las imágenes: se utilizan para reactivar la memoria de los fieles en aquello que les hace adorarlas[426]. Si recordamos al autor de referencia para la Edad Media, esto concuerda con lo mencionado por san Agustín: la verdad no hay que buscarla en el mundo exterior sino en el alma del hombre mismo.

El despliegue que tuvieron las ciencias teológicas en el siglo XI plantea nuevos horizontes para comprender la conceptualización románica, con unas expresiones que remiten a las formas del conocimiento teológico en conjunción con el campo suprasensible del hombre, en relación con la dimensión en la que se asienta la sociedad del siglo XI y XII, y que difiere tanto de nuestra concepción actual[427].

Debido a su nueva dimensión en cuanto al conocimiento de Dios, la imagen pierde su carácter peyorativo, puesto que todo se contemplaría bajo esa óptica "Pues el mundo en sí es un simulacro de la sabiduría divina y la sabiduría es una imagen de la esencia divina"; de esta manera, el arte sirve como aproximación al mundo superior[428]. Toda imagen, sería un signo para aludir a lo invisible, por lo tanto, hemos de tener en cuenta estos principios para hablar de su expresión[429], pues la imagen se encuentra por similitud con su creador[430].

Nos situamos con la búsqueda de lo absoluto, de manera que se efectúe ese encuentro con Dios; para ello, el punto de comprensión debe ser el interior del hombre mismo, asunto ya planteado por san Agustín[431]. Esto es provocado por la *Intentio animi* (*De Trinitate* XI, u, 6 y 32) la cual liga el mundo exterior con nuestro espíritu[432] y se provoca mediante el deseo de ver, aunque sea irrazonable (XI, tt,40-45)[433].

El propio pensamiento estético también apela a una manera más profunda, donde la imagen actúa como visión, pues justo el románico se encuentra en el punto intermedio de la

[423] Wirth, 1999. pp. 42-43.

[424] El ideal de reforma gregoriana como intento de vuelta a la *Ecclesiae primitivae formae* evidencia una relación de arte y reforma. Barral i Altet, 2010. p. 75.

[425] En 1079 la abadía de Sahagún contaba con el abad Robert, enviado por san Hugo, a quién los monjes acabaron rechazando. Le sigue Bernard de Sedirac –quién sería el futuro arzobispo de Toledo-. Este consiguió una excepción que lo igualaba a Cluny y de ahí se consolidaría como centro con diferentes puntos en Castilla. Paralelamente sucedía con Oña. Esta reforma monástica se deja sentir de manera económica, espiritual, así como en la práctica de la caridad y la hospitalidad, los cuales se organizarían de manera sistemática junto al cambio al rito romano. Esto afectará a un desfase en el ritmo de las prácticas, como va a ser que en Navarra esté más asentado el rito romano. Deschamps, 1941: pp. 239-264.

[426] "Il ne faut pas adorer les peintures dans les églises, mais remettre par elle dans la memoire des fidèles ce qu'il faut adorer" Yves de Chartres, *Decretum*, p.3, c.40, col. 206 et s. "Et même si nous voyons, mais ce que nous appréhendons à travers les choses", Guibert de Nogent, *Tractatus de Incarnatione contra Judeos*, c. 9, col. 524. Véase Wirth, 1999. p. 41.

[427] Saranyana, 2005: p. 31.

[428] La teología seguía un corte de carácter agustiniano que se relaciona con una antropología, las cuales se alimentan por las mejores fuentes científicas. Posteriormente se multiplican las visiones, y el acceso a lo sensible se realizaría desde un proceso en el que el punto de partida del creyente ya estaría situado en otra mentalidad. Por ejemplo, la visión diferenciada entre sagrado y profano como campos autónomos, lo cual responde a mentalidades modernas en las que ya existen otras alternativas en el imaginario. Lemoine, 2005: p. 83. Jeauneau y Tobío Fernández, 1965: p. 160.

[429] De ahí su tendencia a la abstracción. Cazenave, 2007: p. 94.

[430] Lemoine 2005: p. 36.

[431] San Agustín, *De Trinitate*, 1.10, c. 1 1,17 y s.

[432] Nos hace conscientes de absorber por nuestros sentidos. Carruthers, 2012: p. 369.

[433] El concepto de *voluntas reminiscendi* (*De Trinitate*, XI, vii, 52) remite al deseo de recordar: nuestra voluntad puede endosar el rol de artesano que compone lo insólito, por el que lo desconocido puede hacer algo comprensible para nuestro intelecto. Por eso el hombre es capaz de entender cuestiones que escapan a su propia experiencia, así como pensar ideas abstractas que son imposibles de representar, como la infinidad o la eternidad.

Edad media, periodo que se halla en el camino entre la retórica y la teología[434]. En estos siglos en los que nos movemos hay un cambio en el pensamiento, por lo tanto, estos factores tendrían otra comprensión desde la que situarnos[435]. Por el momento, como hemos visto, sabemos que la toma de consciencia para la creencia en el hombre del siglo XI y XII es la intención '*intentio*', un movimiento de nuestro deseo, puesto que se quiere canalizar el movimiento en la búsqueda de Dios, ya que, durante este tiempo es el fin primero y último, la intención formal, temática y expresiva, siendo la retórica evidente: el mensaje cristiano[436].

La utilización de las imágenes no ha de confundirse con su adoración la cual está prohibida desde el Sínodo de Arras (1025); es solo una representación, la cual, como se mencionaba, alude a lo que remitiríamos hoy como didáctica, que hay que comprender desde la base que hemos ido constituyendo a través de nuestro trabajo: no es una didáctica de tipo enciclopédico universal —vía del conocimiento que comenzaba a surgir en el siglo XII—, ni una doctrinal, —puesto que la unidad ideológica comprendía conocer aquello que les hace creer—, sino una que apela y dirige la creencia de manera directa en el individuo[437]. La concepción artística que se formula en términos expresivos bajo las implicaciones asociadas a la manera de comprender mundo está, por lo tanto, inmersa en la visión, y con ello, también en la proyección de lo superior, de lo sagrado[438].

Por ello debemos cuestionarnos el funcionamiento de esta expresión en cuanto a términos que remitan a nociones espirituales asentadas en la creencia de cada individuo, más allá del discurso formal. Cuando hablamos de un arte definido en un tiempo, este tiene unas particularidades específicas que lo sitúan dentro de ese marco[439]. El arte románico tiene una entidad propia en relación con la mentalidad de la sociedad que lo creó[440] Incluso cuando se remite al románico se sigue analizando en cuanto a su grado mimético, supeditado no solo a la metodología con la que este se interpreta, sino bajo los parámetros de un carácter naturalista ya connotado desde la cultura visual de la mentalidad moderna y no enfocándose en el punto de su intencionalidad expresiva primaria.

El conocimiento de las nociones cristianas no se efectúa mediante una lectura visual a través de su narración, sino que estas ya las tendría interiorizadas. Sería a través del ejercicio interior del mismo fiel, el medio en el que desarrollaría el programa espiritual, en el que se

[434] La retórica se estaría conformando, en transición, al menos como discurso intelectual que remite al conocimiento bajo la forma que la conocemos. Se apunta a una retórica que alude de forma personal a la persuasión en el momento en el que hay un cambio en las mentalidades, es decir, a finales del siglo XII, puesto que se tendría que poner en funcionamiento la imagen como apoyo discursivo por necesidad de hacer legible el lenguaje expresivo a formas más analógicas a la mímesis. Con esto, se puede apreciar la expansión bajo una cultura escénica, ver Young, 1932.

[435] Lemoine, 2005: p. 81.

[436] Dios como ente invisible hace que algunas cosas sean visibles, por lo tanto son revelaciones. Dios elige lo que revelar y el espíritu entiende lo invisible. Teodulfo habla de esta teoría. Boulnois, 2008: pp. 23- 24.

[437] Es una manera de hacer visible la revelación del mensaje divino. Aquí lo relacionan con el Abad Ansquitil quien, según la regla benedictina, debía dar una pequeña explicación -llamada *collatio*- a los monjes en cuanto a algunos de estos sabios. Lo podemos encontrar en un tratado de 1030 en Moissac, en el que las imágenes se tornan vivas y presentes, de ahí que tenga que ser más allá de la narración. Cazes y Fraïse, 2023: p. 27.

[438] Wirth, 1999: p. 29.

[439] No debemos olvidar que existe la intención de mostrar figuración para representar la narrativa bíblica, por lo tanto, es, en cierta medida comprensible, que se apoyen visual y compositivamente en los restos clásicos que pervivieron. No obstante, debemos separar contenedor de contenido, no solo en el desarrollo de temas, sino también en lo expresivo, puesto que las formas no serían relacionadas con manifestaciones paganas de la cultura clásica, sino un lenguaje propio, el cual tan solo recupera su analogía figurativa de manera técnica por este carácter de incipiente naturalismo.

[440] Duby 1984: p.181. El arte es una 'medida' en sí, pues responde a una configuración que genera una expresión propia. Al acercarnos al arte representativo en el cual el hombre comienza a ser el centro, apreciamos la búsqueda de un lenguaje accesible, educativo, para los fines que interesan a la Iglesia. Se quiere encaminar hacia la verdad porque hacia finales de la Edad Media hay más posibilidades dentro de la realidad epistemológica, más allá de la unidad en la concepción divina del mundo. La problemática del arte románico es que se encuentra en un momento de cambio, que habla de consciencia humana nueva en transición, por lo tanto, se asoma a la nueva realidad que es la que nos compete en la actualidad, tomando los temas y motivos de la misma manera que serían comprendidos posteriormente. Focillon, 1964: p. 7.

crearía un recorrido de las creencias. Por ello, las propiedades estéticas mismas apelan a la creencia, lo que se determinará y plasmará en su expresión[441].

Por otra parte, como menciona Sauerländer, los historiadores del arte deberíamos aprender no del descubrimiento de influencias, sino de la identificación de la metamorfosis[442]. La historia del arte nació bajo unas formulaciones concretas de los estudios humanistas, es decir, mantenía consideraciones ya impregnadas en el arte del momento, las cuales siguen conservando su valor hasta la actualidad[443]. No resulta extraño, por lo tanto, que, al abordar el arte de otras épocas pasadas, se aplicasen los parámetros aprendidos a partir de las propiedades de la disciplina y fuesen obviados el sentimiento y la sensibilidad de recepción de las imágenes respecto a la mentalidad y percepción estudiadas. Focillon señala que la metamorfosis no provendría de la forma interna de una obra, sino la externa, que está en relación con el aspecto de la actividad cultural y social del hombre. Para dicho autor, la cultura es un campo de fuerzas donde la forma está sometida a múltiples tensiones que podemos orientar y transformar relativamente[444].

A pesar de no mostrar la intención de desarrollar el grado de mimetismo en su totalidad en el arte románico puesto que, lo espiritual es irrepresentable[445], la tendencia actual a asociarlo con las representaciones de otros momentos históricos que utilizan las mismas fuentes, como ocurre con los episodios bíblicos, hace que se apliquen las mismas fórmulas de abordarlo, tendiendo a la desvalorización de su expresión propia. Por lo tanto, no tendría las mismas implicaciones en un momento donde la imagen estaba presente en las mentalidades, pues estas comprendían de manera activa un sentido en sus vidas donde la prioridad espiritual era inherente a la comprensión de la vida de cada fiel[446].

Al abordar el claustro de Moissac, los estudiosos dispusieron que no tenía lógica ya en el plan original, puesto que buscaban el plan narrativo que encajase con la imagen al servicio de la educación para los *ilitterati* que se menciona en la reforma gregoriana. La didáctica que se ha adjudicado a la finalidad románica quizá dista de la que se entiende bajo nuestra consideración[447].

II. 2. 1. 1 Imagen de lo inteligible

Cuando extraemos un objeto material de su tiempo y espacio se diluye el conjunto al que servía dentro de su contexto. Del mismo modo, se altera la comprensión que mediaba para la concepción ideológica en la que tenía lugar[448].

[441] Descola, 2021. No es una realidad de visión sino una realidad de concepción.
[442] Sauerländer, 2003: p. 202.
[443] Los estudios iconográficos también están condicionados por este canon, tanto en los elementos a considerar: la ejecución artística, el contenido, la temática, los ámbitos a los que remite, como el análisis al que se somete desde el ámbito académico, puesto que se orienta por las mismas clasificaciones por las que se rige la cultura antigua y sus "renacimientos" Panofsky, 1983.
[444] Focillon, 1991: p. 1.
[445] Wirth, 1999: p. 29.
[446] Para lograr una unicidad y una dirección comunes en las que las representaciones se comprendan, debía tenerse un conocimiento claro de lo que se representa en las imágenes cristianas.
[447] Correia Leandro Pereira, 2011: p. 77. Tiene en cuenta el uso medieval y el uso del turista. Por lo tanto, se apunta a una diferencia en la recepción actual, puesto que, los usos y funciones del claustro y del monasterio son diametralmente opuestas a lo esperado en el monje cluniacense, del que se recomendaba la meditación y la lectura. Meyvaert, 1973: p. 53-59. Correia Leandro Pereira, 2011: p. 81.
[448] Cuando un objeto u obra servía a una función o uso, se habla de una falta, pues ya no existe. Este formaba parte de un conjunto de gestos y prácticas que pertenecían a una sociedad concreta. Cada imagen tenía una función dentro de un rito, formaba parte de un medio. Por tanto, tenía una función intermediadora sobre el mundo sensible y el inteligible. Russo, 2011: p. 129.

Serafín Moralejo emplea la palabra maravilla para hablar de la grandeza y la belleza de un edificio[449]. La catedral románica compostelana está levantada en una época en la que ideológicamente nos situamos en una concepción pre-racional, en la cual impera el sentido de las ideas espirituales a través de lo inteligible. El autor no se equivocaba: verdad y belleza serían lo mismo, pues en la búsqueda de Dios es todo verdad y bello[450]. Debemos suponer que lo bello respondía a otros parámetros que distan de un imaginario establecido en el orden naturalista y la proporción matemática: la alusión a ideas supremas que están asentadas en la mentalidad social se vincula a través de la obra en la que se maneja un elevado conocimiento teológico.

Lo relativo a la imagen es un asunto de primer nivel que preocupa a lo largo de la Edad Media. No tiene por qué suponer una igualdad con lo, si bien podría haber una similitud[451]. El arte románico ofrece un tratamiento de la imagen un tanto abstracto como mimético, partiendo de la naturaleza para ponerla al servicio y expresión del espíritu, y reduciendo la visión científica a su mera expresión, pues en ella conservaría la revelación divina[452]. Esto no implica que sea una forma especulativa, ya que todo arte está siempre bajo una medida, combinada para su expresividad[453]. La distinción respecto al arte pagano es también buscada, lo que hace diferir los valores sistemáticos y con ello alterar las consideraciones plásticas y formales[454]. De ahí las 'incomprensiones' respecto a la plástica románica, en ocasiones dando lugar a descripciones y observaciones que parten desde una visión que basa su canon en el naturalismo, tales como alargamiento de miembros anatómicos, posturas contorneadas o vestidos agitados, sin indagar en el porqué de esas observaciones, más allá del aspecto técnico o las similitudes que guardan con otros formatos[455].

Este arte remite a una dimensión más allá de lo sensible que habla de discernir, de la verdad en una esfera ideal del asceta[456], mediante el pensamiento exegético[457]; ello permite el desarrollo de la ilustración más completa de lo que supone el texto narrativo[458]. Hay que destacar la distinción con respecto a una autonomía narrativa que ya tuvo su aparición en las miniaturas medievales, pues se aprecia una continuidad entre la imagen y el texto, sin tener

[449] Moralejo Álvarez, 1977: pp. 86-105.
[450] Michel, 2006: p. 83.
[451] Debería ser idéntico, en su lugar, al mismo tiempo. No serían iguales, si es igual, no es una imagen, sino que son dos. Una imagen es en sí misma imperfecta de por sí. No se parece, por mucha imagen que sea. Hilario de Poitiers habla de Cristo como imagen de la divinidad: La imagen artificial, es siempre inferior al original. Según este razonamiento, Cristo sería inferior. Para solucionarlo, Hilario dispone que la imagen es una forma que "no difiere en nada del original". I Hilare, Liber de Synodis, seu De Fide orientalium 13 (PL 10, 490). Por ello, un parecido, no distinto (indiscreta similitudo), estaría destinado a igualar al modelo (rem coa equare). Imagen, parecido e igualdad, serían 3 términos sinónimos. San Agustín en Question 74, se pregunta qué es una imagen y responde, distinguiendo entre la imagen, la igualdad, y el parecido. Donde hay una imagen hay un parecido, pero siempre hay algo igual. Allí donde hay igualdad, hay un parecido, pero siempre una imagen, allí donde hay un parecido, no hay siempre una imagen ni una igualdad. Si hay imagen, hay parecido pero no siempre igualdad Agustin, 83 questions, q. 74 (BA 10, 326-328). Esto sirvió para el concilio de Nicea I, que sentaría las bases para la teoría trinitaria con los tres conceptos: igualdad, imagen y parecido, siempre hablando de la imagen natural, sin artificiales. "El parecido primordial (prima similitudo) la suma platónica del parecido prominente a la cual participan todas las formas que han tenido algún parecido, pero también la forma perfecta, igual a su original, toda otra imagen es inferiormente necesaria al modelo". Boulnois, 2008. pp. 26-31.
[452] Mâle, 1924: p. 315.
[453] Focillon, 1964: p. 44.
[454] Rebillard, 2016: p.417.
[455] Porter, 1923: p. 391.
[456] Para Platón y Schopenhauer, el arte aparece en su contemplación ideal: la concepción de las ideas como objetivaciones inmediatas de la voluntad, la cual se diferencia de conceptos que surgen de modo abstracto a partir de representaciones individuales. Schopenhauer escapa de la filosofía lineal del renacimiento, poniendo en tela de juicio la armonía de la existencia. No heredera su posición del racionalismo del siglo XVII, ni de la ilustración, ni la filosofía de idealismo alemán, él valoraba la creatividad e intuición, elementos superiores a la razón.
[457] Las portadas surgirían para los laicos a partir de 1080, respondiendo a la necesidad de recursos visuales idóneos para todo el amplio espectro. Martínez de Aguirre, 2015: p. 178.
[458] Schapiro, 1998: p. 100.

que servir de medio ilustrador de lo escrito[459]. Estamos de acuerdo con la denominación y definición dada por Senra: una codificación de la imagen-estímulo con percepciones y usos diversos en cuanto a la acción del hombre como objetivo (litúrgicos, morales, penitenciales, didácticos, etc…)[460].

En cuanto a la escultura, es el formato al que más se ha apuntado para esa didáctica mencionada[461]. Las cualidades y características mismas de la piedra, como es su dureza, la cual le otorga la perduración en el tiempo, así como la gran planificación previa que requiere -pues no existen los arrepentimientos-, también son signo del tipo de didáctica a la que se aspira[462]. Si lo didáctico remite, según lo visto, a ideas suprasensibles del plano superior como estamos observando, ¿cómo hemos de entender la disposición de las obras en las arquitecturas que las contienen? ¿Acaso los templos no otorgan una carga espiritual en su ubicación más allá de los actos desarrollados en el mundo profano?. En efecto, de la misma forma, debemos apuntar a un recorrido de connotaciones espirituales en el interior del templo sagrado, el cual va más allá de la contemplación humana y su función didáctica, sino de la significación de los espacios y lo que estas representaciones le adjudiquen. Le imbuyen de cierta espiritualidad, más allá de sus usos o lecturas con las gentes del momento, añadiendo una expresión que dibuja lo divino, pues no es tan solo recepción, sino expresión misma[463]. Más allá del uso y función de imágenes en sus ubicaciones, existen numerosas implicaciones cristianas que generan lo que sería un verdadero atlas espiritual[464].

Al no disponer de un patrón absoluto bajo parámetros estancos visualmente y no estar remitido a la medida proporcional del hombre, el arte románico se enriquece de una diversidad en el dibujo que muestra una fluidez en sus líneas donde existe una dinámica meditada. El concepto de integridad bajo nuestro canon no se entendía ni era requerido, lo que no implica que no posea una coherencia interna, una expresiva unidad propia, que ha de ser valorada y estudiada sin prejuicios que le condicionen[465] . Su carácter orgánico se puede apreciar también en la expresión plástica, pues es tratada de una manera coherente bajo sus propios presupuestos, por los que se consigue una gramática en la que sus elementos confluyen en una unidad armónica en sí misma, cuya medida, el hombre hará suya tanto estéticamente como matemáticamente[466]. Pues como menciona el profesor Herbert Read "No recurrir a proporciones humanas es un acto de obstinación subjetiva" [467].

Por todo ello, podemos observar cómo mediante el arte, se interpelaba a través de lo sensorial para aludir al plano suprasensorial, no solo en su recepción, sino desde el planteamiento de creación artística en el que se generaba. Con ello, se remite al fiel para

[459] Cazes y Fraïse, 2023: p. 27.
[460] Senra Gabriel y Galán, 2017: p. 24.
[461]La escultura como imagen del mundo, no solo de la creación de Dios, sino del ciclo histórico, de la sociedad, de una manera de vivir, sentir y pensar. Contiene el Medievo todo entero y, por tanto, de la mentalidad subyacente. El románico en sí se caracteriza por no estar dominado por el despotismo del objeto, por una copia o la fidelidad de la representación integral. Mantiene una entidad espiritual profunda, por tanto, obedece a su propia ley. Focillon, 1964: p. 15
[462] Clérin, 2001: p. 210.
[463] « La perception sensible des sculptures donne lieu à la construction d'une image mentale rendue une par la contemplation » Vernerey, 2020. pp. 9-10. Se crea en la escultura una imagen mental para el espectador : « Ses formes semblent davantage définir un mode de relation du Créateur à ses créatures que de donner accès à la vision d'une vérité ineffable », Vernerey, 2020: p. 12.
[464] El flujo visual está en presencia de una entidad impensable en nuestra cultura, pero sí en otras, una concepción física, no solo que coexiste consciente y espacialmente desde el cuerpo, sino donde la conciencia, ella misma, elige entre las cosas. Simon, 2003: p. 33.
[465] Nuestra construcción de cánones de belleza nos determina para no entender la estética del arte románico bajo su expresividad. Schapiro, 1977.
[466] Bonne, 2003: p. 55.
[467] Read, 1975: p. 124. Es bajo estas consideraciones donde se muestra la tendencia expresiva a querer ir más allá de los sentidos humanos.

cuestionar y revolucionar el verdadero ser interior, aquel que debe establecer un diálogo que tendrá lugar en su conciencia bajo parámetros espirituales[468]. En un periodo en el cual, el ojo físico tenía enlace con el espiritual, actuando la óptica únicamente como una insinuación de lo que en el interior del creyente ocurría[469].

Bajo esta lectura, todo lo que concierna a motivos más allá de la narración, la figuración y la lectura que se apoya en la cultura escrita -no solo de las representaciones bíblicas, sino otro tipo de motivos zoomorfos o vegetales-, también contendrá connotaciones espirituales que conforman el ideario espiritual. Esto les dota de la misma jerarquía expresiva que lo englobado en la temática iconográfica bíblica en cuanto a su uso, por lo que en el arte románico no se podría distinguir la categoría temática de lo considerado hoy como mero ornamento[470].

Desde los mencionados preceptos, toda figura es un signo para sugerir lo invisible[471]; así, la imagen se encuentra con su creador, por la similitud que guardaría[472]. Es un arte que remite a una armonía más allá del bien y el mal y del pecado, en palabras de Jean Paris: "Toutes choses sont les traces de Dieu, par lesquelles ici-bas Dieu est connu par reflet"[473].

Es por ello por lo que la concepción de la imagen y su expresión varían, si ampliamos nuestra comprensión respecto a la posibilidad de otras formas que no sean la transmisión a través de la cultura escrita. La imagen es más que un medio en la vida de las gentes medievales: son puntos de referencia en los que se interrogan de manera interna como fieles creyentes, lo que implica tener que abarcar el estudio de la imagen bajo términos más amplios que los del propio campo de la historia del arte[474]. Estas imágenes servían para crear recorridos de ideas asentadas en el imaginario cristiano, creando discursos que dirijan la forma de comprensión del fiel, las cuales se puede entender tanto de forma autónoma o en conjunto. De manera que, al menos en el formato escultórico, debido a la relación con los espectadores y su ámbito (el templo sagrado), serían un conglomerado de guías referentes para el fiel que comprendería de manera espiritual, a partir de nociones que conocía bien[475].

Por consiguiente, las imágenes están más allá de la retórica, más allá de lo textual, más allá de lo iconográfico, por lo que podríamos denominarlo, supra-iconográfico, pues comprende lo que se puede conocer como iconografía al poseer "temáticas", pero el fin va más allá de un aprendizaje extraído de las mismas. En efecto, es desde el fiel y su visión del mundo desde donde debemos leer la imagen y no desde la temática únicamente, pues perderá el sentido originario.

II. 2. 2 El binomio texto e imagen: Representar

[468] Dentro del idealismo, citamos a Cassirer: "el proceso de formación del lenguaje muestra como el caos de las impresiones inmediatas se aclara para nosotros cuando lo "nombramos" y penetramos con la función del pensamiento y de la expresión lingüísticos. En este nuevo mundo de los signos lingüísticos alcanza también el mismo mundo de las impresiones una "permanencia" completamente nueva en virtud de una nueva articulación espiritual." Cassirer, 1998: p. 29.

[469] Véase Pächt, 1987. Macrobio en su comentario sobre *El sueño de Escipión* de Cicerón, describió la expresión inmediata y directa de un conocimiento más profundo, descuidando la expresión visual como algo contrario a la naturaleza. Halfen, 2001: p. 105

[470] Sí es ornamental, pero en un periodo donde todas las imágenes remiten a Dios, estas deben tener implicaciones con carga espiritual para su visión, por lo que actúan más allá de lo decorativo y lo discursivo, configurando las implicaciones espirituales de cada elemento. Ver Bonne, 2012. Focillon señala que la modulación y ornamento se presentan como resultado de un cálculo y expresión.

[471] Cazenave, 2007: p 94.

[472] Celeyrette, 2005: p. 36.

[473] Paris, 1965: p. 291. Se trata de una mirada cósmica, pues todas las cosas adquieren la complejidad de un cosmos.

[474] No es la significación del contenido o tema, si no cómo apelaba al fiel a través de los sentidos, pero dirigido al espectro del espíritu, la conformación de la fe, mediante la estimulación de la creencia a través de los sentidos. Wirth, 1999: p. 29.

[475] Wirth, 1999: p. 117.

Un siglo atrás, a finales del siglo X y principios del XI, Fulbert de Chartres retomaba el término retórica que estaba en uso[476], para lo cual señalaba que esta debe servir a la *ekphrasis* de Dios[477]. Al avanzar el tiempo, la retórica se desarrolla en cuanto a las formas y el conocimiento del lenguaje, aspectos que permiten pasar de una a otra. Será, por tanto, la teología, la que acabe adquiriendo sus valores subjetivos[478]. Ya en el siglo XII, Thierry de Chartres señala la importancia de las artes liberales para elevar el alma desde los sentidos hasta las alturas del espíritu[479].

A lo largo del siglo XII, la consideración que se tiene hacia lo material hace que lo simbólico -espiritualizar la materia- adquiera una nueva dimensión[480]. La observación y comprensión de lo superior va a adaptarse -y no al revés- al mundo terreno. El objeto físico mediante el cual se accede a lo sublime, a través del medio sensible, va a adquirir un nuevo protagonismo y, con ello, unas nuevas formulaciones, que repercutirán en las manifestaciones artísticas y su concepción.

Mientras el pensamiento sigue su rumbo de cambio, los elementos siguen el mismo destino al ser determinados por las exigencias del pensamiento. En el caso encontrado en la mentalidad metafísica que se desarrolla hacia la Baja Edad Media, estarían determinados por la visión de lo real y parlante "a los ojos del espíritu"[481]. La cosmovisión iba transformándose y lo podemos ver a través de las manifestaciones artísticas conservadas, en las que se aprecia un incipiente desarrollo del naturalismo unido a una supeditación científico-racional, lo que se observa a través de cómo, progresivamente, se fueron configurando y haciendo experimentos expresivos. No obstante, el tiempo de proceso requiere una transición, lo que nos indica que algunos factores que hoy damos por sentados en el arte medieval, no estaban dentro del imaginario artístico, pues se estaban formulando en una nueva realidad epistemológica.

Mediante el arte, se interpelaba a través de lo sensorial al plano suprasensorial, para cuestionar y revolucionar al verdadero ser. Era un momento en el que se cambiaba del ojo espiritual al físico, se pasaba a conformar algo con apariencia material bajo su propio significado, se refiera este al ámbito cristiano o no, pero acaba adquiriendo una lectura más allá del indicador espiritual suprasensible.

La presencia se convierte en metáfora al adaptarse a lo sensible. El tratamiento científico que se va a imponer hará que, obras como el *Speculum Majus* de Vicent de Beauvais hacia la mitad del siglo XIII, en las que se recoge todo el conocimiento del tiempo anterior, conlleven a la gestación de enciclopedias, en un momento en el que el mundo toma conciencia de las leyes físicas que lo rigen. Del mismo modo, las universidades quieren construir el saber humano, recolectando, a través de la cultura escrita, el conocimiento, al punto de que los escolásticos ya trataban nociones que usaban los clásicos[482].

Nuestra estética ontológica actual, propia del pensamiento moderno, no distingue entre forma y pensamiento, pero a su vez los relaciona y separa[483]. Sin embargo, es esta visión la que se va a consolidar, puesto que el pensamiento va a seguir los parámetros unificados en el conocimiento racional junto a un arte que va a basarse en las formas naturales. La corriente

[476] Michel, 2006: p. 63.
[477] Lejbowicz, 2006: p. 63.
[478] Michel, 2006: p. 84.
[479] Halfen, 2001: p. 102.
[480] Mâle, 1952: p. 49.
[481] Moralejo Álvarez, 1980, p. 223.
[482] Mâle, 1948: p. 31.
[483] Michel, 2006: p. 86.

de pensamiento encaminada hacia el hombre como centro del mundo, genera una necesidad cada vez más narrativa, de índole prácticamente temática, para remitir a concepciones cristianas basadas en el texto sagrado, pues requieren ser apoyo visual y remisión del contenido al que aluden, de ahí el incipiente naturalismo expresivo, aproximación cada vez más mimética en el arte[484]. Es el momento en el que la hipertextualidad comienza a estrecharse, la imagen adquiere una dimensión mimética con una fuerte actuación escenográfica y puede ser leída con las mismas expresiones naturales de movimientos, gestos y actitudes[485]. El dramatismo que guarda el propio culto cristianismo crea un rechazo para el clero, pues el empleo secular que tendría este efecto para la espiritualidad se perdería si se aplica al resto de las cosas, pues saldría de la dimensión sagrada[486].

La escultura sigue siendo un formato adecuado bajo los mismos planteamientos, pues se sitúa en el espacio real, tienen lugar juegos lumínicos con él, evidencia la estabilidad o la inmovilidad, la continuidad en el espacio-tiempo, así como ~~de~~ la masividad, por lo que se revela un gran espectro donde representar la diversidad de actitudes[487]. Con ello, la escultura del siglo XIII se convierte en nexo para la Iglesia y los fieles, ya que sirve de puente comunicativo gracias a su lugar predominante para todo el público, tanto espacialmente como por su disposición en el núcleo urbano[488].

El sentir popular va a identificarse más con las portadas góticas. Si bien su lectura puede ser de una manera directa, más superficial y sencilla, no obstante, se repiten algunos temas, de manera que se insiste en algunas lecturas en profundidad[489].

II. 2.2.1 Variables

Con las nuevas aproximaciones al conocimiento del hombre medieval, se instaura del hombre medieval, se instaura un nuevo lenguaje que capta el registro de la mirada de la información visual que le llega. Por ello, se vuelve imprescindible la atención conativa en la que se expresen los elementos variables, pues dependerá de ella el modelo conductual del individuo en un momento ideológico delicado. Por lo tanto, no resulta extraño que la imagen representada, tanto figurada como no, vaya alejándose de su realidad espiritual -con la alteración que suponga a nivel formal y expresivo- para aproximarse a una proyección más allegada a las apariencias sensibles. El hombre, dentro de su cultura, tiene un lenguaje propio en la interacción psico-sensorial en el que se mueve y desarrolla, por lo que, dados los preceptos del momento histórico de perturbación y reformulación, la comunicación debía resultar fluida, rápida y sin lugar a equívocos. Por ello la relación entre transmisión cultural y la representación de la realidad del hombre -de carácter físico-racional- se imbrican cada vez más entre sí; es decir, se funden realidad y representación para crearse el ya citado binomio del pensamiento moderno constituido por forma y pensamiento[490].

Como ya mencionamos, en la Plena Edad Media prevalecía la consideración de la huida del cuerpo y desprecio de la naturaleza como una idea poco cristiana, pues este es una criatura más divina, por lo cual, posee belleza, unidad y orden[491]. Es, sin embargo, el momento en el que la percepción de lo observado empieza a tener una lectura que remite al

[484] Oursel, 1976: p. 282.
[485] Michel, 2006.
[486] Mâle, 1924: p. 125.
[487] Focillon, 1964: p. 23.
[488] Yarza Luaces, 1980: p. 225.
[489] Yarza Luaces, 1980: p. 226.
[490] Wirth, 1999: p. 38. Para hablar de como ya se han extrapolado en un estudio de los gestos a través de la literatura, de romances y canciones, véase Akkari, Hatem, et al., 1998.
[491] Gilson, 1981: p. 134.

objeto con una consideración autónoma a través de sus cualidades y regida por sus propias connotaciones. Ello va al unísono con las particularidades originales que adquiere cada elemento desde la perspectiva científica, es decir, tiene una naturaleza propia.

Con todo esto, la dimensión gestual humana cobra una vida de forma precisa, que confiere a los personajes una profundidad contenida. La persuasión según la entendía Aristóteles, se ve incrementada con el paso del tiempo al adquirir cada vez más peso del *ethos* bajo la intensificación de comunicar a través de rasgos y modos de comportamiento. Por ello, el aumento de cualidades surge de una raíz común en la observación y el retrato audaz de la vida contemporánea[492], lo que conlleva ~~a~~ la generación de nuevas pautas culturales con sus respectivos valores, lo cual tendrá su impacto en la creación y expresividad cultural[493]. Esta observación, como veremos más detenidamente a continuación, va a llevar a una preocupación por la cuestión de carácter y modales en las acciones.

Los modales crean una imagen y remiten a unos valores y connotaciones, los cuales, ya definidos bajo una retórica cada vez más explícita, definen una nueva codificación cultural. Cuando la obra mantiene similitud con el objeto representado, es connotado por lecturas preconcebidas en cuanto a la presunción de sus acciones, ya no solo por lo que en ella aparece, sino porque nuestra mirada concibe con inmediatez 'la acción', predeterminando la naturaleza y la intencionalidad de lo figurado, sin el mirar espiritual que requería la contemplación e intromisión que exigía la imagen románica.

Después de lo mencionado, las gestualidades miméticas son las que van a generar las variables comunicativas del mensaje a transmitir. Atrapar en el tiempo una imagen caracterizada con una gesticulación en la que los rasgos no se inclinen a reflejar la paz o el orden implica que se pueda entender como un ser que ha sido poseído por el demonio, que gesticula a través de él. Entonces, el cuerpo es percibido visualmente como una figuración del mal[494]. Por consiguiente, las apariencias requieren de un decoro que remita a la ortodoxia y que sea congruente con aquella finalidad a la que remite.

Nos aproximamos al punto en el que imagen, púlpito y escena se influencian recíprocamente, al punto de no poder abordar lo uno sin lo otro, de tal modo que se integran en el aparato de difusión doctrinal de la Iglesia, por lo que no pueden entenderse separadamente[495].

II. 2.2.2 *Performance*

Las variantes comunicativas se aprecian en otros campos culturales, fruto de la expansión de las nuevas necesidades para la recepción cognoscitiva. Zumthor habla de la dimensión performativa que adquiriría la comunicación usual para dirigirse al público, la lectura transmitida a la audiencia presente. El autor designa el término como "la acción vocal en virtud de la cual el texto poético se transmite a sus destinatarios"[496]. El desarrollo técnico para que se lleve a cabo su accionamiento requiere de estas mismas cualidades variables

[492] Chambers, 1978: p. 2.
[493] Me gustaría matizar la relevancia que tiene analizar y catalogar el arte de corte naturalista que manejamos la sociedad en la actualidad, al menos gran parte de la globalidad. Al ser el lenguaje que manejamos y visualizamos lo tomamos como canon, solo recogiendo y abordando algunos códigos que se nos revelan incomprensibles al estar fuera de su contexto, como, por ejemplo, el estudio gestual de la importancia de las manos en la Edad Media. La comunicación utilizada hoy en la kinesia es lo que percibimos como el lenguaje natural en la interacción humana, siendo en realidad un constructo más.
[494] Le Goff, 2009: p. 179.
[495] González Montañés, 2002: p. 95.
[496] Zumthor, 1989: p. 86.

como pueden ser la modulación de la voz, gesticulación, énfasis, impostación, similares a las usadas en lo que actualmente se lleva a cabo en una escena[497].

Por medio de los tropos utilizados para acompañar la liturgia, la Iglesia parece seguir, según la tesis apuntada por numerosos autores[498], este rumbo evolutivo en cuanto a la adición de muestras particulares, pues estos se complican a través de la agregación y elaboración de elementos nuevos. Como veremos, estas manifestaciones se desarrollarán al punto de convertirse en dramas secularizados en los que se utilizan las lenguas romances y los elementos profanos.

Podemos asegurar que, bajo estos términos, la imagen sufre una desacralización, puesto que la cotidianidad en la que se ha de envolver, le da un carácter humano. El proceso que se desarrolla desde las miniaturas dentro de los muros del monasterio, las imágenes en presencia de un románico bajo el idealismo Pleno Medieval, hasta la transición a una estimulación visual en la que se entremezclan ficción y realidad. La pedagogía apreciada adquiere, mediante los elementos y recursos empleados, unos preceptos susceptibles de ser medidos bajo las leyes naturales, anteriormente mencionadas[499].

Muchos expertos apuntan al fenómeno que va a tener lugar en este momento: la no limitación estricta entre géneros. Al igual que ocurre con las categorizaciones de los formatos artísticos[500], es relevante para nuestra investigación, sobre todo en su perspectiva más interdisciplinar, que aquellos géneros que hoy abarcamos desde distintos campos y disciplinas en su estudio institucional, no existirían en este momento histórico: "Todo es espectáculo en una sociedad sin teatro que teatraliza todas las manifestaciones de la vida pública", Allegri retrata de esta forma tan concisa la concepción que se tiene en este periodo transitorio tanto para la percepción de la cotidianidad como para su relación con lo que hoy entendemos como teatro; para el autor, no existe teatro medieval, sino ceremonia y espectáculo[501].

Cada acto realizado ya sea la liturgia, la muerte, las entradas de personajes reales en las ciudades, los torneos, las fiestas... van acompañados de recursos escenográficos, desde diálogos, acción y otros efectos. Todo este aparato constituye una forma de comunicación cultural y un repertorio de percepciones visuales de las acciones observadas. Observamos, pues, como se generaliza una teatralidad, la cual, va a tener como referente de inspiración y va a ser a su vez fuente de creación para la dimensión narrativa. Para ello, ha tenido que sufrir la transformación de identidad como fenómeno en sí, una distinción que iría cobrando cada vez más autonomía[502]. Esto va a ser clave pues la dimensión narrativa se debe a la consciencia del tiempo que transcurre[503].

[497] González Montañés, 2002: p. 44.
[498] Du Meril, 1849, Coussemaker, 1860 y Sepet 1878 (1901), fue establecida sólidamente por Chambers, 1903 y Cohen 1906 y quedó definitivamente aceptada con la publicación de Young (1932). Para Huglo (1977) la liturgia es fuente del drama medieval, fuente primaria cuando texto de la función litúrgica engendra directamente el drama (*Officium Stellae* de Nevers o *Sponsus*) y fuente "secundaria" cuando el drama se forma sobre un tropo, o sobre una composición derivada de la liturgia (*Visitatio Sepulchri*) e incluso ciertos dramas de la Pasión surgen directamente de ritos litúrgicos de la Semana Santa.
[499] Oldoni, 1988: p. 58.
[500] Véase Panofsky, 1998.
[501] Allegri, 1990 pp. 1-2, 31-32.
[502] Deyermond, 1995: p. 40 ss. Pilar Lorenzo y Eva Castro exponen: cinco ingredientes: impersonation, ejecución en un espacio concreto, acotaciones y acción e intriga.
[503] Curioso que este hecho se desarrolle en un momento paralelo o similar a la llegada del reloj numérico, sería interesante un estudio que contraste esta vinculación lenguaje artístico-percepción temporal. Sobre el reloj mecánico y su llegada véase Pérez Alvarez, V. (2012), Una invención medieval: el reloj mecánico. Aproximación historiográfica. *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder: homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, Vol. 2, 1743-1756.

El lenguaje dramático que se maneja va a estar presente en todos los ámbitos. Ya mencionamos cómo la liturgia tenía este carácter intrínseco, si bien, se presta a significar las verdades de la fe mediante percepciones auditivas, visuales, táctiles u olorosas[504]. La diferencia notable que adquiere el drama litúrgico responde justamente a la función que cumple para la sociedad: un auténtico acto/auto de fe y su rol de mecanismo de afirmación utilizado para estimular la piedad en los fieles. Estos entresijos van configurando una epistemología sociológica observable a través de la acción e interacción. Signo de la `teatralización` que se instala en la cotidianidad y en los trazos de la cristiandad es el concepto de "*Theatrum mundi*" del que habla san Bernardo, en el que cada individuo es un actor a los ojos de Dios[505].

Por lo tanto, es fundamental la función que los elementos en el espacio van a incentivar hacia la exposición performativa. La *performance* acarrea la representación a partir de composiciones bajo un conjunto de figuras que realizan acciones, lo que otorga una dimensión escénica en la que su visualización proporciona la absorción de consideraciones miméticas en cuanto a las representaciones connotadas para la transmisión comprensible de la historia o mensaje[506].

Con la muestra separada del orden y el caos como directrices para los fieles espectadores, se lleva a establecer un equilibrio entre lo irregular y lo regular que se adhiere a la forma de la dramaturgia[507]. El individuo y su condición personal quedarían en un segundo plano, pues tendría que rendir cuentas en la colectividad, la cual sanaría la singularidad. Es, por lo tanto, una ejemplificación vívida de la irregularidad para el pueblo cristiano, en la que los efectos de tal concienciación serían causados en el espectador[508]. Resulta, por lo tanto, difícil de disociar, la influencia del arte en el teatro y viceversa. Montañés en su tesis apunta incluso a que en numerosas ocasiones los artistas actuaron como directores o decoradores de obras teatrales[509], por lo que resulta inevitable que se efectuase una ontología de la imagen.

Tras lo mencionado, es comprensible el apunte que realiza Bunim con la calificación escénica de la concepción espacial, en la que los objetos son asociados y se reconoce lo figurado por medio de la relación interactiva entre ellos. Todo ello incrementa progresivamente la estructuración de los espacios, sistematizando las disposiciones con más asiduidad, desde el arte románico hasta la reformulación espacial simbólica que tendrá lugar en el gótico[510].

II. 2.2.2.1 Dramas litúrgicos

El gran interés por los dramas litúrgicos bajomedievales como primer brote de la literatura teatral en la era cristiana, hace posible conjugar el estudio de su manifestación y el correspondiente a la imagen artística[511].

Si bien, las nuevas pautas culturales que se generan desde el cristianismo en la época hicieron posible el surgimiento de esta manifestación escénica, los orígenes y diferentes fuentes que servirían de modelo para la representación de distintas formas de actuación, están, más bien, difusas. Se ha argumentado que la intención de las primeras formas de los

[504] González Montañés, 2002: p. 43.
[505] Curtius, 1955: pp. 203. Castro Caridad, 1996: p. 40.
[506] Paterno, 1989.
[507] El drama se caracteriza por una tensión en la acción generada a través del choque de dos polos –o partes interesadas-.
[508] Oldoni, 1988: p. 72.
[509] González Montañés, 2002: pp. 25-33.
[510] Wirth, 1999: p. 187. Sobre la portada performativa. Castiñeiras, 2015: pp. 1-33.
[511] La influencia entre la realización escénica y la figuración escultórica es temprana y se incrementa desde el siglo X hasta el XIV. Cohen, 1943: p. 32.

dramas litúrgicos era de índole mística y lírica bajo el espacio eclesial o en conexión con los oficios litúrgicos desarrollados en latín y en un ambiente monástico; en palabras de Donovan: "any ceremonies which were performed in the church, with a devotional spirit, and in close conection with some liturgical office"[512]. Se han propuesto varias denominaciones según su naturaleza e intencionalidad[513], ya que pronto surgen numerosas obras que combinan la celebración ritual con la fortificación del fiel, como se menciona en la *Regularis Concordia* (ca. 970), donde se argumenta la utilidad de la *Visitatio Sepulchri* como medio "para fortificar la fe del vulgo ignorante y de los neófitos"[514].

Estas formas culturales también aportan nuevas fórmulas en la celebración de los actos litúrgicos, por lo que de manera intermedial en las artes, e inducir consigo la semiología usada, la cultura visual se iría ampliando en su repertorio imaginario que se iría progresivamente consolidando[515]. Por ello, estas nuevas fórmulas remiten a elementos, espacios, personajes que tienen implicaciones en su significado. Como analiza Mâle en un estudio sobre la evolución de la escena de resurrección, esta repercute no solo en una zona o área, sino en todo el horizonte cristiano europeo de la época.

Anteriormente mencionamos el carácter de presencia que tendría la imagen para el fiel, de la cual, el sujeto debía, ante lo observado, encontrar en su interior la verdad revelada entre la simultaneidad de las ideas del repertorio cristiano.

El hecho de que la imagen se materialice a través del arte consigue que el simbolismo de cada idea o creencia contenidas sean, en sí mismas, simultáneas, al condensar el pensamiento teológico en el arte. Es decir, los múltiples significados concentrados que se proyectan en una imagen estaban a expensas de poder conjugar diferentes lecturas a través de la misma. Al inclinarse el arte hacia un carácter en el que cada vez resalta más el antropocentrismo, se deriva hacia una lectura donde impera una tendencia interpretativa bajo parámetros del lenguaje mimético. Este, estará asentado, por lo tanto, bajo las mismas consideraciones que para la sociología del momento.

Para Lázaro Carreter[516], sería la propia casa de Cluny quien fomentaría estas representaciones. Posteriormente, los monjes benedictinos de Saint Fleury-sur-Loire establecieron tres principios básicos para caracterizar el espacio escénico medieval: la yuxtaposición y la abstracción[517]; principios que son también los que se siguen en el teatro hispano, ejemplo de la expansión y alcance que adquiere la manejabilidad semiótica de forma uniforme entre fronteras[518].

Massip apunta al uso de núcleos expresivos en los que se acentúa la imitación realista, causada por la aparición de público[519], de tal modo que existe un predominio de los valores simbólico-narrativos, apoyados en concepciones culturales consensuadas socialmente, para significar y unificar el lenguaje cultural, que es el mismo para el teatro que para las artes

[512] Donovan (1958), p. 7. Asimismo, véase Marshall, 1972: p. 30; Wickham, 1980: pp. 35-37.
[513] Drama eclesiástico que engloba tanto el drama litúrgico como el drama escolar (los dramas Hilario y sus seguidores y los del manuscrito de Fleury a los que Coussemaker y Sepet denominan semilitúrgicos. vid. Castro Caridad, 1997: p. 19. Alvarez Pellitero, 1990A: p. 22 como paralitúrgicos.
[514] "Ad fidem indocti vulgi ac neophytorum corroborandam".
[515] Mâle, 1924: p. 127.
[516] Castro Caridad, 1997.
[517] Más allá de la iconografía o de la ambientación, cuando las figuras que intervienen en una composición se mueven y actúan delante de un telón de fondo imaginario. Hay que pensar que la ausencia de perspectiva en la escultura medieval responde a una concepción del espacio muy similar a la de su escena, pues no se trata de la escena cúbica del Renacimiento, sino la de la escena medieval que se entremezcla con la vida real.
[518] Shoemaker, 1935, especialmente pp. 8 ss. y 123.
[519] Massip i Bonet, 1992: pp. 47-48.

plásticas[520]. El dramatismo cristiano, por tanto, recurre a las artes visuales para generar una distinción entre las referencias que sirvan de guías mentales que dirijan al espectador-fiel. Mediante las formas dramáticas se alude a la fenomenología que representa a la moral cristiana establecida, al servicio de la experiencia y reconocimiento, la cual será tanto percibida como creada por el artista. De tal forma que se explora la vida y conducta del género humano, apreciándose un retorno a la naturaleza humana y a la literatura manifestada mediante arquetipos[521].

II. 2.2.2.2 Il totus mundus agit histrionem

El formato escultórico de por sí, debido a sus propiedades existentes en el plano físico, mantiene una interacción con el espacio y el volumen de forma activa; es accesible a un empleo inmersivo para el observador. Si bien, mencionaba Focillon la relación entre la escultura y la arquitectura en el arte románico era de carácter interdependiente, lo que le aporta un campo de naturaleza 'performativa', lo que sí varía es la correspondencia del espectador con el entorno. Si la consideración hacia las imágenes representadas se adapta a una concepción de presencia y recreación por la que el fiel recurre a su viveza interior, también es posible que adquiera una dimensión representativa con miras a una inmersión escénica que se lleva a cabo por medio de la imagen en su espacio, su disposición y composición, en la que es el arte de forma autónoma y externa el que genera la elocuencia discursiva[522].

Por ello, en el segundo ejemplo, es requisito indispensable que los códigos comuniquen con precisión la evocación que se quiere conseguir. De este modo, la retórica discursiva estaría fuertemente planeada y el lenguaje utilizado debe ceñirse estrictamente para permitir, de forma clara, la percepción de las concepciones. No resulta raro comprobar que el código expresivo usado remita a comportamientos referentes a lo apropiado para la actitud cristiana.

Los mecanismos que se utilizan para transmutar la personalidad del actor en el personaje a representar se revisten de los recursos elementales, por lo que, la influencia de formatos y, a su vez, la interdisciplinaridad en las formas, confluyen. El teatro de la vida requería la combinación y la conjunción -y a su vez su distinción autónoma- en el drama-visión que generan la escénica y el arte. La frase que enuncia este subapartado, cuya autoría es de Juan de Salisbury (1120-1180) adquiere para nosotros un sentido elocuente bajo las observaciones mencionadas, pues los límites entre la ficción y la realidad se disuelven.

II. 2. 3 **Arte y artificio: una cultura visual**

A partir de la nueva vinculación del hombre con el mundo físico[523], el enfoque hacia un mundo observado bajo un corte humanista hará predominar la preocupación por ceñirse a parámetros matemáticos[524], bajo el conocimiento, apuntado ya por Ptolomeo, en cuanto al error visual o la imagen especular generados por la visualización óptica, en la que el ojo es susceptible de ser engañado[525].

El lenguaje visual que se desarrolla, junto a la inclinación por el lenguaje figurativo de corte mimético, cercaban la matización para que el ejercicio visual resulte más infalible en su lectura, por lo cual también su contenido va a simplificarse de algún modo, al acotar y delimitar, conscientemente, cada vez más el mensaje proyectado. La constatación de lo

[520] González Montañés, 2002: p. 108.
[521] Se apunta al papel de los predicadores por parte de Owst, 1961: p. 526.
[522] Wirth, 1999. p. 191.
[523] Belting, 2004: pp. 129-138.
[524] El conocimiento se empieza a transferir a través de la escolástica, lo que unificará y fijará las vías de transmisión.
[525] Simon, 2003: pp. 25-26.

representado va a traducirse mediante lo que podemos denominar como revelación aristotélica, puesto que la comprensión y traducción de las formas se adaptan a la percepción del mundo tangible.

En el siglo XIII bajo estas directrices en las que destaca la elocuencia por la relación y asociación de lo representado y el significante de manera racional, el objeto del arte se subordina a la fe[526]. Por ello, las nociones sagradas discurren bajo otra perspectiva desde la base, pues la idea teológica o lección se desarrolla y se materializa en un objeto visual[527]. Las formas no están condicionadas a un referente, por lo que el interés por la medida de estas y su relación con el espacio debe ser medido prudentemente. El desarrollo de la construcción de los elementos en el espacio real tiene una interpretación que los conforma tomando como base la interacción mantenida[528]. Los parámetros son conjugados a partir de la visión y sus variables como la luz, la opacidad, la transparencia, los colores: los cambios de luz o color pueden jugar con la función, la grandeza, el tamaño, la distancia, la forma, la monumentalidad… pueden dar lugar a ilusiones que deben ser controladas, no solo desde el objeto sino desde el sujeto observante.

No resulta raro, al tener en cuenta las nuevas preocupaciones, que, a pesar de que los motivos y apariencias manifestados en las representaciones se mantengan análogos, como ocurre con los artes románico y gótico, la significación semiótica difiera, pues es desde los propios fundamentos de la cosmovisión del tiempo de cada uno donde surge la variación[529]. Al tener en cuenta las anteriores expresiones culturales de otros momentos históricos o corrientes artísticas de la propia Edad Media, debemos distinguirlo de otros usos del lenguaje naturalista al que se recurre para distintas intencionalidades, como son las miniaturas de los manuscritos[530], o bien, la propia técnica pictórica que facilita el lenguaje narrativo. Las miniaturas serían el formato en el que los temas se representan figurativamente, los cuales tenían lugar dentro de centros reducidos para el ámbito clerical.

No obstante, el repertorio va más allá del tema textual y su ejercicio de *ekphrasis*, pues adquiere la capacidad de ser instructivo a través de la visualización de sus figuras y la composición construida a partir de la recopilación que la conforma[531], pues se trata de una exégesis sensitiva, basada en la vivencia oral (auditiva) y visual (imágenes) de la Biblia y de toda la cultura, así como de los diferentes tiempos en los que se empleen[532]. De esta forma, se explica cómo encontramos con más frecuencia un desarrollo narrativo en los espacios destinados exclusivamente para el clero, como son los claustros, con su consecución de capiteles.

Para el tiempo en el que nos situamos en este estudio, la finalidad, como hemos mencionado, apuntaría a orientar al fiel en la fe dentro de un tiempo de cambios. Para lo cual, debía trasladarse a los espectadores y fieles laicos de una manera globalizada, bajo un lenguaje artístico que debía remitir a figuraciones comprensibles para la cultura visual de la sociedad, es decir, remitir a un vocabulario, que conformase su propia cultura visual. Se han

[526] Focillon, 1964: p. 17.
[527] Georges Duby sitúa esta corriente entre el 1190-1250. Duby, 2002: pp. 725-770.
[528] Focillon, 1964: p. 21.
[529] En comparación con la imagen actual, su expresión nos resulta lejana, debido a la abstracción de sus formas. Suficientemente lejana como para poder realizar juicios de valor, dando por hecho que sigue las mismas convenciones y principios que nuestra cultura, ya que vemos escenas que nos son conocidas, y consideramos que tenían la misma significación que para nosotros, y que buscaban la misma expresividad con ellas que las que han tenido posteriormente, por lo que le achacamos una expresividad menor.
[530] El significado de las gestualidades que concuerdan con el de las acciones ya se plasmaba en miniaturas, pues tienen la herencia pictórica de la mímesis que se plasmaba en los manuscritos. Mâle, 1924: pp. 2-48.
[531] Mâle, 1924: pp. 8-10.
[532] González Montañés, 2002: p. 93.

de identificar con caracteres concretos a través de sus acciones y para ello se les confiere una representación que forma una imagen, mediante un lenguaje que apela a la percepción, bajo unas propiedades que le aportan su identificación.

Que el formato escultórico sea el medio expresivo con el que llevar a cabo el proceso comunicador no resulta baladí, si tenemos en cuenta las dimensiones en las que coinciden y se retroalimentan. Con el arte románico la traducción a la piedra de los textos aludidos se convertía en analogía significativa[533], si bien cuanto más se aproxima la imagen a la narración, resulta comprensible una mayor fijación respecto a la descripción o al modelo del natural. No obstante, se va más allá de la descripción textual de los temas bíblicos que se representan, pues va a ser la manifestación de un lenguaje construido[534].

La escultura es un medio artístico privilegiado en relación con la percepción, pues no se sigue una lógica basada en una teoría estipulada, sino en una teoría de la lógica de la percepción en acción, mientras se realiza la visión. Ello trae consigo la asociación con la ilusión de movimiento, pues nace junto a su concepción, por lo que permite la resolución de movimientos que se expanden en el espacio, debido a la libertad que favorece el formato. La escultura posee una cualidad expresiva en tanto que artefacto tridimensional, además de que en la escultura las cualidades estéticas se funden con las funcionales, lo que la convierte en el medio más ventajoso para la intermedialidad requerida.

Los dramas llevan consigo toda una gama de códigos: el verbal (texto hablado o leído); el gestual (mímica y movimientos de los actores); la relación con el lugar escénico (decoración, iluminación y ubicación); indumentaria (disfraz, del actor y ropas y colores litúrgicos del oficiante); y efectos sonoros (música…). Por ello, bajo nuestro objeto de estudio, consideramos que se conforma la imagen del orden y el caos bajo esta cultura visual, lo que generaría su percepción bajo connotaciones que aluden a discursos e ideas morales a través de los sentidos. Emile Mâle ya apuntó una importante observación: los actos enriquecen al hecho iconográfico, mediante el aporte directo de elementos que se plasman en el arte[535]. Actualmente la opinión de Mâle ha sido matizada, pues el drama y las artes plásticas poseen ciertas concomitancias que no dependen de relaciones entre sí, sino del fruto de condiciones semejantes que se desarrollan de modo paralelo[536].

II. 2.3.1 *Formosa deformitas*

Con el paso del tiempo la expresión artístico-cultural evoluciona hacia un arte con menos autonomía en las creaciones y sus combinaciones. Por ello, hemos apreciado el paralelismo que guarda el señero texto de Bernardo de Claraval en el que advierte al Abad Guillermo de San Thierry de los peligros de producir imágenes, a través de la rica y asombrosa variedad de formas que las componen; la tan conocida expresión *Formosa deformitas*.

Tal como ocurre en los actos de los dramas litúrgicos, en la teatralidad medieval hay un sector que se oponía a estas representaciones. Desde el surgimiento de los tropos, los sectores ultraortodoxos atacaron tal manifestación: Alain de Lille o Hugo de Saint Víctor condenaban las predicaciones con "*theatralis et mímica*"[537]. A su vez, podían ser relacionados con las representaciones anteriormente condenadas conocidas como *spectacula*. Aunque algunos

[533] Mâle, 1924: pp. 8-10.
[534] Cohen, 1943: p. 328. Más allá de las concepciones compartidas a través de las mentalidades y su percepción artística, podemos hablar de programas dados por las autoridades eclesiásticas, las cuales eran las mismas en dramas y arte.
[535] Una trasposición directa de la imagen del espectáculo que se traduzca a la imagen y su significado, lo que hace que el autor señale obras dramáticas y pictóricas o escultóricas y las relacione intrínsecamente, estableciendo una influencia en la que hay un modelo que determina la creación plástica. Mâle, 1924: p. 121.
[536] Barillari, 2009: pp. 63-92.
[537] Alan de Lille, *Summa de arte predicatoria* (ca. 1202), en Migne, P. L. Vol. CCX col. 112.

autores reconocían su valor *pro augenda fide*, como los comentaristas boloñeses de la famosa decretal de Inocencio III que defienden las representaciones pascuales ya que estas "inducant homines ad compunctionem y sirven ad devotionem excitandam"[538], puesto que las posibilidades didácticas, mnemónicas y devocionales del teatro eran claras, llegando a ser el medio fundamental para los predicadores de las órdenes mendicantes[539], lo cierto es que, de alguna manera, generaba rechazo. Ello nos conduce al hecho de que la caracterización de los personajes y lo representado, así como sus implicaciones significativas, podrían alterar los valores y creencias. San Bernardo situaba a estos al límite de lo que denominaba como "vanas florituras"[540].

Si hacemos la lectura en conjunto respecto a lo mencionado hasta aquí, tanto en el apartado anterior como en el presente, ¿no habría un momento en el que esas formas y representaciones toman un cariz diferente? En realidad, no es el sujeto a representar lo rechazado, sino la concepción del mismo en cierto momento, quizá bajo ciertas circunstancias. La dramatización, la puesta en escena de las narraciones, las representaciones donde se aluden a consideraciones morales, las caracterizaciones de demostración de modos y actitudes…refuerzan la imagen identificativa de las figuras, de los espacios, de las acciones…se tipifican las escenas. Con ello adquieren una connotación y significación concreta, una definición bajo un sistema de valores.

En un periodo en el que, la cosmovisión adquiere unos estándares del mundo natural físico, en las que las representaciones ya no son una analogía significativa, sino que mantiene relación con el objeto al que alude, lo representado puede ser un problema. En el teatro, así como en la iconografía, lo que se hace es detallar, mostrar, poner cara, color, postura, vestiduras, olores…[541].

La presencia y acción como Satanás, san Miguel, animales-monstruos… desarrollan un desempeño pautado, adquieren unos rasgos a partir de su naturaleza, siendo que, la excepcionalidad de la naturaleza es una irregularidad que altera la norma de lo cotidiano[542]. La formación visual en cuanto a las composiciones de las escenas, así como el contenido que comprenden y la receptividad que se quería exponer al espectador en el lenguaje no-oral, conforman un implantado y consolidado imaginario medieval.

La *Formosa deformitas* de la que hablaba san Bernardo más que de lo externo, podría relacionarse, como vemos, con lo que internamente conllevaba.

II.2.4 **Sistematización expresiva**

La sensibilidad y las creencias sociales se aproximan progresivamente a la comprensión a través de los términos racionales como medio de la búsqueda espiritual. A partir de una tendencia enciclopédica del conocimiento, se llega a una estandarización más rígida de las formas y los temas[543]. La iconografía, como hemos anunciado, incrementa su carácter narrativo al punto de implantar un sistema léxico estándar.

---

[538] *Decretales D. Gregorii papae IX cum glossis diversorum* (Lyon, 1624, pp. 998-99), texto latino en Chambers, 1978, vol. II, p. 100, traducción castellana en Allegri, 1990: p. 2.

[539] Las numerosas *Artes praedicandi* compuestas en el siglo XIII (Guillermo de Auvernia, Jacques de Vitry, Esteban de Bourbon etc.) dan prueba de la adopción de estas técnicas por dominicos y franciscanos. Véase un excelente catálogo de estos tratados de retórica medievales en Caplan, 1934 y el estudio clásico sobre el tema de Charland, 1936 que edita numerosos textos.

[540] González Montañés, 2002: p. 42.

[541] Schmitt, 2001: p. 122.

[542] Oldoni, 1988: p. 58.

[543] La imagen alude a una noción espiritual, que se comprende por otros medios, pues requiere de incentivar las pautas cristianas que se alejan del imaginario al cambiar las condiciones. Por ello se buscan otros modos de encauzar la

Muchas de las erradas lecturas sobre obras románicas se deben a que se abordan bajo los mismos parámetros con los que se va a establecer el arte en un tiempo posterior. Por ejemplo, encontramos el anacronismo en el claustro de Moissac, en el cual los autores adjudican actos en este espacio pertenecientes a otro momento histórico[544]. Al mantener el registro de la mirada en cuanto a una lectura que siga códigos lineales, se pierde la coherencia y la lógica de otras concepciones[545]; de ahí que autores como Schapiro, mencionen que la iconografía que se da en Moissac, a pesar de representarse mediante los mismos motivos, no tuviese la misma condición[546].

El objeto artístico responde a una intención pragmática y su estética tiene una funcionalidad. Usar los mismos motivos, figuras y representaciones bajo una semántica distinta, da pie a un relativismo lingüístico que es susceptible de revisarse. La retórica narrativa que se asienta durante el siglo XII, lo hará bajo una imagen, con unas connotaciones concretas, dependiendo de su expresión, por lo que en esta construcción los significados son también fijados para su proyección intencional.

Para entender este giro conceptual podemos remitirnos a cómo Alberto Magno, ya en el siglo XIII, entiende la imagen como prototipo[547]. Se desarrolla bajo parámetros racionales marcados por el nuevo planteamiento de mentalidad aristotélica junto a las leyes del mundo sensible y eso se expresa en términos artísticos y en el tratamiento formal que se le imbuye a la obra —desde la metafísica—. Este asunto se traduce en un mayor interés técnico para ser fieles al objeto representado bajo el citado naturalismo[548]. El aristotelismo induce al fiel, pues lo transporta de la realidad al ámbito de la espiritualidad superior, es decir, surge l sobrenatural. Una vez se ha sistematizado el contenido, se reduce la variedad de matices que permitía el románico al contener un imaginario espiritual de entrada, lo cual se traduce en una manera de interpretar la imagen de manera global para el pueblo cristiano. Se observa una intención por representar miméticamente las nociones trascendentales que se insertaban en el arte sagrado, necesitado alusiones para componer programas que remitan a lo superior. Se codifican ideas espirituales bajo temas bíblicos, se convencionalizan los significados de las referencias espirituales a través de la asociación concreta a temas ya ~~sí,~~ explícitamente iconográficos[549] .

La capacidad de comunicar de manera polisémica se hace a través de la conjugación y multiplicación de las iconografías, por lo que se crean distintos mensajes mediante la externalización significativa. Los discursos como el que abordamos aquí, el moralizado, tienen su forma recurrente para la visualización[550].

II. 2.4.1 Imagen gótica

---

espiritualidad, como puede ser la empatía humana, de ahí el discurso de Cristo como hombre sufriente o la mística que se desarrollará en siglos posteriores.

[544] Hay autores que señalan que los monjes deberían dar vueltas al claustro, lo cual está fuera de contexto. La relación del espectador con la imagen cambia determinantemente. Lévi-Strauss, 1962, 178-212.

[545] Correia Leandro Pereira, 2011: p. 81.

[546] Schapiro, 1931: p. 511.

[547] Albert le Grand, *In sententias*, 1, 3, dist. 9 A, a. 4.

[548] Read, 1975: p. 57. Luego, en la producción figurada, las convenciones se cargan de valores espirituales específicos. Ver Bodiou, Frère y Mehl, 2006.

[549] Read, 1975: p. 56. Se comenzaba a resignificar lo visible como único valor supletorio, el cual apoyaba su representación plástica bajo su uso simbólico.

[550] Por el carácter que en románico adquiere el arte, estas acciones se van reflejando en las diferentes formas artísticas, y con ello, las composiciones se van configurando en discursos que responden a nuevas sensibilidades; marcan lo que la figura externamente debe realizar.

La llegada de la edad escolástica lleva a que la imagen se requiera bajo una presencia real[551]. Junto al redescubrimiento de los textos aristotélicos y las corrientes filosóficas que llegan de los autores árabes, observaciones respecto al hecho óptico según Aristóteles alcanzan nuevas preocupaciones. Podemos hablar del desarrollo de una "ciencia de lo visible" a tenor del contexto de la búsqueda de lo científico[552].

Guillermo Durand, un liturgista del siglo XII, introduce comentarios sobre las sagradas imágenes en su *Racional de los divinos oficios*. Es una muestra de cómo se llevó a cabo una organización del arte establecida con sus principios y, sobre todo, en la representación de temas sagrados, de los cuales se hace una especie de teología del arte[553].

Mediante la estructura intelectual que se adquiere por medio de las instituciones universitarias se desarrolla un contenido escrito y divulgado, un conocimiento colectivo, que va a generar una coherencia iconográfica sin riesgo de error[554]. Por lo tanto, existe una jerarquización de ideas y diferentes vías para ellas, puesto que se convencionalizan para un uso y función concretas. Bajo la memoria se articula la imagen siguiendo el modelo enciclopédico, como si de una entrada se tratase. Se establece un lenguaje normativo para los temas, así como nuevos procesos para difundir la información y, con ello, nuevos caminos para ~~de~~ conducir la espiritualidad del fiel[555].

El arte ya no es solo una realidad, sino que tiende a parecerlo en su reproducción visual. Para ello debe seguir los mismos parámetros que utiliza la visión física. Una de las consecuencias que va a mostrar es, una armonía visual en las fachadas a través de la organización de sus relieves[556]. Cabe recordar los trabajos de un carácter exclusivamente geométricos de Villard de Honnecourt en el siglo XIII (Imagen 2). Al tratarse de una materia esta apela a las emociones sensibles, las cuales son susceptibles de establecer una relación con el alma[557].

Desde la visión románica a la gótica algo cambia. El nuevo acento que supone, por ejemplo, la imagen del fin de los tiempos permite a los fieles establecer un diálogo con lo representado, lo que tiene su impacto directo en la apariencia de los resucitados, como puede observarse en numerosas portadas que articulan el lenguaje gótico[558].

Para lograr la conexión con el espectador se ha de recurrir a otros esfuerzos y manifestaciones para alcanzar la finalidad buscada, por ello se va incrementando la dimensión dramática que se expresa mediante el arte, no exclusivamente a través de lo performativo, sino que se adaptan a los recursos de la imagen material[559]. Es de gran importancia la aportación del Abad Suger de Saint Denis quien describe en 1144 la belleza de las piedras multicolores, por la cual, se trasciende de las cosas materiales a las inmateriales. Se llega a consideraciones como: "la luz no-natural del arte gótico también se presenta como portadora de un mundo de imágenes de gran opulencia figurativa, cuya potencia actúa con fuerza extraordinaria sobre el alma del hombre"[560]. Otro apunte es la liberación de la acción,

[551] Gauthier, 1983: p. 128.
[552] Simon, 2003: p. 17.
[553] Sin olvidar el enfoque de Moralejo, 2004, p. 18 y 46, en el que comprende la iconografía para el interés en dar cuenta del sentido de las imágenes, pero también siendo conscientes de las variaciones que sufren a lo largo del tiempo. Mâle, 1986: p. 19.
[554] Gauthier, 1983: p. 131.
[555] Focillon, 1964 : p. 41.
[556] García Marsilla, Mancho y Ruiz de la Peña González, 2012: p. 284.
[557] Simon, 2003: p. 22.
[558] Camille, 2005, p. 88.
[559] Frank, 1954: p. 22.
[560] Simson, 1979 : p. 79.

tanto en el arte como en la escena, por medio de convencionalismos similares que representan la naturaleza: los añadidos como vestidos y atributos podían dar una sensibilidad a la obra[561].

Hacia mediados del siglo XIII, se remarcan los fenómenos y manifestaciones de la fe en relación con la escatología o, bien podríamos llamarlo un gusto dramático en el que se enfatiza lo correcto e incorrecto desde las percepciones cristianas, sin tener que recurrir al desarrollo en la polarización del bien y el mal[562]. La mentalidad racional moderna connota a través de las formas, líneas, direcciones, ritmos, la naturaleza de las mismas, lo que lleva a crear una percepción moral que apunta a una dualidad cristiana. Por ello, destaca más bien la *imago pietatis* y se subraya la distinción entre imágenes de devoción e imágenes de representación, como cadáveres, un Cristo muerto en contraposición con un Dios vivo, la agonía, la sangre de Dios, la búsqueda de un misticismo[563]. La sensibilidad traspasa lo sensible y se aproxima a lo sacramental. Con el tiempo, los temas van tomando autonomía y divergen en géneros. Se comienza a incidir en lo profano: amoroso, realista o alegórico, la belleza es buscada *per se*, se desarrolla la humanidad sensible, en la que se encuentra la imagen, el corazón y el pensamiento[564].

[561] Donovan, 1958: p. 43.
[562] Gauthier, 1983: p. 115.
[563] Gauthier, 1983 : p. 140.
[564] Michel, 2006: p. 83.

Bloque III. SEGUIMIENTO DEL ORDEN Y CAOS A TRAVÉS DE LA IMAGEN Y LA LITERATURA.

III. 1 DRAMAS LITÚRGICOS

En la Edad Media, lo que hoy llamamos de forma quizá abusiva teatro, se designa con vocablos diferentes: *ordo, ludus, jeu, play, spel,* o como más tarde en la Península, los *misteri* que hace alusión en general, a una interpretación reglamentada, pero que muestra escasos vínculos con la terminología teatral empleada en el mundo clásico.

La selección que se ha llevado a cabo de las obras de dramas litúrgicos viene en consideración de la narración que en cada una se desarrolla. La característica performativa junto con el origen litúrgico y bíblico que en esta tipología de manifestación se aprecia resulta provechosa para la labor que aquí desarrollamos[565].

Además, se suma el hecho de que hay una producción masiva en torno al Camino de Santiago en su vía francesa, así como ocurre con el arte escultórico, ya que encontramos zonas concretas con núcleos intelectuales y creativos[566]. Ello resulta útil para aplicar en nuestro estudio del orden y el caos.

Vamos a observar centros tan relevantes como son Rouen, que mantiene la relación con Normandía y a su vez conecta con París y Chartres[567], Laon, Saint Benoît sur Loire, Fleury, Limoges o Ripoll.

Todos estos, en muchas ocasiones han sobrevivido en catedrales, monasterios y conventos, agrupados en códices, como es el caso de Tours, Orleans, Montpellier, París. Por mencionar algunas catedrales productoras de dramas como Beauvais, Laon, Rouen, Coutances, Nevers y Paris. O los monasterios benedictinos: Limoges, Fleury, Compiègne, mont-s. Michel, Fécamp, S. Ouen; o los monasterios femeninos de Origny-ste Benoite, Notre Dame of Troyes, Ste croix of Poitiers.[568]

La relación entre ellos resulta clara cuando ponemos el foco, sobre todo en centros como Ripoll, quién tiene vínculos con monasterios como Moissac, Cluny, Saint-Germain-des-Prés en Paris, Fleury, San Martial de Limoges y San Víctor en Marsella[569]. En Limoges, encontramos una confluencia de caminos desde Sens, Saintes, Perigueux y Clermont-Ferrand[570]. Una vez más, el Camino funciona como un ente unificado en el que se difundirán los dramas.

Particularmente, disponemos de dos ejemplares con la misma temática pero que difiere de los centros provenientes. Se ha intentado seleccionar aquellos esparcidos en el tiempo, que difieran en su datación de un siglo, para así poder apreciar las diferencias.

---

[565] Los dramas litúrgicos provienen del tropo, que a partir de la agregación y elaboración de nuevos elementos van a evolucionar hasta la tipología que aquí tratamos. Esta tesis ya planteada por los estudiosos del siglo XIX como Du Meril (1849), Coussemaker (1860) y Sepet (1878) y (1901), fue establecida sólidamente por Chambers (1903) y Cohen (1906) y quedó definitivamente aceptada tras la publicación de la obra de Young (1932).
Castro Caridad, 1994. Castro Caridad, 1997.

[566] Ciertos troparios donde se hallan los manuscritos y del núcleo intelectual y creativo, tienen relación con las vías de comunicación que establece el Camino lo que permite marcar las posibles rutas de movilidad de los hombres y peregrinos que recorren el camino.

[567] Young, 1908: p. 203.

[568] Frank, 1954: p. 67.

[569] Donovan, 1958: p. 28.

[570] Wright, 1980: p 24.

Se van a presentar las obras que van a ser aplicadas para situarlas en su contexto, así como indicar la transcripción textual ubicadas en los anexos.

III. 1.1 ***Peregrinus***[571]

Encontramos, en primera instancia, la obra *Peregrinus* procedente de Beauvais, bajo el titulo *Ordo ad peregrinum*, datada en el siglo XII y escrita en latín. Su manuscrito se halla en la Biblioteca Nacional de Francia con la sinatura MS lat. 1064, Miscellanea litúrgica, fol. 8r-11v[572].

Aunque para Young se la puede considerar una composición literaria, está formada mayormente por pasajes inalterados de la Vulgata en conjunción con versos inventados. El manuscrito también está acompañado de música. Ha sido trabajado y editado por Omont y Dejardins[573]. Han añadido comentarios al mismo Grenier, Meyer y Chambers[574].

El segundo ejemplar de *Peregrinus* pertenece a Rouen. Data del siglo XIII y escrito en lengua latina, el manuscrito sigue ubicado en la biblioteca de la villa de Rouen, Bibliothèque patrimoniale Villon, bajo la sinatura de MS 222 (olim A. 551), *Process. Rothomagense*, *Processionale ad usum S. Audoeni Rothomagensis*, fol. 43v-45r[575]. Ha sido trabajado por Young[576].

Como indica el propio texto, la celebración en la que tiene lugar sería '*in secunda feira pasche ad uesperas´*, es decir se puede saber que se representó en las vísperas del lunes de Pascua[577]. Aunque no se hallan registros de la situación para la representación, Young apunta, según las fórmulas litúrgicas, que la actuación tendría lugar en el coro antes de la procesión hacia la pila bautismal. Algunos autores han apuntado a una posible extensión de la *Visitatio*.

En esta representación, Young se percató de su similitud con la narración bíblica. De entrada, el drama litúrgico hace referencia a un pasaje bíblico en el cual, el protagonismo lo adquiere un supuesto peregrino quien finalmente se revela como Cristo a los discípulos de Emaús, por lo que adquiere, en nuestra selección, un importante papel. No solo reúne la importante ambientación en el proceso de peregrinación, sino que es el mismo Mesías quien les orienta en la vía correcta del cristiano.

En estas dos versiones encontramos puntos de interés para la aplicación moral, como es el hecho de la dramatización de dos sucesos que no aparecen en el relato bíblico: el informe de los discípulos a Tomás y la aparición de Cristo, ocho días después, a los apóstoles. Sería la primera de estas dramatizaciones la que refleja un choque en el obrar del creyente con el ejemplo de la duda del santo. A mayores, desarrolla dimensiones emocionales y sensitivas que profundizan en la espiritualidad, y nos hablan de ese ámbito más interno del fiel.

Encontramos una movilidad expresiva en cuanto a la similitud apreciada con las versiones de Saintes y Sicilia en la escena de la morada de Emaús. Contamos además con otras versiones francesas de Saintes, Fleury y Tours[578]. La representación del drama *Peregrinus* se sabe que tenía relación con la producción dramática de Ripoll al ser

[571] Ver anexo textual, dramas litúrgicos 1 que contiene el extracto del pasaje bíblico más dos dramas en versión original.
[572] Actualmente BNF Nal 1064 : *Prières et hymnes notés à l'usage de Beauvais* ; véase https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc69449p [consulta 10/02/2025]
[573] Desjardins, 1865: pp. 269-75, Omont, 1913: pp. 263-6.
[574] Grenier, 1856: p. 386, Meyer, 1901: pp. 133-6, Chambers, 1978 [1903], II, p. 37.
[575] Véase https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/md22h702sd1h
[576] Young, 1932, I: pp. 213-4.
[577] Gasté, 1893: p. 1913.
[578] Frank, 1954: p. 28.

descubierto un drama del mismo tema junto a un tropario ripollense del siglo XII, signo de la comunicación e intercambio de ideas que existiría entre los distintos núcleos de creación[579].

III. 1.2 ***Ludus Paschalis***[580]

Volvemos a contar con dos obras para este drama litúrgico. El primero se trata del *Ludus Paschalis* perteneciente al monasterio de Ripoll. Es un manuscrito que ha sido datado en el siglo XII, en lengua latina. Se encuentra ubicado en la Biblioteca capitular de Vic con la sinatura MS 105, *Tropario de Ripoll*, Fol.58v-62. Ha sido trabajado reiteradamente por Young[581].

Más tardío resulta el *Ludus Paschalis* de Tours, ya que se ha datado en el siglo XIII. También está escrito en latín, aunque encontramos el texto fragmentado. El manuscrito se encuentra en la Biblioteca de la Villa de Tours con la sinatura MS 927, *Miscellanea Turonensia*, fol. 1r-8v. Previamente ha sido editado por Luzarche, Coussemaker, Milchsack, Lange, y Montaiglon[582]. Asimismo, se han realizado observaciones textuales por Meyer y Young[583].

La dramatización que se aprecia en este drama acentúa la relevancia en la que su celebración tendría lugar, durante el periodo de la semana o antes de Resurrección, pues el relato que encontramos alude a este hecho tan relevante para los cristianos.

En este pasaje se muestra el desarrollo de la resurrección para los personajes bíblicos, su impresión y desenvolvimiento. Se escenifican momentos por figuras que son relevantes para la acción a mostrar en la que se incide en nociones de conducta, como puede ser el personaje del mercader, posteriormente Pilato y los soldados, los cuales contrastan con las actitudes de las Marías.

Las expresiones y las connotaciones van modificándose para generar un impacto u otro según las necesidades del tiempo, aunque los hechos a desarrollar sigan el mismo eje narrativo. Se aprecia en la complejidad del *Ludus paschalis* de Tours que depende de la necesidad de la iglesia, y varía según la ocasión. Hay en él dos mercaderes: caracterizado como negativo el anciano, mientras el joven es quien le facilita el ungüento[584].

El drama de Pascua también era representado en St-Benoit-sur-Loire, Fleury, sobre el siglo XIII. Este se encuentra hoy en la Bibliothèque Municipale de Orléans[585]. En esta pieza se dramatizan de nuevo los eventos, al igual que ocurre con el de Tours.

III. 1.3 ***Officium Pastorum***[586]

[579] Se trata del manuscrito de Vich, Museum, MS. CXI, *Troparium-Prosarium Ripollense* saec. XII, fol. 60r-61v, published by the present writer in Publications of the Modern Language Association, vol. XXIV (1909), pp. 306-308. Aunque el *Peregrinus* que se encuentra junto al Tropario Ripollense se relacione con Sicilia, podemos corroborar el conocimiento y transmisión de este pasaje representado en "A New Version of the Peregrinus", Author(s): Karl Young Source: PMLA , 1919, Vol. 34, No. 1 (1919), pp. 114-129 Published by: Modern Language Association.

[580] Ver anexo textual, dramas litúrgicos 2, que contiene el extracto del pasaje bíblico más el drama en versión original.

[581] Young, 1909: p. 303-308 y 1932, I, pp. 678-681.

[582] Luzarche, 1856: pp. 1-26; Coussemaker, 1860: pp. 21-48; Milchsack, 1880: pp.97-102; Lange, 1881: pp. 29-34, Montaiglon, 1895.

[583] Meyer, 1901: pp. 86-8, 95-6. Young. 1932,1: pp. 438-44.

[584] Frank, 1954: p. 27.

[585] *Recueil de sermons, jeux liturgiques et Sequentiae*, véase https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index_view_direct_anonymous.jsp?record=eadcgm:EADI:FRCGMBPF-452346101-01a.xml [consulta 20/02/2025]

[586] Ver anexo textual, dramas litúrgicos 3, en el que se incluye el extracto del pasaje bíblico más dos dramas en versión original.

Encontramos dos obras con el mismo origen para este drama litúrgico, que se diferencian por su datación, coincidiendo ambos en su lengua latina. El primer manuscrito corresponde al *Officium Pastorum* de Rouen datado en el siglo XII, y que se encuentra en la Biblioteca de la Facultad de Medicina en Montpellier en la antigua Biblioteca de la Facultad de Medicina de Montpellier, hoy Bibliothèque interuniversitaire, Section Médecine, con la sinatura MS, H. 304, *Miscellanea ecclesiastica*, fol. 41 r-41 v.[587]; este primero ha sido trabajado por Young[588].

El siguiente *Officium Pastorum* de Rouen ha sido datado en el siglo XIII y su manuscrito se halla en la Biblioteca Nacional de Francia con la sinatura MS lat. 904, *Graduale Rothomagense*, fol. II v- 14 r.[589] Ha sido editado por Young[590], publicado inicialmente por Coussemaker con la música[591] y por Chasles[592].

Se cree que se representaría en Navidad para la provincia a la que se adscribe, ya que se relaciona con la Epifanía. Tras su representación y después del *Te Deum*, tendría lugar la primera misa de Navidad[593].

El oficio de pastores permite aproximarnos a la consideración de los laicos ante la llegada de Cristo, su recepción y cómo la Iglesia quería mostrar este acercamiento a la divinidad. De hecho, la propia figura de los clérigos aparece de manera directa en el texto, por lo que se hace patente la diferente sensibilidad con la que el clero se aproxima al pueblo a través de ambos textos y de qué modo se apoyan en diferentes elementos para realizar el discurso. Es elocuente cómo se presenta a Cristo y su naturaleza tras el siglo XII.

La autoría del drama se relaciona con san Marcial de Limoges y se data hacia el siglo XI. Destacan las numerosas piezas de Rouen, mientras que también aparece un texto de Clermont Ferrand.

III. 1.4 ***Visitatio Sepulchri***[594]

Contamos con un primer *Visitatio Sepulchri* correspondiente a Châlons-sur-Marne en latín, el cual ha sido datado en el siglo XIII. Su manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia en París con la sinatura MS lat. 10579, *Ordo Catalaunense*. fol.lxxvi (v)-lxxvii (r)[595]. Previamente fue editado con omisiones por Lange[596] y posteriormente por Young[597].

En segunda instancia encontramos la *Visitatio Sepulchri* perteneciente a Rouen. Su datación ha sido circunscrita a los siglos XIII, XIV y XV, siendo su lengua el latín. Su manuscrito se encuentra en la Biblioteca de la Villa de Rouen, Bibliothèque patrimoniale

[587] Véase https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/md08v979vf51, https://bibale.irht.cnrs.fr/10311 y consulta del manuscrito en https://ged.scdi-montpellier.fr/florabium45/jsp/nodoc.jsp?NODOC=2017_DOC_MONT_MBUM_14 [consulta 20/02/2025]
[588] Young, 1932: II: pp. 12-13, Young, 1908-9: pp. 207-8.
[589] En la página de la BNF se adjunta bibliografía sobre este códice. https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc62464x [consulta 10/02/2025]
[590] Young, 1908-9: pp. 325-9.
[591] Coussemaker, 1860: pp. 235-41.
[592] Chasles, 1916-7: pp. 177-9 con facsímiles pp. 174-6.
[593] Frank, 1954: p. 31.
[594] Ver anexo textual, dramas litúrgicos 4, con el extracto del pasaje bíblico más dos dramas en versión original.
[595] Consultable por hallarse digitalizado en https://portail.biblissima.fr/en/ark:/43093/mdata057d58cfe35ee4bf32f953d500974cbe10075919 [consulta 19/02/2025]
[596] Lange, 1887: no. 97, pp.62-3.
[597] Young, 1932, I: pp. 279–280.

Villon, con la sinatura MS 384 (olim Y.110), *Ordo Rothomagense*, fol. 82-835[598]. Ha sido descrito por Lange[599] y editado por Gasté[600].

Este drama sería tan frecuentado que existen diferentes fases en su producción. El *Ludus Pascalis* y la *Visitatio Sepulchri* siguen los mismos pasajes y narratividad. Lo que sí destaca es el añadido que se hace en el tercer escenario, ya que aparece la escena conocida como *Noli me Tangere*, por la que podemos observar la relación de los planos divino y terrestre expresados en una representación mimética. Aparece el punto culminante de la acción con la aparición de María Magdalena, que encarnará la dimensión más intensa[601].

Resulta elocuente la datación de la obra perteneciente a Rouen, pues Young lo sitúa entre los siglos XIII, XIV y XV, lo que nos señala la no necesidad de variar las formas representadas[602].

Resultan muy interesantes los centros de los que consta la existencia de las creaciones de estos dramas: desde la pieza del siglo XII en Châlons-sur-Marne, Rouen con su vasta producción como centro originario de dramas litúrgicos, hasta Santiago de Compostela, del que se encuentra una versión que data del siglo XI[603]. También se dispone de una pieza de Fleury en la que también destaca la acción performativa como propósito. La elaboración de los dramas va adoptando otras vertientes, lo que hace a la *Visitatio* tan interesante debido a su larga tradición, en la que, ya en su tercer estadio, se aprecian elementos profanos.

III. 1.5 ***Ordo Prophetarum***[604]

El *Ordo Prophetarum* que hemos seleccionado, data del siglo XIII y se encuentra en la Bibliothèque Municipale de la Ville de Laon, en el *Tropario de Laon* con la sinatura MS 263, fol. 147v-149[605]. Ha sido trabajado y publicado por Young[606].

Su celebración tendría lugar en Pascua y se cree que también en Navidad[607]. Su similitud con el sermón que fue atribuido a san Agustín *Contra Judaeos, Paganoes et Arianos Sermo de Symbolo*… apunta a ser su referencia más viable. Se trata de uno de los dramas que contiene una gran información variada a través de la consecución de personajes y sus diversas y enriquecedoras comunicaciones. Mediante la expresividad que desprende para su adaptación en formato representativo, y las elocuentes concepciones de cada asunto abordado en el momento en el que son tratadas, resulta una aportación fundamental para nuestro trabajo de investigación.

Cabe resaltar la innovación que suponen los caracteres y acciones adicionales: destacan las emociones humanas que se van tornando hacia la plasticidad expresiva[608]. El personaje de

[598] Segundo cuarto del siglo XV, véase https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/md26m039n581
[599] Lange, 1887: no. 220, pp. 155-157.
[600] Gasté, 1893: pp. 58-62.
[601] Frank, 1954: p. 25.
[602] Young 1932 I: pp. 370-371.
[603] Donovan, 1958: p. 52. Se sabe que en 1497 se seguía representando al ángel y las tres Marias en Pascua en Compostela. Se encuentra en denominado Breviario de Miranda: *Brevarium ad ritum et consuetudinem almae Compostellanae ecclesiae*, Vlixbonae (Lisbon), Nicolaus de Saxonia, 1497, fol. 63 v. Hay una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid, incunable 874, y en la Real Academia de la Historia, Incunable 148; mencionados por López, A. y Biblioteca Nacional, editor (1953), *La Imprenta en Galicia : Siglos XV-XVIII*. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional.
[604] Ver anexo textual, dramas litúrgicos 5, que contiene un extracto del pasaje bíblico, más el drama en versión original y el *Auto de la Sibila* de Toledo.
[605] Consultable en https://bibliotheque-numerique.ville-laon.fr/ressources-numerisees/item/1461-tropaire-prosaire-hymnaire [consulta 20/02/2025]
[606] Young, 1932, II: p. 145.
[607] Young, 1922: p. 125.
[608] Frank, 1954: p. 31.

la Sibila es quien más desarrollo escénico muestra a través de su descripción, lo que es indicativo del papel que encarna y su mensaje en el drama[609]. Asimismo, en la versión de Laon es notable el episodio en el que aparece Balaam con el asno, momento en el que se ejemplifica y se pone a prueba la actitud del fiel.

Encontramos el *Ordo Prophetarum* en varios centros, tales como Limoges, Santiago de Compostela y Rouen. Tanto la versión de Laon como la de Rouen fueron escritas para celebrar la fiesta de Circuncisión el día 1 de enero (Young, ii, 153, 168). En este último aparecen muchos más personajes: tiene lugar la aparición de seis gentiles contrapuestos a seis judíos, además de contar, a su vez, con la escena de Balaam.

Existe un drama de *Iudicii signum*, el cual no se sabe si es posterior o anterior ya que existen opiniones contrapuestas. Es una obra datada en el siglo XIII, originaria de la Catedral de Toledo. En ella se desarrolla el anuncio del Juicio Final y está ya escrita en lengua romance.

III. 1.6 ***La conversion de san Pablo***[610]

El drama litúrgico a tratar proviene de la obra la cual se cree escrita en el monasterio de Fleury, en el siglo XIII. El manuscrito se encuentra en la Bibliothèque Municipale de Orléans con la sinatura MS 201 (olim 178), *Miscellanea Floriacensa*, pp. 230-3[611]. Ha sido editado inicialmente por Monmerqué[612], Wright[613], Du Méril[614] y Coussemaker[615].

En esta obra encontramos la conversión de unos de los apóstoles más relevantes, por lo que nos interesa el modelo de cristiano que de esta representación se transfiere. Al basarse en un acontecimiento que requiere la contextualización escenográfica es preciso acercarnos a las consideraciones de los elementos conformantes[616].

La versión aquí tratada incluye unas pautas para crear dramatismo que haga efecto en los fieles, en palabras de Frank "Por muy didáctico que sea el propósito o familiar por el contenido, el canto y la actuación competentes, acompañados de un hábil uso de las propiedades y el vestuario, convertirían cualquiera de estas piezas en un entretenimiento sumamente dramático"[617]. Desde ese dramatismo se proyectan connotaciones que dibujan y caracterizan la situación.

III. 1.7 ***Sponsus***[618]

Esta obra se cree escrita en el monasterio de San Marcial de Limoges y ha sido datada por Thomas hacia el siglo XI-XII, apuntando hacia 1139[619]. Está en lengua vernacular y el manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia, en París, con la sinatura MS lat. 1139, *Prosae, tropi, cantilenae, ludi liturgici ad usum Sancti Martialis Lemovicensis*

[609] Young, 1932, II: p. 145.
[610] Ver anexo textual, dramas litúrgicos 6, con el extracto del pasaje bíblico más el drama en versión original.
[611] Véase https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index_view_direct_anonymous.jsp?record=eadcgm:EADI:FRCGMBPF-452346101-01a.xml [consulta 20/02/2025]
[612] Monmerqué, 1831,vii: pp. 189-94.
[613] Wright, 1980: pp. 42-44.
[614] Du Méril, 1849: pp. 237-241.
[615] Coussemaker, 1860: pp. 210-9.
[616] Frank, 1954: p. 46. Hay elementos escénicos que son explicados imaginativamente más allá de lo literario.
[617] Frank, 1954: p. 51.
[618] Ver anexo textual, dramas litúrgicos 7, en el que se recoge el extracto del pasaje bíblico más el drama en versión original.
[619] Thomas, 1951: p. 2.

(Trop. Martialense) fol. 53 r-55v[620]. Ha sido editado por Cloetta[621], Young[622], Liuzzi[623] y Thomas[624].

Su celebración tendría lugar después de representarse uno de los dramas de Pascua mencionados, y seguido por el *Ordo Prophetarum*[625].

Entre la selección de dramas realizada, aquel que representa la parábola de las diez vírgenes bajo el título *Sponsus* guarda un lugar preeminente debido a la alusión escatológica significativa que tiene y por su propio carácter didáctico, al tratarse de una parábola[626]. La actitud mostrada por las vírgenes en cuanto a la espera del esposo es enriquecedora en nuestro trabajo, puesto que se trata de dos ámbitos—escatología y moral—que ocasionalmente han sido representadas de forma paralela. Es un drama fundamental para nuestra temática ya que se desvela el destino de cada virgen según su acción pues la venida de Cristo se presencia. Se refuerza aún con la aparición de los mercaderes y los demonios[627].

Su temprana datación resulta favorecedora para aproximarnos a la concepción mental anterior a la escisión, por lo tanto, a un arte anterior al transcurso del siglo XII, lo cual ~~que~~ suponemos que ayudaría a que esté representada en lengua vernácula, puesto que su complejidad alegórica requeriría de un apoyo didáctico. Su procedencia también nos es beneficiosa con este fin, pues el centro cultural que supone Limoges, del que se crean numerosos dramas litúrgicos como *Quem quaeritis*, *Ordo Stellae*, *Ordo Rachelis*, *Ordo Prophetarum*, resulta el anticipo de toda la producción posterior.

III. 1.8 ***Ordo Rachelis***[628]

La primera obra correspondiente a este drama litúrgico es el *Ordo Rachelis* escrito en el monasterio de Limoges. Ha sido datada en los siglos XI y XII y está escrita en latín. Su manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia, en París, con la sinatura MS lat. 1139, *Prosae, tropi, cantilenae, ludi liturgici ad usum Sancti Martialis Lemovicensis* (Trop. Martialense), datado en los siglos XI XII, es decir, en el mismo manuscrito anterior, en los fol. 32 v-33r[629]. Ha sido previamente editado por Magnin[630], Coussemaker[631], Gautier[632], Chasles[633] y Young[634].

En segundo lugar, para este drama tenemos el *Ordo Rachelis* de Fleury, datado en el siglo XIII, escrito en latín. Su manuscrito se encuentra en la Bibliothèque Municipale de Orléans con la sinatura MS 201 (olim 178), *Miscellanea Floriacensia* pp. 214-20[635]. Ha sido trabajado por Monmerqué[636], Wright[637], Du Méril[638], Coussemaker[639] y Young[640].

---

[620] Consulta y bibliografía en https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc59066k [consulta 19/02/2025]
[621] Cloetta, 1893: pp. 177-229.
[622] Young , 1932, vol II: pp. 361-364.
[623] Liuzzi, 1930.
[624] Thomas, 1927: pp. 43-81; Thomas, 1929: pp. 45-112.
[625] Frank, 1954: p. 58.
[626] Mâle, 1924: p. 148.
[627] Frank, 1954: p. 62.
[628] Ver anexo textual, dramas litúrgicos 8, con un extracto del pasaje bíblico, más dos dramas en versión original.
[629] Consulta y bibliografía en https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc59066k [consulta 19/02/2025]
[630] Magnin, 1846: p. 93.
[631] Coussemaker, 1852: p. 128.
[632] Gautier, 1886: p. 168.
[633] Chasles, 1916-1917: p. 407.
[634] Young, 1932, II: pp. 24-25.
[635] Véase https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index_view_direct_anonymous.jsp?record=eadcgm:EADI:FRCGMBPF-452346101-01a.xml [consulta 20/02/2025]
[636] Monmerqué , 1831 : pp. 147-54.
[637] Wright, 1980: pp. 29-31.

Se representaría el 28 de diciembre, celebración de la festividad de los santos inocentes. El drama que recibe también el nombre de *Lamentatio Rachelis* trata uno de los asuntos que más controversia puede levantar en el cristianismo en cuanto a los designios de Dios y las devastaciones que acaecen en la vida: el pasaje que refleja la matanza de los inocentes. A partir de la selección de dos piezas que también distan un siglo se puede observar la evolución del enfoque sobre esta cuestión.

La temática representada, así como los papeles principales en la trama, constituyen una fuente de información para la comprensión y recepción emocional del periodo. Young ya menciona el dramatismo que muestra la versión de Fleury, como se puede observar, ya sea a través de Herodes, personaje que todos los autores destacan por su demostración explícita de ira, o por el contrario, el dolor expreso de Raquel.

Se puede apreciar un desarrollo en cuanto a las intenciones más internas de los personajes mediante sus acciones manifiestas, por lo que se crean oposiciones claramente marcadas[641]. Es en el de Fleury donde se deja entrever el *pathos* representado de una forma intencional en la escena de Herodes, fruto del nuevo lenguaje expresivo necesario. Contrasta con la conversación mucho más sintética que se encuentra en la de Limoges. Otra de las versiones en la que se puede ver una extensión narrativa, con gran carga emocional, es la de Laon, similar a la de Fleury.

III. 1.9 **Auto de los Reyes Magos. *Ordo Stellae***[642]

De este drama volvemos a encontrar dos obras. La primera es el *Ordo Stellae* de Rouen, escrita en latín, que data del siglo XII. Su manuscrito se encuentra en la antigua Biblioteca de la Facultad de Medicina de Montpellier, hoy Bibliothèque interuniversitaire, Section Médecine, con la sinatura MS H. 304, *Miscellanea ecclesiastica* saec. XII. Fol. 41 v-42 v[643]. Ha sido descrito con extractos por Gasté[644] y editado por Young[645].

En segundo lugar, encontramos el *Ordo Stellae*, *(I)ncipit Ordo ad representandum Herodem*, de Fleury. Ha sido datado en el siglo XIII y fue escrito en latín en el monasterio de Saint Benoît sur Loire, en Fleury. Su manuscrito se encontraba en la Biblioteca de la Villa de Orleans, hoy Bibliothèque Municipale de Orléans, con la sinatura MS 201 (olim 178), *Miscellanea Floriacensia* siglo XIII, pp. 205-14[646]. Ha sido editado por Monmerqué[647], Wright[648], Du Méril[649], Coussemaker[650] y Young[651].

De este drama existe una versión que data del siglo XI que corresponde a Nevers en la que se puede apreciar un Herodes que no se caracteriza con una actitud enfurecida. Para el *Ordo Stellae* se han seleccionado dos versiones de los siglos XII y XIII respectivamente, las

---

638 Du Méril, 1849: pp. 175-179.
639 Coussemaker, 1852: pp. 166-177.
640 Young, 1932, II: pp.27-31.
641 Frank, 1954: p. 1954.
642 Ver anexo textual, dramas litúrgicos 9, donde se recoge el extracto del pasaje bíblico más dos dramas en versión original.
643 Véase https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/md08v979vf51, https://bibale.irht.cnrs.fr/10311 y consulta del manuscrito en https://ged.scdi-montpellier.fr/florabium45/jsp/nodoc.jsp?NODOC=2017_DOC_MONT_MBUM_14 [consulta 20/02/2025]
644 Gasté, 1893: pp. 53-57.
645 Young, 1908-9: pp. 208-211.
646 Véase https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index_view_direct_anonymous.jsp?record=eadcgm:EADI:FRCGMBPF-452346101-01a.xml [consulta 20/02/2025]
647 Coussemaker, 1860: pp. 133-144.
648 Wright, 1980: pp. 23-28.
649 Du Méril, 1849: pp. 162-171.
650 Coussemaker, 1831-1832: pp. 143-65.
651 Young, 1932, II: Pg 84-89.

cuales responden a un estrato más avanzado temporalmente de la versión de Limoges, en la cual se aprecia más solemnidad que el dramatismo que encontraremos en las seleccionadas.

De nuevo se halla un pasaje muy conocido y relevante, el cual tiene su relación con el *Officium Pastorum* en cuanto a la narración bíblica. Se destaca esta historia por el sentido ~~en sí~~ que guarda la Epifanía y sus protagonistas, el objetivo que tienen y el obstáculo que se encuentran. La acción moral reflejada la representa casi en su totalidad Herodes, quien gesta la discordia. Le acompaña en este papel un personaje inventado, Armirger, así como el hijo de Herodes, dependiendo la versión.

Cuando los Reyes Magos no avisan al monarca gracias la indicación del ángel, este, ya fuera por sugerencia de Armirger o *motu proprio*, da paso a la secuenciación de la matanza en la que los niños son los más damnificados.

III. 1.10 ***Ordo Ioseph***[652]

La obra se basa en el manuscrito que encontramos en la Bibliothèque Municipale de la Ville de Laon, con la sinatura MS 263, *Troparium-Hymnarium Laudunense*, fol. 151r-153v[653]. Data del siglo XIII y ha sido escrita en latín. La ha trabajado Young[654].

No tenemos información satisfactoria en cuanto al día en el que pudo haberse realizado la representación, aunque la narración de la venta de José por sus hermanos era parte de una liturgia tradicional. Por lo que podemos deducir del texto que tenemos ante nosotros, el escritor versificó toda la obra, sin recurrir a piezas litúrgicas ni en verso ni en prosa. En cuanto a las circunstancias en las que se produjo la obra, no tenemos información.

La historia que se narra en el pasaje de José tiene varios puntos relevantes, puesto que resulta muy literaria. En ella se reflejan algunos aspectos tan importantes para el cristianismo como la familia, la muerte, el engaño y el reencuentro. Se observa como los giros de la historia han sufrido reorganizaciones con fines de motivación o condensación dramática, como son: la simulación de la muerte de José, la seducción de la mujer de Putifar o el encuentro con los hermanos.

Los sueños de José y el Faraón, naturalmente, asumen menos relevancia en la representación dramática que en la narrativa; pero no se omite nada de primordial importancia. Algunas escenas han sido alteradas respecto a la narración, como el hecho de que José sea encarcelado en la cisterna, por ejemplo, y Rubén agrega la sugerencia de que su manto sea mojado en la sangre de un cabrito —mientras que en la narración este último procedimiento no es propuesto ni por Rubén ni en este momento de la historia—. Además, en el relato bíblico, cuando los hermanos vienen a entrevistar a José sobre la comida, él inmediatamente los acusa de ser espías. En la obra hace esta acusación solo después de haber sido motivada por haber encontrado el dinero en los sacos[655].

Además, tiene un prólogo con alcance y moraleja más allá de su acción. La moraleja: que el pueblo siga el consejo de José, de tal modo que las mujeres eviten el vicio de la naturaleza.

III. 1.11 ***Le Jeu d'adam***[656]

[652] Ver anexo textual, dramas litúrgicos 10, donde se recoge el extracto del pasaje bíblico más el drama en versión original.
[653] Consultable en https://bibliotheque-numerique.ville-laon.fr/ressources-numerisees/item/1461-tropaire-prosaire-hymnaire [consulta 20/02/2025]
[654] Young, 1912: 33-37. Young, 1932, I: pp. 267-74.
[655] Young, 1932: p. 274.
[656] Ver anexo textual, dramas litúrgicos 11 donde se incluye un extracto del pasaje bíblico más un drama en versión original.

La obra es extraída del manuscrito *927* de la Biblioteca Municipal de Tours, 20 r-40r[657]. Está escrita en lengua vernácula y Frank Grace la sitúa sobre el tercer cuarto del siglo XII[658].

El manuscrito se encuentra en Tours, en el códice del siglo XIII, compuesto de 229 hojas donde se incluirían un conjunto de textos con himnos, piezas hagiográficas, un *Ludus Paschalis*, cantos y obras moralizantes. Es una copia de un original que se sitúa en el segundo tercio del siglo XII. Su creación tiene lugar en el sureste de Francia, aunque algunos autores difieren y lo sitúan en Inglaterra.

Le Jeu d' Adam se compone de tres partes: la primera con Adán y Eva. Le sigue una parte más corta con sus descendientes, Caín y Abel. Estas dos partes primarias son las que nos interesan en nuestra investigación, puesto que en ellas aparecen las escenas con una narratividad y acción más extendida en la que prima un hábil dramatismo. Por último, encontramos un desfile de profetas que anuncian el nacimiento de Cristo. Posee la beneficiosa particularidad de disponer de múltiples y extensas didascálicas paralelas al texto, lo que aporta un carácter dinámico a los diálogos muy provechoso para nuestro estudio[659].

III. 2 ANÁLISIS DE OBRAS

Para llevar a cabo nuestro trabajo, hemos de tener muy presentes las dataciones que han propuesto los expertos en cada uno de los edificios analizados. Del mismo modo, hemos de ser conscientes de la diferencia de las consideradas fechas de creación constructiva y las de la génesis del programa creativo, pues esta última ha de tenerse en cuenta para poder abordar las imágenes en su correcto momento socio-ideológico, factor que debe servir de orientación en nuestras indagaciones.

III. 2.1 **Saint Pierre de Moissac**[660]

- Portada

1100- 1115

- Claustro

1100

La abadía de San Pedro de Moissac fue un importante centro cultural, el cual destaca como gran difusor teológico desde el siglo X del que constan, al menos, 122 manuscritos fruto de su *scriptorium*[661]. Tras su adhesión a Cluny en 1048, la consagración de su iglesia en 1063 y el inicio de las obras del interior en 1080, son hitos que nos indican un momento de gran apogeo[662]. Sería Moissac un referente para el periodo, pues mostraría la renovación

[657] Véase https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/ark:/16871/005FRCGMBPF-372616101-01b, versión digitalizada ark:/63955/md74cn69n96g [consulta 20/02/2025]
[658] Frank, 1954: p. 76.
[659] Aporta una función conativa y metalingüística.
[660] Ver imágenes 1 y 2 en el anexo del Bloque III.1.
[661] Estudiados por Jean Dufour. Fraisse, 1999: pp. 221-222.
[662] A partir de ese momento, va a depender de una élite que, aunque sea religiosa, es aristocrática y viene de lejos de Cluny. Algo interesante es que el abad Hunaud, quita temporalmente la tutela de los feudales laicos que serían tradicionalmente señores del convento y deja el monasterio bajo el control de los clérigos seculares. De esta manera con las bases reformadas de Cluny junto a la reforma gregoriana, Duránd de Bredon, abad desde 1048 hasta 1071, construye las bases de un nuevo prestigio. Este sería comprendido como segundo lugar de congregación en la jerarquía de Cluny. Quitterie y Fraïse, 2023: p. 15.

ejemplar de la vida monástica en conjunción con el hecho de servir de punto intelectual que crearía escuela[663].

Tras disputas con respecto al poder de laicos y seculares, Cluny manda como ~~de~~ Abad a Anquetil (1085-1115)[664]. Es bajo su mandato cuando se realizan las estancias del entorno del claustro y el propio claustro, el cual conserva una inscripción referente a 1100[665]. Si bien en este caso poseemos una datación, el conjunto tuvo que ser reedificado en el siglo XIII debido a los daños durante la guerra con los albigenses. No obstante, los expertos en este edificio coinciden en que estas piezas fueron conservadas y reemplazadas, por lo que estas seguirían en su emplazamiento[666]. En esta obra se vería todo el esplendor de la abadía a través del conocimiento teológico reflejado en él, pues es el claustro historiado más antiguo que se conserva[667].

La datación del pórtico es, por otro lado, motivo de gran controversia. Si bien tradicionalmente se ha datado bajo el mandato del abad Roger (1115-1131)[668], los últimos indicios apuntan hacia una data muy anterior bajo el abadengo de Anquetil. Aunque es posible que se construyese en el mandato del abad Roger, ya que en 1122 algunas reliquias fueron trasladadas a la abadía. No obstante, como bien apunta la profesora Cazes, durante su gobierno terminaría la gran época de la abadía de Moissac, puesto que no recibe donaciones, el burgo crecía autónomamente bajo otros poderes, y otras órdenes, como la cisterciense, comienzan a tener más desarrollo[669]. Por ello concluyen las profesoras Cazes y Fraïse que los grandes canteros tuvieron que estar antes de la segunda decena del siglo XII[670]. Por lo tanto, teniendo en cuenta que, si su construcción es anterior a 1120, vamos a estimar su datación entre 1100 y 1115.

Otro de los inconvenientes a tener en cuenta en nuestro trabajo es la diferencia que han denotado los autores del pórtico con respecto a los relieves historiados del porche, hecho que ha llevado, en ocasiones, a datar en diferentes fechas uno del otro[671]. Forsyth menciona que el conjunto tiene una gran unidad tanto técnica como en los detalles de la construcción o el carácter de las esculturas, lo que demuestra una sola intención, una materia del programa narrativo, por lo que defiende que solo hubo una campaña[672]. Por su discrepancia, las dos figuras agregadas a las columnas que flanquean la puerta representando a Roger y Benedicto,

[663] Fraisse, 1999: pp. 221-222.
[664] La afiliación de Moissac a Cluny en 1050 se hace con resistencias, pues algunos textos que datan de 1030-1040 hablan de simpatías por movimientos en contra de la iglesia, casi heréticos. Quitterie y Fraïse, 2023: p 15.
[665] Indica que esta construcción y su programa serían muy ambiciosos y costosos. Cuenta con 76 capiteles con una calidad sin precedente, además de otras construcciones del complejo. Forsyth, 2002: p. 87.
[666] Quitterie y Fraïse, 2023: p. 22.
[667] Cazes y Hansen, 2012, p. 312.
[668] Schapiro dató el portal en 1115 y los relieves narrados hacia 1120-1130. Schapiro, 1977: pp. 102-130. Sin embargo, vacilaría con la fecha de datación pues apuntó que el portal entero habría sido creado sobre el abadengo de Anquetil, entre 1085 a 1115. Luego en su trabajo para el *Art Bulletin* de 1931 ofreció datos específicos de fases a través de un estilo que va observando. Luego concluye que la creación no sería de una campaña posterior sería el parteluz la última parte del conjunto. Klein también lo sitúa bajo este periodo y lo relaciona con aspectos ideológicos del portal (luchas del abad con nobles y abades seculares). Klein, 1990: p. 328.
[669] Existe una degradación material de las casas de Cluny por dificultades económicas.
[670] Quitterie y Fraïse, 2023: p. 17. Forsyth también sitúa la portada en época de Anquetil. Forsyth, 2002: pp. 77-100, al igual que Wirth. Wirth, 2002, pp. 26-38. Se refuerza con el testimonio de Aimeric de Peyrac quien era un cronista del siglo XIV, el cual atribuye ~~a~~ la portada también al Abad Anquetil.
[671] Porter concluye que el tímpano es más temprano que el porche, aunque también menciona que el 'infierno' de Moissac no puede ser más tardío de 1120. Porter, 1923: p. 391, pp. 138-139.
[672] Forsyth, 2002: p. 95 intenta argumentar que los relieves de Lázaro y Epulón estarían lejos de la concepción del Abad Roger, ya que él tendría como política alejar a los leprosos.

sí son datadas posteriormente y se relacionan con el abad Roger, puesto que se señala que estas dos figuras le restan armonía temática al portal[673].

Tenemos constancia a través de la decoración manuscrita de la producción libraria, de su relación con san Marcial de Limoges en el siglo XI.

San Odilón, abad de Cluny, viaja a Quercy y el obispo de Cahors, Bernardo, le confía una abadía que se encuentra en malas condiciones. Tras su afiliación a Cluny, la casa manda a Durand de Bredon, quien llegó a ser obispo de Toulouse en 1059[674]. Sería bajo estas condiciones por las que Moissac adquiere la protección de Languedoc, con los condes de Toulouse. Esta filiación la observamos en los rasgos semejantes que guardan capiteles de la abadía con los del claustro de la Daurade, monasterio afiliado a Cluny en 1077. El taller escultórico de estas creaciones remite a modelos del marfil y la orfebrería[675].

Moissac serviría de modelo y referente, puesto que el abad de Cluny, Hugo, en 1100 junto a Anquetil elaborarían proyectos pensados para otorgar prestigio. El alcance de la abadía llegaría tanto a zonas vecinas como Rouergue, Rosellón o incluso tierras catalanas, pues su emplazamiento facilita su influjo[676]. También hemos de recordar que durante su consagración en 1063 se encuentra el arzobispo de Auch, así como los obispos de las sufragáneas, los cuales son Lectoure, Cominges, Agen, Tarbes, Olorón, Aire-sur-l'Adour y Toulouse; faltaría el de Cahors por razones políticas[677]. Por último, se han logrado establecer puentes de unión debido a motivos y temáticas con lugares como Beaulieu sur Dogdone y Souillac[678].

III. 2.2 **Souillac**[679]

De su historia sabemos relativamente poco, además de todas las transformaciones que han acontecido a lo largo del tiempo en el interior de sus muros, las cuales dificultan el conocimiento de la misma.

El primer nombre que podemos citar es el del conde de Aurillac, Saint Géraud, quien deja la mitad de sus bienes a los monjes de los que era abad a principios del siglo X. Con este movimiento se instalaría un grupo de monjes en el terreno que hoy ocupa. En la segunda mitad del siglo XI llega a su apogeo con la administración de decanos, los cuales adaptarían los edificios a la evolución del monasterio y la iglesia. Estos serían Pierre de Cesières, abad de Aurillac quien muere en 1107, Géraud d'Ussel y Archambaud[680]. Guillaume y Wilibert serían quienes concluyan con éxito estas construcciones entre 1142 -1150[681].

Respecto a las obras escultóricas que nos atañen para nuestro estudio, hemos de mencionar su ubicación ya que actualmente se encuentra sobre el muro occidental de la nave, en el interior[682]. Estos, suponemos, no están en su lugar original y no tenemos datos sobre

[673] Forsyth, 2002. Porter, 1923: p. 137.
[674] Gaillard, 1961, pp. 24-31.
[675] Gaillard, 1961: p. 26.
[676] Forsyth, 2002: p. 87. Un apunte que hace la profesora Correia respecto a la representación de Jerusalén con inscripciones que versan sobre la Jerusalén Celeste, situada en la galería norte, es la unión entre lo celeste/terrestre, la cual evocaba el *iter* (camino a recorrer, término de lo que hoy es cruzada), puesto que haría alusión a su ubicación de encuentro. Correia Leandro Pereira, 2011: p. 90.
[677] Quitterie y Fraïse, 2023: p. 18.
[678] Shapiro indica que en el dintel hay en un lado un mascarón, que se repite en diferentes sitios (Beaulieu, Souillac, Cahors...) que se asimila con san Marcos, Schapiro, 1977: p. 496. En Beaulieu sur Dogdone se representa una parusía, es decir, una escatología futura. Tiene relación con el taller de Moissac. Klein, 1990: p. 330.
[679] Ver imagen 3 en el anexo del Bloque III.1.
[680] Vidal, 1969: pp. 256-258.
[681] Vidal, 1969: p. 256.
[682] Sauerländer, 2003: p. 29.

dónde ni cómo estarían organizados[683]: el parteluz -*trumeau* en francés-, ha sido puesto contra el muro, sobre un lado del portal y, a nuestra izquierda, se encuentra un trozo encajado en una pilastra; en medio de ambos, se halla una especie de tímpano trilobulado en el que se representa, de forma narrativa, la historia de Teófilo.

Labourdette señala que el conjunto no podría situarse en el muro occidental de la torre, ni sobre el meridional, sería sobre muro septentrional y dirigido al exterior y, de ser en el muro oriental debería encontrarse hacia el interior. El problema, sostiene, es que ninguna de las partes encajaría con el parteluz, observación que le hace deducir que el conjunto previsto no fue realizado. También se cuestiona si el fragmento sería posterior al proyecto inicial, si es que este había sido abandonado[684].

Gran parte de la complejidad para abordar esta obra reside en los diferentes niveles artísticos de las imágenes, lo que ha dado mucha credibilidad a la hipótesis del abandono de un proyecto inicial, lo cual podría tener relevancia debido a un cambio de ideologías marcado por el transcurso temporal[685]. Por ello, con frecuencia se ha datado el parteluz hacia 1115-1120 y, el relieve de Teófilo junto con el fragmento, en torno a 1125-1130. Jacques Thirion considera que el hecho de que la escultura de Teófilo responda a una temática mariana tendría que corresponder a un tiempo posterior de 1130, si bien Labourdette sostiene que el tema mariano queda en segundo plano, ya que el primero es la mediación de los santos aplicada a las realidades materiales[686].

Cuando mencionamos Souillac, la parentela artística es tan evidente que es fácil vincularlo con Moissac y Beaulieu[687]. Se aprecia a su vez semejanzas en cuanto a la disposición espacial, en las dimensiones del *trumeau*[688]. El relieve de Teófilo también se puede relacionar con la forma cuadrada que se aprecia en el dintel de Beaulieu, Moissac, y Cahors[689]; este último conjunto es destacable puesto que junto a Souillac, las estancias monacales y eclesiales siguen un mismo prototipo.

En todo caso, se apunta a que no existe una continuidad con la puerta de los condes de Saint Sernin de Toulouse[690], lo que conseguiría un distanciamiento que parece ser intencional. Quizá tenga que ver con el hecho de que este cruce de rutas se convertiría en un lugar de reposo[691].

III. 2.3 **Portada Occidental de santa Fe de Conques**[692]

El tímpano de Conques supone una excepción dentro del arte románico, puesto que, debido a su lenguaje artístico que muestra un carácter naturalista, su fecha de creación ha sido apuntada tradicionalmente a una fecha tardía.

Lo cierto es que tenemos constancia de que la primera piedra del conjunto de Conques sería puesta entre 1041 y 1052, con el gobierno del abad Odolric. Seguirán los trabajos con el abad Etienne II y posteriormente el abad Bégon III (1087-1107). En el cartulario de Conques apreciamos un documento del año 1060 por el que la reconstrucción de la iglesia y monasterio pudo ser motivada debido a la donación de la iglesia de Perse a la abacial de

[683] Sauerländer, 2003: p. 29.
[684] Labourdette, 1979: p. 33.
[685] Labourdete recuerda que piezas de las portadas de Moissac y Beaulieu quizá han sido también reubicadas.
[686] Labourdette, 1979: p. 33.
[687] Baschet, Ambrose y Maxwell, 2010: p. 28.
[688] Sauerländer , 2003: p. 29.
[689] Labourdette, 1979: p. 31.
[690] Labourdette, 1979: p. 33.
[691] Vidal, 1969: p. 256.
[692] Ver imágenes 4 y 5 en el anexo del Bloque III.1.

Conques por Hugues de Calmont, su mujer Foy y su hijo Bégon[693]. El *Liber Miraculous* también menciona los principios del monasterio en el siglo XI, las preocupaciones de los monjes, así como de las reliquias de Sainte Foy.

En realidad, la datación tradicionalmente situada hacia 1130-1150[694], responde a una convención de la evolución formal en cuanto a la mímesis; no obstante, en los últimos tiempos su datación ha sido anticipada[695], hasta la temprana fecha de 1100-1110 que propone Huang en correlación con la *Historia Compostelana*[696], la cual indica la consagración de la capilla de Sainte Foy, argumento que cobra fuerza a través del apunte de Bousquet quien ya apuntaba que como máximo podría tener una data de hacia 1120[697].

La relación entre los viajes realizados por Gelmírez en peregrinación a Roma a través de la vía francesa en 1100 y 1105 nos sirven de orientación, puesto que este recorrió diferentes puntos de las vías francesas, periplo que supondría un recorrido por lugares como Toulouse, Moissac, Conques o Cluny, lo cual tendría un impacto en la Catedral Compostelana[698], como así han señalado varios autores respecto a las similitudes que muestran Conques y Santiago[699].

Su situación se encuentra entre lugares tan relevantes como Le Puy y Moissac. A pesar de que, durante la Edad Media, la llamada vía podiense no era uno de los caminos a Santiago, como ha estudiado Rucquoi[700], lo cierto es que todo indica que Conques fue uno de los lugares centros ineludibles por sus relaciones con la catedral compostelana. Desde los capiteles conmemorativos del templo del apóstol[701], la participación de Pedro de Rodez, obispo de Pamplona y anteriormente monje de Santa Fe de Conques, en la consagración de los ábsides de la catedral en 1105[702], hasta los motivos de entrelazo introducidos en Compostela por Bernardo el Viejo, señalan una vinculación entre ambos centros[703].

Hemos de mencionar tanto Rouergue como Auvernia con relación al maestro de Conques durante el mandato del abad Begon entre 1070 y 1085, observación que han realizado Manuel Castiñeiras y Jean Wirth[704]. De nuevo se aprecia una relación entre Conques y Compostela a través del llamado maestro de las tentaciones de Platerías.

A través de las analogías, Angheben también lo relaciona con el portal de Beaulieu con la excepción de que Beaulieu no tiene a los elegidos y los condenados a no ser que se interprete como tales los animales y los monstruos, siendo esta la opinión de Klein y Básquet, en tanto que Christie lo pone en duda[705].

[693] Desjardins, 1879, pp. 401-403. Dicha comuna pertenece a Espalion.
[694] Denny, 1984: pp. 7-14. Durliat, 1990a: p. 443. Vergnolle 1994, p. 248-249. Gerson y Shaver-Crandell, 1995: p. 180.
[695] Angheben, 2013: p. 187. Angheben reúne esta nueva indicación con autores como Wirth en el 2004 en *La Datation de la sculpture médiévale*, pp. 236 y 242 lo sitúan hacia 1112; Manuel Castiñeiras en *Maestros del románico en el Camino de Santiago* en el 2010 antes de 1105 y Vergnolle en el 2011 en *Monuments de l'Aveyron*, p. 142 al principio del siglo XII.
[696] Huang, 2014: p. 90.
[697] Bousquet, 1973: p. 942.
[698] Cazés, 2010: p. 26. Véase Cendón Fernández, 2024.
[699] Su contribución de 1998 y del 2000ª , pp 69-71, Moralejo, 1985c: p. 94, n 17 y Porter, 1923 están de acuerdo en el hecho de que el maestro de Conques, formado en taller de Begon III, seguiría su trayectoria en el proyecto de la Catedral de Santiago. Luego este volvería a Conques para el portal occidental en la época de Bonifacio (1107-1125). Castiñeiras González, 2008: p. 233.
[700] Michaud-Fréjaville, Picone y Rucquoi, 2018: p. 20.
[701] Gaillard, 1938a: p. 175, Deschamps, 1941: pp. 239-164. espec. pp. 246-248, Durliat, 1990a: p. 209-211.
[702] Castiñeiras González, 2005: p. 223.
[703] Durliat, 1990: p.12.
[704] Huang, 2014: pp. 87-100.
[705] Angheben, 2013: p. 2013. Klein, 1987: p. 137; Básquet,1993 : p. 143 ; Christie,1999 : p. 184.

III. 2.4 **Portada Real de Chartres**[706]

Nos encontramos con uno de los centros escolares con más difusión de la Alta y Baja Edad Media, pues ya antes del siglo XII Chartres contaría con esta popularidad como lugar de estudio.

Se han encontrado los cimientos de la fachada de la Catedral correspondiente a Fulbert que datan de 1020 a 1028, trabajos que serían terminados por el obispo Thierry en 1037[707]. Estos trabajos serían arrasados en el incendio que hubo en 1134 y 1140[708]. En 1145, el cronista de Mont Saint Michel, Robert de Torgny, refleja su entusiasmo en cuanto a la proposición de levantar un nuevo conjunto[709]. El Pórtico Real que nos incumbe está datado en 1150, si bien, poco tiempo después, en 1190, otro incendio atacaría al templo[710]. Para algunos autores la estatuaria pudo haberse realizado en 1150 y se recolocó en la fachada, tras los acontecimientos al final del siglo XII, lo que muestra la importancia que se le concedió[711].

A pesar de las diversas teorías sobre otro posible emplazamiento, el portal occidental se construyó donde se encuentra actualmente[712]. Si bien, la problemática vendría en cuanto a sus proporciones, su relación con las portadas laterales y las pretensiones para la misma[713]: el tímpano se planteó más grande y posteriormente se acortaría[714]. Esto se debe al hecho de que, a partir de 1150, se desarrollan las puertas laterales, las cuales llegan hasta el nivel de la central[715]. Este período estaría comandado bajo las órdenes del archidiácono de Chateaudun[716].

La fecha de referencia corresponde a lo realizado en Saint-Denis, vinculable al taller que esculpiese las grandes estatuas de la fachada occidental antes de 1140[717]. Lo que sí es comúnmente aceptado es que Chartres asumió rápido lo que se proponía en Saint-Denis, elocuentemente relacionado con su carácter tanto de difusor como de receptor de nuevas ideas.

El edificio inicial, levantado en 1020 bajo el episcopado de Fulbert, con la ayuda del rey de Francia Roberto II el Piadoso (972-1031), del Conde de Poitiers y Canut rey de Dinamarca y de Inglaterra, habría tenido unas destacadas proporciones y dimensiones que indican la gran proyección que buscaban con la empresa.

Según lo mencionado, la relación a través de las estatuas columnas con Saint-Denis y con Étampes resulta perceptible. Podemos señalar que el segundo taller parece buscar la fórmula ideal, la cual se convierte en fórmula definida[718] ya que Chartres eclipsaría a Saint-Denis, en cuanto a referente, pese a ser este anterior (1144). Su larga sombra se observaría en templos como Rouen y Amiens, en los que tenemos constancia de las comunicaciones entre

[706] Ver imagen 6 en el anexo del Bloque III.1.
[707] Aubert, 1941: p. 177.
[708] Aubert, 1941: p. 178.
[709] Halfen, 2001: p. 14.
[710] Halfen, 2001: p. 19.
[711] Aubert, 1941: p. 188.
[712] Sauerländer, 1961: p. 93.
[713] Aquí la autora también habla de la fachada que se ejecuta en 1145 que sería programada para ser más larga y luego se tiene que enclaustrar entre dos Torres Por lo tanto, flanqueada entre la derecha el reloj viejo y ahora a la izquierda el nuevo. Menciona como por lo tanto la portada ha pasado por dos reducciones: el incendio y la reducción de sus dimensiones. Y cuando hablamos del incendio también hablamos de que hay que reemplazar la parte occidental por una fachada que se integre con el resto del edificio. Léevis-Godechov, 1987: p. 20.
[714] Halfen, 2001: p. 17.
[715] Al haber cambios y modificaciones también las tendrían en la parte alta del tímpano. Aubert, 1941: p. 192.
[716] Aubert, 1941: p. 188.
[717] Aubert, 1941: p. 195.
[718] Aubert, 1941: p. 198.

los abades y el arzobispo Hugh sobre asuntos tan relevantes para el momento como la confesión y la penitencia[719].

Sin embargo, su rastro se puede seguir en una cantidad innumerable de lugares como pueden ser Angers, Bourges, Corbeil, Dijon, St Loup de Naud, Le Mans, Provins vía Avallon en Borgoña hasta Santiago de Compostela, en ocasiones siendo visible la copia hasta el más mínimo detalle, realidad que se aprecia hasta 1180[720]. Por su temática se ha relacionado con la escultura borgoñona de Poitou así como de la Provenza[721], por lo que Angheben estima que los autores de la portada tienen su formación en la Borgoña[722].

III. 2.5 **Portada de Ripoll**[723]

Ripoll es otro de los lugares imprescindibles de los que emanaba el conocimiento. Este centro cuenta con un despunte altomedieval bajo el abad Arnulfo 948 a 970 en lo referente a su *scriptorium*, aunque el momento de esplendor del monasterio sería en la segunda mitad del siglo XI. La basílica de Santa María de Ripoll fue consagrada en el 977 por este mismo abad. Su sucesor es el abad Oliva, con quien se consagra la basílica en 1032[724]; esta figura, abad de San Martín del Canigó (1007-1014), de Santa Maria de Ripol (1008-1046), San Miguel de Cuixá (1008-1046) y obispo de Vic (1018-1046), como aparece reflejado en la *Historia Rivipullensis* de 1147[725], se corresponde con la importancia que el conjunto tendría.

Tras problemas con el nombramiento de algunos abades, es en 1070 cuando el Conde Bernat II une el monasterio a la disciplina de San Víctor de Marsella, por lo que pierde su independencia y se incrementa la del conde[726]. El escritorio y su biblioteca no cesan su actividad, pues se conservan creaciones del siglo XI y XII. No obstante, no sería hasta este segundo el momento en el que se comienzan a realizar creaciones en otros ámbitos.

Se ha establecido como comienzo de la segunda gran etapa de esplendor a partir de 1131, fecha de la muerte del Conde de Barcelona Ramón Berenguer III, a quien le sigue Ramón Berenguer IV (1131-1162). Se ha barajado la posibilidad de datación de la portada en este periodo en cuanto a las semejanzas que guarda con lo realizado en el sepulcro del Conde, lo que lo situaría después de 1131[727]. Sería, por lo tanto, supervisor de los trabajos el abad Pere Ramon (1134-53), en una fecha que no transcendería de 1151; si bien, se ha logrado concretar la datación a partir de la lectura política que se ha observado en ella, por lo que destacaría el papel de la casa condal de Barcelona y su vinculación con Ripoll a través de diferentes personajes y escenas representadas[728]. Esta hipótesis toma peso si observamos

[719] Halfen, 2001: p. 15.
[720] Halfen, 2001: p. 18.
[721] Aubert, 1941: p. 182.
[722] Angheben, 2017: p. 29. C. Edson Armi ha argumentado, de manera minuciosa, que trabajó en la Charité sur Loire, donde podría haber esculpido el dintel del portal de la Transfiguración de Souvigny. Armi, 1994, pp. 79-80.
[723] Ver imagen 7 en el anexo del Bloque III.1.
[724] Gaillard plantearía una cronología del siglo X para la basílica (977). Se cree que la iglesia que llegaría hasta el siglo XIX sería aquella planteada por Oliva, que presenta una geometría de la planta muy cuidada, un modelo que sigue el de las basílicas romanas. Se conservan unos capiteles que datarían del siglo XI, iguales que los hallados en la cripta de la Catedral de Vic y con gran similitud con algunos de San Miguel de Cuixá cuya consagración sería en el 974. Véase Gaillard, 1938b. Lorés Otzet, 2007: p. 171.
[725] Castiñeiras González, 2013c: p. 135.
[726] El problema de estos abades sería la práctica de la simonía. Lorés Otzet, 2007: p. 172. Manuel Castiñeiras vincula a esta reforma los frisos del génesis y los meses, en los que se recoge la visión de la humanidad a través de redención, en este caso, mediante la imagen del trabajo. Castiñeiras González, 1996: pp. 235-239.
[727] Lorés Otzet, 2007: p. 172.
[728] Lorés Otzet, 2007: p. 177. Rico, 1976: pp. 40-54. Yarza, 1987: pp. 248-252. Melero, 2003: p. 143. Los dos personajes bajo las arcadas de la derecha serían retratos del conde Ramón Berenguer IV y de un eclesiástico con indumentaria episcopal para el que se han barajado diferentes posibilidades. Estas mismas imágenes han sido interpretadas como conmemorativas de ~~a~~ la ceremonia de consagración.

como una búsqueda para la constitución historiográfica del monasterio la creación artística junto a la *Historia Rivipullensis*. Por lo tanto, de ser así, la portada sería datada a partir de 1150 después de las grandes campañas militares de Lleida y Tortosa, por lo que se retrasaría bastante su erección[729]. Dados los datos señalados, vamos a emplear una fecha orientativa de 1150[730].

El entorno en un primer momento en el que se situaría el monasterio estaría marcado por la personalidad del abad Oliba y todo lo que ello conlleva[731].

En 1939 Goldschmidt apuntó a una línea de investigación en consonancia con la portada de Gilabertus[732]; según este planteamiento, Josep Gudiol identificaría a tres personajes de la derecha con miembros de la familia condal de Besalú lo que encajaría con la proximidad al escultor tolosano. La profesora Lorés apunta que, de decantarse por esta datación, habría que revisar la escultura catalana del siglo XII[733]. Bajo esta observación entendemos que los motivos no serían únicamente formales sino significativos en las lecturas que de ellas se hace, fruto de la expansión ideológica en el territorio. Lo cierto es que en el contexto político el condado de Barcelona se disputaba con Toulouse la hegemonía de Occitania, cuestión que lo vincularía con el taller de Gilabertus directa o indirectamente, en una búsqueda intencional de asimilación[734].

III. 2.6 **Portada de Santa María de Uncastillo**[735]

La construcción de la iglesia de Santa María se inicia en 1070-80 bajo los auspicios de Centulo V, vizconde de Bearne. Según cuenta la historiografía francesa del siglo XIX, la iglesia sería erigida para expiar el pecado del casamiento del vizconde con su sobrina, sin dispensa papal; por ello, Gregorio VII le obligaría al repudio de su esposa y a construir este templo. Pronto lo pondría en manos de Hunaldo de Gabarret, bajo la orden de Cluny.

Nos consta que la progenie del Bearnés, su hijo Gastón, Talesa y el hijo de ambos, favorecieron en varias ocasiones a la iglesia. Los cartularios nos informan de que se donaría en 1099 la iglesia de Sádaba para Uncastillo[736]. En 1135 consta una donación del rey Ramiro a la obra. Es el 2 de noviembre de 1155 cuando se realiza la consagración[737].

Debido a la unión en 1076 con Sancho Ramírez y la posterior separación con la muerte de Alfonso el Batallador en 1134, la iglesia pertenece al Reino de Aragón, pero a la diócesis de Pamplona[738].

Un aspecto fundamental para este templo, serían los habitantes de la villa con respecto al templo. Mientras que, a partir de 1129, Alfonso el Batallador concedería a los clérigos y

[729] Parece ser que aparecen los protagonistas de la consagración con el abad Oliba, Guillermo, conde de Besalú y Bernat Tallaferro. Castiñeiras González, 2013c: p. 135.
[730] Es interesante ver el último trabajo de Sureda con relación a la vida de la obra en relación a los actos que en ella se celebrarían. Sureda i Jubany ,2018: pp. 57-75.
[731] Para más información véase Baró Cabrera, R. y Sureda i Jubany M. (2023), *Oliba de Vic, un bisbe de mil anys enrere: Congrés Internacional, Barcelona, Bellaterra, Vic, 8-10 de novembre de 2018,* Ateneu Universitari Sant Pacià.
[732] Este hecho cuestiona la cronología de la portada a partir de 1150 y 1160 al no permitir un parentesco con Gilabertus. Lorés Otzet, 2007: p. 178.
[733] Lorés Otzet, 2007: p. 179.
[734] Castiñeiras González, 2006: p. 366.
[735] Ver imagen 8 en el anexo del Bloque III.1.
[736] Lacoste, 1971: p. 150.
[737] Durliat, 1971: p. 205.
[738] Lacoste, 1971: p. 149. Véase Martin Duque, 2002.

dueños privilegios de inmunidad, Ramiro II se aseguró de los privilegios de los habitantes posteriormente[739].

Se apunta al comienzo de la obra hacia 1129 y en 1135 hay constancia de que ya se estaban haciendo[740], por lo que numerosos autores apuntan a 1150 como fecha de culminación de Santa María, ya que se considera que es esta fecha cuando se comenzaría la de San Miguel, cuya fachada se encuentra actualmente en el *Museum of Fine Arts* Boston[741].

Por otro lado, debemos anotar la llegada de gentes desde Bearn y Gascuña durante el siglo XII, relación que se materializaba con el pacto de vasallaje entre Bearn y Aragón en 1170[742]. Tenemos constancia, gracias al cartulario de Uncastillo, de la contribución de los nuevos habitantes a la construcción de la iglesia, a lo que hay que añadir que la construcción continuaría en 1155, ya que el conde de Barcelona, Berenger IV, dona a Santa María todos los dimes de la villa[743]; asimismo, a finales del siglo XII estos pobladores aparecen como donantes representados[744], lo que nos hace plantearnos una fecha más tardía para la portada.

El lenguaje sabemos que es el utilizado en la figuración y las formas propias del Bearn, por lo que la composición del programa de la portada debe ser comprensible para el público receptor, por lo que suponemos que se adapta a la cultura visual que los llegados utilizaban. A este apunte, junto a los grandes cambios que transcurrieron durante el siglo XII en la villa, y lo que se ha interpretado temáticamente con una lectura escatológica, profana y bíblica, alejada de las representaciones habituales cercanas a la cotidianidad[745], hay que sumar se suma el hecho de que entre las seis iglesias de Uncastillo, Santa María sería la que más desarrollo escolar poseería. Por ello podemos al menos aproximar la fecha del planteamiento de la portada hacia mitad del siglo XII, entre 1145 y 1150[746].

En cuanto a lo más inmediato, encontramos que a Alfonso I se le conoce como señor de Zaragoza y Uncastillo[747], referencia que nos da una información primaria en cuanto a los lazos por los que transitan las ideas. También cerca del área encontramos una relación respecto al taller con lo realizado en Jaca y Huesca. Durliat ha señalado la semejanza respecto a San Martín de Unx, la cual fue consagrada en 1156[748].

Sus referentes se vinculan tanto con el arte de la península como con el de Francia[749]. Las relaciones escultóricas con el Bearn están ya documentadas, ya sea en un nivel formal como de contenido[750]. Durliat también señalaría su vinculación respecto al Poitou, así como Angelico Surchamp establecería, a partir de los capiteles historiados del interior, un nexo con Moissac y con Souillac[751]. Lacoste nombra similitudes con numerosos ejemplos en cuanto a algunas de las representaciones: Oloron, Saintonge, Morlaas, Sevignac, Saint-Bertrand-de-Comminges[752].

---

[739] Bartal, 1992: p. 113.
[740] Lacoste, 1971: p. 150. Julia Perratore apunta a la datación constructiva de 1130-1155. Perratore, 2012: pp. 47–50.
[741] Para San Miguel, Cahn, 1979: pp. 115–19 y, Baselga y Gil Orrios, 1996-1997: pp. 89–11.
[742] Bartal, 1992: p. 113.
[743] Este dato está en Libro redondo de archivos de la catedral de Pamplona, folio 60. Lacoste, 1971: p. 150.
[744] Bartal, 1992: p. 131.
[745] Perratore, 2016: p. 32. Torralbo Salmón, 2003: p. 43.
[746] Lacoste fija 1165 como fecha máxima en su levantamiento. Lacoste, 1971: p. 152.
[747] Bartal, 1992: p. 113.
[748] Durliat, 1971: p. 205.
[749] Lacoste, 1971: p. 149.
[750] Torralbo Salmón, 2003: p. 43.
[751] Durliat, 1971: p. 205. Lacoste, 1971: p. 156. Relación de temas con moissac a través de temáticas: El avaro (Epulón), la viuda a los pies del muerto, las caras de los diablos...con cotas de mallas. Angélico Surchamp también relaciona esto con trumeau de Souillac
[752] Lacoste, 1971: p. 165.

Laura Torallbo señala, siguiendo a Lacoste, como Santa María es un modelo en el que se observa la penetración en la Península de la articulación de las fachadas del sur de Francia[753]. Un detalle resulta cuanto menos llamativo de mencionar para la consecución de nuestra revisión, puesto que los Reyes Magos que se representan en el enclave portan el bordón de peregrino.

III. 2.7 **Catedral de Santiago de Compostela**[754]

- Portada de Platerías

1101-1103

- Pórtico de la Gloria

1168-1188

- Coro Pétreo

1188-1211

La construcción dilatada en el tiempo de diferentes templos entorno a los restos del apóstol Santiago hace que se secuencien obras que responden a las particularidades de cada periodo. En 1075, tras la reconstrucción llevada a cabo en 1003 por san Pedro de Mezonzo debido al incendio provocado por Almanzor en 997, se proyecta una nueva iglesia ya que la afluencia de peregrinos era enorme.

Tras una primera etapa en la que se comienza por la cabecera -y por ello encontramos los capiteles con epígrafes que señalan el reinado de Alfonso VI (1072-1109) así como del obispado de Diego Peláez[755] (1070-1088)- le sigue la segunda en la que se pone al frente Diego Gelmírez, siendo supervisor de las obras el maestro Esteban. Resulta elocuente las advocaciones de las capillas, como la de santa Fe (Conques) pues don Ramón de Borgoña y Urraca en 1092 son nombrados condes de Galicia, razón por la que se da un impulso a las obras que llegarán al transepto y sus capillas. Todo iría variando e intensificándose con los diferentes estatus que va a ir adquiriendo Gelmírez, pasando a ser obispo en 1100 y en 1120 arzobispo[756]. Podemos hablar de los tímpanos de Platerías situándonos sobre 1101 a 1103, pues contamos con una inscripción del 11 de julio de 1103, así como la relación con el mismo maestro de Conques por parte de Castiñeiras[757].

A partir de 1109, es Bernardo el Joven el maestro de obras, bajo el episcopado de Gelmírez distinguiendo tres momentos entre 1112 y 1168. El primero, en el que se construirían los cuatro primeros tramos del brazo mayor, remata con una sublevación en 1117 contra el obispo que lleva a quemar la fachada de Platerías, lo que paralización las obras hasta ca.1125; el segundo, hasta 1150, con la realización de los tramos quinto y sexto; y el tercero hasta 1168 en el que se llevarían a cabo el séptimo y octavo.

[753] Consistente en la articulación de varias arquivoltas realizadas mediante la disposición radial de las dovelas y soporte de gran profusión decorativa. Torralbo Salmón, 2003: p. 43.
[754] Ver imágenes 9, 10 y 11 en el anexo del Bloque III.1.
[755] Moralejo Álvarez, 1983: pp. 224-225.
[756] Sobre las fechas que disponemos para la catedral: Etapa de desarrollo con el inicio de las fachadas del transepto en 1103, la consagración del altar en 1105, así como las capillas de girola también (contando con la de san Miguel en el espacio de tribunas) y transepto (excepto la de san Nicolás). La demolición de la basílica de Alfonso III en 1112, la elevación de la fuente *Paradisus* en 1122 por parte del tesorero Bernardo. fechas en Moralejo Álvarez, 1983: 227-230.
[757] Castiñeiras González, 2010b: p. 32-97. En las conclusiones, el autor apunta a una cultura libresca de artistas, y hace una relación con Le Liber vitae de New Minster de Winchester, realizado en 1031 y conservado hoy en la British Library (Stowe MS 944). Huang, 2014: pp. 87-100.

Bajo el mandato de Pedro Gudestéiz, en 1168 aparece la figura del Maestro Mateo y su taller quien va a levantar el Pórtico de la Gloria. Este sería más arquitecto gestor, hecho que va a afectar significativa y funcionalmente al levantamiento de la obra[758]. El conjunto catedralicio se consagra el 21 de abril de 1211 por Pedro Muñiz[759], tras acometer el coro pétreo también por el taller mateano.

Santiago se convierte progresivamente un destacado centro de peregrinación, al punto de ser comparado con la propia Roma. Su conocimiento hace que sea un camino de ida y vuelta para las influencias artísticas desde temprano, ya que su punto culminante en el siglo XII. En él, el Camino de Santiago se encuentra de lleno en el periodo de madurez artístico en el que se aúnan experiencias escultóricas tanto del territorio hispano como transpirenaico que se observan, sobre todo, en las portadas, en el exterior del templo.

Es preciso tener en cuenta los viajes que mantiene Gelmírez a Roma, ya que está en negociación para que Compostela sea sede metropolitana, por lo que se conoce, por medio de una comunicación continua, lo que se hace a través del Camino. Podemos establecer también una relación directa con la catedral de Pamplona, debido a que Diego Peláez, al ser depuesto residía entonces en Aragón, en la Corte de Pedro I, y gozaba de la amistad de Pedro de Rodez, entonces obispo de Pamplona[760]; a ella iría en 1101 el maestro Esteban. A su vez, este último se vincula en estilo y forma con los capiteles Tolosanos. Por parecido también podemos establecer la conexión con Conques[761]. Las deudas formales se pueden encontrar con la catedral de Le Puy en Velay[762], así como se aprecian similitudes con el mundo borgoñón a través de la estructura respecto a modelos como Vezelay, Saint Benigne de Dijon, Paray- le-Monial y Autun[763].

Las deudas compositivas como el frontispicio de la fachada se aprecian en lugares como en San Quirce de Burgos en su puerta norte, San Pedro de Tejada, Santiago de Carrión, Moarves y Ripoll[764]. También desde el repertorio significativo, como pueden ser los castigos o las penas infernales, encontramos similitudes en Sangüesa o San Andrés de Rioseco[765].

III. 2.8 **Portada del Juicio Final de Tudela**[766]

Situada en la ciudad más meridional de Navarra, Tudela se erige como encrucijada natural para la comunicación de los Pirineos, el Sistema Ibérico y la Meseta[767]. Por ello cuenta con un castillo único en el Ebro hasta Zaragoza, núcleo del que dependía en época musulmana hasta el siglo XII[768]. No solo encontramos la cultura islámica, sino que también existió la convivencia con judíos y cristianos cuando ya existieron las capitulaciones de Alfonso I en 1119 por las que se establecía una misma jurisdicción y

[758] Ward, 1978: pp. 20-22.
[759] Castiñeiras González, 2000: p. 50.
[760] Castiñeiras González, 2013a: p. 973.
[761] Gaillard, 1938a: p. 179 y 254, fig. 5, Gaillard, 1966: p. 701. En Saint Sernin de Toulouse se aprecian capiteles de grandes hojas. Durliat, 1990a: pp. 318- 323. Castiñeiras González, 2000: pp. 49-50.
[762] Castiñeiras González, 1999, p. 46-49. Acceso a Le puy por escalinata Conant, 2007 (5 ed.) pp. 191-193 fig. 128...solución que recuerda a la catedral según el Calixtino: LSI, V, 9, Moralejo, Torres y Feo, 1992: p. 562. Castiñeiras González, 2010b: pp. 53-55.
[763] Castiñeiras González, 2000: p. 51.
[764] Otero Tuñez pp. 609-610. Castiñeiras González, 2000: pp. 54-55.
[765] Castiñeiras González, 2000: pp. 51-52.
[766] Ver imagen 12 en el anexo del Bloque III.1.
[767] García (dir.), Pérez (dir.), Rodríguez Montañés (coord.), 2008: p. 1351.
[768] Aunque contó con una pequeña autonomía en el siglo XI, en el segundo tercio. Cae la taifa de Zaragoza en 1096 aunque hay una ocupación almorávide de Lleida, Tortosa, Tarazona, Tudela y Zaragoza en 1100. García (dir.), Pérez (dir.), Rodríguez Montañés (coord.), 2008: p. 1352-1353.

libertad[769].

La consagración del templo tiene lugar en 1149, que corresponde con una primera edificación que se unía con una mezquita anterior a la que se le realizaron reformas. A partir de 1149 se hace una nueva edificación, situándose su construcción hacia finales del siglo XII y comienzos del XIII, hasta su consagración en 1204[770].

En la fachada oeste, la portada que nos ocupa va a traducir todas estas novedades de manera transversal, pues la primera etapa pertenecería al arte románico y posteriormente al gótico[771]. Estos factores van a afectar en la lectura de su arte de manera directa, pues como menciona Marisa Melero, la visión de la ciudad misma está relacionada con la creación de la portada y su repertorio entre 1179 y 1221, en la cual, para ella, la minuciosidad de los detalles respondería a los textos musulmanes y cristianos[772].

III. 2.9 **Puerta del Juicio Final de Bourges**[773]

En los siglos XI y XII encontramos en Bourges un gran movimiento por parte de los arzobispos para promover la reforma gregoriana. En 1147 se produce un periodo de auge bajo el arzobispado de Pierre de la Châtre quien es un fiel apoyo a la corona[774], aunque en un principio tuviese una disputa con Luis VII, la cual sería soliviantada por el abad Suger[775]. Con él, la escuela capitular de Bourges destacaría durante el siglo XII, periodo en el que encontramos al maestro Humbert Crivelli quien es arcipreste y después archidiácono en 1142.

En 1208, Guillaume de Donjon, arzobispo de Bourges, trae consigo la mandíbula de Saint Etienne, así como otros fragmentos de otros santos. Estas reliquias aportarán notables beneficios a la catedral a partir de las ofrendas que atraen, por lo que sería el comienzo de la construcción.

No obstante, sería durante el episcopado de Simón de Sully, cuando se nombra a un teólogo en 1227, con la aprobación de Gregorio IX, revelando la carencia que tendría la diócesis por la falta de predicadores[776]; igualmente, se observa una gran pobreza en la biblioteca y en los fondos. Los trabajos terminarán por el estado de ruina en el que se sumerge tanto la diócesis como el capítulo; por ello, el Papa, de nuevo, demanda en 1238 tanto a los prelados, como a los fieles de la diócesis, medios poder sufragar las obras[777].

Sería entonces cuando las obras avanzarían rápidamente coincidiendo con el fortalecimiento del poder de los Capetos en Berry y Aquitania. De hecho, a partir de la década de 1220, el rey fue el único dueño de Berry. Un hito destacable es el carácter militar que adquirió la ciudad bajo Luis VIII, puesto que se convirtió en el lugar de reunión de los ejércitos de la cruzada contra los albigenses[778].

---

[769] Véase para el contexto de la obra Mariño López, 1986.
[770] La referencia en el *Libro Nuevo de la Catedral de Tudela* en el folio 147r.
[771] La parte de románico es la correspondiente al alero superior y el alero de las enjutas, los cuales tienen ángeles santos en el alero alto y aleros soportados por modillones con figuras alegóricas como Sansón y el león. Encontramos ocho arquivoltas de principios del gótico. García (dir.), Pérez (dir.), Rodríguez Montañés (coord.), 2008: p. 1367.
[772] Melero Moneo, 1987: pp. 203-216.
[773] Ver imágenes 13 y 14 en el anexo del Bloque III.1.
[774] Ver Luchaire, 1885 no 427. A la lista d los citados por Luchaire, adjuntar los Archives nationales, K 176, liasse 1, no 5.
[775] Brugger, 2000: p. 18.
[776] Brugger, 2000: p. 18.
[777] Brugger, 2000: p. 17.
[778] El contexto herético es relevante pues se encuentra en medio de una cruzada contra los albigenses. Es en los confines de Berry donde se encuentran estos movimientos heréticos, desarrollándose en los bordes de Loire, en Charité y Nevers. Sus ideas fueron penadas en el Concilio de Sens en 1198 y después en 1201 en el Sínodo de París en 1202. El asunto escala hasta necesitar el papá la intervención del primado de Aquitania con Guillaume du Donjon. De nuevo encontramos un nuevo Concilio en París en 1209. Los heréticos no creerían en la resurrección de la carne, por tanto, en la existencia del paraíso y

Respecto al levantamiento del templo, encontramos la cripta, la cual puede retrotraerse hasta el siglo XII, bajo Raoul de Turenne. De la misma manera, los portales laterales se pueden considerar anteriores al siglo XIII. En cuanto a la iglesia, la nave estaría terminada hacia 1230 - 1232, así como la elevación de la portada occidental se cree que comenzaría hacia el 1230[779], ya que según apunta Ribault se piensa que los portales ya estarían cerrados[780].

Existen diferentes visiones en cuanto al episcopado en el que se montaría el portal del Juicio Final, en las cuales destaca el papel de Philippe Berruyer en el inicio de su mandato, ya que algunos han apuntado a una incoherencia entre el portal de la Virgen y este, en cuanto a la teología fundamentada[781].

Principalmente, se trata de la Catedral primada de las provincias eclesiásticas de Bourges, Burdeos y Auch por lo que sus pretensiones debían responder al prestigio y a la imagen de una Iglesia titular. También se ha de tener en cuenta que los obispos de Bourges primero fueron titulares de la Iglesia metropolitana de Aquitania, lo que también establece vínculos. Posteriormente seguirían con la jurisdicción sobre los obispos de Clermont, de Limoges, de Le Puy hasta el siglo XII, así como seguirían siendo de Mende, Cahors y Albi[782].

Resulta evidente la herencia que deja Bourges en León a partir de un lenguaje sensual, expresivo y corpóreo. En ambas también se puede observar una defensa de los asuntos espirituales y la defensa de los mendicantes, teniendo que luchar en la defensa de estos mientras se labraba el juicio[783].

III. 2.10 **Puerta del Juicio Final de León**[784]

A diferencia de las catedrales de Burgos y Toledo, las cuales iban orientadas por unos obispos que acompañaban como hombres de corte al rey Fernando III, además de poseer unos conocimientos teológicos adquiridos en París - Mauricio[785] y el arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada[786]- León se encuentra en otro contexto muy diferente y de ahí se debe su datación tan distante de las otras dos grandes catedrales góticas de la península[787].

En 1230, León perdió la capitalidad del reino, puesto que Fernando III juntaría bajo una misma corona Castilla y León. El interés, por lo tanto, se desplaza hacia el sur con las tierras conquistadas a Al-Andalus[788]. Si bien fuese por el deseo de recuperar una posición de *Civitas Regia*, resaltar el carácter de diócesis exenta -pues tan solo está subordinada a Roma- o, como también se ha apuntado, la plasmación de los ideales políticos de Alfonso X, se comenzará la

---

del infierno, ya que en su creencia, cualquiera que portase el espíritu santo no podía pecar Para ello, la iglesia refuerza el culto de los santos, de las reliquias y de la veneración de las imágenes. Plantean una cruzada por Simón de Montfort y posteriormente Gerard de Cross. Hay un importante Concilio en Bourges el 30 de noviembre de 1225, por mandato del papá, en el que se moviliza a 6 arzobispos, una centena de obispos y 520 abades, así como numerosos maestros de teología de París. Por ello, vemos como teólogos y prelados se unen, se reúnen. Brugger, 2000: p. 29.

[779] R. Branner. P. Kurman apuntan la posibilidad de construir las partes occidentales empezando por la fachada, antes de juntarse. con las partes orientales. Esta es una forma de progresión simétrica Brugger, 2000: p. 23.

[780] Brugger, 2000: p. 25.

[781] Boerner subraya un decálogo cronológico sensible al portal central de Notre-Dame de París entre el basamento y las partes altas del juicio final del tímpano del Juicio Final. Boerner, 1998: p. 51.

[782] Brugger, 2000: p. 15.

[783] Sánchez Ameijeiras, 2004: p. 230.

[784] Ver imagen 15 en el anexo del Bloque III.1.

[785] Véase Morais Morán y Cosmen, 2024.

[786] Palomo Fernández, 1993.

[787] Su cronología ha sido tradicionalmente fechada en segunda mitad de centuria. Herráez Ortega, 2004.

[788] Herráez Ortega, 2004: p. 148.

elevación del templo hacia la segunda mitad del siglo XIII, en parte, gracias a la amistad del obispo Martin Fernández con el rey[789].

Mediante el modelo de la planta de Reims[790], las obras continuarán desde cabecera a los pies, cuyo pórtico se habría cerrado antes de la muerte de Martín Fernández[791], por lo que se considera que la iglesia estaría terminada, en los aspectos fundamentales, en 1285[792].

Si bien es común que la labra se vaya realizando en cuanto al desarrollo de la obra, de manera que la construcción y su escultura vayan a la par (como sería el caso de Burgos)[793], en León encontramos la atribución común del dintel del Juicio Final de la portada Occidental, como el del sepulcro del deán Martín Fernández, al mismo maestro. Consta que el deán muere en 1250[794], por lo que el taller del dintel del Juicio ya estaría activo antes de 1260; por ello, con frecuencia se sitúa su cronología entre 1250-1260[795].

El gótico leonés, al recoger el estilo francés, lo traduce con una cierta incoherencia; no obstante, una de las influencias más presentes es París, que se refleja a través de la articulación y disposición del tímpano. En la imagen de Cristo Juez también apreciamos una aproximación del Pórtico de la Gloria, el cual, a su vez, ha sido relacionado con Notre-Dame, lo que da lugar a una mezcla entre lo compostelano y lo parisino[796].

Asimismo, se ha visto una traslación del lenguaje artístico respecto a la escultura ultrapirenaica, la cual formaría parte de una cultura visual establecida en el reinado de Alfonso X[797], como es el caso de Chartres respecto al esquema del tímpano[798], o bien el recién mencionado Bourges, modelo para el paraíso leonés[799]. Si bien apreciamos un claro referente de la escultura francesa, hemos de tener presente la posible disparidad en cuanto a la situación cultural y teológica de la península y su adaptación al contexto espacial en el que se representa[800].

III. 2.11 **Portada de la Majestad de Toro**[801]

La portada de la Majestad de Toro se encuentra en la parte occidental de la colegiata que lleva por nombre Santa María la Mayor. Los orígenes de la fábrica actual los encontramos en una donación de Alfonso VII en 1139 que otorga a Bernardo de Perigord (1121-1149) la localización de Fresno de la Ribera para construir la iglesia de Santa María en Toro[802].

Aunque no hay evidencia real que apunte a que se comenzase su construcción en esa fecha, Garzón apunta a que su construcción sería orquestada por poderes de la propia villa y no de la sede diocesana, puesto que la diócesis se encontraba bajo el obispado de Esteban, en el reinado de Fernando II (1157-1188), con los cuales se articulaban unas edificaciones bajo un lenguaje románico tardío como Moreruela o Zamora, con problemas en su construcción[803].

[789] La monarquía intentó mantener el control eclesiastico a partir de esta centuria. Herráez Ortega, 2004: pp. 147-148
[790] Lambert, 1977: pp. 233-234, Gomez Moreno, 1925: p. 222.8. Perez Llamazares, Historia de la Real colegia de San Isidoro de León, León, 1927, pp. 324-325.
[791] Sauerländer, 2004: p. 178.
[792] Valdes, Cosmen y Herráez, 1994: p. 60.
[793] Herráez Ortega, 2004: p. 151.
[794] Sanchez Ameijeiras, 2000: pp 269-299, especialmente la 275.
[795] Herráez Ortega, 2004: p. 153.
[796] Franco Mata, 1998: p. 228.
[797] Sánchez Ameijeiras, 2004: p.117.
[798] Yarza Luaces, 1980: p. 233.
[799] Sánchez Ameijeiras, 2004: p. 229.
[800] Yarza Luaces, 1980: p. 228.
[801] Ver imagen 16 en el anexo del Bloque III.1.
[802] Garzón Fernández, 2018: p. 91.
[803] Garzón Fernández, 2018: p. 92.

En todo caso, el arranque de las obras se sitúa entre 1160-1170, con más probabilidad de comenzar temprano ya que no se aprecia un perfil gotizante[804].

Podemos apreciar una relación entre Santiago de Compostela y Toro a partir de los elementos que observamos en la decoración de la aspillera del ábside mayor –una Epifanía, la Última Cena, damas y caballeros, etc.- y, algo posterior en el tiempo, la portada norte, la cual es relacionada con el taller del Maestro Mateo, conexión que se sitúa hacia la segunda mitad del siglo XII[805].

No obstante, el objeto que tratamos en este trabajo es la Portada de la Majestad, situada en la fachada occidental. Esta destaca por su policromía original, la cual se protegió gracias al levantamiento en el siglo XIV de un muro colateral a otro muro de sillería, levantado anteriormente para hacer funciones de cementerio, con el cual, se dispuso de un espacio techado que se convertiría en capilla[806]. La obra es relacionada con el contexto de la 'diáspora de talleres mateanos'.

Garzón señala la falta de estudios que relacionen Toro con Compostela y, a su vez, con la vinculación que se ha establecido con Borgoña[807]. No obstante, se aprecia la sincronía de temas como los programas teofánicos, y motivos como las hojas carnosas.

III. 3 TEMAS. COSMOVISIÓN A TRAVÉS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS.

Se va a tener en cuenta la teoría enunciada en el II bloque como base para la realización del seguimiento de las representaciones temáticas, de acuerdo con la aproximación a las concepciones que se transforman a partir del reajuste desde la Plena a la Baja edad media. Con ello, pretendemos realizar un repaso de la correcta epistemología observada para llevar a cabo lecturas de las obras acordes a las mentalidades y con el objeto fijado en la moral.

Para ello, se van a situar las representaciones aparecidas en las obras seleccionadas (enumeradas en el anterior apartado), que pertenezcan a un mismo tema. De esta forma, podemos apreciar el cambio de consideración que se observa en ellas a través de sus usos o aplicaciones, para, posteriormente, bajo una visión de conjunto, establecer una lectura temporal en la que se aprecien los matices de cada período.

Las temáticas son categorías que queremos abordar diferenciadamente de los estudios iconográficos, ya que el objetivo consiste en realizar observaciones en conjunto, a través de los temas, para situar los momentos de la moral. De esta manera, moral y creación de la imagen -orden y caos- nos indicarán la lectura correcta en el arte para observar las matizaciones en la comprensión de las mismas; es decir, nos interesa la lectura transversal de orden y caos que se extrae de un repertorio iconográfico.

[804] Garzón Fernández, 2018: p. 93.
[805] Garzón Fernández, 2018: p. 115. Estos se llenan de ángeles y faunas diversas que se representan con un movimiento no lineal en sus formas y en su lenguaje plástico. Se ha relacionado con un origen borgoñón, así como una continuidad entre Ávila y la 'cripta' del Pórtico de la Gloria.
[806] Este cierre protegió a la policromía de las inclemencias climáticas. Cañedo, Manso, Navarro Talegón J. y Veliz, 1996: p. 39.
[807] Pita Andrade señala que la conexión entre Zamora y Borgoña llegaría a través de Galicia. Pita Andrade, 1953, pp. 207-226.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aunque se vaya a poner esta distinción metodológica respecto a los estudios clásicos que se realizan en cuanto a la iconografía, se seguirán los estudios que se han hecho de las mismas, por lo que la distinción recae fundamentalmente en el tratamiento, tal y como se ha mencionado anteriormente. Este enfoque no excluye la necesidad de incluir las aportaciones bajo los estudios iconográficos.

La lectura de este capítulo está en conjunción con el anexo literario dramas litúrgicos y el anexo fotográfico perteneciente al bloque III. 2.

III. 3.1 Cartografía, espacio

Fruto de estas dos mentalidades en las que ya incidimos en la cosmovisión trazada para el periodo objeto de esta investigación -siglos XII y XIII, platonismo y aristotelismo- encontramos dos fórmulas para aplicar las diferencias derivadas del tiempo y el espacio el pensamiento subyacente tras ellas y las intencionalidades que permitan conocer las manifestaciones artísticas en profundidad.

Al acercarnos a los elementos que forman y conforman el espacio encontramos algunos que permiten observar su transformación a través de las manifestaciones artísticas. Esto implica cómo ha de entenderse primariamente la implicación del espacio y cuál es su concepción, pues va cambiando. Son muchos los estudios que se han hecho por parte de la historiografía del arte, los cuales han llevado a definirla como iconografía arquitectónica[808]. Para ello hay que tener en cuenta la "ecología" de la imagen, pues no solo importa el entorno, sino cómo es la interrelación espacial con el resto de elementos y con el mismo espectador. Es decir, la infraestructura humana que se estaba constituyendo en cuanto al espacio y el tiempo, adquiere una imagen que se concreta en un momento determinado.

Si nos aproximamos al pensamiento del idealismo medieval, donde todo era más relativo, se remite a una arquitectura no figurada materialmente pues esta ya lo era de por sí. No había necesidad de recrear puesto que la 'realidad' a la que se remite estaba ya presente dentro de las consideraciones de lo celeste; estas ideas van a corresponder con el objeto de que se visualice físicamente, lo cual permite el carácter abstracto propio del platonismo.

Fruto de esta lectura, resulta una de las observaciones que relacionan los parámetros físicos con la significación cristiana, como es la señalada por Panofsky en cuanto a la orientación cardinal de los puntos en relación con la significación reglada en cada uno de ellos[809]. Los mapas en T.O son un ejemplo de esta mentalidad, por lo que habría que revisar, o bien matizar, el nexo que los conecta, así como observar cómo va a ir variando considerablemente con el tiempo.

En la Plena Edad Media hay otros parámetros a tener en cuenta: los problemas constructivos y de diseño arquitectónico no aparecen separados de las significaciones religiosas del edificio, de la simbología teológica y cosmológica que una concepción de la historia, como es la medieval, atribuía a las diferentes partes de la construcción religiosa. La arquitectura funciona como portadora de significados, de la que hay que conocer las claves de su lenguaje, para dar como resultado la lectura que hacemos actualmente de ella, pues tenemos al templo como revelación divina que reproduce el universo entero como totalidad del cosmos y cuyos elementos responden a un complejo vocabulario simbólico no

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[808] Sánchez Ameijeiras, 2001, Reveyron, Puel y Gaillard, (éds.), 2013. y Camille, 2005.

[809] Sobre la simbología de los puntos cardinales y la oposición Norte/Oeste (negativos) contra Sur/Este (positivos). Véase Panofsky, 1998: p. 148, nota 63.

estandarizado[810]. A su vez, la interpretación del simbolismo de las partes de la iglesia por parte de los liturgistas medievales no coincide completamente en todos los autores, por lo que hay que evitar considerarlo como un sistema homogéneo y riguroso ya sea por la variedad temporal o el espacio en el que se inscriban. Se trata de intentar descodificar un espacio liminal que se aproxima a lo espiritual siendo su representación parte del mundo sensible.

Si la relevancia espacial del idealismo ya tenía un gran peso, su importancia se va a ver reforzada al materializarse[811]. Sería el momento en el que la representación del espacio y sus diferentes elementos adquirían los tintes de performance escénica[812]. Esto genera la tendencia a sistematizar las representaciones y, con ello, el simbolismo que guardan; por lo tanto, esta sistematización no debe extrapolarse a las consideraciones anteriores a dicho fenómeno. El espacio cada vez se va configurando a través de elementos físicos, llegando al punto en el que la importancia conceptual relativa a un espacio pasa a convertirse en dar servicio a la funcionalidad pragmática, o bien adquiere su significación a partir de la emulación en sus formas y elementos.

Podemos observar este apunte a través de los dramas litúrgicos: en el *Ordo Stellae* de Rouen, del siglo XII (verso 1) los reyes están situados en el altar, pero no se aporta ninguna directriz más. Sin embargo, tenemos una referencia a partir de *Le Jeu d'Adam,* datado en el segundo tercio del siglo XII, en el cual el infierno estaría a la derecha y el paraíso a izquierda. En el infierno habría una *gueule* (boca) de manera simultánea[813]. Dicha información no revela unas connotaciones establecidas, aunque sí una observación tácita de las mismas, relacionada con significados determinados.

Se aprecia una mayor preocupación por situar espacialmente cada objeto o personaje en el siglo XIII, siendo el caso del *Ordo stellae* de Fleury: se indica que el belén estaría a la puerta del monasterio (verso 11), así como cada rey sale de un lado, mientras alude a diferentes puntos físicos; incluso llegan a denominar los nombres de los lugares (verso 171). Todos se reúnen en el altar.

En el *Peregrinus* de Rouen, del siglo XIII, hay especificaciones de relaciones espaciales que guardan un significado, pues el día de Pascua, en medio de las naves de la Iglesia dos niños dispuestos en el segundo asiento con túnicas y la cabeza vuelta hacia abajo que suelen acceder a la catedral por la puerta occidental derecha lentamente (versos 2-4). También se especifica que un sacerdote vestido de blanco, descalzo, con una cruz en las manos, entra por la puerta occidental izquierda (versos 7-8).

III. 3. 1. 1 Ciudad Lám. 1 y 2. Ciudad

Una de las representaciones más frecuentes en el arte medieval, y con importantes implicaciones cristianas, es la ciudad. Respecto a la ciudad en el claustro de Moissac la

[810] El precursor de los estudios modernos de iconografía de la arquitectura fue Sauer (Sauer, 1924), seguido por Krautheimer, 1942 aunque, como este último reconoce (p. 1 nota 2), la tradición de los estudios de iconografía arquitectónica siempre se mantuvo viva entre los estudiosos procedentes del campo eclesiástico. Para el caso hispano véase el modélico estudio de Moralejo sobre la imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago, Moralejo Álvarez, 1985c. Lahoz Guitiérrez, 2022: pp. 113-115.

[811] Rogers, 2015: p. 8.

[812] Hoy en día vemos el espacio como símbolo, cuando todo lo era. Tenía una dimensión simbólica en cuanto a lectura con nuestros parámetros, pero si observamos la realidad como se entendía, todo era entendido bajo ese manto "alegórico" para nuestra comprensión bajo el velo racional.

[813] Aunque en el *Jeu d'Adam* del siglo XII no se especifica la orientación concreta, sí aparece definido el lugar, al que se señala varias veces, por lo que se hace hincapié en un espacio específico al que se dirigen. Será en versiones posteriores donde se definan las orientaciones izquierda-derecha. Cohen, 1943: pp. 7-42.

encontramos bajo la que se ha interpretado como una Jerusalén y Babilonia. Se trataría de la Jerusalén terrestre que sería el ideal, la expresión del orden divino al que hay que aspirar como sociedad, al contrario de lo que sería Babilonia (Imagen 1, 2)[814]. Por lo tanto, su aparición remite a un modelo terrenal que ha de seguirse para tener en cuenta en el apocalipsis, no es la aparición de la Jerusalén esperada, sino de la travesía en vida antes de la muerte. Dentro del conjunto de Moissac, hay que añadir la imagen de un capitel que corresponde al templo, perteneciente a un pasaje de san Benito, en el que hay que tener en cuenta el lugar que ocupa, tan relevante a la hora de tratar una ciudad y la espacialidad (Imagen 3).

En la portada de Platerías (imagen 4), a la hora de llevar a cabo la representación de una de las tentaciones se contextualiza a través, no solo de la figuración de la ciudad, sino que aparece junto a una inscripción, la cual remite a la ciudad Santa pues se lee "I(n)S(an)C(ta)M CIVITA(t)EM" (Mt.4,5). Resulta curioso cómo se acompaña de dicha inscripción para su identificación y lo hace a través de la connotación de esta; es decir, no remite a una identificación del pasaje al que se alude, sino que hay una necesidad de reconocer la ciudad y qué ciudad, además de hacerlo mediante una muralla y una puerta.

En Conques (Imagen 5), en lo referente al espacio del paraíso temporal se genera una relación de la Jerusalén Celeste con la terrestre. Al remitirse al paraíso individual, se recrea esa Jerusalén terrestre que han seguido en vida y la referencia a la celestial que les sigue, en este caso emulando y referenciando la arquitectura, la idea que se tiene de ella. Además de estar inmersos dentro de ella, ejemplificados[815]. Hablamos de una realidad viva, donde se ha materializado terrenalmente la Ciudad de dios. [816] Si el románico se trata de una arquitectura esculpida, en cuanto avanza el tiempo encontramos una meta-artisticidad con la arquitectura esculpida: no se presenta, sino que la imagen es representada aludiendo a ideas ya establecidas del ámbito celeste[817]; por lo tanto, la aproximación a la metafísica ya se estaba produciendo en el ejercicio visual.

Seguiríamos con Chartres (Imagen 6, 7) donde resulta elocuente que, si bien hay representación de ciudades, más bien tendrían un carácter decorativo situándose en los capiteles de las estatuas columna, señalando la espacialidad de manera constante para connotar el significado ya estandarizado[818]. Autores como Peter Kidson señalan que aparecería el cordero del Apocalipsis como referencia de que se manifiesta la ciudad celestial en la tierra; por lo tanto, se vira hacia una concepción metafísica, no presencial.

Por ello encontramos entonces la no representación de la ciudad como elemento vinculante al mensaje cosmológico proyectado, para encontrar una ciudad que sirve de escenario y señala un espacio delimitado o bien que se quiere destacar para aprovechar la propia simbología que la arquitectura le daría a los espacios, en este caso la implicación significativa en el templo cristiano que se muestra a través de imagen. De una manera sintética, se aprecia en la base que sustenta a Cristo en Chartres (Imagen 8) así como en Ripoll (Imagen 9), este aparece como un objeto que contextualiza una narración, pero lejos de ser anecdótica, se aprecian unas formas que ya están siendo estandarizadas, si no remite a la ciudad santa, es con su representación que se alude a ella.

[814] Klein, 2008: pp. 91-116.
[815] Relación de Conques con la Jerusalén celeste. Kendall, 2011: pp. 17-18.
[816] Durliat, Lacoste, 2009: p. 40.
[817] Baltrusaitis, 1986: p. 16.
[818] Según Peter Kidson, 1958 el tema del norte sería la Ascensión, del frontal central la visión del Apocalipsis, en el segundo puesto Dios recordaría a Dios y al cordero del Apocalipsis, con referencia a la ciudad celestial.

En el Pórtico de la Gloria (Imagen 10) no solo se materializa, sino que la arquitectura se reproduce espacialmente tratándose de una escenografía inmersiva. Los tres espacios de los niveles adquirían cualidades y propiedades dependiendo de la zona en la que se sitúa el espectador. Los juegos se crean constructivamente, como es el espacio abierto al exterior de manera continua, por lo que se revela tangiblemente en el espacio físico una recreación, de manera consciente, que no solo remite a, sino que, de alguna manera, se hace corpórea la realidad a la que alude. De hecho, también resulta significativo que se utilice un espacio definido tanto en su volumen como en su altura pues tiene una entidad propia. Es una limitación espacial dentro de la catedral, ya no solo creando una imagen arquitectónica, sino que la arquitectura se ha hecho imagen vívida por la que se puede transitar, a la vez que es funcional[819].

Podemos observar la diferenciación que vamos a encontrar con la recreación de la arquitectura de la ciudad en el coro pétreo del maestro Mateo (Imagen 11), en la que, para llevar a cabo esta imagen, se representan figuradamente arquitecturas de una manera intencional en la que destaca su protagonismo[820]. Ya no solo se recrea espacialmente, sino que el espacio es plasmado mediante figuras.

En cuanto a León (Imagen 12), es preciso indicar que los edificios representados tendrían tanto la función de decoración, como la remisión a la imagen sacra de la Jerusalén Celeste[821].

También existen ejemplos en los dramas litúrgicos. En algunos casos, lo que se destaca no es tanto la ciudad como la materialidad; así, en el *Ludus Pascales* de Tours se destaca el poder del ungüento mediante sus propiedades físicas (versos 13-14). Y, en el mismo drama, María muestra pruebas físicas de la resurrección de Cristo[822]. En el *Ordo Prophetarum* de Laon, Balaam se enfada con la asna ya que él no puede ver al ángel con la espada (versos 150-155); del mismo modo, en el *Ordo Stellae*, Herodes tampoco puede ver la estrella de manera física (verso 144). En la *Ordo Ioseph* en Laon ocurre lo mismo con la importancia que se le da materialmente a la plata, por la cual José puede acusar a sus hermanos (verso 264).

En cambio, en otros se hace referencia a ciudades o regiones concretas. En el *Ordo Stellae* de Fleury (Verso 107), los Reyes Magos se identifican con sus lugares de procedencia concretos, mencionando Tarsis, Arabia y Saba, indicadores del valor que aporta

[819] Castiñeiras González, 2013b...parafrasea la descripción de la Ciudad Santa para relacionar "Las puertas de esta basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche, ni en modo alguno la oscuridad de la noche tiene lugar en ella" (cita: *Liber Sancti Iacobi*. "Codex Calixtinus" Moralejo, Torres y Feo, 1992: pp. 200-201 (I, 17). Existe una triple estructura del Pórtico a través de las claves de la bóveda de la cripta con ángeles sosteniendo un sol y una luna como corresponde al nivel terreno y de la tribuna donde aparece el Cordero de Dios evocando la descripción de la Nueva Jerusalén que "no necesita de sol ni de luna que la alumbren... porque la ilumina la Gloria de Dios, y su lámpara es el Cordero" (Ap. 21:23-6) Moralejo Álvarez, 1983*:* p. 183.

[820] La organización espacial del coro mateano en el interior era exclusivamente para el clero. La propia disposición es una edificación por cada asiento, el cual genera una dinámica con una estructura unificada donde se asimila con un pasaje urbanístico en el que nos sumergimos. Tiene un volumen destacado, aunque los vanos alivian el peso visual lo que hace que no resulten como formas cuadriculadas. Se combina la geometría de tal forma que se difuminan las formas puras, de tal modo que, aunque siga una geometría estable se ha jugado con el espacio y el lleno, con lo que se consigue robustez, a la vez que liviandad y movilidad en conjunto. De esta manera se consigue crear un ritmo dinámico a pesar de ser arquitecturas que se repiten, que, lejos de dar monotonía, las diferencias sutiles aportan una sensación de inmersión urbana, generando un entorno que sumerge. Yzquierdo Perrín, 2001 y Otero e Yzquierdo, 1990.

[821] Franco, 1998: p. 242 La decoración que figura arquitecturas se identifican con la Babilonia del Apocalipsis, a veces, como en Notre-Dame, los edificios remiten a la Jerusalén celeste). A veces se hace referencia a la fauna por medio de ménsulas para referir a naturaleza, completando el conjunto del Paraíso Celestial.

[822] *Ludus paschalis* de Tours: el mercader habla de un poder de algo físico como el ungüento, el mercader parece dibujarse con connotación negativa (versos 41-47). En *Ludus paschalis* de Tours, María muestra testigos físicos de la resurrección la tela, la ropa y la cruz (verso 295).

el propio origen de estos "extranjeros". Por lo mismo, en la *Conversión de san Pablo* encontramos que sería la propia ciudad de Damasco la que se relacionaría con el gobernante de la sinagoga (verso 4-5).

III. 3.1.2 Naturaleza Lám. 3, 4. Naturaleza

La naturaleza está íntimamente relacionada con la cosmovisión, pues es el sustento y la base que genera el entorno del mundo y sus elementos. Según sea comprendida, así será aplicada en nuestra forma de vida y relación con la misma: la armonía universal se entiende a través de los estados en transformación según Platón y, como sabemos, estos estarían asentados en los designios de la divinidad[823].

En este caso, vamos a seguir su concepción a través de la vegetación, la cual resulta elocuente puesto que hay algunos elementos naturales que destacan, o, al menos, han sido representados visualmente de una manera más diferenciada. Dadas las características formales de los vegetales y su relación imbricada con el significado cristiano, hemos seleccionado este motivo para referirnos a la naturaleza.

La naturaleza observada en el claustro de Moissac (Imagen 1, 2) se encuentra al mismo nivel del resto de las representaciones, ocupando un capitel, sin adquirir un sentido secundario. Podemos observar cómo se va–desarrollando en sus cornisas la vegetación limitada a ese marco; sin embargo, el desarrollo de su temática no pierde fuerza en el espacio, por lo que la implicación que adquieren los capiteles con representaciones figurativas está al mismo nivel conceptual: vegetación y cualquier otro motivo tienen la misma magnitud y consideración dentro de la visión cristiana.

La vegetación sitúa y adquiere protagonismo junto con la narración, pues la plasticidad va a ejercer una comunicación dentro de ella. Su existencia se ha relacionado con el Paraíso, concretamente el que se situaría en la portada norte, hoy destruida y situados dichos relieves en la portada de Platerías (Imagen 3,4,5). Encontramos los capiteles con ramaje, tanto solo, como sujetando a unos animales, ya sean leones o simios. De la misma manera, se aprecia en las lascas correspondientes al pasaje de las tentaciones en el que se observa una serpiente enrollándose en un árbol (Imagen 6) que da el sentido a la narratividad que observamos. Su aparición, en este caso, remarca algo de autonomía diferencial en cada elemento vegetal, pudiendo modificarse a través de los actos o acciones que le suceden o le atañen, es decir, es susceptible de cambiar su connotación dependiendo de si es combinado junto a otras imágenes narrativas[824].

Es importante también señalar que en Conques no hay ninguna representación natural excepto las nubes. En Moissac (Imagen 7) se adquiere la verticalidad mediante una línea de rosetas vegetales que sirven de base para el tímpano. Se sitúan de manera autónoma en el marco en el que se define, por lo que adquiere su entidad y alusión por sí misma[825].

En Souillac el material vegetal se encuentra en el fragmento (Imagen 10), dentro del cual sirve como límite para la acción de los animales[826]. Solo en esta segunda obra, que se ha

[823] Mâle, 1924: p. 316.
[824] Nodar en su monográfico sobre el bestiario de la Catedral de Santiago tiene en cuenta estos factores para la aproximación a los capiteles vegetales. Véase Nodar Fernández, 2021.
[825] El autor Piort menciona que el dintel y el parteluz forman un conjunto simbólico indisociable. Piort menciona un sacramental copiado y decorado en Moissac hacia 1080 a 1120 donde la 'tao' es asimilada con el árbol de la vida: por primera vez la Cruz estaría disimulada en el arte monumental y que por eso tendría esas rosáceas que le cubren. La santa cruz estaría, por lo tanto, aludiendo a una teofanía gloriosa. Así, las figuras adosadas a las caras del parteluz se vinculan a este simbolismo. Durliat, 1993: p. 430. Véase Sánchez Ameijeiras, 2019: pp. 85-114.
[826] Baschet, Ambrose y Maxwell, 2010: p. 32.

fijado como retardataria, la vegetación está presente, ya que en el parteluz (Imagen 8, 9), la formación que enmarca liminalmente está conformada por unas columnas que zigzaguean en su fuste. La significación que guarda ha cambiado de medio por el que manifestarse, como se puede observar al incidir en este aspecto con la presencia de vegetación en la parte baja.

En Chartres hay poca consideración del espacio o cierto protagonismo para la naturaleza, que se relega a los boceles decorativos o aparece en los signos del zodiaco y trabajos de los meses (Imagen 11, 12)[827]. Otra observación a tener en cuenta es que la naturaleza que aparece más bien responde a una contextualización del tema o un personaje que se quiera representar, es decir, se encuentra en segundo plano.

El caso de Ripoll carece de representaciones de la naturaleza salvo como enmarque de animales en compartimentos espaciales muy definidos (Imagen 13, 14). Resulta muy elocuente como en las franjas laterales encontramos, por un lado, figuras geométricas que contienen animales enfrentados y en el otro las representaciones que se han vinculado con el espacio infernal o la parábola de Lázaro y Epulón. Por ello el ámbito natural parece restringido a motivos que remiten a otras temáticas.

Uncastillo contiene en su interior capiteles que muestran roleos, pájaros y vegetales[828]. Se destaca de ellos que son muy prolijos y que hay muchísima variedad. Cuando observamos la vegetación en la portada, esa naturaleza se encuentra reducida a los frisos que aparecen como dinamizadores del resto de arquivoltas figuradas y en el capitel que se ha relacionado con el infierno o con un castigo (Imagen 15), en los cuales, estos están enredados por raíces. Adquiere un significado dual dependiendo de qué se acompañe o cómo lo haga.

En el Pórtico compostelano encontramos muchas referencias al ámbito natural desde la escenografía a partir de las columnas repletas de elementos vegetales, hasta la relación del mensaje en la que se funden árbol genealógico en cuanto a la figura de Cristo hombre a partir del árbol de Jesé[829]. Asimismo, en una de las columnas helicoidales se encuentran cuatro personas aprisionadas por elementos naturales[830], por lo que tenemos tres diferentes niveles significativos (Imagen 16, 17).

En cuanto a León se encuentra flora en el dintel de la puerta del juicio a diferencia del perteneciente a Bourges en el que solo hay vegetación en las molduras entre los arcos abocinados que sirven como decoración. En León, Fray Juan Gil de Zamora proporciona una justificación teológica y estética puesto que sería una metáfora visual de la resurrección, de modo que hay una intención de índole metafórica con referencia a un proceso físico tangible[831].

En cuanto a la aparición de la naturaleza en los dramas, es más frecuente en los del siglo XIII. Podemos observar la distinción conceptual de la misma a partir de la relación que establece con la naturaleza de sus propiedades. La esencia de la que parten condicionará la referencia a unos factores u otros de los que proviene. Es decir, prevalece el interés por conocer la vinculación de cada elemento referido con su naturaleza innata o inherente. En el *Officium Pastorum* de Rouen (versos 11-12) se alude a que la conexión entre tierra y cielo se hace a través de la gracia, que sería el medio defendido por Tomás de Aquino para servir como modo intermedio entre las nuevas perspectivas científicas y la visión cristiana.

[827] Halfen, 2001: p. 64.
[828] Lacoste, 1971: p. 153 y 165.
[829] El fuste aparece con el árbol genealógico de Cristo, conocido como árbol de Jesé. De Jesé –quien esta acostado- parte una vara, la cual culmina en la misma virgen, la cual muestra su mano en gesto de aceptación. López López, 1986: p. 13.
[830] López López, 1986: p. 22.
[831] Sánchez Ameijeiras, 2004: p. 235.

III. 3.1 2.1 *Aire* Lám. 5

Encontramos una diferenciación de estatus en la portada de Conques, en la que se señala la corte de los elegidos con una distribución de nubes (Imagen 1)[832]. Las formas onduladas que sirven de terreno, resaltan en la portada de Moissac (Imagen 2); por lo tanto, se sitúa o bien se alude a la idea de superioridad con estos elementos de nubes[833]. Por ello los autores lo unen con una visión supernatural y celeste, o pudiera ser que lo estuviesen diferenciando para aludir a una teofanía.

En Souillac se aprecian estas nubes para resaltar el ambiente supremo que apreciamos en relieve de Teófilo (Imagen 3). Está señalando únicamente, de manera liminal, lo que ocurre en "terrenalidad" y "celestialidad". Los ángeles descienden de esas nubes, en una estética que no distingue el dinamismo como algo connotado. La visión es más compleja puesto que se trata de un motivo sintetizado si nos fijamos dónde se sitúan, a diferencia de Conques que estaba por todos los lados y Moissac que servía como indicador, lo que antes era mera orientación ahora adquiere una particular significación. Observamos también los elementos de nubes en la portada de Chartres (Imagen 4), en el tímpano norte, en el cual apreciamos a Cristo con los pies sumergidos en las nubes, así como ángeles que disponen entre las nubes[834].

Sin embargo, en una cronología posterior a la de Chartres no encontramos esta representación. En Uncastillo se representa un bocel que ejerce como prisión, por lo que se deduce la falta de aire debido al toro (Imagen 5). De nuevo, en Ripoll (Imagen 6), se intuye el aire mediante la falta de ley física en algunas sus representaciones, en las cuales se remarca la base terrenal y resulta obvio cuando se trata de una disposición alterada, al margen de las leyes naturales.

III. 3.1.2.2 *Agua* Lám. 6

Respecto al agua se aprecia un cambio de dimensión al menos en el protagonismo que adquiere su representación. En Moissac aparece de una manera destacada en uno de los pilares del claustro, a través de las ondulaciones retratadas (Imagen 1)[835].

De nuevo encontraríamos en la portada de Platerías unas ondulaciones similares en unas lascas que rodean el arco de la derecha (Imagen 2)[836], así como en zonas puntuales, como es en la parte interior de la mocheta situada a la izquierda del arco izquierdo (Imagen 3)[837].

En Chartres, en la misma representación del arco derecho ya visualizada (Imagen 4), también ha habido hipótesis como la de Durán quién apuntaría a que Cristo no se encontraría sobre una nube sino en el agua[838].

---

[832] Angheben, 2013: p. 187.
[833] Klein, 1990: p. 321.
[834] Piva, 2020: p. 2. Sobre el tímpano de la izquierda, el norte. Es más problemático: e trata de una Epifanía cristológica, al menos en la parte de superior. Cristo se encuentra con los pies sumergidos en las nubes, flanqueado por dos ángeles en movimiento centrípeto, en cuanto a sus cuerpos, pero con movimientos centrífugos. En el registro del medio están cuatro ángeles con movimientos agitados y una boca hablante. Salen de las nubes, se dirigen a los personajes del arquitrabe. Los dos centrales señalan la figura de Cristo que está arriba. Aquellos que están en el dintel con aureolas, también sentados, bajo pequeños arcos y sostienen libros y pergaminos como los apóstoles del tímpano, contando con el número de diez. Algunos se encuentran de cara a los ángeles y otros en diálogo mutuo.
[835] Existiría una correalidad de representación del de agua con una fuente que había en el claustro. Fraïsse, 2020: p. 34. A mayores, el Pilar con la representación de agua, sería una Anunciación de que van a tratar la escritura Santa porque este elemento es una metáfora de la Biblia que se utiliza por los cristianos. Quitterie y Fraïse, 2023: p. 26.
[836] Castiñeiras González, 2011: p. 94.
[837] Es preciso recordar la fuente de agua enfrente de la portada del Paraíso o Francígena, citada en el Códice Calixtino Moralejo, Torres y Feo, 1992: pp. 557-558 ("De la fuente de Santiago"), 558 ("Del Paraíso de la Ciudad"), 559-560 ("De la Puerta Septentrional").

La única remisión a Ripoll aparece como un elemento anecdótico que acompaña a la narración y que apunta a la purificación. No obstante, lo hace a través de un pasaje de una historia, no siendo importante por sí mismo (Imagen 5)[839].

III. 3.1.2.3 *Luz*

La relación bíblica que se le da a la divinidad con la luz es explícita, y se produce tanto en el siglo XII como XIII. Se aprecia este vínculo en el *Ordo Stellae* de Rouen (verso 2) por la relación directa de la estrella que guía, con el nacimiento de Cristo, lo que alude a su naturaleza divina. Se apunta ya a un origen que surge de un fenómeno natural para combinarse con lo supra-natural, pero que viene anunciado por las señales terrenas.

Si lo luminoso es nexo con lo superior, encontramos la nada en la oscuridad, a la que remiten los Juicios Finales situados en las portadas Occidentales en las que caen los últimos rayos del sol. En ella convergen tanto la luz última como la oscuridad primera, luz que alude al Reino de Cristo que será lo último que queda y la oscuridad a esa nada que le seguiría al Juicio Final, reflexión llevada a la experimentación del espacio-tiempo diario que transcurre día tras día sirviendo al fiel cristiano como modelo[840].

Estas connotaciones se plasman en el siglo XIII, en el *Ordo Rachelis* de Fleury, donde los inocentes aluden constantemente a la idea del brillo y el esplendor (versos 26, 27). Esa materialización se verá desarrollada en las manifestaciones artísticas con gran desarrollo en el arte gótico con el Abad Suger.

III. 3.2 **Tiempos: escatología**

La escatología va a ser aquello que regula el devenir de los hombres y, con ello, el tiempo de sus vidas debido a la relación implícita que posee en el cristianismo: así como se planteen los preceptos del más allá, va a observarse el mundo y la realidad. Esta temporalidad va a tener lugar entre la creación y la parusía, ya sea en el ámbito celeste como, por lo tanto, en el terrestre. Resulta una realidad tangible en el siglo XIII, por lo que se puede apreciar a través de expresiones como llamar al niño rey del tiempo, como sucede en el *Ordo Stellae* de Fleury, pues así lo llaman los pastores (verso 23).

III. 3.2.1 Apocalipsis

Hemos seleccionado en gran medida este tema por su relación con cristianismo, su relevancia artística en este periodo, así como su nexo directo con la concepción moral. Por lo tanto, gran parte del objeto de estudio y, en consecuencia, del relato tratado, está relacionado directamente con la visión apocalíptica. Pero dentro de la misma, se abordaron de diferente manera las distintas referencias a las que se le hace. Tanto es así, que mediante la comprensión que se le refiera, aludirá a un tiempo u otro, por lo que tendrá una lectura distinta dependiendo las mentalidades de cada momento, de modo que cada pieza encaja dentro de interpretaciones diversas. Podemos aproximarnos a esta problemática de manera

[838] Piva, 2020: p. 3. Hay interpretaciones que ven a Cristo sobre el agua y no sobre una nube. Tendría relación con algunas lecturas que tratan de Cristo sobre las aguas del apocalipis, pues el río de la vida sería el fin de los tiempos.

[839] Castiñeiras González, 2013c: p. 130. Éxodo como histórico modelo para el rito, en el que se aprecia el símbolo de agua purificada. En la banda de abajo: el episodio de las tablas de la ley recibidas por Moises y la obligación de construir un (Éxodos 25 y 26). A la izquierda tres figuras (las anteriores): Cuando el pueblo de Israel estaba sediento en su camino a través del desierto, Dios hizo brotar agua de una roca. Pidió a Moisés que golpeara la piedra con su bastón. Como no ocurrió nada, el profeta, impaciente, volvió a golpear y el agua brotó, pudiendo así saciar la sed del pueblo y su ganado. El Señor castigó a Moisés sin entrar en la Tierra Prometida por no haber tenido fe en el primer golpe (Números 20:1-13).

[840] Franco Mata, 1998: p. 233.

sencilla a través de las imágenes y observar su diferenciación en cada etapa en el que han sido creadas.

Resulta elocuente observar, de la mano de Angheber, los diferentes espacios que están en relación con la temporalidad, y esta, a su vez, con la comprensión de la moral[841]. Hemos distinguido para ello lo que resulta el Juicio final del individual cuando estos están diferenciados en la representación, y, al diferenciarlos, obtenemos diversos tiempos escatológicos y lecturas[842]. También se han unido estos, una vez que esta consideración escatológica iba unificada[843].

Entre las obras seleccionadas encontramos los apocalipsis de Conques, Moissac, Chartres, el Pórtico de la Gloria compostelano, Bourges, León y Toro.

III. 3.2.2 Juicio Final Lám. 7, 8.

La representación del Juicio Final ya había comenzado en los Beatos; no obstante, llegará a todos los fieles de manera expansiva cuando se representa en pintura, para pasar a capiteles y portadas posteriormente[844]. La primera eclosión de estas en la técnica escultórica se da de 1110 a 1130, culminando hacia la primera mitad del XIII[845].

Dentro de las diferentes fuentes que remiten al Juicio Final[846], hay varios episodios que son los que van a ir alternándose según las diversas consideraciones escatológicas que se suceden en el transcurso del tiempo. Las representaciones diferentes remiten a un tiempo diferente y, por lo tanto, a cuestiones que se aproximan más a la concepción de la época[847].

Las escenas de ese juicio están descritas muchas veces en las visiones del mundo de ultratumba que surgieron a lo largo del medievo. Pero al desplazar el tiempo, se acerca el juicio sobre el alma al momento del deceso humano que se acompañaba de un cambio del carácter del juicio, de colectivo y universal, a particular. Se convertiría en un examen individual de méritos y pecados de cada hombre. Esta idea entendida con dificultad por los creyentes es eclipsada por otra idea: la del litigio entre ángeles que interceden por el muerto y su alma, y los diablos que los acusan de todos los pecados cometidos en vida. Esto se transparentaba a través de esta, como se representa en portales occidentales de catedrales e iglesias, por lo que habría dos escatologías: la pequeña y la grande[848].

---

[841] Angheber dice que la teofanía se situaba al momento de la resurrección. Sería al final del siglo XII cuando se abandona la demora hasta la segunda parusía Baschet, 2009: p. 165 y Angheben, 2013: p. 126.

[842] Para Angheben la representación del juicio inmediato se encuentra entre el siglo XI y la mitad del XIII. Angheben, 2013: pp. 52- 53.

[843] A partir de la última mitad del siglo XII, un paraíso de espera y uno final se comprende como herético para Guillaume d'Auxerre (*Summa Aurea*, IV, 18, 4. Ed. Ribailler, IV. P. 549 y Tomás de Aquino confirma esta concepción Baschet, 2009: pp. 165-166. Angheben indica que este cambio se observaría en Notre- Dame de París. Angheben, 2013: p. 35.

[844] Su eclosión es de 1110 a 1130 y culmina hacia la primera mitad del XIII. Angheber sitúa el juicio del alma en el primer registro, en el cual, tras el primer juicio, se renacería con su cuerpo. Para el autor, en los siglos XI y XII no existiría pánico por las imágenes escatológicas, sino que serían una imagen bíblica más. Angheben, 2013: p. 3.

[845] Los Beatos plasman el Juicio Final a partir del pasaje de Moralia in Job. En pintura se representa el Juicio Final hacia 1110-1120, le sigue en capiteles y finalmente se traspasa a las portadas. Angheben, 2013: p. 141.

[846] Se manifiesta en el hecho de pesar las acciones, con la balanza extraída del libro de Henoc, 41, 1; 43,2; 61,8. También encontramos el acto de pesar las acciones en el libro de Esdrás, 3,34. Son algunos de los lugares del más allá para san Agustín y Gregorio el Grande. Para Ambrosio, en *De Paradiso*, I, 4-5 el Paraíso y la Jerusalén Celeste serían similares, pues vendría el paraíso después de la muerte y después de la parusía la Jerusalén Celeste. Los Padres también hablan de paraíso temporal y paraíso definitivo. Hay visión de Alberic (1127-1137) de Settefrati, XX y XXXIX. Angheben, 2013: pp. 30-34.

[847] A veces tienen un orden complejo. La temática si permite seguir una lectura bíblica (con base textual). Lo que el autor llama juicio inmediato (tras la muerte terrena) es proclive de vincular una unión individuo-moral. El combate espiritual también tras la muerte a partir del primer juicio (El juicio del alma se llamaría transitus). Angheben, 2013: p. 23. Para juicio del alma ver Angheben, 2013: pp. 11-113.

[848] Gourevich, 1993: p. 168.

Observamos, por lo tanto, cómo el Juicio Final se representa en Conques en la parte superior, distinguida del juicio individual (Imagen 1). Sigue el Juicio Final en la portada de Moissac, dispuesto en el tímpano (Imagen 2). En Chartres aparece únicamente el final (Imagen 3). En el Pórtico de la Gloria, se soluciona con el Juicio Final, en la arcada derecha, pero distinguiendo la gloria de Dios del juicio del hombre (Imagen 4,5). Posteriormente, en los juicios de Bourges[849] y León[850] observaremos el final como el juicio por excelencia (Imagen 6, 7)[851], en el que los distintos actos se combinan[852]. Si bien se omite el juicio del individuo, se materializa la resurrección de los muertos, cuestión relevante para el cristianismo[853]. Se aumenta en León el ilusionismo al poner cada figura en un bloque, llegando hasta cinco, lo que ayuda a dar dando veracidad. En Bourges, en el tímpano de la portada del Juicio Final, en su remate, está el juez con sus brazos extendidos mostrando sus llagas; aparece bajo sus pies, en gran tamaño el arcángel san Miguel pesando a las almas: a la izquierda comienza un desfile de los bienaventurados sonrientes, con un franciscano en el extremo y, a la derecha, los condenados son empujados hacia el infierno por los demonios. Se muestra al arcángel san Miguel con vestiduras hasta los pies, con su ala izquierda bajada, sin tensión, que protege a los bienaventurados, sin embargo, la de los condenados está levantada como una espada, como amenazando a los condenados. El infierno de León aparece con grandes marmitas hirviendo con el fuego avivado por diligentes demonios, que son un elemento esencial de la imagen de infierno de portadas del siglo XIII. Se utiliza este elemento en Notre-Dame de Paris, suben llamas por la marmita y el demonio empuja, a un lloroso condenado, de cabeza a la ebullición. En León hay esta escena, pero más vivaz e intensa. Desde arriba los pecadores son empujados al aceite hirviente, una mujer desnuda de exuberantes pechos se precipita de cabeza a la marmita, pues cometió el pecado de la lujuria, desenfreno carnal. A su lado se ve una bolsa de dinero colgando del cuello del *avarus*, al que levanta un segundo demonio para arrojarlo hacia abajo. Lujuria y avaricia, adulterio y usura fueron los vicios más recriminados por la Iglesia, aquí recriminados con claridad, recordando más a las esculturas románicas, de Moissac. Las fauces del Leviatán son introducidas por los ingleses en el siglo XII, para luego aparecer en las portadas francesas, situadas en un lateral, a la izquierda del espectador.

[849] En el tímpano de Bourges existen tres niveles: en un inferior, encontramos los resucitados unidos a su carne, que salen de sus tumbas. En el intermedio: las figuras situadas a la izquierda de Cristo nos parecen atractivas, sensuales, con poses clásicas, desnudas como signo de los caídos. Están contorsionados en posturas y enviados a las calderas del infierno. Del lado derecho, en contraste, en una ordenada cola para entrar por el arco trilobulado del cielo, donde Abraham sostiene almas en una tela. Sonriendo, los bienaventurados de Bourges guardan verticalidad y simetría, manteniendo tonsuras y sus coronas, con su condición clerical, monástica y real. Camille, 2005: p 88.

[850] Aspecto moralizador, anecdótico, abundancia de detalles narrativos, puesto que quiere convencer, probar, no desvelar aquello que los justos o amigos están persuadidos. La resurrección de los muertos: cada uno, salvados y réprobos se van a su destino bajo Cristo juez. En León también encontramos el peso de las almas y encima de este, se sitúa sedente Cristo sobre podio. Franco Mata, 1998: pp. 240-241. Cristo en majestad se encuentra flanqueado (como deesis) por la virgen y san Juan, a los lados ángeles de la pasión y evangelistas (separados persona y símbolo ya). En el dintel donde aparece el Juicio, en el centro se encuentra san Miguel con la psicostasis con los condenados a la derecha y, bienaventurados a la izquierda. Un edículo señala el paso al cielo (en León una a modo de puerta). Yarza, 1980: p. 233. El Juicio final se concentra en el tímpano, eliminando de arquivoltas lo narrativo que distraiga la atención. Encontramos ángeles trompeteros que llaman a los muertos y salen de sus tumbas. Franco Mata, 1998: p. 228. Sauerländer, 2004: p. 185.

[851] Sauerländer, 2004: pp. 187-188.

[852] El seno de Abraham lleva al fin de los tiempos en Conques y San Denis. Angheben, 2013: p. 59.

[853] Los resucitados salen de tumbas desnudos o escasamente vestidos, para así adivinar el estamento social por vestimenta o accesorio: mitra-pontífice, corona-rey. En la resurrección de los muertos el movimiento, motivado por la celeridad evocada en los textos al primer golpe de trompeta: *in ictu oculi*, *in novissima tuba*: *canet enim tuba*, *et mortui resurgent incorrupti*, *et nos immutabimur*. Existen reacciones variadas: plegaria, terror, cubriéndose los ojos para no cegarse ante la esplendente luz que irradia el Juez. No falta la escena del matrimonio que se toma de la mano para reencontrarse. Franco, 1998: p. 248. Los ángeles llamaran a los muertos con la voz de la trompeta (*vox tubae*), excita a los buenos, y aterroriza a los malos. Los muertos salen de sus tumbas y se inscriben dentro de los elementos constitutivos esenciales de la imagen de la segunda Parusía y del Juicio Final ya desde los siglos IX y XI. Resucitan y serán sometidos a juicio, ejecutado *in ictu oculi*: algunos muertos salen de tumbas ayudados por ángeles, indicativo de que han superado el juicio particular. Franco Mata, 1998: p. 246.

En Toro aparece el Juicio Final con una novedad: el purgatorio (Imagen 8, 9, 10, 11, 12, 13).

La representación del Juicio Individual no va a ser bien recibida a partir de cierto tiempo, al punto de llegar a observarse como una herejía, por lo que todo va a recaer en el Juicio Final, el único con Cristo como juez[854]. Podemos observar esta tendencia en el *Ordo prophetarum* de Laon (verso 123), donde, la sibila alude a que es Cristo la señal del juicio, y reincide en que es carne para juzgar al mundo y así estar familiarizado con ser el humano y su condición.

III. 3.2.2.1 *Segunda parusía*

Dentro de los tiempos, encontramos un momento 'futuro' en el que llegará Cristo: la segunda venida. Dentro de este episodio encontrarnos distintas fuentes de las que emanan los temas, así como varios fragmentos escogidos para representarlos[855].

III. 3.2.2.2 *Reino de Cristo* Lám. 9.

Las teofanías con el reino de Cristo serán más frecuentes a partir del siglo XII. En primer lugar, se halla en Chartres (Imagen 1)[856]. En Ripoll también se va a mostrar esta escena de manera más sucinta (Imagen 2). El Pórtico de la Gloria va a explayarse en él (Imagen 3, 4, 5)[857].

Esta diferenciación temporal se va a ver claramente en la literatura, como vemos en los dramas litúrgicos: las almas quedarían en una especie de limbo a partir del siglo XIII, una vez suprimidos los diferentes tiempos escatológicos. Estos deberían esperar a la segunda parusía para estar en el Reino de Cristo. Se aprecia en el En *Ordo Rachelis de* Limoges, donde los inocentes preguntan por qué no se defiende su sangre, y el ángel contesta que esperen hasta que estén todos (versos 2-3). Se ve el cambio cuando aparece la representación de Cristo mediante el cordero, señal de su segunda venida, ya que en el *Ordo Rachelis* de Fleury los niños inocentes van vestidos de blanco, regocijándose y aludiendo a que ya están en reino de Cristo (verso 90).

III. 3.2.2.3 *Bienaventurados* Lám. 10

La representación de los bienaventurados, es decir, aquellos pertenecientes al pueblo de Cristo que han alcanzado la gloria, se muestran con gran desarrollo. Estos aparecen de forma que destacan dentro del repertorio de la portada de Ripoll (Imagen 1, 2), y de manera más destacada en el Pórtico compostelano (Imagen 3, 4, 5)[858].

III. 3.2.3 Paraíso

Siguiendo las diferentes concepciones y fuentes, este puede remitir a unas creencias asentadas en el imaginario de cada momento, existiendo una gran variedad de motivos que

[854] El juicio final es una conjunción de dos tradiciones, con el resultado de un juicio único, es decir las estancias tras la muerte y la resurrección serían definitivas. El paraíso y el infierno ya serían definitivos. Quizá, esta temporalidad se señala con la figura de Abraham.
[855] Moissac sigue la segunda parusía de san Mateo. Se representan los capítulos 4 y 5 del Apocalipsis de Juan. Klein, 1990: p. 320.
[856] Por eso el tímpano de Chartres representaría el Reino Eterno de Cristo rodeado de su corte celestial, incluidos los apóstoles. Piva, 2020.
[857] También es ingente la multitud de los justos en el apocalipsis del Pórtico de la Gloria, hasta 38 figuras. Sebastián, 1994: 315-316. Los ancianos, para evitar la monotonía, están dispuestos por grupos, sentados en parejas, mirándose o hablando, lo que da equilibrio. Luego destaca las actitudes de los músicos por ser muy reales, son veraces los gestos y posturas, llegando a sentirse la fuerza que es empleada para girar las clavijas. Sebastián López, 1994: p. 315-316 y 327.
[858] Los bienaventurados coronados son 20 figuritas, López López, 1986: p. 8.

van alternándose en su conjugación para adecuarse a los nuevos planteamientos. Por ejemplo, encontramos la representación arquitectónica[859], en la que también se alude a elementos florales indicando el Edén, donde se ubican a los bienaventurados[860]. Pero sobre todo se pretende retratar la visión de Dios, objetivo de todo fiel.

III. 3.2.3.1 *Paraíso: Sala de Espera*

Nos referimos a este espacio como la iglesia paraíso a la que van los bienaventurados tras el juicio individual. Por lo tanto, se trata de una estancia terrestre que queda a la espera hasta el Juicio Final. Dado que la mentalidad cristiana en el siglo XII se halla, primeramente, dentro de una visión unificada de los planos, no existía reparo en mostrar un paraíso cercano al plano del hombre hasta la nueva llegada de Cristo.

En primer lugar, encontramos algunas de las piezas pertenecientes a la portada norte en la catedral de Santiago de Compostela, la cual, poseería esta temática en su programa (Imagen 1, 2), si bien hoy están reubicadas en la portada de Platerías.

En segundo lugar, encontramos la portada de Conques con la primera estancia para los elegidos tras el primer juicio (Imagen 3). La iconografía no permite atribuir a los elegidos y condenados de los dos primeros registros el mismo estatuto del cuerpo resucitado: del lado de los condenados responde a una lectura ascendente en el que el punto de vista es el juicio único; los condenados son literalmente echados en el espacio infernal inferior a través de una puerta doble de la boca del animal después de haber sido precipitados la primera vez desde el lugar de la balanza siguiendo así un itinerario simétrico de los elegidos al paraíso. Desde la contemporaneidad, las dos visiones no han sido nunca puestas en duda, pero el principio de continuidad cronológica se impone a una lectura ascendente que pasa del registro inferior al mediano. Para ello, debemos disociar espacial y cronológicamente los dos infiernos. Para Angheben resulta primordial no hacer una abstracción de la cronología y de la espacialización en cuanto a la narración, ya que los protagonistas pasan de un lugar a otro en movimiento: hay un antes y un después en los lugares físicamente más altos con respecto a los otros[861]. Es muy destacada la representación del Seno de Abraham de Conques, figura que es el ancestro literal de Jesucristo y el padre espiritual de la iglesia cristiana, y es mencionada, a menudo, en un contexto relacionado con el destino de las almas antes del Juicio Final; es símbolo de la recompensa real y tangible. El orden del paraíso está relacionado con el Evangelio de San Mateo, quien indica que la organización de la sociedad terrenal desaparece por completo al entrar en el reino de los cielos[862]

Esta tradición también se seguía en el arte bizantino[863], por lo que se distinguen ambos tiempos, siendo que en este son juzgados por los ángeles tras la resurrección de los cuerpos al salir de las tumbas[864].

---

[859] "El portal de la iglesia medieval debe interpretarse ... [como] el lugar del juicio, la puerta de entrada al Paraíso que está abierta a los justos". Carey, 2005: p. 19.

[860] El Seno de Abraham para algunos es semejante al paraíso final. En la liturgia este se entiende como temporal. Angheben, 2013: p. 37. La arquitectura, en ocasiones es la Jerusalén celeste. No es igual la ciudad del paraíso que la Jerusalén Celeste. También puede ser también la arquitectura general (Apocalipsis de Pablo) o las mansiones de Juan (14,2). En el paraíso temporal puede tener imagen de iglesia (más frecuente en la alta Edad Media). Angheben, 2013: pp. 39-40.

[861] Angheben, 2013: p. 193.

[862] Excepto que se conviertan en niños pequeños, no entrarán en el reino de el cielo. En este contexto, la presencia de Abraham se puede interpretar para simbolizar una verdadera metamorfosis que tiene lugar al entrar en las Puertas del Cielo el columpio de un terrenal Orden social a un orden más ideal. Carey, 2005: p. 18.

[863] Esta tradición iconográfica si fuera local tendría numerosas particularidades temáticas y estructurales. Para Angheben, tendría una influencia bizantina, en la que encontraríamos dos estancias infernales y dos lugares también para los elegidos. El movimiento descendiente habría sido adoptado en algunos Beatos, así como la superposición de los condenados se escribe en una secuencia narrativa que continúa en lo alto donde la figura del cortejo terminará en el lugar del infierno. Los

III. 3.2.3.2 *Paraíso definitivo* Lám.12, 13

En la parte superior del registro junto a la iglesia del paraíso se encuentra lo perteneciente al paraíso final de Conques (Imagen 1). El paraíso final se verá replanteado en Ripoll ya sin la sala de espera (Imagen 2). Hacia finales de siglo, el Pórtico de la Gloria encuentra una solución para fundir los tiempos en el final con las representaciones sintetizadas en una sola composición bajo una solución acertada de comunicación espacial a través de los ángeles (Imagen 3).

Es a partir del arte gótico cuando ambos tiempos se funden en uno de manera estipulada. Las mentalidades que sirven a una corte racional requieren de la presencia misma de la iglesia celeste en la tierra, lo que hace llevar a composiciones que la recreen a través de la materialidad del arte[865]. El peso terrenal es grande y de ahí que encontremos cada vez más elementos cotidianos en las representaciones celestiales, lo que deja entrever lo integrada que estaba la visión terrenal para el hombre medieval del siglo XIII. Resulta claro en la representación de Bourges (Imagen 4)[866], aunque esta destaca por poseer el levantamiento de cuerpos de las tumbas[867], dada la situación especial del temor por los albigenses, lo cual tendría reflejo en el programa[868].

León aparece con la fórmula más prototípica para el paraíso del Juicio Final[869], en la que se ve cómo han sido unificadas ambas temporalidades, de manera que los bienaventurados están ingresando desde la iglesia del paraíso al paraíso celestial[870]; pero, a su vez, también remiten al tiempo presente terrenal a partir de la escenificación y caracterización que se hace de los personajes, el espacio y los objetos (Imagen 5). Es posible apreciar el énfasis de la

condenados del segundo registro no descienden al infierno de abajo y los que están en el primer registro van hacia el lugar infernal a través de una puerta. La posibilidad de aludir a dos espacios dedicados cada uno a una temporalidad resulta viable, siendo la de arriba la del juicio final, pues se observa la contemplación de Dios, el máximo objeto del fiel cristiano. Sobre la posibilidad de tratarse de un juicio único, Angheben aprecia dos problemas estructurales, pues los santos y los elegidos no se encuentran en la iglesia paraíso, considerada como la estancia definitiva, puesto que, personajes tan importantes como la Virgen o san Pedro tendrían que descender al registro inferior pasando delante de la balanza y de los diablos para penetrar en el edificio paradisíaco. Angheben, 2013: pp. 191-192. Sería un argumento que apoyaría la teoría de los distintos tiempos para cada espacio, siendo el inferior la iglesia del paraíso -terrenal- y el superior el correspondiente al final. El cortejo, de esta manera, iría hacia el centro el cual se dirigiría hacia un paraíso periférico destacado por la teofanía parusíaca.

[864] Carey, 2005: p. 18.

[865] Probablemente en el tiempo presente y hasta la parusía. En Bourges se puede suponer una gran dimensión eucarística, lo que iría relacionado con la liturgia celeste, relevante debido a que tiene lugar la unión entre las dos iglesias (la terrenal y la celeste) a través de las indicaciones de los textos medievales. Es decir, la iglesia celeste descendería temporalmente para participar del sacrificio. Angheben, 2017: p. 40.

[866] En Bourges se pone de relieve la existencia de un paraíso, donde el primero de los elegidos es un franciscano, lo que excluye a cualquier otro representante de la comunidad social. Se consigue, por oposición, destacar el ámbito clerical a partir de la dicotomía espacial con la boca del infierno y la marmita, hecho que destaca el arquetipo contrario. Baschet, 1996, p. 6.

[867] Los teólogos estaban preocupados en los siglos XII y XIII por la resurrección corporal...primero se creyó que espiritual (Honorio de Autun) pero en IV Concilio Lateranense (1215) dice que resucitaremos con nuestros cuerpos. En Bourges: la corporeidad física del cortejo de bienaventurados contrasta con la espiritual de los elegidos. Pero resulta una realidad que no se ponían de acuerdo y existían problemas a la hora de solucionarlo. Sánchez Ameijeiras, 2004: p. 228.

[868] En la cruzada de 1248, se aprecia como tanto el rey como el papá le adjudican al arzobispo de Bourges la autoridad moral y el primer plan en la herejía contra los albigenses durante toda la primera mitad del siglo XIII. Esta responsabilidad en materia doctrinal tiene una influencia sobre el programa iconográfico de la nueva Catedral. Aunque es difícil de demostrar. se cumple por ciertos aspectos que parecen ser significativos, como que parece actuar como es el guardián de la ortodoxia. Encontramos en los vitrales como en esta iglesia parece que se quiere representar ser el representante de la Iglesia universal. Brugger, 2000: p. 33.

[869] El seno de Abraham en León, representado a través de un ángel que lleva un alma en su seno, situado en el salmer de la arquivolta externa de la izquierda. Sánchez Ameijeiras, 2004: p. 232. El cortejo de salvados carecería de sentido teológico, es más una reunión mundana, la música de los órganos es terrenal, no celestial. De nuevo encontraríamos el cielo sin sentido dinámico del averno, sin casi espacio, en el que se relatan hagiografías y martirios. Aunque los atributos y vestimentas aportan a través de su caracterización movimiento y nervio. Franco Mata, 1998: pp. 230 y 248-249.

[870] En León se representa la puerta del paraíso de frente con un batiente cerrado, ya que los terrenales no podemos contemplar la realidad futura celestial. Sánchez Ameijeiras, 2004: p. 227.

realeza y una modestia por parte de los religiosos dependiendo de su ubicación, lo cual resulta elocuente con el momento referido[871].

Para finalizar encontramos un Juicio Final en Toro en el que todas las partes temporales permiten ser mostradas debido a la aparición del purgatorio (Imagen 6, 7), un espacio por el que se permite desarrollar una libertad de acciones, ya que, además de la diversidad temporal, se soluciona una dualidad latente.

III. 3.2.4 No retorno: infierno[872]

Del mismo modo que ocurre con la estancia del paraíso, el infierno se encuentra como temporalidad caduca -juicio individual- y definitivo -final-, pues va a tener diferentes acepciones dependiendo de la visión moral del momento. Una gran diferencia respecto al tema del paraíso radica en la representación de la nada al no poder observar a Dios, que se va a llevar a cabo a través de representaciones que muestran dolor[873].

III. 3.2.4.1 *No retorno* Lám.14

El juicio individual se encontraría situado en un presente relativo en espera hasta la segunda parusía, momento en el que tendría lugar el juicio final.

El tímpano con el juicio final de Conques resulta problemático debido a sus particularidades expresivas y representativas, aunque según los estudios llevados a cabo, se ha podido observar un paralelismo con la *ekphrasis* narrativa en cuanto al texto, así como la influencia de la presencia cátara pudo tener en la representación infernal (Imagen 1, 2). Seleccionamos aquí las imágenes correspondientes al juicio inmediato en las que se ve el espacio en el que reinan las acciones que los demonios llevan cabo a los condenados por su comportamiento incorrecto[874].

[871] También resucitan un tercero, cuarto y quinto número de franciscanos de sus sepulcros… Sánchez Ameijeiras, 2004: p. 231.

[872] Hasta 413, Agustín se contenta con añadir algunas notas personales a la enseñanza de los Padres de los siglos III y IV sobre el fuego del juicio y los receptáculos después de la muerte. En particular el Seno de Abraham para los justos, fundado esencialmente en la exégesis de la historia del rico Epulón y el pobre Lázaro (Le, 16, 19-31) y de la primera epístola de Pablo a los Corintios, 3, 10-15. En el *Comentario del Génesis contra los Maniqueos* de 398, el fuego de la purgación se distingue de la condenación: «y después de esta vida habrá o bien el fuego de la purgación o bien la pena eterna» 29. Sin embargo, en las *Cuestiones sobre los Evangelios,* en 339, opone a los muertos incapaces de salvación, como el rico Epulón, aquellos que se han granjeado amigos mediante sus obras de misericordia y con ello se han preparado sus sufragios. Pero confiesa no saber si la recepción en los eternos tabernáculos evocada por Lucas (XVI, 9) se efectuará inmediatamente después de esta vida, o sea después de la muerte, o bien al final de los siglos, en el momento de la resurrección y el Juicio final, 30. Le Goff, 1989: p. 86.

[873] El infierno sería temporal, desaparecería, pero parece que, debido a su componente expresivo, se resistiría en imágenes y textos. Para autores como Ambroise Autpert (Ap, IX,20,13b), a diferencia del purgatorio, del infierno no se puede salir, aunque en muchas ocasiones ambos se componen con figuras de demonios y daños, no siendo muy precisa la diferenciación de los lugares antes y después de la parusía. Angheben, 2013: p. 41.

[874] Se muestra como la puerta real al infierno; los demonios están empujando varias personas en él, incluyendo un caballero junto con su caballo. “El cuerpo del pecador es asimilado a la del monstruoso monstruo” concepto de que imágenes de cuerpos monstruosos y deformes fueron vistos por monjes en un contexto que unía corpóreo, deformidad y monstruosidad, a una correspondiente "deformidad", por así decirlo, de la mente. Siendo esta afirmación cierta o no, puesto que en el ejercicio descriptivo con fijación textual que tiene lugar en estas representaciones, podemos interpretar las figuras pertenecientes a lo que nosotros consideramos como el lugar del mal como deformadas, debido a las acciones que tratan de retratarse en ellas. Véase Dumez, 2010: pp. 5-11. Lo cierto es que, de manera compositiva, resultando su objetivo principal a la hora de constituir los infiernos bajo la intención de parecer aterrador o no, resulta visualmente más emocionante, incluso divertido, mediante la calidad de los demonios que parece entretener. El cielo está ordenado y sereno, casi aburrido, pues nadie hace mucho. Se ha destacado el supuesto terror que se quiere mostrar por la parte infernal: lo cierto es que hay una muestra más amplia y desarrollada del infierno, lo que contrastaría, si hubiese una intención contrapuesta doctrinalmente, de manera moral, con la llamada a dirigir al fiel hacia el camino correcto. El Diablo en el infierno se sienta en el centro del registro inferior izquierdo; en el mismo sitio, del lado opuesto, se situa en el centro de la arcada en el registro inferior derecho Abraham, quien reúne dos almas bendecidas en su seno. Carey, 2005: p. 17.

En la portada de Moissac encontraríamos la segunda parusía, el retorno de Cristo que precede al Juicio Final. Sería una posible temporalidad presente según algunos autores[875], lo que convertiría a los relieves de los laterales en otro testimonio representado del juicio individual[876], aunque otros muchos apuntan a la segunda parusía de Cristo. En cuanto a esto, nosotros sostenemos que se trata de una teofanía, de una representación en presente, pero que, al juntarse los dos tiempos, remite a la congelación del tiempo de Cristo hasta el juicio. Posteriormente, todo se sintetiza convencionalizándose en temas iconográficos[877]. La hipótesis del juicio individual cobraría sentido si tenemos en cuenta el planteamiento de Shapiro en el que señala que se trata de una teofanía y que, con ello, la representación no se trataría de una narración, sino un suceso que ocurre en el momento en el que se observa, una imagen constante sin temporalidad o con temporalidad continua[878].

En Uncastillo (Imagen 3, 4), en el capitel situado a la derecha de la portada encontramos un infierno inmediato que se halla haciendo *pendant* con el tránsito del alma; de ahí que albergue representaciones de acciones infrecuentes que representen el tiempo de la vida, pues todos pasarán por un juicio en el que hay dos posibles caminos tras la muerte.

Por último y muy relacionado con Uncastillo, en el lateral de la portada de Ripoll encontramos escenas que parecen remitir al Seno de Abraham y a la parábola de Lázaro y Epulón (Imagen 5, 6). En este, se representa este juicio inmediato, a diferencia del Juicio Final que se lleva a cabo en el frente de la portada. Esta ubicación tan extraña nos puede sugerir la consideración secundaria del juicio individual, por lo que se intentaría rebajar este, fruto de nuevas sensibilidades y preocupaciones en la sociedad bajomedieval.

En el *Sponsus*, a las necias se las lleva el diablo, pues las cogen los demonios y las arrojan al infierno (versos 115 y 116)[879]. De la misma forma ocurre en *Le Jeu d'Adam* con Adán, Eva -segunda didascalia de la Escena sexta-, Caín y Abel -última didascalia de la escena octava-, a quienes expulsan al infierno nada más cometer sus delitos, llevando, con ello, a que dichos personajes cometan castigos de manera instantánea. De esta manera, no se desarrolla de modo autónomo un ámbito del mal, pues se justifica debido a la incidencia contra el fiel pecador, ya que se hace hincapié únicamente en el mal comportamiento que ha cometido.

III. 3.2.4.2 *No retorno definitivo* Lám.15 y 16

Conques cuenta con una ilustrativa imagen del infierno definitivo en la parte superior del tímpano (Imagen 1)[880]. Este tímpano destaca por ofrecer una visión novedosa de los condenados, ya que, no solo identifica el pecado, sino su oficio y estado social. En la mitad superior: clérigos pagan sus culpas, un demonio atrapa a tres monjes con una red, mientras que otro ataca al abad que todavía porta el báculo. Por debajo: un rey desnudo acosado por un demonio que le muerde la corona y en el registro inferior un jinete con cota de malla es derribado de su caballo; un usurero con una bolsa de monedas al cuello es ahorcado por un demonio, el falsificador de moneda (se ve el cuño que porta con la inscripción CUNEUS), es

[875] Noureddine Mezoughi e Yves Christie lo sitúan en la teofanía presente, apoyándose en textos de Isaías. Mezoughi, 1978: pp. 171-200; Christe, 1996, pp. 167-170. Klein, 1990: pp. 317-338.
[876] Klein, 1990: p. 323.
[877] Angheben, 2013: p. 64. Klein, 1990: p. 326.
[878] Esta aproximación realizada con respecto a Moissac sería el encuadre más importante en los anales de la historia del arte, puesto que Shapiro cambiaría la interpretación y la metodología del arte románico. Forsyth, 2002: p. 71.
[879] Eva Castro traduce *A tot iors mais uos so penas liureas; En efern ora seret meneias!* como *Por siempre sufrireis enormes penas y serán conducidas al infierno*. Mi propuesta de traducción: *Pronto vuestras penas se librarán, en el infierno -eternidad- serán removidas.*
[880] Huerta Huerta, 2006: p. 106.

obligado a tragarse el fulgente del crisol y, debajo, el pañero atormentado por otros dos diablos.

Posteriormente, ya pasando unas décadas, encontramos el siguiente infierno final en el Pórtico Compostelano: parece solo aludir al juicio final sin fundir ambas temporalidades (Imagen 2, 3). Tudela, del mismo modo, muestra un amplio juicio final con una contraposición del infierno y el cielo definitivos (Imagen 4)[881].

León y Bourges ofrecen su versión fusionada de los tiempos (Imagen 5 y 6)[882]. En León, el espacio infernal muestra unas dimensiones tan extendidas como las del paraíso, lugar en el que se permite una increíble dinamización compositiva a partir de las figuras, las cuales aparecen con un profundo desequilibrio, casi creando corporalidades monstruosas[883]. Menciona Angheber, que la fachada de Bourges sería anterior a la de París. En dirección hacia la marmita, el primero de los demonios con sus atributos sexuales evidentemente mostrados, posee con una cola en forma de serpiente y una cabeza monstruosa sobre el vientre; delante de este, se encuentra un condenado. Más allá de ellos está un demonio, el cual es casi enteramente moderno; el demonio que le sigue, con la señal entre las formas de cabezas de bestias, está intacto, así como el condenado revertido cuya cabeza portan hacia abajo. Los dos demonios que avivan el fuego que sale de la boca infernal han sido reformados. A su derecha, su pierna izquierda, en la boca del monstruo.

Una versión más amplia se muestra en Toro, que presenta más amplitud en el desarrollo, con la muestra desglosada de las cuatro versiones temporales, el momento desde la llegada al más allá hasta traspasar las puertas que llevan a los espacios definitivos (Imagen 7).

III. 3.2.5 Purgatorio Lám. 17

Aparece un lugar intermedio del que ya se tenía conciencia, aunque sin utilizar su denominación: el purgatorio. Esta concepción ya estaba presente en Cluny en el siglo XI[884]. Según el argumento que venimos siguiendo en este trabajo, encontramos un momento, hacia el siglo XII, en el que el juicio en sí y todo lo que él conlleva -diatriba de vías escatológicas, grado de comprensión de la moral en la sociedad del siglo XII y XIII-, es explícito y supone una rebaja de la amenaza de lo que la vida escatológica auguraba, puesto que aparece como un intermediario entre la pareja de lugares, cielo e infierno[885].

Como único testimonio explícito del mismo tenemos el caso de Toro (Imagen 1, 2).

III. 3.3 **Personajes**

Es importe llevar a cabo una aproximación a los personajes que conforman el universo cultural puesto que se puede ver la función y el lugar que ocupan a través de los cambios

[881] En Tudela se aprecia una tropa de diablos y castigados, suplicios truculentos que impresionan al espectador. Yarza Luaces, 1980: p. 233. Se explaya en este ámbito Jiménez, 2015: pp. 265-275.
[882] Angheben, 2013: p. 596.
[883] Franco Mata, 1998: p. 230. En el juicio final de León transcurre la acción en cielo e infierno. El primero con música donde conversan unos con otros, reyes y frailes mendicantes. En el infierno se calientan las marmitas para hervir a los condenados, con máscaras grotescas de voraces fauces infernales que "devoran" los cuerpos de los condenados. En el simbolismo cristiano el edificio religioso se presenta como Jerusalén Celeste, donde, al final de los tiempos, los bienaventurados serán admitidos, mientras los condenados serían conducidos al infierno. Por ello se especifica claramente este tema: camino hacia el cielo o caída al infierno, los dos destinos posibles, para los cuales el individuo sí puede, mediante su voluntad y conducta, cambiar su sino. No se puede olvidar que el juicio final sería tiempo "futuro", una visión apocalíptica. Sauerländer, 2004: p. 181.
[884] Angheben, 2013: p. 101. Carozzi 1994: p. 383.
[885] Carey, 2005: p. 19.

basales y cómo se van materializando expresivamente en la piedra o en la representación dramática. Si bien, está debe ir en consonancia con la lectura de la implicación del hombre, la cual, se puede ver y rastrear a través de las representaciones las consideraciones hacia ellas. La dimensión que adquiere la figuración antropomórfica y su significación específica se puede ir observando con ejemplos, como es el caso del ungüentario del *Ludus Paschalis*, los cuales aparecen con un rol mayor según la relevancia de la estructura social[886].

Poseemos gran cantidad de estudios sobre los protagonistas de los temas objeto de nuestra investigación, desde diferentes disciplinas. El enriquecimiento y la diversidad que vamos a encontrar en ellas nos aporta una clara visión; no obstante, la multitud de actores que encontramos hace que nuestra selección sea escueta, pues solo enfocaremos a los personajes más relevantes para esta investigación.

Se han escogido figuras de las que se puede extraer una lectura moral y se alude a ellas para redundar en su concepción. También se puede ver la diferenciación tanto conceptual del arte y la imagen, como las connotaciones significativas que estas representaciones sagradas -o no- van a tener en los siglos XII y XIII.

III. 3.3.1 Eva y Adán Lám. 18 y 19.

El capitel del claustro de Moissac que representa las consecuencias para el hombre del pecado original a través de Caín y Abel, sigue el sentido del programa del conjunto bajo la concepción de arte que en él se sigue (Imagen 1, 2, 3)[887].

En la portada de Platerías de la Catedral de Santiago se encuentran varias representaciones de Adán y Eva originarias de la portada Francígena (del Paraíso). En estas, se representan la creación de Adán y la de Eva, y la expulsión del Paraíso en otra pieza (Imagen 4 y 5). Se cree dicha portada tendría una temática paradisiaca, con la creación y el pecado, a la que se hace en el Códice Calixtino. Correspondiente originariamente a la portada de Platerías tendríamos un capitel con la expulsión (Imagen 6 y 7)[888]. Mucho se ha escrito y bajo diferentes identificaciones, sobre la mujer con la calavera situada en el tímpano de la izquierda de la portada de Platerías (Imagen 8): la adúltera Eva o Betsabé[889]; incluso se ha dudado de si su ubicación inicial fue esta portada o la Francígena.

En Uncastillo encontramos un capitel, en el lado derecho de la portada, que representa la expulsión de Adán y Eva, en donde aparecen también un ángel que los acompaña y una serpiente en el lado izquierdo de la figura de Eva. La pareja muestra sus manos en actitud de aceptación (Imagen 9 y 10)[890]: aceptan el castigo impuesto, aceptan la humanidad y su condición pecadora.

De nuevo en Santiago se ha identificado con las figuras de Adán y Eva la representación que se encuentra en el Pórtico de la Gloria y en el arco izquierdo, pues se ha relacionado textualmente con el libro IV de Esdrás (Imagen 11)[891] y con el descenso de Cristo al Limbo.

[886] Muir, 1995: p. 17.
[887] Véase Fraïse, 2020.
[888] El cambio de placas hizo creer que las piezas pertenecientes a la Portada Francígena eran de Platerías: Creación de Adán, rey David, mujer con el león y del racimo de uvas o representación de la lujuria, mes de febrero, expulsión de Eva y Adán Castiñeiras González, 2008: p. 234.
[889] Para la figura con la calavera de Platerías, véase el estado de la cuestión en Moralejo, 1992. Una revisión más actual en Cendón Fernández, 2018: pp.109-146.
[890] En la portada occidental de santa María de Uncastillo hay capitel con la expulsión de Adán y Eva, en el que Eva se quiere esconder de la serpiente con el cuerpo de Adán y aparece el ángel guiando, lo que remite al pecado original. Lacoste, 1971: p. 158. Identificación por Durliat, 1971: p. 205.
[891] El libro IV de Esdrás se transmitía vinculado al Apocalipsis, en el cual aparecen todos los personajes como Adán, Eva -desnudos, sin corona-, el Salvador, Noé, Abraham, por lo que se crea una relación discursiva... También aparecen personajes

En este espacio, ya no solo Cristo redime al mundo, sino también a aquellos que ya se encontraban en un espacio liminal debido al tiempo anterior, y, con ellos, a los justos de la Antigua Ley[892]. Hay una intención de remarcar que los padres de la humanidad, la raza humana, gracias al sacrificio de Cristo, adquieren una nueva dimensión.

En Tudela, aparece un friso narrativo en capiteles con la creación. Entre ellos están Adán y Eva, a través de los cuales se intenta relacionar el pecado con la creación y reincidir en que el hombre es hijo de Dios (Imagen 12, 13).

En Bourges se representan los primeros padres en los bajorrelieves de las enjutas de las arcadas que jalonan los muros, las cuales siguen una continuidad narrativa lineal en la que se desarrolla la creación y el pecado de aquellos (Imagen 14)[893].

Esta temática está en consonancia con lo que apreciamos en el drama *Sponsus*, pues para el mensaje cristológico que se remarca en la portada es necesario recurrir a Cristo como segundo Adán, quién redimió del pecado (versos 6 y 8). En el *Sponsus* se nombra a Eva quien fue la vía por la que los demonios sometieron a los hombres y les quitaron el derecho original, por lo que se redunda en un mensaje de recuerdo de la caída y redención cristológica.

III. 3.3.2 Dios

El uso infrecuente de la imagen de Dios hace que se remita a él mediante otras alegorías. En muchas ocasiones, la carencia de algunos elementos que debe haber, como pueden ser la luz, la presencia, la palabra…es signo de su falta, lo cual ya es elocuencia de que todo es Dios, por lo tanto, de una manera u otra, su figura se hace presente[894].

Por lo que respecta a los dramas litúrgicos, en el *Ludus Paschalis* de Ripoll se manifiesta con la indicación como gobernante de los ángeles (verso 7). Como todo está escrito por el todopoderoso, se remite a él mediante la existencia de la ley, como ocurre en el *Ordo stellae* de Rouen cuando se remite a escrituras proféticas (verso 82-83).

En el siglo XIII, la interacción divina con el plano físico parece haber variado, pues hay cierta justificación de los actos de Dios en el mundo terreno, como sucede en el *Ludus Paschalis* de Tours (versos 26 y 27), donde los ángeles actúan y se señala que Dios controla lo que ocurra. De nuevo en el mismo drama, se incide en la intercesión de Cristo a través de las maniobras de Dios, mediante los ángeles, por lo que nos llega desde un plano celeste a uno terrestre a través de estos intermediarios (versos 92-95). El rasgo tangible que exige la

---

con corona que han sido identificados como los hijos de Isaac (Esaú, Jacob), en el lado derecho estarían Moisés y David (tribus de Judá y Benjamin) los cuales podrían aludir al cumplimiento de la promesa mesiánica. En la 2ª arquivolta encontramos diez figuras aprisionadas que serían las tribus de Israel (sufrieron cautiverio en tiempos del rey Oseas, observaciones, Ley de Dios) por eso, Cristo las trae a su patria. Sebastian López, 1994: p. 317.

[892] Cristo de arco de la izquierda se encuentra coronado, bendice con su mano derecha y sostiene un libro con la izquierda. Adán y Eva están en actitud reverente. Yzquierdo Perrín, 2010: p. 93.

[893] Los bajorrelieves de las bases de las puertas del juicio, de Saint-Étienne y Saint-Ursin, en cuyas enjutas de las arcadas se narra la historia del Génesis como motivo decorativo (nueve primeros capítulos) y presentan un gran interés iconográfico, a pesar de las mutilaciones y las torpes restauraciones que han sufrido. Se debe comenzar por el lado izquierdo de la puerta central y terminar en el contrafuerte del extremo derecho. Aquí está la indicación resumida de los temas: Creación de los ángeles-Creación de Eva. -Introducción de Adán y Eva al Paraíso, el pecado, la desnudez, trabajar a Caín, la tentación. Dios llama a Adán y Eva quienes ocultan su Expulsión del Paraíso, Adán y Eva, una ofrenda de Abel y Caín. - Dios habla Asesinato de Abel. - Caín asesinado por Lamec. Noé construye el arca. Noé y su familia entran en el arca. El diluvio (parte rehecha. completamente). Noé suelta la paloma. Boinet, 1912: pp. 87-160.

[894] Mâle, 1924: p. 126.

mirada física hace que los materiales sirvan a un contenido discursivo unidos a una intencionalidad, como ocurre con la materialización de la divinidad a partir del gótico[895].

III. 3.3.2.1 *Cristo* Lám. 20 y 21.

En el claustro de Moissac se representan prefiguraciones de Cristo[896], así como referencias a él a través de otros elementos como pueden ser las cruces. También por medio de los ángeles que se han relacionado con teofanías de Cristo, en las cuales se refiere tanto al Bautismo, como a la Transfiguración. Es decir, aparece sin tener que ser representado pues está claro el mensaje de cristológico y sus diferentes connotaciones.[897]

La aparición de la imagen de Cristo junto a los escenarios que se dibujan mediante los pasajes de la puerta de Platerías, insisten en la unicidad de los programas a través de las portadas ya que se alude a ideas complejas de manera teológica dispuestas de sutiles imágenes que permiten seguir el recorrido visual que trazar para la observación a realizar, y por tanto, en la comprensión del fiel (Imagen 1, 2). Se ha mencionado la función de Cristo como nuevo Adán que redime al mundo. Esta redención está muy presente, como veremos, en todas las imágenes de esta portada. Se quiere remarcar la visión de Cristo-Dios que, a su vez, está siendo coronado quiere ser remarcada. Para ello se muestra el pasaje de las tentaciones de Cristo[898] en el que logra evadir la trama del diablo, al que vence, siendo merecedor de la corona de la victoria. Por lo que, siguiendo los signos del poder terrenal, es coronado[899].

En Conques resulta clara la imagen de Cristo-entronizado, así como de Cristo-juez (Imagen 3)[900], cuyo papel de justiciero se remarca en el Juicio Final para dilucidar quiénes siguieron su ley y quiénes no. Lo que redunda en la proyección de esta misma consideración hacia el individuo.

El trabajo de exégesis que existe en Moissac, se manifiesta en la propia representación de la imagen de Cristo, en la que se señala de manera indirecta como es gracias a Cristo la posibilidad de la imagen, en sí misma de la representación (Imagen 4)[901]. Por lo que la imagen que adquiere unas dimensiones de libertad y, con ello, de expresividad. La teofanía que está teniendo lugar hace presente el juicio que lleva a cabo Cristo en el momento coetáneo en el que se observa el tímpano y, así, tiene lugar la unión cielo y tierra, así como la doble naturaleza de Cristo, lo que resulta una comunión de concepciones de forma magistral. Todo ello se aprecia en la caída de los ídolos que aparece en la derecha de la imagen, milagro vinculado con la infancia de Jesús donde además las imágenes se ponen al servicio de la escritura en contra de la idolatría[902]; es decir, la imagen adquiere una lectura que difiere de la

[895] Gauthier, 1983: p. 115.
[896] En el claustro de Moissac se encuentran múltiples prefiguraciones de Cristo (Sansón, David, san Miguel, Isaac (sacrificado), Juan Bautista. Se llega a tratar una metáfora del Juicio Final a partir de un ángel segador en un capitel, pues se identifica con Cristo juez. Klein, 2008: p. 98.
[897] El capitel del ángel con la hoz representa la teofanía de Cristo la cual es análoga al bautismo y la transfiguración. Klein, 2008: p. 100.
[898] Para Moralejo, el Jesús de las tentaciones se convertiría en el nuevo Adán por contraposición con la portada Francígena. En esta se desarrollaría el ciclo de los primeros padres, mientras que en la de Platerías el nuevo Adán, Cristo redime al mundo, un mundo en el que hay espacio incluso para los pecadores. Castiñeiras Gonzalez, 2000: p. 71. Esta portada alude a la redención, para ello recurre al pecado, pero el objetivo no es el mal en sí, sino la redención. Remite al episodio donde en Jerusalén, el diablo lleva a Jesús para colocarlo sobre el alero del templo y proponerle que se tire con el fin de que sus ángeles vengan a recogerlo. Se representa en la cornisa en la que Cristo está a punto de resbalar.
[899] Un ángel corona a Cristo, lo que se lee como la victoria de Cristo sobre el mesianismo político y temporal Castiñeiras González, 2000: p. 71.
[900] Cohn, 1995: p. 228.
[901] Boulnois, 2008.
[902] La escena del ciclo de infancia de Jesús corresponde con el evangelio apócrifo de Mateo (caída de ídolos en Egipto). Para ello, las imágenes se ponen a servicio de la escritura para ir en contra de la idolatría Fraïsse, 2020: p. 42.

idolatría, haciendo posible su uso mediante una mirada que surge desde otras consideraciones (Imagen 5)[903].

En Chartres aparece Cristo, sobre una base arquitectónica dentro de la representación del juicio final (Imagen 6). Se representa únicamente con los evangelistas y él en mandorla, si bien sobresale debido a su volumen mayor; eso le hace perder dinamismo, puesto que el dibujo que antes le hacía tener la majestuosidad, se transforma en solemnidad, pero con cierto estatismo. Incluso los animales parecen congelados y no se tiene en cuenta la visión de conjunto. Se reincide en su divinidad a través del friso narrado con su nacimiento y pasión (Imagen 7)[904], por lo que se señala su divinidad a partir de Cristo hombre: Cristo con naturaleza humana, pero divina dentro de su Encarnación[905].

Cristo en Uncastillo (Imagen 8) remite a una representación que alude a su naturaleza divina, suprema, mostrando dinámica a través de sus vestimentas, pero sin la composición grupal de la visualización. Queda claro que Cristo es superior, pero por el desarrollo de la temática de la portada se aprecia otro tipo de planteamiento[906].

La cercanía con el fiel se comenzaba a denotar en la manifestación artística. En el Pórtico de la Gloria se experimentan diferentes niveles discursivos, como fruto de su diversidad proveniente de la transitoriedad que le acompaña. En primera instancia encontramos a Cristo coronado triunfante en la gloria (Imagen 9, 10). Ha de caracterizarse bajo las estructuras de poder rigen la sociedad, cada vez más antropocéntrica. Iremos viendo como esta representación se irá estandarizando posteriormente, por lo que mantendrá su imagen real y solo se reafirmará de diversas maneras. Es el momento de llegar a la sensibilidad del creyente mediante la humanidad de Cristo, por lo que este aparece llagado y acompañado de los *Arma Christi* como fruto del sacrificio que hizo, recordatorio dirigido a promover la sensibilidad del espectador[907].

La literatura recoge esta misma dimensión, como observamos a través del *Ordo Stellae* de Rouen donde Cristo es llamado rey de reyes (verso 44). En el mismo, también se menciona el tercer rey que, al ofrecer mirra, gobierna en todas partes (verso 118).

De nuevo, en el Pórtico de la Gloria aparece la representación de Cristo en el capitel del parteluz en el cual se muestra la Trinidad: el Padre carga al hijo en sus brazos, el Hijo, con un libro en la mano izquierda, mientras cuatro ángeles turiferarios inciensan la santísima trinidad (Imagen 11). Si bien Cristo es hombre, esto es posible por estar encarnado de la divinidad, como aparece en el *Ordo Stellae*, esta vez, de Fleury, pues se menciona que el niño es el

[903] En la portada de Moissac, se aprecia la teología de la imagen, pues Cristo y su encarnación hacen posible la imagen. Cristo permite comprender, es gracias a él (la creencia, la fe). Fraïsse, 2020: p. 41.

[904] Se atribuye a este taller (segundo) la escultura de los capiteles que coronan las columnas de los lados que cuentan la historia de Cristo. Hay partes que no están en su sitio porque hubo una parada de las obras y en la segunda campaña entre 1150 y 1155 esas escenas de la puerta derecha serían: la entrada de Cristo a Jerusalén, el arresto de Cristo, los olivos y cuando le ponen en el sepulcro. También el lavatorio de los pies y, entre la resurrección y la aparición de Cristo. Aubert, 1941: p. 209.

[905] En la otra mitad, historia del redentor: la presentación en el templo. En el área superior, encontramos una escena apocalíptica. Mientras más se acerca a la idea de encarnación de Cristo, más lícito es humanizar a Dios. Cazenave, 2007: p. 94.

[906] Cristo está reutilizado, procede seguramente de la portada occidental, pero sí le daría una cronología semejante. (Según Augusto Guedes).

[907] Cristo más cercano a su naturaleza humana. Se observa la llaga en el pecho y su sangre. Su rostro está creado para verse de frente y desde lejos. De frente parece un padre con bondad y acogedor; de perfil, un hombre joven y sonriente. Porta una corona real y está sedente sin llegar a abrumar, puesto que mide 3 m de altura, pero está proporcionado. Se plasma la humanidad de Cristo, no tanto su divinidad. Posee una inclinación de 20 grados de la cabeza respecto al cuerpo, dirigiendo la mirada al espectador. Se ve que tiene una nariz aguileña, de judío. López López, 1986: p. 7. Se ha establecido una relación de los Arma Christi con los improperios de la liturgia del Viernes Santo. También en los ángeles que sostienen la cruz se observa el *velatis manibus et stantes*: el rito para la adoración de la Cruz.

verbo hecho y de Dios (verso 12)[908]. Se vuelve a reincidir en este aspecto en los dramas litúrgicos con asiduidad en el siglo XIII, como en el *Ludus paschalis* de Tours, en el que se repite que es Dios y hombre (verso 194). También en la conversión de Pablo de Fleury pues se alude a la naturaleza de Dios y la carne del hombre en Cristo (verso 91). La cercanía humana se aprecia en la denominación en el drama *Officium Pastorum* de Rouen, en la que Cristo además de Dios es hombre y mediador (verso 13). En este texto se vuelve a hacer hincapié en que con el nacimiento de Cristo se limpió el pecado del destino.

No se olvida, en el programa del Pórtico compostelano, la dimensión que hace posible la nueva aproximación al hombre, por lo que se sitúa en el capitel del parteluz, el pasaje de las tentaciones (Imagen 12). Su divinidad, la de la Trinidad, nos llega por diferentes vías posibles a través de la visión metafísica: es la propiedad de la luz la que nos hace sentir la presencia divina; esta referencia lumínica, de manera simbólica alude a la constancia celeste que remite, de modo metafísico, en el terrestre. Además de todas ellas, existirían otras maneras por las que se remitiría a la figura de Cristo sin materializarse en la piedra, pero sí a partir del juego con ella y los espacios, es decir, a partir de la luz que incide y refleja. Para ello se han de conjugar los parámetros físicos y alterarlos para que remitan al mensaje buscado[909].

En Tudela, ya no se remite a Cristo bajo sus otras representaciones vistas, sino como el cordero del sacrificio, lo cual es elocuente porque incide en la muerte que este tuvo para salvar al mundo (Imagen 13). Ya el pecado original queda limpio gracias a la intercesión de Cristo y ahora el hombre es libre, en su libre albedrío.

En Bourges se insiste en la realidad de la Encarnación sobre la realidad humana de Cristo (Imagen 14). Así como en el tímpano se había concentrado la realidad de la Encarnación, ahora se destaca la resurrección del cuerpo, y poner en evidencia la doble realidad del paraíso y el infierno en el registro intermedio[910].

En León se sigue el ya modelo reconocible representación del Juicio (Imagen 15), entronizado, flanqueado por los *Arma Christi* y los intercesores. De esta forma, se sintetizan todos los aspectos mencionados y crea una sistematización reconocible[911].

III. 3.3.3 María Lám. 22

María va a ir cobrando importancia en cuanto a las tendencias de la realeza social, cuanta más relevancia se le dé a la ascendencia familiar, más importancia se le va a dar a este personaje en cuanto a su linaje. Aparece esta preocupación en el *Ordo Stellae* de Rouen (verso 37), lugar en el que se hace mención de María como judía, al igual que se hará un siglo después en el *Ordo Stellae* de Fleury (verso 91), en el que se menciona que María es judía, y con ello se la vincula con los reyes, ancianos y profetas del antiguo testamento. También, ello va a llevar a señalar la ascendencia puesto que la Virgen es Inmaculada, siendo esta el momento en el que va a cobrar una relevancia cuasi divina.

[908] López López, 1986: p. 13.
[909] Se recrea la luz del mundo de manera simbólica. La luz ya incidía en el nivel medio (del Pórtico de la Gloria) de manera metafísica, pues llegaba la luz "divina". El cordero a partir del espacio de tribunas, significando el *Agnus Dei* como Luz del Mundo y la Jerusalén Celeste siguiendo el Apocalipsis “las naciones caminarán a su luz, y los reyes de la tierra irán a llevarle su esplendor”” (21, 24) (Sigue el *Veneranda Dies*). Moralejo recuerda cómo la iglesia compostelana sigue esto, al no cerrarse ni de noche ni de día, pues el Maestro Mateo concibió el espacio como un nártex abierto al exterior y al interior. Por lo que, más allá de simbolizar simbólicamente, se aprecia el uso de la luz como propiedad, en la que se recurre a la metafísica recurrente del gótico, pero planteada bajo otra fórmula. Nieto Alcaide, 1978: p. 244. Prado Vilar, 2012: pp. 8-19. Prado Vilar, 2014: p. 193. Méndez Vergel, 2024a: pp. 186-187.
[910] Brugger, 2000: p. 36.
[911] Sauerländer, 2004: p. 186.

En Conques aparece a un lado: sí tiene cierta relevancia, pero simplemente como un personaje bíblico más (Imagen 1)[912]. En realidad, en el románico María tiene un papel menos relevante que el que tendrá en el gótico.

Le sigue el friso de Moissac en el que ella misma sirve como un trono para el niño quedando reducida a un marco (Imagen 2). El pasaje de Moissac referente a Isabel y María, la Visitación, redunda en ese aspecto divino de Cristo (Imagen 3). María es un ejemplo de cómo mediante la imagen su figura va adquiriendo poder y se van considerando nuevas proyecciones ideológicas que hasta el momento no se habían dado. La insistencia en la divinidad de Cristo mediante su origen inmaculado va a hacer de la Virgen un personaje fundamental.

En Chartres ya la vamos a encontrar en la puerta de la derecha entronizada y coronada manteniendo gran importancia con el protagonismo individualizado de su persona[913], la cual aparece como *Sedes Sapientiae*. Ya se empieza a ver un personaje de carácter polifacético (Imagen 4)[914].

En el Pórtico de la Gloria resulta ser la figura que media entre el pasado veterotestamentario y el Nuevo Testamento, en el culmen del árbol de Jesé. Empieza a adquirir unos rasgos identificativos que no pueden tener ninguna otra mujer ya que esta es la ascendiente elegida (Imagen 5)[915].

En el Juicio Final adquiere una gran preponderancia a través de la representación de la *Deesis*, como es el caso de Bourges: es la que intercede por los fieles, es decir, es la madre del mundo que protege con su humanidad, en una representación en la que María y san Juan aparecen intercediendo, como también se halla en León (Imagen 6)[916].

En Toro la encontramos en un momento del esplendor pues es Cristo mismo quien la está coronando, quien le cede esa aura de la divinidad y es la Virgen quien guarda el parteluz con todo lo que este espacio conlleva significativamente (Imagen 7, 8, 9).

Su relevancia va a verse plasmada, de la misma manera, a través de los dramas litúrgicos. En *Officium Pastorum* de Rouen del siglo XIII, se concede mucha importancia a María, y también al aparecer las parteras se habla de la dimensión humana, pues abordan el acto de parir. El aura celeste de la Virgen es suficiente para hablar de la divinidad de Cristo; se menciona así la profecía de Isaías. En la c*onversión de san Pablo* Fleury, Pablo insiste en creer a la Virgen María (verso 87) y su maternidad del hijo Dios y hombre. De nuevo en el *Ordo Stellae* de Fleury una mujer vuelve a incidir, en la relación entre la profecía de Isaías y cómo la Virgen ha parido (versos 20 y 21).

III. 3.3.4 Diablo Lám. 23.

[912] A la izquierda, el proceso elegido para el trono la Virgen María primero, seguido por San Pedro, luego Dadón, el ermitaño que estableció el primer oratorio en Conques, a pocos metros de distancia de este tímpano.

[913] En la parte inferior del portal hay figuras individuales del antiguo testamento. Arriba en la parte izquierda la historia de María, encontramos los pasajes desde la Anunciación a la Huida a Egipto. En cuanto a nacimiento de María, se relaciona con Isaías, al brotar del árbol de Jesé. Halfen, 2001: p. 32. En cuanto a la virgen en Majestad que corona el tímpano Aubert cree que al haber cambios y modificaciones también las tendrían en la parte alta del tímpano: en la puerta derecha se suprimiría la Virgen en majestad con el niño y la de la izquierda con pequeñas nubes. Aubert, 1941: p. 192.

[914] En la luneta superior está María como *sedes sapientiae*, la cual tiene cogido al hijo bajo una suerte de ciborio y dos ángeles turiferarios. Cristo aparece como la sabiduría divina, al encontrarse en el centro. Piva, 2020: p. 2.

[915] La Virgen María crea un múltiple efecto expresivo por la posición de sus manos (saludo del ángel y Anunciación). La Trinidad actúa como copa del árbol. Schotborgh y Schlör, 1980: p. 9.

[916] En León aparece el Juicio en el centro, María al norte y su triunfo, puesto que se representa la Coronación. Sauerländer, 2004: p. 181. La virgen y san Juan arrodillados en los extremos, como intercesores de la humanidad. Franco Mata, 1998: 228.

En el claustro de Moissac (Imagen 1 y 2) se aprecia cómo se representa y cuándo se genera esta figura identificativa, que debe distar y a la vez reconocerse como un ángel. Si bien, la imagen de este ya había sido estandarizada dentro de los monasterios[917], había que plantear un lenguaje visual que se comprendiese fuera de ellos, sin plantear malas interpretaciones. Ello supone recrear la imagen-tipo que se poseía de un ángel: una figura antropomorfa con alas y, para su reconocimiento, se dispone de distintos motivos como las alas o cierta delgadez sugerida. La aparición de esta figura tanto en los pasajes de Moissac como en Platerías (Imagen 3) sigue una imagen antropomórfica, pero hay un intento por desmarcarse del estereotipo de los ángeles: observamos la posible solución para remarcar el reconocimiento de los ángeles caídos mediante la aparición de la serpiente entre este ser -duplicado pues alude a diferentes escenas simultáneamente- y Cristo, pues se recurre a la representación más clara del mal contra el bien[918].

Una vez que la imagen del diablo se materializa, hemos de pensar en las emociones que provocaría su visualización y conceptualización para los fieles medievales[919]. Volvería a ocurrir la misma problemática que se dio con la demonología de Pseudo Dionisio, pues entra en el pensamiento metafísico que se difunde en el siglo XII[920]. Junto a las nuevas sensibilidades que se estaban proyectando en estos momentos delicados, hemos de contar con un problema para el catolicismo: los cátaros. Hemos de recordar que, para estas herejías, al igual que ocurría con el maniqueísmo, destacaba la lucha del asceta contra el demonio. El problema reside en mostrar la imagen de forma figurativa, sin caer en esta antítesis absoluta. Resulta fundamental distinguir una imagen que no caiga en interpretaciones no deseadas, ya que el lenguaje artístico al que se está aproximando la cultura es muy cercano a lo considerado como clásico, connotado negativamente per se. Por ello, se requieren unos códigos y expresiones que sean cristianas y sigan la unidad ideológica sin llevar a confusión[921]. Una de las preocupaciones va a ser su naturaleza aérea y, por ello, su unión con el fuego. Debido a las representaciones que adquiere el prototipo ángel-demonio va a destacar la incapacidad de volar como se aprecia en Platerías, aunque se cuente con alas[922].

Si bien se alude a él bajo una forma concreta, como ocurre en Conques (Imagen 4), en donde se le emplaza de manera literal enfrentado al ámbito del bien. Se encuentra entronizado, ya no dispone de alas, pero sí hay un intento por relacionarlo compositivamente

[917] Yarza Luaces, 1996: pp. 103- 129.

[918] Se menciona que se trata de un motivo exegético donde la alegoría resulta un recurso más de la tipología bíblica, se aprecia en la serpiente al situarse en el árbol entre Cristo y los diablos.

[919] Oldoni, 1988: p. 57.

[920] Pseudo Dionisio reflexionó sobre tema demonológico en una teología correspondiente a la vida monástica, desarrollando una demonología bien definida, la cual era problemática porque había que "inquadrarla in una metafísica di un certo tipo" Corsini, 1962: p. 25. Para su demonología como problema del mal, p. 16.

[921] El teatro clásico, en sí, era asociado con connotaciones negativas vinculadas al demonio. Tertuliano en *De spectaculis*, cap. XXIII, menciona que las máscaras son demoníacas porque hacen parecer al hombre lo que no es y por su derivación de los ídolos antiguos. Autores que hablan de ello por su origen clásico y su carácter demoníaco que enfatiza Blum, 1988: "Le Diable est la métaphore même du masque. Car il se transforme lui-même. Il ne porte pas de masque, il est la masque". Interesantes también las actas de Aslan y Bablet: 1985. San Isidoro llama a los dioses de los gentiles *larvae*, la palabra que usa para denominar las máscaras…-las imagines maiorum-, a las que se refiere como "hombres que se convirtieron en demonios". En occidente condenan las máscaras en el Concilio de Nantes (890) y numerosas decretales posteriores, así como manuales de predicadores como el de William de Wadington (ca. 1300). De ahí que las máscaras se usasen para demonios, aunque también se empleaban en otros contextos: carnaval, juglares, momos y fiestas cortesanas. González Montañés, 2002: p. 159

[922] Si aproximamos la imagen, veremos que los dos demonios -o el diablo en distintos momentos por lo que se repite su figura-, se apoya~~,~~ sin iniciar el vuelo, aunque destaquen sus alas. De hecho, resulta elocuente como se postra en la tierra, clavando una de sus piernas en la piedra que le sustenta.

con los elementos dispuestos en el infierno remarcando a quién pertenece el reino de ese lugar[923].

Por ello parece haber varios recursos para que su imagen responda a diferentes expresiones sin perder su entidad, como apreciamos en *Le Jeu d'Adam*[924]. De hecho, si observamos el arte románico en su generalidad, apreciamos la constante idea de que al demonio no se le ve con sus formas -o las que van a estandarizarse después según la literatura- sino con otras menos definidas, como delgadez (marcamiento de los huesos del torso) y alas.

En Souillac (Imagen 5) lo encontramos de manera simultánea y se caracteriza por medio de facciones zoomorfas[925]. De nuevo vamos a ver claramente su representación en la catedral compostelana, parece que con una imagen más definida en el Pórtico de la Gloria; no obstante, únicamente dentro del pasaje de las tentaciones, limitando su aparición a un momento necesario para la narración del mensaje que quiere transmitirse (Imagen 6, 7).

En Bourges (Imagen 8) aparece escuetamente como cabeza del infierno, pero se le sitúa enfrentándose a san Miguel y parece que se quiere reducir su imagen o su presencia tan solo al ámbito infernal y a su condición. Al igual que en León, donde aparece claramente, dentro de las formas seguidas en el tratamiento artístico, puesto que su imagen ya ha adquirido una estandarización, aunque mostrando una elegancia expresiva[926].

Finalmente se convierte en prototipo aceptado a finales del siglo XIII en la espacialidad reinante del diablo. En Toro (Imagen 9) aparece no solo entronizado, como jefe de su ámbito, sino también coronado.

III. 3.3.5 Santos Lám. 24 y 25

Los santos se representan en un primer momento en el claustro de Moissac, realizando acciones en pasajes en los que se alude a ellos; es decir, sirven como justificación para un mensaje del cristianismo que se quiere aludir a través de sus historias (Imagen 1)[927].

Ya en Platerías (Imagen 2) encontramos la figura de Santiago con una entidad que sobresale del resto, aunque aún es necesario incidir en su identidad a través de una inscripción. No obstante, es notable la preocupación en el tratamiento ~~o~~ artístico de la misma, siendo su aparición más cuidada, sin obviar la relevancia que tiene su personalidad dentro de la ciudad y el templo[928].

Santa Fe, en la portada de Conques (Imagen 3) adquiere una importancia relevante y da sentido a la creación de la portada en sí misma, en la cual adquiere una presencia significativa ocupando un espacio elocuente dentro de la composición.

---

[923] Satán entronizado junto a la caldera donde se muestra a un rey sin corona, de la cual se apodera el diablo. Le Goff, 2009: p. 175.

[924] En teatro, al tener la característica de cambiar de aspecto, se entremezcla entre el tumulto y su figura cambia. Athanasii, *Vita Antonii* 28, in pg 26, coll. 885, 888. *Le Jeu d'Adam* (Versos 328-340).

[925] La relación es en horizontal, señalando direccionalidad de narrativa progresiva. Se dispone una columna entre Teófilo y el diablo, por lo que se generan dos escenas, es decir, un escenario limitado. Se podría comenzar a ver una aproximación a la mímica si disponemos la relevancia de considerar el marco como un escenario. Labourdette, 1979: p. 42.

[926] Sauerländer, 2004: p. 193.

[927] Encima de san Pedro está Simón el Mago, con dos diablos. Quitterie y Fraïse, 2023: p. 30.

[928] Castiñeiras apunta hacia las fechas de 1103-1111 como las más adecuadas para su hechura, señalando que el añadido epigráfico de "ANFUS REX" en el lado derecho de la imagen de Santiago debió de realizarse hacia 1111 para señalar el evento de la coronación de Alfonso VII como rey de Galicia y León llevada a cabo en esta catedral. En su nimbo se lee "IACOBVS CEBEDEI" y en el lateral izquierdo: "HIC IN MONTE IHESV MIRATUR GLORIFICATV" y sobre la tablilla o libro que porta: "PAX VOBIS". Véase Castiñeiras González, 2008: p. 233.

En Moissac (Imagen 4) ya encontramos a san Pedro con las llaves, quien tiene doble referencia al aludir al monasterio y a su simbolismo celeste. Esa relación también nos habla de una dimensión que remite a los santos, con el espacio representativo de manera física, así como del sentido de propiedad[929].

En Ripoll (Imagen 5 y 6), la constancia santoral se observa narrativamente y se enfatiza la relevancia de estos a través de los sucesos hagiográficos –san Pedro y san Pablo- que tuvieron lugar siendo representados en la portada mediante diversas escenas, que relatan pasaje tras pasaje los sucesos de estas vidas[930]. Este desarrollo icónico de los santos como figuras que aportan propiamente más allá del relato general del cristianismo ya se observa en Chartres, como son las figuras representadas en las estatuas columnas[931].

San Lorenzo en Uncastillo (Imagen 7), junto a otras portadas, adquiere una relevancia protagonista identificativa en cuanto a diferentes locaciones con un santo concreto (san Lorenzo) que tiene rasgos característicos con los que cada templo y sus fieles pueden ser representados[932].

En el Pórtico de la Gloria (Imagen 8) se resalta la imagen del apóstol de manera casi comparable a la de Cristo, adquiriendo unas dimensiones desconocidas, teniendo constancia de que se trata del apóstol y en el templo compostelano se debe destacar su popularidad; no obstante, la posibilidad de realizar un conjunto de estas dimensiones centrando el punto en el apóstol, también nos sugiere nuevas preocupaciones y planteamientos sobre la corporeidad, como se aprecia mediante el desarrollo autónomo de los profetas y apóstoles con la estatua-columna[933].

Cada pasaje de las vidas de los santos tiene una dimensión propia. Esta dimensión de individuos específicos, santos a los que el fiel puede dirigir su devoción, sí se observa ya de manera clara en las portadas góticas como en León[934] (Imagen 9), en donde se dedican portadas enteras con su narrativa hagiográfica, además de las implicaciones significativas que va a tener para la localidad[935].

III. 3.3.6 Otros

[929] Sobre su datación, se cree que pudo ser durante el mandato del abad Roger (1115-1131), pues en 1122 reliquias fueron trasladadas a la abadía, aunque se considera que san Pedro es más avanzado por el naturalismo, en comparación con los ancianos. Bodiou, Frère y Mehl, 2006: p. 137.

[930] Sobre esta representación véase Westerby, 2018: pp. 99-111.

[931] Cuando aparecen los santos locales, estos actúan como un nexo entre lo que serían los continuadores de la palabra de Dios de la Iglesia, desde los apóstoles y hasta cuando se alude a personajes veterotestamentarios. En cuanto a la masacre de los inocentes se explica a través de un programa más sencillo y homogéneo como es el portal de Saintes, en donde se superpone la mano de Dios alrededor de ángeles y de la adoración del cordero. Se ven a los vivientes y a los ancianos de los capítulos 5 y 7 del Apocalipsis. La masacre de los inocentes ocupa la superficie tercera en una arcada dónde está encastrada dentro de la segunda teofanía. Se encuentra entre el cordero y los vivientes y, bajo el yacente y los vivientes de la arcada superior. Al estar entre estos dos temas, se sugiere que los inocentes han sido asimilados por mártires. Angheben, 2017: p. 45-46.

[932] Se encuentran muchos santos en el tímpano, como san Miguel, san Lorenzo, san Félix... A partir de estos, se muestran historias morales que modelan el carácter a través de escenas representadas (las portadas sobre todo eran para laicos y clérigos). Perratore, 2016: p. 72 El resto de la iglesia presenta a los santos patrones como si se tratase de santos-cleros. Esta cultura de la hagiografía ya se apreciaba en el siglo XI y XII en Aragón y Navarra aunque las hagiografías de Uncastillo son inusuales. Perratore se pregunta si es por ser frontera con Al-Andalus; también piensa en el proceso de urbanización de las nuevas comunidades respecto a las cinco villas, unidas por geografía e historia con el norte de Aragón, dominado por los cristianos, desde donde tienen campañas con el sur, donde domina el islam. Perratore, 2017: p. 77.

[933] Santiago del parteluz con bastón de caminante, sentado. Los dos bastones de los dos Santiagos en el Pórtico, se decoran en el travesaño con dos cabezas de leones. López López, 1986: p. 12.

[934] Sauerländer, 2004: p. 179.

[935] El precedente para el paraíso leonés es Bourges. Sánchez Ameijeiras, 2004: p. 229.

Respecto a una gran cantidad de personajes que inundan el universo cristiano hemos seleccionado dos que nos han parecido elocuentes para nuestro trabajo de orden y caos por su relevancia, así como su frecuente aparición en dramas e imágenes como son la figura de Herodes e Isaac en el pasaje del sacrificio.

III. 3.3.6.1 *Herodes*

Herodes aparece con frecuencia en los dramas dado que es un personaje clave que interfiere en la narración y sirve de soporte para crear el discurso o relato. Pone el contrapunto dramático que muestra las dos versiones conductuales y, con ello, el punto de inflexión. No obstante, esta dimensión se ve intensificada a medida que se avanza del siglo XII al XIII puesto que en éste adquiere unas características cada vez más polarizadas.

En el siglo XII encontramos algunas de sus intervenciones como la distinción que se hace en el *Ordo Stellae* de Rouen, puesto que los reyes llaman gobernante del mundo y rey del pueblo a Herodes (verso 49), pero a Cristo rey de reyes (verso 46). En la misma obra, el rey mago se arrodilla ante Herodes (verso 67); en siglo XIII esto no ocurre. En esta versión, Herodes tira enojado el libro (verso 86) cuestión de la que podremos observar su magnitud desarrollada posteriormente. Por último, en este *Ordo* el hijo quien le sugiere la amenaza y los soldados ya desenvainan las espadas y son ellos quienes indican la necesidad de matar a los inocentes.

Con la nueva sensibilidad más humana se va a apreciar como Herodes va a ser el causante de algunos de los sucesos más funestos para los hombres. Poco a poco se va a ir incidiendo en las acciones del mal que él mismo origina. Se dispone de manera personal que sea Herodes de quien surge el mal, pero posteriormente a este la idea se la sugieren otros[936].

En el drama del *Ordo Stellae* de Fleury, es en el mismo título en el que se remite a Herodes, por lo que adquiere cierto protagonismo en la escena. En el mismo, Herodes ya es llamado el enemigo en rúbricas (verso 42) y, como acto desarrollado respecto al anterior visto, Herodes cuando vio la profecía se especifica que se enojó y arrojó el libro. Tras esto, aparece su hijo y le tranquiliza, y le insta a matar a los niños, por lo que esta manda a los militares (versos 121-135).

III. 3.3.6. 2 *Isaac* Lám. 26

En Moissac (Imagen 1, 2), Isaac se ve como una representación narrativa con bastantes detalles y motivos que forman parte de la representación. Si bien la significación se realiza mediante la colocación y aparición de elementos que, conjugados, conforman el mensaje[937].

En la placa con el sacrificio de Isaac en la portada de Platerías (Imagen 3), el mensaje al que alude esta representación se efectúa solo a través de una figura que muestra tres motivos: los dos personajes en la acción del sacrificio y en la parte inferior el cordero sintetizando la escena, de manera que el significado de la misma sea directo[938].

[936] Hay conmoción en el eje del discurso. El monarca está irritado y ansioso, debido al conflicto, mostrando violencia verbal. Axton, 1974: p. 78-79. Se externalizan acciones de conflictos internos, se muestran en acciones, en el texto. Hay autores quienes señalan dos órdenes basados en el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento; el poder humano de Herodes con el poder divino de Cristo y de ese choque se externaliza la tensión que crea la teatralización y el espectáculo, puesto que los rabinos tampoco entienden el valor del signo de las escrituras. Perratore, 2017: p. 76.

[937] Al tener la libertad de desarrollar cada pasaje, observamos como encontramos en la imagen más libertad en la representación, con movimientos más libres, formados por líneas que no responden al orden proporcionado. Hay una mesura de acciones, en las que se puede confundir con una guerra, pero no es a partir de la gestualidad de las acciones emprendidas donde se encuentra el dinamismo, sino en las propias líneas que lo conforman.

[938] Quintavalle denomina al sacrificio de Isaac y la pasión de Cristo como una especie de Juicio Final, donde se aprecia el conflicto. Quintavalle, 2010: p. 225.

En Souillac, la representación se efectúa de manera casi completa en todos los elementos que tienen lugar en el pasaje de la representación (Imagen 4). No obstante, se ve una plástica parlante en la que cada motivo o figura remiten a una idea componiendo un recorrido por el que el mismo fiel debe enlazar[939].

Encontramos, como sucede en Chartres (Imagen 5), la unión entre mensajes mediante escenas, pues se produce mediante un recurso cuasi literario, al disponer dicho pasaje en relación física y visual con el sacrificio de los niños[940].

El pasaje del sacrificio de Isaac en el Pórtico de la Gloria aparece como una referencia secundaria entre las bandas que conjugan la composición de las columnas (Imagen 6). La recreación de dicha escena, de manera sucinta cual icono[941], se sintetiza en una sola imagen. El mensaje que aporta esta representación y su aprendizaje sería ya conocido, y aquello que sería necesario transmitir, se lleva a cabo mediante otras imágenes y recursos[942].

III. 3.4 **El reflejo del fiel**

Para un colectivo en el cual, su visión de la realidad no transgredía los límites de la creencia, ser fiel significaba ser y estar. Resulta el 'cómo' y el 'mediante' la cuestión a aproximar. También esta realidad implica observar esta afirmación transcurridas las reformulaciones que acompañan el paso del tiempo, así como los modos mediante los que van a adquirir nuevos matices y vías.

III. 3.4.1 Creyente Lám. 27 y 28.

Para hablar del creyente hemos de hablar del momento en el que espiritualmente el hombre se establecía. Esta aparición solo es posible de manera muy indirecta y va a ir estableciéndose poco a poco al pasar de priorizar los movimientos superiores del alma para la comprensión cristiana, a valorar, según la doctrina aristotélica, un conocimiento y expresividad tangibles, lo que hace que se reformule el ideal de creyente[943].

Existen diferentes formas de aludir al creyente sin tener que representarlo concretamente bajo una forma específica. Es hacia el fiel a quien mayormente~~,~~ van dirigidos los programas y representaciones, siendo, por tanto, fundamental, comprender los espacios y ubicaciones de

[939] El sacrificio de Isaac se encuentra en la cara izquierda del parteluz. Encontramos una simetría que se crea entre los lados que, de alguna manera, se genera el significado de la escena que el fiel debe saber interpretar. Entre dos pares, el ángel agarra al animal y, de modo paralelo, Abraham a Isaac, lo que refuerza el clímax de la tensión creada a partir del contraste y, a su vez, relación. Encontramos una representación en la que, a partir de su orden vertical, se evoca la vinculación del cielo y la tierra, lo cual dibuja una cartografía de lugares dentro de la cosmografía del momento. Se aprecia la sumisión de Isaac a su padre al igual que la de Abraham a Dios, lo que crea una correspondencia e imbricación de significados con lo representado: el padre se inclina y dibuja con ello dinamismo por el brazo levantado. El movimiento que muestran las figuras en sus vestimentas y pliegues, mostrando la dirección del viento desde arriba, podría establecer la relación implícita con la dependencia divina en cuanto al sagrado mandato de Dios, por lo que se muestran sus designios. Baschet, Ambrose y Maxwell, 2010: p. 38-39.

[940] Halfen, 2001: p. 43.

[941] Moralejo Álvarez, 2004: p. 28.

[942] Se encuentra en la columna correspondiente a la figura de Isaac. Se cree que significa la Eucaristía al aludir a la profecía del sacrificio de Cristo. Encontramos tres columnas decoradas, soporte de profeta de barba cónica, Isaías y Pablo; las correspondientes a Isaías y Pablo son helicoidales y en ellas se ven dos jóvenes, una persona mayor y un niño aprisionados por tallos de vid. López López, 1986. p. 14.

[943] Según la tradición platónica clásica, el alma no es creada, sino que es preexistente al cuerpo que es solo un alojamiento provisional. Esto lleva a desvalorizar la existencia carnal y terrenal. Esto hace que sea una apariencia ilusoria de la que el ser humano debe evadirse si aspira a vivir en conformidad con movimientos superiores del alma. Esto es contrario al cristianismo, pues contradicen la noción de creación por Dios de cada alma individual. Pero es la argumentación para las ideas ascéticas más radicales. Estas, podrían haber ayudado a conducir, contra el ideal de mesura propio de la moral, lo que influenciaría a las expresiones radicales al desprecio del cuerpo. Le Goff y Schmitt, 2003: p. 190.

estos -capiteles, portadas, bandas, fustes, improntas…-, así como su área de ubicación o la posición dentro de la posible movilidad del fiel, ya sea de manera concreta en los templos y construcciones donde se asientan, como el lugar que este juega dentro de la cultura occidental[944].

En Conques aún encontrábamos la preocupación por el cuidado de su alma en relación con su desarrollo como fiel[945] y, aunque ya el pecado original afectó al cuerpo, también, es su condición individual de hombre, distinguido dentro de un colectivo, la que se va a priorizar cada vez con mayor fuerza[946].

En efecto, el fiel empieza a adquirir una dimensión específica a la que se alude mediante la narración, en este caso, con los peregrinos de Emaús como ocurre en Chartres (Imagen 1)[947], en donde aparecen estos haciendo una referencia a la peregrinación, tan relevante y con tantas implicaciones para el individuo en este momento. Para ello se hace una referencia bajo la vestimenta contemporánea a través del pasaje bíblico.

Esta misma realidad se deja entrever en el *Peregrinus* de Beauvais, pues mencionan que los peregrinos no entienden las escrituras porque requerían ver al Mesías (versos 77-79), es decir, que estos ahora adquieren la necesidad física para dar credibilidad a una verdad. El creyente requiere de pruebas, está en busca de una verdad que ya poseen bajo los parámetros que se estaban expandiendo.

En Ripoll (Imagen 2) guarda una importancia relevante al verse la representación del sueño de Daniel, mediante el cual~~,~~ se transmiten las preocupaciones personales del cristiano al aludir a un sueño. Por lo tanto, se apela al mismo creyente, quien debe empatizar a través de ideas superiores y, esta vez, representadas de forma visual casi de manera narrativa, pero aludiendo a pasajes complejos.

En el *Ordo Stellae* de Rouen los reyes se saludan y dan la paz (versos 3-11). Esto es una muestra de la característica a destacar del pueblo cristiano: la igualdad entre hermanos dentro de la cada vez mayor desigualdad y distinción propia de cada individuo. Este hecho lo encontramos también en el *Peregrinus* de Beauvais pues encontramos a Cleofás personalizado, es decir se le distingue (verso 5). Vamos a poder seguir el desarrollo individual del fiel en lo relativo al desarrollo de una carga propia de sus acciones.

Resulta claro en Uncastillo el cambio que va a tener la propia consideración del hombre como pecador o elegido, en conjunción con su realidad física y material, pues adquiere un nuevo matiz que se va a observar en la portada mediante sus esculturas (Imagen 3). En ella se recogen todas las nuevas expresiones que están teniendo lugar, bajo la visión de una realidad mimética a la que hay que adaptarse como al fiel en diferentes formas y conductas. Se trata de nuevas formas a las que el cristianismo remite y alude adaptándose a su mensaje cristiano.

Un ejemplo del fiel sujeto a la doctrina con relación a sus actos, lo vamos a encontrar en el fuste del Pórtico de la Gloria (Imagen 4), en el cual se aprecia un individuo enredado

[944] Cabe destacar la importancia de la puerta, que da acceso a la revelación y sobre ella se reflejan las armonías del universo. En ella se inscriben temas del Antiguo Testamento y Apocalipsis, como el Cristo en majestad y el Juicio Final, acogiendo a fieles y peregrinos. Suger decía que era conveniente admirar la belleza de la obra, no la materia de la puerta. Davy, 1996: p. 174.

[945] Si hay una pregunta en la Biblia que se devuelve una y otra vez, así como un mensaje con gran peso, es la cuestión del destino del alma eterna. Carey, 2005: p. 20.

[946] Le Goff y Schmitt, 2003: p. 190.

[947] Aubert destaca del portal un interés en la conversación decorativa, a pesar de que esta escena no siga una continuidad cronológica dentro del conjunto narrativo, cuestionando así el orden lógico esperado bajo planteamientos actuales. Aubert, 1941: p. 210.

claramente entre guirnaldas que lo aprisionan. El lenguaje usado y los motivos nos aproximan al cambio de consideraciones sobre el individuo. También vamos a encontrar un ejemplo claro con el *santo dos Croques*, representación que, se trate del maestro Mateo o no -como han propuesto algunos profesores[948] (Imagen 5), representa un fiel orando a la divinidad eternamente. Una nueva dimensión que nos habla de la nueva realidad que el propio fiel estaba adquiriendo en términos de la sensibilidad cristiana y su comprensión.

Respecto al anterior *Ordo Stellae* (verso 34), en el de Fleury los magos se reconocen como creyentes a sí mismos, por reconocer la estrella mediante el profeta y se saludan afectuosamente deseándose la paz. No solo se identifican como creyentes -debido a que habría otras alternativas-, sino que se sigue mostrando la conducta a seguir de uno de ellos.

Como ejemplo final de esta realidad encontramos la representación de la ~~de~~ *Deesis* en las portadas bajomedievales como son León y Bourges (Imagen 6, 7), en las cuales adquiere la postura de los fieles cuando remiten a la oración, por lo tanto, se corresponden gesto ritualizado y gesto representado en el arte; asimismo san Juan y María representan el intermedio entre lo~~s~~ celeste y lo terrestre.

La imagen del fiel creyente cristiano va a trasladarse al ámbito profano y este ámbito a la imagen ortodoxa a través de la imagen de los donantes postrados, fundiéndose, de alguna manera, 'el hombre' con la imagen sagrada (Imagen 8).

III. 3.4.1.1 *Combate de conducta* Lám. 29, 30, 31 y 32.

Para hablar de la conducta, es decir el comportamiento expresado por el fiel, -lo que se materializa más allá de su conciencia-, nos encontramos en el claustro de Moissac con ejemplos típicos como el de David contra Goliat, los cuales sirven de modelos e ideales.

Se ha establecido una lectura moral de combate de conducta a través del personaje de Platerías conocido como "la adúltera", aunque se ha identificado con Betsabé y su relación con el rey David, quien se encuentra a su izquierda, a pesar de la posibilidad de haber sufrido la reorganización de placas en la portada[949].

Cuando nos acercamos a Conques (Imagen 1 y 2) encontramos un interés por hablar de los espacios y con ello las acciones muy descriptivas y detalladas de los personajes y figuras, teniendo presente un seguimiento textual, muy literario en las representaciones[950]. Es en este lugar donde se diferencian tanto el juicio individual como el juicio final por lo que se compartimenta y se distingue como ser fiel. De nuevo vamos a encontrar una fórmula que remite a las conductas mediante la ortodoxia que se sigue a través de ámbitos de las Sagradas Escrituras[951].

Por otro lado, en el arte también se van a manifestar conductas mediante parábolas, las cuales tienen la característica de manifestarse de una manera más clara, pues poseen una narrativa y visualización rápida, por lo que su comprensión se facilita al sintetizarse. Así, la parábola de Lázaro y Epulón se representa en Moissac (Imagen 3), en la que también

[948] Castiñeiras González, 2017: pp. 48-49.
[949] Núñez Rodríguez, 2011: pp. 122-123.
[950] En las portadas se sigue el ofertorio de la misa de réquiem ... "Salve las almas de todos los fieles fallecidos de los castigos infernales y el pozo profundo, sálvalos de la boca del león". "Boca del león" se refiere a las monstruosas fauces del infierno, tan ampliamente representadas. Carey, 2005: p. 17.
[951] Son amenazas de la condenación, donde se observan las consecuencias de la virtud y el vicio, que se convierten en una lucha del alma. Se condena al mal, por lo que se guía para tomar el camino de la verdad. Carey, 2005: pp. 15 y 16.

aparece la acción infernal al mostrar el juicio personal dependiendo de las acciones e intenciones que cada creyente haya tenido[952].

La relación formal entre la percepción mimética y el significado moral -las acciones respecto a la captación de la conducta y su significado moral-va a explicitarse en la expresión artística o al menos va a parecer que este precepto se está considerando en la línea representativa. Se observa en Souillac (Imagen 4), en donde los animales parecen estar alterados en sus acciones, lo que muestra un cambio de la intención en ~~a~~ la acción que se traduce en términos representativos, pues pareciese que se está barajando o que estaban jugando con esa idea y la quieren exponer: lo que Schapiro llama como *chiasmic*, quiasmo[953].

Lo mismo ocurre a través de los movimientos de *Le Jeu d'Adam* donde las acciones que realizan van a resultar explícitas para la lectura moral que en ellas se quiere infundir (versos 860-866).

Otra de las parábolas por las que se muestra este combate de comportamientos, lo encontramos a través de las vírgenes sabias y necias, el cual observamos en el drama *Sponsus*: estas esperan la llegada de Cristo (Segunda Venida): cuando las vírgenes necias se duermen, se dice que han perdido las alturas; el descuido equivale a no ir al cielo[954]. De nuevo sucede que sus acciones, las cuales han sido descritas con especial cuidado (dormirse y derramar el aceite) y ha sido llevadas a la escenificación, plantean modelos que crean una cultura visual a través de los actos que cada ámbito poseería respecto a la moral.

Cuando observamos en la portada de Ripoll (Imagen 5, 6), esa conducta que hasta ahora había sido expuesta, había ido cambiado de matiz, puesto que al representarlas se ve cómo están los bienaventurados de manera frontal en la portada, en tanto que los condenados quedan en un segundo término que se reduce a un friso en la parte inferior del frontal y a una jamba en un lateral, lo que se ha querido ver como las referencias a las conductas que aluden a las malas acciones. Vemos que se alude al pasaje de Lázaro y Epulón, pero existe cierta renuencia y tampoco se quiere mostrar explícitamente al ubicarse semiescondido.

El reparo por no contraponer la imagen de las conductas puesto que, se asimila de entrada el bien con lo divino, hace que se limite el binomio bien y mal al individuo particularmente. Se aprecia en el Pórtico de la Gloria (Imagen 7), puesto que aparecen estos modelos en el arco derecho de manera diferenciada con la Gloria, que se encuentra de manera autónoma, con gran destaque en el arco central.

Sin embargo, al observar la portada de Tudela (Imagen 8) observamos un cambio, pues la dimensión de las acciones enfrentadas está ampliamente aceptada para su visualización y, para ello, vemos como se desarrolla en toda una portada. Hay una propia narratividad y un interés en desarrollar este aspecto; para ello se contraponen las acciones y las figuraciones ocupando ampliamente todo el derrame del arco.

De amplia manera se describen las actitudes morales en el *Ordo Ioseph* de Laon, pues se alude a la maldad de los hermanos con iniquidad (verso 14), y José dice que esto lo soportó.

[952] La disposición de Lázaro y Epulón Mâle la asocia con un manuscrito del siglo IX de Gregorio Nacianceno Son fórmulas que ya venían de antes, no obstante, ahora se comienzan a usar como recurso visual, tomando parte en el sentido narrativo. Mâle, 1924: p. 22.

[953] Forsyth, 2002: 75–85.

[954] Las necias son conscientes de que la angustia que viven se la han buscado ellas mismas. El *Sponsus* proviene de san Mateo, y está en relación con el Juicio Final. En él se muestran cómo se llevan a cabo, de forma escénica, comportamientos divergentes que muestran, de una forma clara, a través de las acciones. Hay contraposición de motivos como la desgana que lleva a la caída, en contraste con la vigilancia que sería lo correcto y apropiado. Davidson, 1982: pp. 47-56.

Se llega a ampliar con la conducta de la esposa de Putifar que quiso seducir a José, aunque este se escapó, no consintiendo y con ello mostrando su virtud, frente al vicio (verso 153).

En Bourges y en León (Imagen 9 y 10) se aprecia una síntesis y cierto miedo a desarrollar dichos lugares contrapuestos. Por ello, la plástica y las acciones se van a plasmar de una forma comprimida o estandarizada, así como reformular la expresividad dentro de los términos naturalistas. Finalizando el siglo XIII, en Toro (Imagen 11) encontramos la aceptación de una polarización, que se resuelve contando con un tercer lugar, el purgatorio.

Este combate de conductas irá incluyéndose posteriormente en una imagen ortodoxa, de manera sutil, en la aparición en la Crucifixión de Cristo, de Dimas y Gestas, el buen y el mal ladrón, a quienes les vienen a buscar, respectivamente, ángeles y demonios[955].

III. 3.4.1.2 *Castigos y pecados* Lám. 33 y 34.

El precio a pagar por transgredir la ley de Dios, es decir, pecar, reside en efectuar el castigo correspondiente de manera escatológica, es decir, en el más allá. Una de las maneras de advertir en vida de este posible sino es la representación de los mismos para mostrarlos[956].

En cuanto a los castigos encontramos en primer lugar el de la lujuria, un esquema típico en el románico con dos animales híbridos enfrentados los cuales están sujetando a una mujer por brazos y pechos como se observa en el capitel de las placas laterales de Moissac (Imagen 1), situado en el espacio donde se representa a Lázaro y Epulón.

En Uncastillo (Imagen 2, 3) encontramos un castigo o, lo que se ha interpretado como un infierno, a partir de ramajes que expulsan lo que se ha identificado como demonios. Enfrente de este se aprecia un capitel que contrasta en las formas rítmicas pues aparece un alma flanqueada por ángeles y esta mantiene una frontalidad que destaca por el contraste con el capital del castigo (Imagen 4, 5)[957], mostrando el desorden frente al orden.

El Pórtico de la Gloria (Imagen 6, 7) aglutina el infierno con los castigos, de una forma sintética, en la que se limita exclusivamente la función de estos a mantener la conducta de los hombres. Se remite a estos dos polos para disponer ambos espacios y mostrarlo a modo de ilustración detallada, haciendo hincapié en el porqué detrás de esos castigos: pecados con la mano, la lengua, la mente, el oído, además de la gula, la avaricia, la lujuria. Asimismo, el capitel del castigo del avaro del Pórtico de la Gloria se vincula con la idea del destino infernal escatológico, es decir, con el Juicio Final.

En la portada de Tudela (Imagen 8, 9) los castigos se multiplican ocupando todo el espacio, así como reproduciéndose innumerables veces, por lo que el castigo adquiere una dimensión que, dentro de la moral, adquiere una nueva relevancia.

En León (Imagen 10, 11), aunque dichos castigos se reduzcan a las arquivoltas, hay una preocupación por desarrollar escultóricamente mediante la imagen cómo se efectúan dichos castigos incluyendo la percepción de dicha acción. Finalmente, en Toro (Imagen 12) se ve

[955] Angheben, 2013: p. 62.

[956] Los pecados tenían una clasificación de gravedad, por ello es necesaria la distinción entre pecados veniales (por ignorancia) o el pecado mortal que sería voluntario y lleva al castigo eterno. Los pecados capitales serían más perseguidos, y ya estaban sistematizados en ambientes monásticos desde los siglos IV y V como la gula, la fornicación, la avaricia, la tristeza, la ira, la pereza, la vanagloria y la soberbia. Pero Hugo de San Víctor estableció el septenario que ahora conocemos: soberbia, envidia, ira, envidia, avaricia, gula y lujuria. Los tres pecados más condenados serían lujuria, avaricia y orgullo, opuestos a los votos de los monjes: castidad, pobreza y obediencia. Huerta Huerta, 2006: pp. 92-93.

[957] Existe en el interior del templo un capitel con el avaro, el cual guarda la misma composición que el de la portada y posee figuras de verdugos y demonios. Al igual que en los relieves de Moissac, el avaro aparece en su cama y los demonios se lo llevan. Lacoste, 1971: pp. 154-155.

un gran ejercicio de representación puesto que aparecen los castigos ubicados en el destino que les toca a estos pecadores y las diferentes maneras de llevar a cabo el sufrimiento proporcional.

Vemos un claro ejemplo del castigo a través del drama *Sponsus*, en el que se explicita que aquellos actos que no pueden ser remediados con ningún elemento material, el castigo es la falta de Dios.

En el *Ludus Paschalis* de Tours el comerciante está caracterizado peyorativamente, pues intenta vender el ungüento para mantener un cuerpo incorruptible, cuando está negociando materialmente por un hecho que no se puede comprar.

III. 3.4.2 Judío

Sabemos que el desprecio hacia los judíos sería cada vez mayor, lo cual no resulta extraño pues se trata de los orígenes mismos del cristianismo en los que se basaba de manera textual y requería ese asentamiento mediante la distinción con aquellos que no reconocían a Cristo como el Mesías. Al renegar de la relevancia de Cristo como Dios, se va a ir advirtiendo un mayor peso negativo que va a polarizar las consideraciones hacia otras creencias y se va a dejar ver a través de las connotaciones artísticas.

El siglo XII ya estaba imbuido de todas estas connotaciones, comenzando por la vinculación con los judíos de personajes tomados como negativos. En el *Ordo Stellae* de Rouen los mediadores llaman a Herodes, rey de los judíos (verso 24). En el *Ordo ad Peregrinum* de Beauvais, se habla de judíos que condenaron y torturaron a Cristo, por lo que se incide en recordar la parte que estos tomaron en tal momento crucial (versos 14-15). La distancia respecto al judaísmo se sigue advirtiendo en el *Ludus Paschalis* de Ripoll pues se menciona la envidia de los judíos cuando Cristo resucite (verso 41).

Pero, según la exégesis, aún perduraba como señalaba san Agustín o Hugo de San Víctor la idea de que antes del juicio los cristianos y los judíos se reconciliarán por la común creencia de Cristo mesiánico, como se observa en Chartres. En el portal norte se proclaman las profecías de Cristo respecto al derecho que tendrían los judíos bienaventurados pues muestran que las profecías se cumplirían. En el centro, los cristianos están idealmente observando frente al Tribunal de los apóstoles que esperan la segunda venida[958].

Hacia finales de siglo, los judíos que pasan del arco izquierdo al arco central del Pórtico de la Gloria deben cambiar: los ángeles les dan coronas que ya portan en el arco central, por lo que se despojan de su imagen como judíos[959].

El cambio de percepción va a ser notable con el transcurso del tiempo, hacia una intensificación peyorativa, como ya se puede observar en la multiplicación de citas respecto a los judíos en los dramas: en el *Ludus Paschalis* de Tours, se dice que es más creíble María que todos los judíos engañados (verso 302), los cuales son multitud y de ahí que la comparación tome más fuerza. En el *Ordo Prophetarum* de Laon también se les menciona aludiendo a que su ley describe al rey Cristo (versos 21 y 22). En el mismo drama, se alude a que el viejo error está condenado e insisten en Judea como el culpable. Se incide en anular la creencia judía a partir de Cristo y su nacimiento. Nada más creer, Pablo, en la *Conversión de san Pablo* de Fleury pregona el arrepentimiento de los judíos (verso 85). También en el mismo drama, el gobernante de la sinagoga de Damasco, al saber de la conversión de Pablo, manda que maten a Saulo de inmediato (versos 97 y 98).

[958] Piva, 2020: p. 8.
[959] López López, 1986: p. 42.

En el *Ordo Stellae* de Fleury los reyes no olvidan mencionar que Cristo es rey de los judíos (verso 44), por lo que se cambia la fórmula respecto al *Ordo Stellae* del siglo anterior, reclamando a los judíos el mandato de su rey. De nuevo, cuando Herodes consulta a los sabios, estos consultan los libros de profetas y cuando lo encuentran, lo señalan con el dedo en las escrituras, lo cual vuelve a hablar de la versión escrita que es la herramienta de la verdad, dirigiéndose directamente a los judíos.

III. 3.4.3 Musulmán

Encontramos que la consideración hacia los musulmanes en estos siglos todavía no estaba connotada de manera negativa; a ello se suma que no existe el problema de la fuente escrita. Podemos encontrar cierta reciprocidad en cuanto a las influencias, sobre todo en localizaciones donde había una cercanía con el pueblo musulmán, ya sea porque dominaba el territorio próximo o lo hizo con anterioridad como es el caso de Tudela, en donde existen imágenes que van a seguir a los castigos de la escatología musulmana para aplicarse a los oficios.

La única referencia es solo una mención que se encuentra en el *Ordo Ioseph* de Laon, en el que venden a José a los ismaelitas, que son mercaderes (versos 59-67).

Sin embargo, tenemos el conocimiento de que, para la imaginación popular, al representar en una perspectiva escatológica a los judíos y sarracenos, estos se transformaban en demonios[960].

III. 3.4.4 Paganos

Tratamos un tema que se evita mencionar puesto que la increencia no existe. No obstante, podemos ver cómo se alude indirectamente a esta realidad a través de los dramas, pues se considera como oscuridad, en cuanto a una relación de índole física y significativa teológicamente. El recurso a dicha convención se va a incrementar de la misma forma en la Baja Edad Media, como podemos observar en el *Ordo Prophetarum* de Laon donde para aludir a estos, se menciona, por un lado, a la Virgen como obra de divinidad y a la ley, *versus* la oscuridad (versos 24-25).

Esta posibilidad, es decir, la alternativa a creer o más bien ser en la Edad Media, va a ir conformando una opción heterodoxa que se constituirá en *Conversión de san Pablo* de Fleury cuando Ananías menciona a Pablo: cuando era un pagano, antes de convertirse, lo dibuja como enfurecido, que destruye a quien es cristiano, de ahí que nadie se quiera acercar al personaje. Por lo tanto, no solo es una posibilidad la de ser pagano, sino que se inscribe una aproximación a cómo es uno de ellos.

III. 3.4.5 Hombre Lám. 35, 36, 37 y 38.

Respecto a la consideración del hombre, se ve bastante clara y ha sido objeto de estudio por numerosas disciplinas. La mirada antropocéntrica va a alterar toda la cosmovisión. No solo se aprecia en la expresividad de la propia figura humana y en la preocupación por su representación, sino que también se va a observar en la propia materialidad por la que se concibe al hombre y a sus procesos, ya sean fisiológicos, anatómicos o sus desarrollos sociológicos, unido a la naturalidad que proyecta su presencia y en la que se mueven las ideas, más allá de las composiciones formales.

La preocupación por mostrar la humanidad de Cristo es evidente como vemos con el drama *Peregrinum* de Beauvais y en las representaciones del siglo XII, pues cada vez remiten

[960] Davy, 1996: p. 23.

más a esta consideración que va a incrementarse de forma paralela a un humanismo preocupado por el 'Homo' interior[961]; todo ello junto al crecimiento del individuo de forma autónoma, así como del reconocimiento popular que va a imponerse en el horizonte.

En Moissac, tanto en los capiteles del claustro como en los pilares (Imagen 1 y 2), se encuentra el hombre al servicio de la cosmovisión, sin tener un protagonismo propio, aunque formando parte muy directa de él, incluso siendo un elemento más con el que se maniobran los designios. Para ello, el capitel elegido muestra como este aparece envuelto de otros elementos de la creación[962].

La figura humana, de manera mimética, sigue bajo una expresividad dependiendo del mensaje que se quiere realizar. Como vemos en Conques sigue una imagen sin 'aderezos connotativos' que incluyen la imagen del hombre, tan solo se le caracterizan a través de motivos, vestimentas y/o atributos (Imagen 3).

La escultura de la portada de Platerías (Imagen 4) muestra a unos demonios que se han relacionado con monos debido al apunte realizado por Bernardo Silvestre hacia el ser humano como centro, signo elocuente de que, al ampliarse su papel en el mundo, también su carga en el aspecto moral. Si bien no mantiene la relación con el semblante de dicho animal, lo podemos interpretar de esa manera, pues se está deformando la imagen del hombre para resignificar y aludir al mensaje, lo que, a su vez, permite perseguir el cambio conceptual hacia el hombre y cómo preocupaba dentro de la cosmovisión[963].

A partir de Moissac y Souillac, vemos como las formas se desdibujan en la figura para elevar el mensaje mediante la plástica (Imagen 5 y 6). No hay miedo de representar al hombre en composiciones forzadas, es el espectador quien debe adaptar la mirada a esos designios, como apreciamos en los parteluces de Moissac y Souillac.

Resulta esclarecedor cómo se va incidiendo en un mal que surge del propio hombre según este va cobrando relevancia como fuente natural, haciéndolo partícipe, en primer lugar, de los males cometidos y sucedidos; por lo tanto, cada vez va a asistir más polarización en cuanto a las conductas y, para ello, se va a dejar ver en la plástica a través de una linealidad y ritmo controvertidos, así como los motivos y temáticas representados (Imagen 7, 8).

En Chartres no se incide en la escatología de forma temática (Imagen 9), sino en teofanías en las cuales el hombre aspira a tener un lugar de manera divina; por lo tanto, hay una regresión en la imagen naturalista del hombre, sin connotaciones plásticas que indiquen lecturas que se cuestionan mediante el seguimiento atento de las formas en la representación utilizada[964]. Por ello, el lenguaje se va a convertir en un modelo que se asemeje al del plano físico, exteriorizando las connotaciones únicamente en una suerte de conjugación de elementos elocuentes que acompañan al hombre representado. Lo apreciamos en la multitud de figuras antropomorfas y la fórmula mimética utilizada para las mismas (Imagen 10).

Es en el caso de Ripoll (Imagen 11) donde parece querer desdibujarse, de nuevo, la relevancia del hombre, usándolo únicamente como recurso: queda reducido a un segundo término para enfocarse en los temas narrativos.

[961] Walter Bynum, 1984: pp. 41-81.

[962] Se aprecia en este capitel la figura de un hombre desnudo en el centro, rodeado de elementos vegetales y animales que se disponen conscientemente a su alrededor. Las líneas compositivas se han dibujado de modo en el que los elementos de cada motivo –antropomorfos, zoomorfos y vegetales- se combinen, enredando y cruzándose sus partes entre sí.

[963] El simio para Bernardo Silvestre sería una imagen deformada del hombre, prototipo de pecador. Castiñeiras González, 2010b: p. 72.

[964] Halfen recuerda la importancia de la figura humana para el hombre mismo, aspecto que se percibe en la portada, la cual tiene tres zonas interconectadas entre ellas por estas figuras. Halfen, 2001: p. 26.

En Uncastillo (Imagen 12) se mezcla la acción con la consideración y por ello se disfruta de cierta libertad, puesto que estos presupuestos de exteriorizar los movimientos mediante las formas no están asentados en el imaginario. No se puede olvidar su emplazamiento, pues se sitúa dentro de los límites que mantiene la escultura en relieve junto a la arquitectura, siendo este hecho el que designa la cosmovisión aún unificada.

En el Pórtico con el santo dos Croques se recuerda su estatus (Imagen 13), pues las acciones están adquiriendo un significado propio, en paralelo a la consideración del hombre. Se va a ir generando un lenguaje artístico a través de la gestualidad que se apoya en el universo mimético de la sociedad occidental, o bien ambos surgirían al tiempo[965]. La dimensión humana de Cristo se va a ir traduciendo cada vez más a la propia imagen ortodoxa, como ocurre en el propio Pórtico bajo un Cristo llagado, o en el drama del *Peregrinus* de Beauvais donde Cristo muestra manos y pies para que vean que no es solo espíritu, lo que se destaca más cuando tenemos en cuenta que se trata de un lenguaje performativo y el alcance que con él se consigue.

La mayoría de las alusiones a la concepción de hombre, tal y como hoy la tenemos, se encuentran en los dramas que datan del siglo XIII: en el *Officium Pastorum* de Rouen, se menciona que Cristo es hijo de su madre (versos 50-51), de carne, incidiendo en su doble naturaleza, pero empatizando con el hombre en su dimensión terrenal. Por la misma, ocurre en el *Ordo Prophetarum* de Laon puesto que se alude al árbol de Jesé y a la raíz genealógica, con un interés en desarrollar los lazos de sangre. En este también aparece la imagen de Isabel, que da pie a hablar de la dimensión humana de la Virgen, pues se menciona que Cristo está en su vientre.

III. 3.5 **Animales**

Los animales son otra de las creaciones de Dios, por lo que han de estar bajo la misma consideración por su naturaleza[966]. La distinción que separa al hombre del resto de los animales es que este tiene la conciencia para poder discernir a Dios[967]. Por lo tanto, se trata de un matiz en relación con el conocimiento de Dios, no del grado del 'ser'[968]. Esto lo vamos a apreciar a través de las imágenes plenomedievales hasta la Baja Edad Media, momento en que esta consideración comienza a cambiar.

Al dejar el eje de comprensión bajo la cosmovisión divina y comenzar bajo una científico-física, el hombre se va a ver superior respecto a otros seres vivos debido a su

[965] El rostro de san Juan del tetramorfos es parecido al de la estatua-columna. López López, 1986: p. 8. Lo mismo sucede con los rostros de las almas que, a pesar de estar todas idealizadas, son más retratísticas.

[966] Los animales son una misma forma del orden del cosmos y su consideración no es negativa. De ello habla Pedro Damián en *De naturis animalium*: "De la misma forma que Dios ha creado todas las cosas terrestres para la utilidad de los humanos, igualmente ha tenido el cuidado de formar al hombre sanamente, con la ayuda de estas mismas formas naturales y de estos mismos movimientos necesarios que Él ha introducido en las bestias brutas, a fin de que el hombre pueda aprender de los propios animales todo aquello que debe imitar, todo aquello que debe evitar, todo aquello que puede sanamente tomar de ellos y lo que puede legítimamente desdeñar".

[967] La perspectiva del cosmos revestido de carácter sagrado a través de la determinación de la naturaleza como expresión directa de la voluntad divina. San Agustín: "Como la voluntad de su Creador es la naturaleza misma de cada uno de los seres creados", "la naturaleza [*natura rerum*] misma tiene su propia naturaleza, a saber, la voluntad de Dios" (XXI, 8, 2]. Agustín ve señales y ejemplos (*exempla*) de la pedagogía divina incluso en los monstruos, en los fenómenos y en los prodigios: nada es propiamente hablando "*contra natura*", todo porque depende de la voluntad del Creador, quien manifiesta por medio de estas señales, "lo que está destinado a producirse". (XXI, 8, 5). Todo obedece a una lógica simbólica con un sistema coherente de interpretación de la realidad y de la forma de conocimiento. Se apoya en la tradición exegética para alcanzar la verdad del discurso desplegado por Dios en la creación.

[968] En la *Vita Antoni* se menciona a los animales como símbolo del irracional, de lo caótico, de la negación del orden, de la "logicidad" de lo divino que media al hombre por Cristo.

inteligencia y discernimiento en el ámbito del conocimiento bajo las preferencias que van a desarrollarse, pues puede, según sus parámetros, aproximarse de forma más exacta al concepto de la 'verdad'.

III. 3.5.1 Protagonistas Lám. 39, 40, 41 y 42.

Nos referimos a la mirada hacia el animal cuando tiene un rol protagonista en las representaciones, sin estar al servicio de otros pasajes o narraciones, puesto que refleja, a través de la imagen, lo que subyace hacia esta concepción. Observaremos a través de las obras cómo esta connotación va desarrollándose cronológicamente.

Los capiteles del claustro de Moissac (Imagen 1 y 2) nos muestran todo un repertorio de animales que se entremezclan con otros elementos, como vegetales o incluso, personajes tan relevantes como el tetramorfos con rasgos zoomorfos[969]. Resulta claro que no hay una denostación en la consideración de estos seres, existiendo una paridad significativa en cuanto a la lectura moral dentro de la cosmovisión[970].

En la portada de Platerías (Imagen 3) volvemos a ver estos seres conjugados con otros elementos, a diferencia de que poseen cierto resalte en cuanto a la narratividad o sentido general que poseen las diferentes placas y el conjunto. Se aprecia un mayor cuidado en el tratamiento, puesto que adquieren un mayor protagonismo, comparable a la frecuencia que se observa en los Beatos.

La portada de Moissac (Imagen 4, 5) es el modelo que antecede a la consideración de la existencia de una relación ambigua con los animales. En el parteluz observamos la combinación de leones y leonas y en los laterales toda una suerte de diferentes seres de la creación del cosmos de Dios, que se disponen siguiendo una ~~en~~ secuencia, según la formación arquitectónica de la portada[971].

Algo parece cambiar en cuanto al tema, la conjugación de seres y el modo de combinarlos activamente, puesto que en Souillac (Imagen 6 y 7) encontramos a estos animales junto a seres humanos entremezclados y entrecruzados, mientras actúan relacionándose entre ellos[972]. En primera instancia, se desarrolla el parteluz en el que se define su voluminosidad entre arquitecturas –columnas zigzageantes-, pasando a un segundo

[969] Panteón teriomorfo (compuesto de animales y hombre).

[970] Aquí todavía se unían los capiteles de animales con el mundo oriental, puesto que tienen relación con la composición que allí se lleva a cabo a base de cabezas enfrentadas simétricamente. Gaillard, 1961: p. 27.

[971] Sobre los leones que decoran la cara principal del *trumeau*: tres pares de machos y de féminas entrecruzados que se relaciona con composiciones orientales, pero las opiniones divergen en su significación. Para unos son considerados los guardianes del santuario, pero para la mayoría de los portales del siglo XI y XII juegan el rol donde son desplazados a una zona inferior de la decoración. Otros historiadores evocan la significación cristológica del león, pero Skubidzewski menciona que es así cuando se trata de la imagen de Cristo bajo la forma del león, estando el animal como un solo ejemplar y en un contexto iconográfico junto a un comentario escrito en el que no deja duda de su significación. Para Durliat estos significarían una relación con el tema general de la salvación de la cruz de Cristo con un movimiento ascendente con las bocas enlazadas hacia la teofanía del tímpano, como si fuese la imagen poética de la *Terra Viventium*, que tiene que ver con la renovación que aporta la cruz (Romanos, 8, 21). El artículo que reseña Durliat alude al autor Piotr Skubidzewski, 1992: pp. 51 a la 90. Durliat, 1993: p. 430.

[972] Las figuras se vuelven hacia el centro para devorar un animal idéntico al carnero de sacrificio, situado en la cara izquierda del parteluz de Souillac. Se nota el contraste morfológico pues es mitad león y mitad águila. Los animales se enfrentan a su par, lo que da homogeneidad (león devora y águila picotea). Aves y bestias se encuentran organizados de modo jerárquico, por lo que se da ventaja a los primeros. Sobre el oso, que es una bestia feroz, Pastoreau menciona como su estatus se hundió en los siglos XI y XII, ya que copulaba como un hombre, por lo que habría una inversión de jerarquías de animales ya que el oso sufre ataques de león y de mitad águila. En la parte superior del parteluz encuentra un hombre que arroja a bestias: aparece sentado atrás de uno de sus atacantes y sus brazos extendidos, con manos en la cabeza y cola de bestia, podrían sugerir superioridad al animal; el hombre con su torso se inclina detrás del león y su cabeza queda enteramente sumergida en sus fauces. Baschet, Ambrose y Maxwell, 2010: pp. 30-32.

acto, cronológicamente hablando, con el fragmento con el que a las columnas le reemplazan unos ramajes vegetales que limitan[973].

Ripoll (Imagen 8) es un 'escaparate' de la ortodoxia, en el cual, apreciamos el intento de la huida de las consideraciones morales duales. De nuevo encontramos tanto 'decoraciones' animales, o quizá un intento por neutralizar la significación que estaban adquiriendo[974], si bien es frecuente su representación y es utilizado para diferentes pasajes narrativos indistintamente, casi apareciendo únicamente como elementos secundarios que no son indispensables para la lectura de la misma en términos morales[975].

Uncastillo (Imagen 9) parece ser la aceptación de estos animales bajo un sentido dual. No obstante, parece querer proyectar que no depende solo de su presencia, sino de su acción a desarrollar. Por tanto, se insiste en diferentes actos distinguibles, a diferencia de que aún no se ha perdido el lenguaje global; hemos de observar con detenimiento para esclarecer dicho significado[976].

En el Pórtico de la Gloria (Imagen 10), nos esperan los majestuosos y monumentales animales e híbridos situados en las bases del conjunto. Estos se sitúan en un nivel inferior, siendo la base significativa en la que se asientan los preceptos de la cosmología cristiana. Como significante, aparecen estos como sujetos a los que recurrir, ya sea para ataque o defensa. El personaje de la basa del parteluz central, el cual ha sido identificado con diversos personajes -Daniel, Hércules- aparece sujetando por la boca a dos animales, signo de control sobre ellos, por lo que observamos esa superioridad esencial del hombre ante el resto de criaturas.

III. 3.5.2 Animales como recurso Lám. 43 y 44.

Recurrir a la imagen de los animales para expresar propiedades que han sido relacionadas con cada especie es frecuente en la cultura medieval. No obstante, podemos observar las consideraciones relevantes con respecto a la moral, así como el lenguaje artístico que se ha

[973] Se relaciona con una escena de castigo. El grito emana del gesto de la boca que puede ser leído como una cara de muerte, con una lectura moral. Pero aun así resulta una lectura insuficiente. Aunque considera que es agitado y turbulento, dice que su orden debe tener una significación. Para Carol Knicely se habla de relaciones jerárquicas, de la relación entre animal y hombre, pájaros y animales de tierra, de una jerarquía que cambia con el tiempo, sobre las bestias y la relación entre predador y presa natural. Todo ello estaría instituido en la creación de Dios (Génesis 1,26-30), aunque no excluye otras interpretaciones, apotropaicas, morales, transgresiones, en definitiva, de la perversión del animal y del hombre a pesar de haber sido instituidos por Dios. Baschet, Ambrose y Maxwell, 2010: pp. 38-39.

[974] Castiñeiras indica que Barral señaló que en los relieves figurativos entre las columnas del vano de la entrada se ve una imagen cosmológica del mar y la tierra, con animales monstruosos, como un minotauro de espaldas, personificaciones y un telamón. Asimismo, subraya que es poco común en románico y que está motivado por hacer evidente la universalidad y el valor cósmico. También se ha utilizado esta fórmula para analizar la portada de Autun. Castiñeiras González, 2006: p. 370.

[975] Se cree que hay decoración zoomórfica en la cornisa lombarda de arcos en la parte superior. Dice que quizá sea decoración, aunque Castiñeiras recuerda el claustro de san Pedro de Rodes. Castiñeiras González, 2010a: figs. 6–9. Castiñeiras González, 2013c, p.132.

[976] Hay otro con demonios con cabeza de rapaz o lobo, un castigado desnudo, personajes que se tiran de la barba y que pelean entre ellos. De los modillones se han conservado los del coro, hay monstruos, juglares... que podrían intercambiarse con los de la portada. Lacoste menciona que los animales pueden tener una significación espiritual. La intención simbólica disminuye en el intradós del arco: el águila que domina a una serpiente, el avaro que mete monedas en un bolso, se pierden en medio de temas pintorescos como luchadores, una mujer que se alisa el peinado, un hombre rascándose, la lucha de un personaje femenino armado con una lanza contra un animal de largo y grueso vellón, tal vez un jabalí... Un elemento de poesía lo aporta una sirena que sostiene una flor, una carita conmovedora, a pesar de la desproporción de las manos y la cola demasiado grande. Los frontales están, más que los del resto de la arquivolta, imbuidos de un simple simbolismo religioso: un grifo derriba a un hombre; un toro rompe el lomo de un león; Sansón desgarra la boca del león, con las manos colocadas en las articulaciones de la mandíbula. En la multitud de escenas variopintas de esta arquivolta, el único factor de inspiración es este gusto, constantemente afirmado, por las representaciones cotidianas y populares o, en ocasiones, extravagantes y fabulosas. "Casi todos ellos están muy alejados de cualquier pensamiento religioso. Existe, por tanto, una profunda oposición entre las esculturas de los arcos y las de los capiteles del portal, donde existe este pensamiento religioso, aunque los numerosos pequeños detalles pintorescos o divertidos aparentemente lo atenúan…" Lacoste, 1971: pp. 152-16.

impregnado en ellas de una manera cuasi elocuente con las transformaciones temporales que se van desarrollando.

El recurso para aludir a otros significados con la disposición de una imagen animal de manera más frecuente lo encontramos en la Portada de Platerías (Imagen 1). Mediante la representación del pasaje de las tentaciones entre los demonios y Cristo, combinada con la serpiente enrollada en un arbusto[977]. Si bien se ha establecido la relación de formas simiescas con los demonios de las tentaciones (Imagen 2), lo cierto es que encontramos unas figuras antropomorfas que han buscado ser deformadas, quizá recurriendo a rasgos animalescos, puesto que no hay un consenso del animal concretamente como vemos a través de sus diferentes rasgos faciales.

El recurso a los animales como elemento frecuente, incluyendo la consideración que se tiene hacia ellos, se va incrementando. Lo podemos observar a través de las figuraciones demoníacas de Moissac y Souillac (Imagen 3 y 4), estrechándose cada vez más el vínculo entre lo demoníaco y lo animalesco.

La vinculación del ritmo del tiempo cotidiano con los animales ya viene de larga tradición clásica, pero estos van a adquirir formas monstruosas hacia la mitad del siglo XII, señalando así mensajes elocuentes que desvían lo demoníaco y relacionan la procedencia del mal únicamente con una decisión humana, mediante la cada vez más frecuente imagen zoomorfa, para aludir a símbolos parlantes como apreciamos en Chartres (Imagen 5)[978].

Vemos los rostros deformados hacia lo animalesco en la especie de máscaras monstruosas que forman los demonios del arco derecho del Pórtico de la Gloria, momento en el cual parecen usarse con sentido negativo a partir de los miembros zoomorfos que muestran las figuras (Imagen 6)[979].

Finalmente, se establece, convencionalizada, la relación imbricada entre animales deformes con lo demoníaco y las acciones violentas, como aparece en León (Imagen 7) a través de los demonios[980], los cuales se representan con diferentes máscaras de animales de diversas especies recurriendo a los movimientos y acciones del modelo que representan[981].

III. 3.5.3 Los de los márgenes

Dentro de los animales, más bien por la consideración que hay hacia su existencia, incluimos aquellos que ha sido denominados como los que habitan en los márgenes, puesto que en los mapas en T.O es donde se sitúan. Estos muestran una deformación en los miembros anatómicos o ciertas partes alteradas, lo que les convierte en una especie de seres híbridos que parten, principalmente, de la figura antropomorfa: blemias, panotios, mantícoras, esciápodos, cinocéfalos… [982].

Contamos con algunas apariciones de estos en Moissac, Ripoll y Uncastillo, así como aparece una alusión indirecta en el *Ordo Prophetarum* de Laon al mencionarse a todas las

[977] La aparición del demonio como serpiente y los animales no forman parte del mismo orden ideal. Orselli, 1989: p. 30.
[978] En la izquierda se aprecia el ciclo de trabajos mensuales y el zodíaco, también los trabajos de los meses en la portada de la derecha en la que se había trabajado en una segunda campaña de 1150 a 1155. Halfen, 2001: p. 23.
[979] Existe violencia gestual en los seres del zócalo, sin llegar a lo grotesco o deforme, sin ser de ninguna manera máscaras. López López, 1986: pp. 17-18.
[980] En León aparecen las fauces, pero en tres cabezas, muy juntas, en posición frontal. Parece más canibalesca y con aspecto de carnívoro, puesto que los condenados parecen ser devorados, desapareciendo entre dientes cortantes. Sauerländer, 2004: p. 189.
[981] En las en arquivoltas hay figuras peludas con máscaras caricaturescas; en ocasiones hay una lasciva cabeza de animal en lugar de genitales. Sauerländer, 2004: p. 194.
[982] O'ryan, 2018: pp. 10-29.

naciones (verso 18), pues, gracias a Cristo, Dios se ha manifestado como hombre y deben regocijarse ya que con él todos los seres entran en el reino de Dios.

III. 3.6 **Cortes**

Algunos de los temas aquí tratados han surgido como un conjunto, como un colectivo. Estos también van a tener una identificación y rasgos característicos que los definen, así como el transcurso de su evolución a través del tiempo. Hemos seleccionado algunas de las más destacadas, tanto para el trabajo que tratamos, como dentro de las representaciones más frecuentes del periodo.

III. 3.6.1 Celestes

Es importante como esta agrupación de criaturas celestes es percibida, así como la posición que guarda en las representaciones en las que aparece, lo que afecta al resto de motivos de las que se acompañan, lo que permite observar la relevancia que se le da en los diferentes momentos.

Uno de los ejemplos elocuentes ocurre en la portada real de Chartres, en el tímpano central, donde se representa el Reino Eterno de Cristo rodeado de su corte celestial, incluidos los apóstoles, destacando así el mensaje respecto a la necesidad del momento de escenificar tal escena que da el sentido visual al programa del conjunto de la portada[983].

III. 3.6.1.1 *Angélicas* Lám. 45, 46 y 47.

En el claustro de Moissac, se aprecia cómo se representa y cómo se constituye el prototipo de ángel (Imagen 1), es decir, la imagen que tenemos de un ángel: una figura antropomorfa que ha sido dispuesta con alas y, para su reconocimiento, se encuentra enmarcado dentro del pasaje al que se alude, así como el mensaje que configura junto al resto de representaciones[984]. Estos guardan una importancia grande al ser representados de manera individual, siendo los protagonistas, adquiriendo el tetramorfos los mismos atributos y la misma imagen que estos para proveerles del aura espiritual y sagrada que estos proporcionan.

Ya en Platerías (Imagen 2) encontramos como siguen esa figura antropomórfica con alas, pero hay un alejamiento de la imagen estereotípica que poseemos actualmente de los ángeles, asemejándose más a los personajes de los que se rodean. Se puede observar que, dependiendo a quién acompañe o el mensaje a transmitir, encontramos en Platerías unos rasgos distintivos, como el nimbo que va a cambiar. Las alas, que no aparecen descritas en las Escrituras, no se mencionan, pero ya está la imagen estandarizada desde finales del siglo V por influencia de las divinidades aladas del mundo greco-romano[985]. No ocurre así en los ángeles trompeteros, los cuales no han adquirido la gracilidad idealista de otros ángeles.

Los serafines en la portada de Moissac van a ser signo elocuente desde el que se va a observar a estos seres, los cuales son, en primer lugar, mensajeros de Dios. Se percibe tanto el lugar desde el que parte el emisor, como el del receptor, para situarlos y representar a estos

[983] Piva, 2020.

[984] Se habla de que hay imagen-tipo, al darse por sobreentendida su existencia de los seres angélicos, el autor apunta a que debe tener su origen en el arte, pero más bien creo que su origen proviene de múltiples medios e influencias que conforman y construyen el imaginario colectivo. Cuando las rúbricas nos informan que los niños tendrían que estar "vestidos como ángeles" o "*in similitudine angeli indutus vestimentis candidis*" Así se indica en el *Quem Quaeritis* de la Catedral de Santiago de Compostela. Prado, 1932: p. 78.

[985] Aunque en la Biblia no se menciona que los ángeles tienen alas, los artistas cristianos se las adjudicaron por influjo clásico. Ver Saxl, 1989: p. 17. González Montañés, 2002: p. 150.

por medio de la imagen proyectada. Es importante el cómo, pero más el entorno en el que se sitúan para entender su cometido. Podríamos hablar entonces de una cierta autonomía que se disfruta en este momento en el ámbito espiritual. Encontramos la representación teofánica apocalíptica acompañada de los serafines, indicándonos el nivel supremo que guarda la escena. Por tanto, aparecen destacando la idealización dentro del ritmo compositivo en el que se sumerge la representación, destacando su capacidad de volar gracias a la estilización escogida que realza su condición sacra (Imagen 3).

En Chartres (Imagen 4) encontramos una multiplicación de estos seres, pues aparecen por doquier, como si se quisiese remarcar la sacralidad de todo mediante su presencia, es decir, la intervención de Dios[986]. No solo destaca por medio de teofanías, sino que también aparece la presencia de ángeles (Imagen 5), de modo que se sitúan enmarcados sin ningún tipo de relación narrativa, tan solo destacando la aparición de su imagen, por lo que este ya posee y comunica un significado autónomo[987].

En Ripoll (Imagen 6), parece que no queda lugar a la duda, pues se remarca la presencia de ángeles a la derecha de Cristo, es decir más cercanos a él que los evangelistas. Se desarrolla todo el programa de manera muy descriptiva en cuanto a la narrativa respecto a la fuente en las Escrituras. Cuando observamos los márgenes que contienen distintos seres, el serafín es uno de ellos. Por lo que se apunta a la igualdad de las creaciones de Dios, al igual que ocurría en Moissac, vemos un intento de retrotraer las ideas y consideraciones de unas décadas atrás, indicando que son seres de igual condición y grado. Esto puede apuntar a una superioridad de la consideración física-natural del plano terrestre y hay un *revival* de los motivos y programas en los que se aprecia la unicidad.

En Uncastillo (Imagen 7) resulta muy elocuente, puesto que los ángeles aparecen únicamente ascendiendo junto al alma. Los niveles terrestre y celeste están divergiendo cada vez más[988].

En el siglo XII es común la comunicación entre divinidad-mensajero-hombres, lo que se deja entrever a través de los dramas litúrgicos, como es el caso del *Peregrinus* de Beauvais en el que se recurre a una visión de ángeles para hablar de la resurrección (versos 25-28). En el *Ludus Paschalis* de Ripoll, mencionan a Dios como gobernante de los ángeles, y, posteriormente, un ángel anuncia la resurrección a las Marías, relacionando el hecho con el mandato divino (verso 105).

De una manera más explícita lo encontramos en el *Sponsus* en el que el arcángel Gabriel avisa a las vírgenes de que estén alerta (versos 35-37). Incluso intercediendo activamente como en el *Ludus paschalis* de Tours, donde el ángel tira un rayo a los soldados (verso 23).

En el Pórtico de la Gloria (Imagen 8) tienen una función protagonista, pues se encuentran en terreno divino y su aparición, como vemos, es frecuente. Se quiere evitar la

[986] Sobre el tímpano de la izquierda, el norte, resulta el más problemático pues se trata de una epifanía cristológica. Al menos en la parte superior, Cristo se encuentra con los pies sumergidos en las nubes, flanqueado por dos ángeles en movimiento centrípeto en cuanto a sus cuerpos, pero con movimientos centrífugos. En el registro del medio están cuatro ángeles con movimientos agitados que salen de las nubes y se dirigen a los personajes del arquitrabe. Los dos centrales señalan la figura de Cristo, que está arriba. Los que están en el dintel poseen aureola, sedentes, bajo pequeños arcos, sostienen libros y pergaminos como los apóstoles del tímpano central. Algunos dan la cara a los ángeles y otros en diálogo mutuo. Piva, 2020: p. 2.

[987] Hay muchos relieves con ángeles, sin un orden claro. Algunos con incensarios, otros vasijas, escalones y cetros. Algunos sobre dragones o sirenas. Un relieve con un alma salvada con representación de la Virgen…Los autores suelen tener dificultad para determinar el rol que tienen los ángeles en Chartres. Angheben, 2017: p. 40.

[988] En Uncastillo hay una variedad de ángeles, uno en una representación fúnebre con incienso, otro toca la cítara. Lacoste, 1971: pp. 159-161.

cercanía con el hombre, aunque, como podemos observar, las proporciones anatómicas responden a este canon antropomorfo, no así en cuanto al prototipo de ángel, el cual resulta ideal. Esta relación significativa respecto a la vinculación entre ángel y hombre tan solo se establece mediante la humanidad de Cristo mediante los *Arma Christi*[989]. También aparecen como ángeles psicopompos que acompañan al alma, mostrando la clasificación jerárquica de seres y su función concreta dentro de las criaturas del cosmos[990].

En el siglo XIII, ya en lenguaje gótico, en León y Bourges (Imagen 9 y 10) su aparición sirve para remitir al sacrificio humano de Cristo[991]; es decir, la nueva dimensión que adquiere respecto al plano terrenal, lo hace por medio de Cristo, pero se aprecia un distanciamiento entre lo sagrado y lo cotidiano, lo humano propiamente dicho[992].

Establecidos cada papel y función, se pueden entrelazar y a su vez diferenciar cada lectura hacia ellos, sin que se pierda el lugar de ubicación de cada ser dentro de la consideración en el momento. Por ejemplo, aportará unas significaciones u otras siempre que se vinculen con el mensaje buscado, como ocurre en los dramas litúrgicos:

Lo celeste se quiere relacionar más con lo humano para elevar el estatus de este último: en la *Conversión de san Pablo* de Fleury Ananías menciona a Pablo ya que debe predicar a Cristo delante de las naciones, que son la patria celestial (versos 82-83). Por lo mismo en el *Ordo Rachelis* de Fleury, el ángel dice que les deje llevarse a los niños porque van al cielo. El ángel actúa directamente de intermediario sin la aparición de lo celeste, pues se está hablando en un ámbito terrestre donde estos son los que intervienen por parte de lo supremo.

III. 3.6.1.1.1 *San Miguel* Lám. 48.

El arcángel san Miguel resulta fundamental para nuestro trabajo, puesto que, dependiendo de su aparición, va a poder verse la implicación moral y su aplicación a este estudio de orden y caos. Su función militar va a ser, en un primer momento, un recurso para tener la potestad de ser juez, y posteriormente, su iconografía va a desarrollarse como guerrero que hace frente a las filas del mal[993]. Va a suponer el punto intermedio por el que se va a percibir una dualidad de facciones bien y mal, es decir, la aparición de orden y caos representando de manera concreta cada uno, el ámbito específico del bien, por un lado, y, por otro, del mal, generando una especie de alteración en la cosmovisión que hasta el momento estaba unificada. Ya encontramos en Uncastillo una portada dedicada a esta temática

[989] Dos ángeles sostienen la cruz. De esto habla Moralejo, ya que los atributos de la pasión hacen referencia al cántico de los Improperios de la liturgia del Viernes Santo, al igual que las manos veladas remitían a las rúbricas que prescribían para el rito de la adoración de la cruz en dicho día. Franco Mata, 1998: p. 243.

[990] La arquivolta superior posee solo follaje, pues el mundo está oscuro tras la idolatría. Los ángeles que conducen a los hebreos al tímpano, a los salvados. El camino a seguir para la salvación el pueblo judío solo está en Cristo. Merece observar como usan el mismo esquema del "pasado" para coger a elegidos que los del juicio final "futuro". Las almas también con cartelas, necesidad de explicación. Schotborgh y Schlor, 1980: p. 38.

[991] Encontramos dos parejas de ángeles en las esquinas exteriores que siguen un esquema simétrico. Uno de ellos tiene un incensario y una naveta; el segundo sostiene un libro abierto sobre su rodilla. Los ángeles del tímpano portan los *arma christi*: se presenta la cruz a la izquierda, seguido de un acólito con la corona de espinas; a la derecha, el ángel de la lanza, acompañado de un ángel que porta los clavos. La Virgen coronada y Juan el evangelista están arrodillados con sus manos juntas. Reposan detrás los Ángeles en las esquinas que con sus alas pueblan y coronan la arcada, en la que hay una luna y un sol. La Cruz es moderna y también los tres clavos. El juicio final estrictamente está confinado en el tímpano y las arquivoltas sirven de marco teniendo, por lo tanto, a los ángeles como representación de una inmensa corte de justicia. Brugger, 2000: p. 65.

[992] En el cielo un cortejo como procesión hacia las puertas del cielo, representando la puerta del paraíso, de frente con un batiente cerrado, ya que los terrenales no podemos contemplar la realidad futura celestial. Una escena diplomática interrumpe la procesión de ángeles que conducen las almas en los salmeres izquierdos de las arquivoltas. Los ángeles transportan almas, no cuerpos, sometidos al calibre de san Miguel y los resucitados se encuentran en las arquivoltas. Sánchez Ameijeiras, 2004: p. 227.

[993] Sobre san Miguel como guerrero con armadura, con origen en oriente, proveniente de una serie de santos militares (Jorge, Demetrio, Sergio), adaptándose, en este caso, a un soldado medieval.

completamente, en la iglesia dedicada a este arcángel. Hoy se encuentra en Boston y este se representa con casulla y tonsura, relacionando el discurso para favorecer la imagen de los clérigos (Imagen 1)[994].

Elocuentemente, aparece su primera posible aparición moral en el Pórtico de la Gloria (Imagen 2) siendo esta su posible identificación, pues no es seguro su reconocimiento, aunque así lo apuntan diversos investigadores[995]. De la misma manera, ocurre en la portada tudelana (Imagen 3), en la que podemos encontrar un ser angélico que puede referir a san Miguel debido a su ubicación en el centro del Juicio Final dentro de la disposición.

Resulta clarificador cómo se presenta en las portadas góticas, en un lugar predominante y bajo una representación que resalta a san Miguel, como apreciamos en Bourges y León (Imagen 4, 5)[996].

El protagonismo de san Miguel se deja entrever también en los dramas, como en el *Ludus paschalis* de Tours donde el ángel se identifica como Miguel arcángel (versos 120-121), como no podría ser de otra forma en su aparición performativa.

III. 3.6.2 Bíblicas Lám 49 y 50.

Estas figuras recogen desde personalidades del Antiguo Testamento como del Nuevo, uniéndolos y, en ocasiones, sirviendo de base para diferentes apoyos discursivos que varían según el momento. Por lo que constituyen el mensaje dependiendo de los personajes elegidos, el número, la vinculación entre ellos, etc. según sea necesario para el mensaje que se quiere proyectar. La influencia que tenían para su representación a través de las imágenes es variada, dependiendo de qué personaje se tratase, cómo se observan o con qué finalidad. Estos irán adquiriendo más significación de manera autónoma. Encontramos apóstoles, profetas, ancianos y más grupos que pertenecen al apartado que hemos englobado como bíblicas.

La función de estos consistía en una verdad indudable, por lo que no hacía falta redundar en el mensaje, como vemos en el *Peregrinus* de Beauvais donde se menciona como los profetas y ancianos ya habían anunciado la llegada de Cristo (versos 41-52), sin necesidad de unir el Antiguo con el Nuevo Testamento, es decir, la necesidad de un recordatorio que vincule de manera fehaciente ambos tiempos.

Principalmente, se representa un repertorio de santos, tanto en Moissac como Souillac (Imagen 1), los cuales tienen una entidad propia, aunque para su reconocimiento deban acompañarse de inscripciones o atributos característicos[997]. Forman un grupo, pero por su

[994] Perratore, 2017: p. 20-21.
[995] Yzquierdo Perrín, 2010: p. 114-115.
[996] En Bourges las imágenes del infierno y del paraíso se refuerzan, sobre todo porque en el centro del registro hay un espacio privilegiado ocupado únicamente por la inmensa figura de san Miguel pesando las almas Brugger, 2000: p. 36. En León, el arcángel san Miguel con indumentaria talar, con su ala izquierda protege a los bienaventurados, un ala baja, sin tensión, al contrario que el ala que da a los condenados, que está levantada como una espada, amenazante. Sauerländer, 2004: p. 187.
[997] En el intermedio del *trumeau* hay dos figuras que no se han identificado. Se cree que Pablo por su calvicie, en tanto que el otro, al estar con un libro puede ser otro apóstol. Junto al apostolado de los pilares del claustro y fuente del mismo, aparece Durand, el abad reformador de la abadía, situado delante de la puerta de la sala capitular, creándose una asociación entre el pasado de los apóstoles y los continuadores de la iglesia. Se están tratando los asuntos de la fe como componentes para el conocimiento, bajo las condiciones del momento. Al estar sujeto a la lectura contemporánea, debe hacerse bajo los parámetros con los que nosotros abarcamos el conocimiento en un momento concreto; no obstante, si pierde su expresión primigenia, estaremos errando al dotar la imagen románica de los estándares artísticos e históricos que le subyacen. Se hacen lecturas como los apóstoles como es el caso del pilar sustentante como metáfora arquitectónica de la iglesia de Cristo – "sobre los apóstoles edificaré mi iglesia" (Efesios, 2, 20). Castiñeiras González, 2000: p. 64.

identificación colectiva; no obstante, no muestran una unicidad colectiva parlante[998], es decir, no se reconocen como grupo significativo, sino que recae sobre cada individuo una lectura concreta[999].

Esta distinción se ejercita enfatizando personalmente, como en el *Officium Pastorum* de Rouen, donde se menciona que Cristo fue profetizado por Isaías, señalando al bebé Jesús (versos 22 y 23).

En Platerías los apóstoles van situándose en arcadas, siguiendo la formación del fuste en fila de uno, tanto en altura como longitudinalmente. Si bien no dan sensación grupal, han sido dispuestos en conjunto, reforzando el mensaje por el cual se disponen en el elemento arquitectónico de la columna (Imagen 2).

La estatua columna y una mirada hacia atrás según avanza el siglo XII, hacia la cual se recoge la arcada altomedieval[1000], hacen que los grupos bíblicos adquieran un valor significativo como vemos en Chartres (Imagen 3)[1001]. Si bien aún estos están probando los primeros intentos para su identificación concreta como individuos dentro del conjunto, ya está asentado el papel grupal[1002].

El Pórtico de la Gloria (Imagen 4) muestra excelsamente cómo se agrupan significativamente y, a su vez, se definen individualmente[1003]. Para ello, su identificación es autónoma en cada figura, pero se tiende a buscar una unidad entre ellos a través de la comunicación, esta vez de índole físico social[1004].

La necesidad en el siglo XIII, surgida de remitir a lo escrito, a la comprobación, hace que estos grupos bíblicos se multipliquen, como vemos en el *Ordo Stellae* de Fleury en el que los reyes vuelven a remarcar la unión de la profecía (verso 31) o como los patriarcas, lo que puede apreciarse en el *Ordo Ioseph* de Laon a través del interés por relacionar a José con Jacob y Moisés (verso 23).

III. 3.6.3 Humanas

[998] Se hace una lectura sagrada del ámbito secular. En el claustro de Moissac, el capitel con el martirio de los dos apóstoles san Pedro y san Pablo, tenían una pequeña cavidad para guardar reliquias. Estos serán los patrones propios de Cluny. Gaillard, 1961: p. 31.

[999] Correia Leandro Pereira, 2011: p. 87.

[1000] Porter ve cierto manierismo, al considerar que las arcadas en las que se sitúan estos personajes hacen referencia al espacio litúrgico y sagrado de Dios. Es una muestra para situar a estos personajes con un sentido cristiano en un ámbito espacial donde predomina la sacralidad. Es querer reafirmar con la imagen representada la configuración del imaginario visual que conforma al cristiano. Porter, 1923: p. 98.

[1001] Los profetas, personajes veterotestamentarios, reyes y reinas se relacionan con su vínculo con Cristo y su relato. Encontramos 24 ancianos y ángeles en arquivoltas radiales, el Pantocrátor y abajo los doce apóstoles. Halfen, 2001: pp. 32-42.

[1002] Se trata de los patriarcas, de los profetas y grandes figuras de la biblia a través de la personificación de sus libros. Encontramos el profeta Jeremías con una filacteria donde pone Jeremías, profeta situado en la puerta de la derecha. Aubert, 1941: pp. 177-218.

[1003] Según López Ferreiro se representaría a los profetas mayores: Moisés, Isaías, Daniel y Jeremías. Menores: Oseas, Joel, Amós y Abdías, uno que no está identificado. Del lado derecho: Pedro, Pablo, Santiago, Juan, Andrés, Felipe, Bartolomé, Mateo y Santiago Alfeo. En la contraportada: Judit y Esther, Marcos, Lucas, san Juan Bautista. A los apóstoles los acompaña un libro. López López, 1986: pp. 9-11. Sin embargo, esas identificaciones han quedado superadas por las que ofrece Moralejo Álvarez, quién se apoya en la representación del *Ordo Prophetarum* para su identificación Moralejo Álvarez,1993: pp. 4-18, drama que se conserva en Santiago de Compostela véase Luengo, 2006: pp. [17]-20, [31]-34, [45]-48.

[1004] En el arco izquierdo encontramos lo que serían los patriarcas del pueblo hebrero: Abraham, Isaac y Jacob. A la derecha de Eva: Moisés, Aarón, David, Salomón. En la arquivolta del medio: 11 figuras con cartelas (tras el bocelón) que miran con atención a un punto lejano. Para Yzquierdo Perrín simboliza la expectación mesiánica. Vidal, 1926: p. 37. Yzquierdo Perrín, 2010: p. 93.

Como estamos observando, la dimensión humana aparece cada vez con más frecuencia y con un peso mayor, frente a otras figuras y representaciones. Es relevante nombrar algunos de los grupos que aparecen con relación a esta realidad.

III. 3.6.3.1 Miembros eclesiásticos Lám 51.

Desde la historiografía artística se han relacionado múltiples representaciones de diferentes vertientes con la intencionalidad del clero por resaltar su relevancia y con ello crear alusiones interconectadas. No obstante, aquí queremos destacar la imagen propia que se retrata de estos, adquiriendo diferentes matices referentes a cada periodo. En Moissac (Imagen 1), las particularidades monacales y abaciales nos permiten observar estas personalidades bajo una estampa que los ubica en su mandato, aunque no existe una preocupación real por el retrato personal[1005].

En Ripoll, según apunta Castiñeiras, existe un trasfondo en los temas que ensalzaría el pasado del Abad Oliba. Es el momento en el que la necesidad de crear nexos con pasados gloriosos para el monasterio se vería reflejada mediante temáticas que se extraen de la Biblia de Ripoll (Imagen 2)[1006].

El refuerzo de las personalidades en las figuras eclesiásticas se aprecia en Uncastillo, pues se percibe un distanciamiento entre el grupo social de los laicos y los clérigos[1007]. Por ello, puede resultar de alguna forma infrecuente el lenguaje que utiliza, pues parte de este distanciamiento y un intento por aproximarse al fiel bajo los estándares que consideraban más oportunos[1008] .

En Tudela aparecen ya las personalidades relativas al modelo mendicante de los frailes (Imagen 3), lo que apunta el cambio de dirección y programación de los conjuntos artísticos. Sucede lo mismo con el reflejo de los bienaventurados en Bourges (Imagen 4) al igual que en León, el cual, recoge tanto la imagen eclesiástica como monástica para mostrar aquellos miembros que acceden al paraíso. A diferencia con Conques, que aparecían en los infiernos, ahora la imagen y aparición de estos resulta un asunto de importancia para ser ejemplo y modelo[1009].

El refuerzo de su imagen se puede ver a través de los dramas. Así, se menciona en el *Ordo Stellae* de Rouen que los reyes magos tienen báculos (verso 15), una manera de elevar su estatus comparándose con el poder terrenal de todas las naciones.

III. 3.6.3.2 Reales / civiles Lám. 52 y 53

[1005] Hay un abad representado, el cual se cree que es Roger, y del otro lado hay una figura con ropas monásticas el cual se relaciona con san Benito. Los abades tendrían necesidad de recibir donaciones, lo que se consigue mediante los nexos alusivos en los que se ven reflejados. Forsyth, 2002: p. 80.

[1006] Se apunta a una voluntad de ensalzar el pasado, el del mandato del Abad Oliva. Para ello se recurriría a la Biblia de Ripoll. Se haría por un lado con el ciclo del Éxodo, el cual fue pintado posteriormente a la finalización de la Biblia y se representa en la portada en los dos registros a la derecha del arco de ingreso y el ciclo de los Reyes que están en los dos registros de la izquierda. Lorés Otzet, 2007: p. 176.

[1007] La autora confirma que se pretenden elevar a líderes de la iglesia ante los ojos laicos. Perratore, 2016: pp. 32-39. Maureen C. Miller señala que, durante el período de la reforma eclesiástica de los siglos XI y XII, el clero se destacó más que nunca en la sociedad medieval como un grupo social distinto, separado de los laicos, tanto en su manera de vivir como en su indumentaria. Miller, 2014: p. 305. Los esfuerzos reformistas que siguieron al siglo XII, quedaron establecidos en primer concilio de Letrán en 1123, en el que se definió la responsabilidad del clero.

[1008] Continuaría en 1139 en el segundo concilio de Letrán. Saranyana, 2006: pp. 29-31. En Uncastillo hay representación de un clérigo y su amante: podría tener un significado moral, o bien para asegurarse la confianza del clero... pero podemos apuntar justo a qué se enfrenta o a qué se acerca pues se sitúa entre la ménsula del monstruo serpiente y otra de gusano que si bien pueden amenazar a los amantes o protegen al clérigo. Perratore, 2016: pp. 32-39.

[1009] En el paraíso encontramos un franciscano. Brugger, 2000: p. 66.

En la consideración de la realeza vamos a encontrar la relación con la imagen humana junto a su significación como imagen cristiana. En el momento en el que adquiere más peso el hombre como entidad, se fusionan tanto el poder terrenal fruto de la organización humana, como la jerarquía sacra, al menos en la imagen, para crear un diálogo que comunique esta serie de conexiones significativas entre planos y realidades.

En Moissac encontramos las figuras de Nabucodonosor y el rey David, ambos cerca de lo que serían sus villas, situados en un capitel del claustro (Imagen 1). Tan solo se representa un momento de su historia: el rey Nabucodonosor está representado en su momento de humillación más grande, a cuatro patas, mientras que el rey David como un emperador está entronizado y rodeado de sus músicos de la corte[1010]. Lo mismo ocurre con el rey David en Platerías (Imagen 2), quien aparece entronizado portando la viola mostrando su imagen de manera monumental, acompañado por dos seres que se encuentran tras sus piernas cruzadas.

El cambio respecto a la realeza se va a sentir hacia la mitad del siglo XII, momento en el que se quiere enfatizar en la relación real e imbricar tanto la figuración sagrada como la realeza terrenal. En Chartres (Imagen 3), la propia designación de la Portada Real nos aproxima a las preocupaciones del momento, así como la innumerable aparición de motivos relacionados con los reyes[1011].

Las narraciones que aluden a reyes bíblicos se van a ir limitando a una representación que sigue las líneas textuales con rigurosidad, sin indicar más mensaje que el propio al que alude la historia o, como hemos visto, en todo caso, relacionado con los miembros eclesiásticos y gobernantes como sucede en Ripoll (Imagen 4)[1012].

El intento por captar la gloria en el Pórtico compostelano se va a dejar entrever de manera destacable por medio de numerosos elementos (Imagen 5). Tal es así, que existe la coronación de cada elegido, indicando que aquellos bienaventurados que han seguido el camino indicado serán los verdaderos reyes.

Finalmente, en el siglo XIII, se remite únicamente a la realeza a través de la corona de Cristo, o bien de la Virgen, limitando dicha connotación a los reyes divinos (Imagen 6).

Según vaya adquiriendo peso el hombre como individuo, va a ir virando la imagen real hacia lo divino exclusivamente, indicando quién es el verdadero rey, para no encontrar una superioridad del poder del hombre frente al de Dios. Para ello se basan en el árbol genealógico, como en el *Ordo Ioseph* de Laon mediante la unión recurrente de recordar la sucesión de Moisés, Jacob, José (verso 23). De nuevo, se reitera a Cristo en el *Ludus Paschalis* de Tours, como rey de los ángeles, rey de lo divino (verso 189). En el *Ordo Prophetarum* de Laon, el propio rey David menciona como los reyes adorarán al niño (versos 62 y 63). De nuevo, encontramos la fórmula que se repite en el *Ordo Stellae* de Fleury donde se menciona, por parte de los reyes, que Cristo es tan grande que toma cielo, tierra y mares (verso 97).

Este ejemplo se ve claramente en la figura de Herodes, a quien van personalizado de modo más peyorativo, en contraposición con el rey de los cielos. Se aprecia claramente en los dramas litúrgicos como ya hemos podido apreciar anteriormente. Otros ejemplos de esta

[1010] Klein, 2008: p. 108.

[1011] Se habla de la ascendencia real, tanto celeste como terrestre de Cristo. Con la realeza capeta. Como el autor Katzenellenbogen ha señalado, es interesante que tanto los patriarcas, reyes y profetas del Antiguo Testamento serían paradigmas de la realeza capeta. Se asocian en las órdenes de coronación enumerando cada uno de ellos a una de las virtudes con las que debían adornarse los Reyes de Francia, razón por la que aparece numerosas veces y se reincide. Angheben, 2017: p. 42.

[1012] Véase Español, 2018: pp. 75-99.

connotación los podemos observar, sobre todo en los dramas del siglo XIII: se pasa de llamar a Herodes impío con ira y orgullo, por ~~de~~ parte de Raquel en el *Lamentatio Racheli* de Limoges (verso 13), o se indica que los príncipes traicionaron en el *Ludus Paschalis* de Ripoll (verso 42). Más tarde, la expresividad furiosa en su representación y su designación de manera peyorativa, se aprecia en múltiples dramas, como es el caso de Ananías repitiendo a Pablo que debe predicar a Cristo ante los propios príncipes en la *Conversión de san Pablo* de Fleury (verso 80), ya que estos habían sido quienes le ordenaron matarlo; o el hecho de perder el control ante la resurrección de Cristo como ocurre en el *Ludus Paschalis* de Tours (versos 138-145); o incluso hacer un amago de suicidarse, como lleva a cabo Herodes en el *Ordo Rachelis* de Fleury, aunque se detiene por los suyos (verso 22).

III. 3.6.3.3 *Pueblo*

Supone una manera de integrar la realidad terrestre a la necesidad de expresión artística. Siguiendo la tradición zodiacal que se aproxima a la vida diaria, así como los ciclos temporales en los que encontramos el trabajo y el transcurso del tiempo. Para ello, se recurre a la representación de animales y personajes representando el tiempo circular terrenal.

Lo vamos a encontrar en Chartres (Imagen 1), con un gran desarrollo a partir de representaciones simbólicas[1013], al igual que encontramos un horóscopo muy lineal y rígido en Ripoll (Imagen 2).

Se ve cierta relación temática con las escenas cotidianas en las imágenes de Uncastillo (Imagen 3), por lo que siempre se ha visto como algo alejado de lo religioso[1014]. No obstante, aplicamos a ciertas temáticas unas connotaciones que quizá aún no poseían[1015]; por ello, es necesario apreciar las ideas que subyacen tras las iconografías[1016]. En esta portada se van mezclando los temas hasta incluirse con bastante normalidad lo cotidiano dentro de lo religioso.

De la misma forma, la inclusión cada vez más frecuente del trabajo, como aparece en los dramas litúrgicos como en el *Ordo Rachelis* de Fleury donde un escudero le ofrece a Herodes el cetro, aludiendo con él al poder (verso 8).

III. 3.6.4 Infernales y Demoníacas Lám. 56, 57 y 58

En cuanto a la corte infernal, empezamos en este caso con Platerías, en donde podemos observar unos demonios (o como ya hemos explicado, el diablo de manera secuencial y por lo tanto duplicado) (Imagen 1). Estos se encuentran dentro de la narrativa creada para el programa al que se alude, sin realizar distinciones o confrontaciones. Son unos personajes que acompañan, en este caso, a Cristo, para conseguir el triunfo contra la tentación que será lo que lleve a Cristo a vencer al pecado original para la redención del hombre.

En Conques ya tenemos un enfrentamiento o simetría que genera la vinculación entre lugares, en este caso, como ya hemos visto, con los correspondientes paraísos. Se destacan unos demonios que, bajo nuestra visión, aparecen retratados como malvados debido a sus actos y posturas (Imagen 2). Como ya hemos mencionado anteriormente, el desarrollo en

[1013] Los relativos a los signos del zodiaco. Dos de estos corresponden a los signos de piscis y géminis y estarían transferidos al portal sur en la arquivolta dos. Halfen, 2001: p. 23.
[1014] Lacoste, 1971: p. 163.
[1015] No aludiría al calendario de trabajos. Para Bartal iría más allá de la iconografía cristiana, pues están en un nuevo contexto. Se deja entrever como el hombre controla los animales que aparecen. Centrando el repertorio que antes era usado en los márgenes de la iglesia, al igual que ocurre con varios oficios, mercantes..etc. Bartal, 1992: p. 116.
[1016] En Uncastillo no hay secuencias ni narración, pero se aprecia gran actividad. El nuevo estado social marcaría un nuevo orden, siendo problemática la cuestión de un significado moral, aunque resulta evidente el llamamiento a la gente, quizá fruto de los conflictos entre clero y burguesía. Bartal, 1992: pp. 125-130.

doble temporalidad de los espacios permite que no sea una confrontación superficial de significaciones respecto a la imagen, sino que en ella se desarrolla de forma literaria lo que aquí acontece. Llevar a cabo tal representación en el tímpano bajo parámetros plásticos tan explícitos parece corresponder a lo que Forsyth defiende en su artículo: no existe una dualidad de las fuerzas del bien y el mal enfrentadas[1017]; ello resulta lógico si nos planteamos dicho programa iconográfico y su realización, el cual no se lleva a cabo desde una dicotomía de fuerzas pues estamos dentro de una época en la que se desarrolla una cosmovisión unificada. En todo caso, encontramos una aproximación que interpela al fiel en su designio final y destacando el papel de juez de Cristo, un Cristo supremo y alejado de su naturaleza humana[1018].

En los laterales de la portada de Moissac (Imagen 3), así como en Souillac (Imagen 4), encontramos la imagen de los demonios, los cuales aparecen aludiendo a la conducta moral en cuanto al programa que se sigue. Se muestran diferentes acciones y actitudes para mostrar visualmente la connotación que de ellos se ha de dar, observando cómo ha crecido el sincretismo del mal respecto al ámbito del bien. Para ello, recurren a una imagen zoomorfa en algunas partes de su figura, aunque existe una diversidad representativa sin dejar de observarse un prototipo que se estaba estandarizando y cuya composición ayuda a la comprensión del relato[1019].

En Uncastillo, tenemos únicamente la representación de estos seres en un capitel. Encontramos una representación similar a la de Moissac, donde se aprecia un caos muy medido y pensado para dar esa sensación visual, que se contrapone además con la frontalidad del capitel con el que hace *pendant*. La relevancia de estos seres es disminuida con respecto a la portada de Moissac y se resume en un capitel con tres figuras. Como en el anterior caso, estos se corresponden con un cuerpo donde destaca su delgadez, incluso una intencionalidad por remarcar la línea, generando un patrón que destaca en conjunto, con el elemento natural con el que aparece (Imagen 5).

Los demonios que aparecen en el Pórtico de la Gloria destacan por su aspecto animalesco, ya sea en el arco derecho o en el capitel con las tentaciones (Imagen 6). Como vemos, no observamos un intento por mostrar un caos visual, aunque se crea a través de la superposición de figuras y la deformación de los rostros en el caso del infierno, es decir, se forma debido a lo que está ocurriendo en él. No obstante, se deja entrever esa confrontación significativa de espacios y, por ello, también la asociación de ideas de la sociedad, para lo cual resulta elocuente la ubicación que se ha guardado para esta representación: en la mitad del arco derecho, enfrentado con los elegidos para que, de ninguna manera, pueda crearse una dicotomía de espacios con la gloria.

Podríamos considerar a partir de una visión gótica la imagen antitética de ambos ámbitos del bien y el mal, tanto respecto a la imagen idealizada del ámbito celeste como frente al movimiento y desorden caótico que se contrapone en el infernal, como se ve claramente en Bourges[1020], León y Toro (Imágenes 7, 8 y 9).

[1017] Hemos de recordar que el diablo, sedente en el infierno, se contrapone con el espacio del paraíso. En este caso con la figura de Abraham, lo que alude a una interpelación hacia el fiel, pero, de ninguna manera se contrapone con Cristo.
[1018] Carey, 2005: p. 16.
[1019] Schapiro, 1931: p. 511.
[1020] De nuevo vemos en Bourges un intento por respetar la ortodoxia como hemos visto en todo el conjunto. En esta ocasión, para los demonios no se recurre a la deformidad evidente o las partes animalescas, sino a utilizar el cuerpo desnudo humano recordando a un tratamiento clásico.

III. 3.7 **Acciones**

III. 3.7.1 Caminar

Caminar siempre supuso una acción espiritual, si bien lo que va a acentuarse es la captación representativa del acto en sí. Cada vez va a ir adquiriendo un significado que guarda una sacralidad destacable, una imagen relevante dentro de las diferentes manifestaciones espirituales. Se puede apreciar en el *Ordo Stellae* de Rouen, donde solo se menciona el camino como una causa, pero no hay más implicación (verso 31). Ya en el siglo XIII, en el *Ordo Stellae* de Fleury el escudero de Herodes pregunta a los reyes qué causa los ha llevado a probar caminos desconocidos (verso 47), lo que alude al sacrificio del caminar y así indicar su dimensión de la complejidad y lejanía de procedencia; estos indican que tienen hambre y calor.

En el *Ordo Ioseph* de Laon un peregrino es quien trasmite a Jacob la noticia de la "muerte" de José (verso 115), lo que también nos habla de la función que tiene esta figura como transmisor, como difusor entre lugares lejanos. En el *Ordo Prophetarum* de Laon se indica que el rey Nabucodonosor, camina con paso delicado, dando información del modo de caminar, lo cual comunica información a través de lo gestual (verso 10).

III. 3.7.2 Luchar

La acción de luchar es una exaltación de las ideas épicas. Ya no se trata de un enfrentamiento, sino que está relacionado con asuntos relevantes que están sucediendo en la contemporaneidad. Se puede ver este inicio épico en el claustro de Moissac vinculado con las cruzadas, destacando esta acción por medio de representaciones frecuentes (Imagen 1)[1021]. El sentimiento exaltado prosigue en Ripoll, mostrando un gran repertorio de escenas de lucha, que tienen como fuente la Biblia[1022]. Para ello se recurre a escenas que destaquen el dramatismo del enfrentamiento (Imagen 2), como un cuerpo desnudo y sin vida en el suelo o la caza a caballo del enemigo indefenso.

Uno de los elementos que aparecen con frecuencia en Uncastillo son las escenas de lucha a través de varios motivos, como es el capitel seleccionado[1023]. Pero lejos de simular un combate, parece llevarse a lo anecdótico, un acto más del cosmos de Dios (Imagen 3)[1024].

El *topos* de la lucha aparece en los dramas litúrgicos para sostener el argumento de los hechos que se estaban desarrollando. Por ello, se superponen dos campos diferenciados como objetivo del enfrentamiento: aquel que lucha para el bien como en el *Officium Pastorum* de Rouen en el que Cristo viene a luchar; o aquel que, por el contrario, lucha por el mal (verso 25). En el *Ordo Rachelis* de Fleury, es el escudero quien le da la idea de asesinar a los niños (versos 35 y 36); este personaje también influencia a Herodes a cometer los sangrientos actos, lo que destaca la división de la ~~su~~ representación guerrera en dos facciones enfrentadas.

III. 3.7.3 Pensar

[1021] Capiteles que hablan de cruzada hasta 1099 (conquista de Jerusalén). Encontramos a caballeros sobre leones. Cazés, 2010: p. 32.

[1022] Se encuentran con retratos y escenas de batallas de contenido bíblico que son extraídas del Éxodo (17, 8 - 13), el juicio de Salomón (Reyes 1, 32-40), la opción de Salomón por Sadoc y Nathan (Reyes 1, 32-40), la roca de Horeb y algunos retratos. Castiñeras, 2006: p. 368.

[1023] En el interior de Uncastillo vemos capiteles con la lucha de caballeros. Algunos los identifican como Roland y Ferragut (reyes de Navarra de Estella) Lacoste, 1971: p. 153.

[1024] Para Lacoste, no parece un combate real, sino una parodia o espectáculo o incluso un baile. LACOSTE, 1971: pp. 154-155.

La consideración del acto mismo de pensar también va evolucionando paralelamente junto al pensamiento que le subyace; por lo tanto, se percibe en las referencias a las que aluden diversas manifestaciones artísticas. A principios del siglo XII el pensamiento se aproxima a la verdad, la cual es Dios, para ir aproximándose a planteamientos de índole racional científico. Pensar no siempre se aborda de la misma manera, y podemos ver el nuevo enfoque respecto a lo anterior hacia la mitad del siglo XII: mientras que encontramos un libro que se sitúa en el infierno definitivo de Conques (Imagen 1), resulta explícita la transformación en Chartres, al encontrar las personificaciones y alegorías de un conocimiento de corte científico (Imagen 2)[1025].

Fruto de la necesidad por remarcar la creación del cosmos por parte de Dios (Imagen 3), en el capitel de la portada Tudelana, se hace hincapié en una llamada a la verdad real, pues es gracias a la divinidad que tiene lugar el fruto de todo elemento, adaptándose a los nuevos movimientos que se estaban estableciendo.

De nuevo se rastrea en los dramas litúrgicos esta transformación. Mientras que Tomás en *Peregrinus* de Beauvais (verso 96) muestra que duda y que tiene que tocar el cuerpo, resulta más explícito en el *Ludus Paschalis* de Tours un siglo después: Tomás repite como vendió y traiciona a su señor por dinero (verso 287), de nuevo toca los lugares del cuerpo, solo que en esta ocasión se especifica la traición por dinero y se asegura de manera física la resurrección, explicándose claramente la falta de sentido por haber realizado una traición por algo tangible pero superfluo como el dinero, cuando se ha obrado un milagro.

III. 3.7.4 Sentir

A la hora de abordar lo narrativo -fórmula que, como hemos podido apreciar, es la más frecuente según transcurre el siglo XII-, se va adquiriendo un lenguaje comunicativo hacia el fiel a través de lo emotivo, es decir, interpelando a la sensibilidad para generar empatía. Es perceptible de manera explícita a través de los dramas, como vemos que se repite en el siglo XIII con numerosos ejemplos. Entre ellos, el dolor de una madre, en concreto el de Raquel en el *Ordo Rachelis* de Fleury, el cual se muestra ampliamente (verso 62-68/78-82/87), y a la que han de consolar (versos 69-76/84-85/90). Sucede lo mismo en el *Ludus paschalis* de Tours, en el que las Marías se quejan y muestran tristeza con gran dramatismo, por el sufrimiento de Cristo (versos 90-91/93-94/96-97/106-109/178-199), llegando a languidecer María Magdalena (versos 178-199), comportamiento al que se especifica que era voluntad de Cristo (209-211). La dimensión emocional estaba tan aceptada en el mundo de la expresión que en el *Peregrinu*s de Rouen se recuerda a través de Jesús que es necesario todo padecimiento y sacrificio para entrar en la gloria (38-39).

Esto hace que las figuras remitan cada vez más a la quinesia humana dentro del naturalismo que ya se articulaba, con sus gestos y posturas, así como los recursos para captar y transmitir los movimientos mediante la escultura.

Las expresiones en la masacre de Moissac son contenidas, al igual que la Virgen y el niño en la mula al partir para Egipto (Imagen 1). En primera instancia lo emocional se reprime, muestra contención y resignación. De esta manera se nos recuerda en la *Lamentatio Rachelis* de Limoges, en el que, aunque Raquel sí se lamenta, se observa como el ángel le recuerda que debe regocijarse (verso 17-21), mantener la compostura, así como le invita a no realizar movimientos violentos como golpearse los pechos. De nuevo sucede en el *Ludus*

[1025] Chartres con disciplina de ciencia de la época y perspectiva histórica. Al lado derecho están alegorías prefiguradas de la anunciación y en otro lado disciplinas científicas de las siete artes liberales: gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, astronomía y música. Ocupan un lugar venerable donde se ve la importancia de la escuela de Chartres en el programa. Halfen, 2001: p. 98.

Pascalis de Ripoll donde se menciona que es apropiado estar felices siempre, a pesar de muerte de Cristo (verso 83). Ya que como aparece en el *Peregrinu*s de Beauvais, la emoción la sentían cuando Jesús les explicaba las Escrituras (verso 77-79), es decir, el sentir viene a través de la comprensión de Dios.

Poco a poco, se va a ir aumentando el poder emocional[1026], que va a dirigirse al ámbito laico directamente[1027]. En Chartres, van a relacionarse los pasajes, no solo por el mensaje, sino que tendrán nexos emotivos (Imagen 2)[1028].

Finalmente, el sentir bajo un lenguaje emocional humano va a abarcar todos los ámbitos, como ocurre con la manera de generar el relato narrativo a la hora de crear un programa, o la gestualidad y gesticulación del lenguaje social adaptado a la representación artística. Se puede observar en el naturalismo del Pórtico de la Gloria con la conocida sonrisa de Daniel o en la expresividad de las portadas de León y Bourges (Imágenes 3 y 4). Como fruto de la nueva concepción artística se elaborarán lenguajes. Uno de ellos será la contraposición, la creación de consideraciones por oposición[1029].

III. 3.7.5 Volar

Según van cambiando los preceptos, encontramos que la acción de volar va a ir relegándose al plano divino. Por ello, los demonios mostrarán cada vez menos esta capacidad a través de la desaparición de sus alas, aunque vemos como esta acción ya en Platerías no la ejecutaban a pesar de tenerlas (Imagen 1). En la portada de Moissac vemos a los demonios volar y con alas, capacidad que sí parecen tener desarrollada cuando se trata de llevar a cabo la condena al fiel (Imagen 2).

Las teofanías y ascensión del alma se acompañan de la acción gestual de los ángeles para la subida. Así ocurre en Chartres (Imagen 3)[1030].

En Uncastillo se contraponen estas dos imágenes: el alma ascendiendo con ayuda de los ángeles, y del otro lado los demonios castigando a un alma, ya sin alas (Imagen 4).

Posteriormente, la acción de volar se va a relegar a la representación de la narración de pasajes bíblicos, dejando de frecuentar dicha acción, ya sea por medio de los ángeles o su alusión a través de otros elementos como nubes (Imagen 5).

III. 3.7.6 Morir

La muerte se entiende de modo diferente: de aceptarla con gozo a luego observar mucha más expresividad de tristeza al volverse más humana y, por tanto, más dramática. Ello se abre

[1026] Se menciona como en el latín planctus, se apela análogamente a lamentos líricos en los que se aumenta el poder emocional. Asimismo, se avanza en el camino hacia la laización del drama. Frank, 1954: 54.

[1027] Al introducir un nuevo repertorio que no es estrictamente extraído de fuentes escritas bíblicas o litúrgicas, hacen falta recursos que separen el ámbito del orden y del caos. Se maneja para ello un lenguaje en el que estas dos expresiones se distingan al manifestarse artísticamente. Cuando la cronología está avanzada se sigue una quinesia y gestualidad de índole performativa, incidiendo en la expresividad humana que conmueve a los creyentes, una nueva forma de crear la devoción, de aproximarse a los sentidos y emociones humanas bajo la nueva dimensión social, con otras formas de abordar la religiosidad. Lo apreciamos a través del *Plactus Marie*, así como se puede ver en las representaciones de la Sibila. Muir, 1995: p. 19.

[1028] Aparece bien identificado Moisés, con la representación de la escena de los magos contándole a Herodes, lo que lleva a matar a todos los menores...se establece la relación con la historia de Moisés, en la cual, faraón mandó matar a todos los niños de los judios. De esta forma, el programa se va desarrollando entre paralelismos entre dos acontecimientos, con motivos de acción y circunstancias concretas que pueden seguirse con el texto como guía Halfen, 2001: p. 39.

[1029] En esta portada se sigue una tradición derivada de Mateo 24-25. Gage ha reconocido que una de las connotaciones asociadas a la sonrisa gótica es la claridad. Lo menciona en el fol. 28v del Apocalipsis Douce, una asociación entre sonrisa y luz es explícita porque la sonrisa ilumina el rostro y la mirada. La claritas de cuerpos celestes, podrían ser reconocidos por su sonrisa. Sánchez Ameijeiras, 2004: p. 238.

[1030] La Ascensión es una innovación borgoñona que es una variación de la *Maiestas Domini*. Porter, 1923: p. 141.

a poder hacer de la muerte una ceremonia, un acto relevante *per se*, con una conservación de su consideración, no solo escatológica, sino dramática en términos sentimentales, dentro de su percepción cristiana.

Se va a pasar de una muerte espiritual dentro del plano físico terrenal, a comprenderla como un final del, cada vez más determinante, estadio terrenal como podemos ver en el *Ordo Stellae* de Fleury, en el que los reyes mencionan que Cristo es rey de seguidores, Dios de dioses y salve de los muertos (176-178), a diferencia de lo que observamos un siglo antes en el *Peregrinus* de Beauvais, donde se recalca que la muerte no es física, sino espiritual (versos 47-52).

Hay una sutil diferencia en el tiempo: de una forma de morir que consistía en nacer en otro plano donde se destacaba la reunión con Dios, a un enfoque más terrenal con un desarrollo de la muerte más caduco y corrompible, bajo el foco de la materia desgastada. De ahí que su representación sea cada vez más frecuente y se desarrolle hasta tener una iconografía propia.

III. 4 VISIÓN SINTÉTICA DEL ORDEN Y EL CAOS EN LA ESCULTURA Y EL DRAMA LITÚRGICO.

	I cuarto s XII	**II cuarto s XII**	**III cuarto s XII**	**IV cuarto s XII**	**I cuarto s XIII**	**II cuarto s XIII**	**III cuarto s XIII**	**IV cuarto s. XIII**

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Orden y Caos	**Unidad de cosmovisión. Muestra narrativa de temas cristianos. No connotación de las formas. Más libertad. Hacia el final, hay una elocuencia de las formas junto a su significado. Se hacen pruebas expresivas. No dualidad de orden y caos**	**Asimilación de relato con plástica-contenido. Discernimiento más racional: se ven fuerzas de bien y mal fuera del individuo, al observar dos ámbitos diferenciados, por lo que hay probabilidad de comenzar la recepción de las representaciones bajo bien y mal de forma diferenciada, llevando a la polarización. Cambio de lenguaje artístico hacia un naturalismo.**	**Contención para no proyectar unos preceptos polarizados, tanto en formas como en temas. Representación de temas que no den lugar a exponer una dualidad. (Ocultar, reducir, ocultar ciertos temas que puedan generar esta controversia)** **Exposición de temáticas que entren dentro de la ortodoxia o incidir en que la expresividad representada no tiene relación con una connotación concreta.**	**Limitación. Seguimiento de ortodoxia temática. Lo celestial bajo formas terrenales: materializar lo celeste. Intento por performar lo observable. Se observa como los elementos van desarrollando una vinculación consciente entre la expresión y la connotación.**	**Aceptación de nuevas tendencias ideológicas: necesidad de establecer una expresión para la imagen de orden y caos. Naturalismo expresivo bajo formas miméticas Unión de representación figurativa y representación dramática. Se intenta llevar el peso de dicha dualidad de orden y caos hacia el individuo (más peso hacia el creyente).**	**Nuevos recursos para expresar las ideas de bien y mal.**	**Consolidación de preceptos en construcción de orden y caos.**	**Posibilidad de reinterpretar y jugar con las expresiones de orden y caos tanto formal como temáticamente. Entra el purgatorio en los espacios.**

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

I cuarto del siglo XII	Transición	II cuarto del siglo XII	III cuarto del siglo XII	IV cuarto del siglo XII	I cuarto del siglo XIII	II cuarto del siglo XIII	III cuarto del siglo XIII	IV cuarto del siglo XIII
Unidad de poder (divino), por lo tanto no hay fuerzas duales que puedan dividir de forma alterna dicha cosmovisión. El bien y el mal solo son actitudes que rigen las acciones en vida del fiel. No existe otra naturaleza que no sea la de Dios.	Plano físico para las mentalidades. cambio de cosmovisión unificada a visión del plano físico que entraña poder abordar fuerzas alternas (posibilidad de heterodoxia)	Ideas racionales (de índole terrenal) paralelas al incipiente naturalismo, lo que hace que lo que se observe sea percibido con las características que se le atribuyen de manera moralizada.	La aproximación al fiel se hace redundando en la temática únicamente celestial, para ello se claridad en la composición, marcando cada espacio bajo su significación para no caer en engaños.	Las ideas racionales se han instaurado. Por lo tanto, las remisiones a lo celeste se hacen bajo términos terrestres y cuando se lleva a cabo una representación, se intenta emular, cual performance, lo celeste en la tierra. Disociación de ambos planos, llegando el aristotelismo en la realidad.	Aceptación de las ideas duales para mostrar el bien y el mal. Establecimiento de expresividad a partir de acciones naturalistas. Representación de posturas y disposiciones en función de la narración. Comienza el asentamiento de la iconografía que se repetirá sin variar.	Varias pruebas de orden y caos desde los promotores y programadores para que la temática sea muy fidedigna a las fuentes y no caer errores, lo que muestra la iconografía irá ligado con su connotación desde el plano físico y debe responder a cuestiones cristianas. Separación de expresión visual y acción representada. Más relevancia a la acción y la expresión: queda como un valor añadido al mensaje que subyace.	Se juega con las fórmulas ya asentadas de orden y caos. Se permite el experimento dado que el naturalismo ha sido implantado. Hay una fijación de la significación, y la iconografía ha encontrado su lugar dentro de las mentalidades. Esto permite una gran gama de libertad en lo representado dentro de cada ámbito, puesto que ya se comprende el mensaje de cada tema.	

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

		Deformitas de san Bernardo de Claraval, nos indica que la expresión podía verse connotada moralmente de manera dualizada, pues, no llega esta observación hasta este momento donde las mentalidades cambian.		Las significaciones que subyacen a lo representado ya parten de los mismos términos de lo que implica el objeto en el plano terrenal. Es decir, connotaciones tanto temáticas, como expresivas.		Preocupación por cómo se expresan las formas y los temas; mucho cuidado en el tratamiento. Primeras pruebas conscientes en cuanto al programa completo de orden y caos.	Se articula un mismo lenguaje artístico recayendo en cada personaje la creatividad de movimientos o caracterización.	

Representación de todos los ámbitos y tiempos escatológicos. Valido el juicio individual (por sus acciones en vida) y posteriormente según el juicio de Cristo	No aparecen los tiempos escatológicos, aunque sí se enfoca al individuo y sus actos dentro de la visión del mundo ya que algo estaba cambiando en cuanto a la consideración del hombre (dentro de una superestructura mayor, la cosmovisión cambiante).	No hay interés por representar los ámbitos escatológicos del hombre en los juicios finales. Se enfoca hacia el ámbito celeste en los espacios más representativos, sin abordar el juicio final del hombre para no mostrar ambos polos del cielo e infierno. Se intenta rebajar la relevancia visual bajo ubicaciones secundarias y siempre con el	Se dispone el Juicio final pero para ello se guarda una disposición compositiva que no pueda provocar malas interpretaciones. Es importante para el individuo recordar el destino escatológico de las fuentes bíblicas, pero para ello se sigue una organización bajo parámetros más físicos que se comprendan de	Los tiempos se expresan de manera que se intente aludir únicamente a lo celeste, pues puede llevar a una percepción errónea.	Se contraponen cielo e infierno en juicio final. Se incluye lo terrenal en estos campos como reflejo para el individuo. (se puede situar en relación a sus actos, modelo de vida)	Conjunción de los tiempos, el individual se mezcla con el juicio final. Se quiere remitir únicamente al poder celeste y a su gobernanza. Para ello se plasma el imaginario religioso desde preceptos de la nueva mentalidad de índole racional. A pesar de pertenecer a la visión cristiana ambos ámbitos, la diferencia		Se vuelve a los cuatro tiempos debido a la posibilidad de representar el purgatorio, que permite incluir un matiz intermedio. De manera que se disponga de una mayor contraposición expresiva en los ámbitos celeste e infernal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

		juicio individual. No quieren mostrar dos polos contrapuestos que lleven a una mala interpretación. Parece una reacción al momento de transición en el que se enfocaba en el individuo mostrando dos posibles fuerzas equilibradas. Se quiere aproximar a él de forma que no haya equívocos. Puede haber relación con el levantamiento de cátaros.	manera más rápida, es decir, bajo esquemas compositivos más lógicos según la visualidad de corte narrativo, bajo presupuestos del plano físico. Para ello, se recurre a nuevos planteamientos que faciliten la lectura moral del fiel y no hacia fuerzas gobernantes.			recae en que hace unas décadas, no había ni buenos ni malos, sino acciones y actitudes correctas o incorrectas para el juicio cristiano. Ahora sí se encuentran enjuiciadas en vida, por lo que son buenos o malos por naturaleza. Se puede decir que son dos campos diferenciados. Puede haber relación con los albigenses.		

Animales no connotados, no relación apariencia y significado (una creación más)		Intento de englobar dentro de la ortodoxia aquellas temáticas que pudieran leerse connotadas de manera alterna a la unidad del reino de Dios.	Los animales no estaban connotados moralmente de manera absoluta, aunque se quiere imprimir distintos matices a través de sus disposiciones, como en el uso de	Los animales empiezan a mostrar, a través de sus actitudes, una dualidad de bien y mal, pero aún por sí mismos, debiendo estudiar cada representación dentro de un todo.	Los animales sirven como agente connotador, como recurso para acompañar a otros motivos y dar un significado moral, indicando su naturaleza o bien, aparecen			

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

			una apariencia de corte más benevolente. Para ello, se recurre a posiciones o posturas que sean parlantes en su observación. No es posible hacer una diferencia moral absoluta puesto que la tendencia es ser claros con el mensaje moralizante a través de la expresividad proyectada.		también como elemento narrativo.			

No correlación apariencia de figura o expresividad con	Incidencia en la moral a través de la expresión	Se vuelve a una tendencia del programa para	Buscan la expresión que se haga de manera		Primeras pruebas para incluir el orden y el caos.	Búsqueda de una expresividad acorde a visión	Hay una expresión general en la que dentro de ella, se	

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

connotación o lectura moral. La acción no es indicador de un polo dual porque ese polo solo se relaciona con el destino del fiel, observado como estancias del más allá.	para guiar al fiel. Las acciones que provocan la contraposición son usadas para remitir a la moral del fiel. Esta incidencia en el fiel va a causar un aumento en la visión del bien y el mal como naturalezas polarizadas contrapuestas.	que deba entenderse en su conjunto, teniendo un significado no autónomo. Se evita la contraposición. Las acciones y su expresividad no son originadas para leerse de manera dualizada debido a que prima el mensaje, por lo que no se puede interpretar de manera autónoma del resto.	directa, recurriendo a fórmulas naturalistas del hombre.			celeste. Diferencia moral para el fiel, el bien y el mal, bajo términos expresivos sin aludir a dos polos disociados pero que se entiendan de manera rápida a través de la observación de sus actos. Para ello se dispone un cuadro en el que cada personaje adquiere un sentido propio a través de su acción.	encuentra cada elemento: dentro de él, una significación. Cada motivo adquiere una autonomía.	

Las cortes angélicas acompañan de forma dispersa al mensaje cristológico		Las cortes aportan dimensiones significativas al resto de representaciones a las que acompañen.	Ángeles y demonios aparecen más relacionados con lo terrenal: los actos que les han sido encomendados.		Dibujan ambientes para rodear al fiel, dan la significación puesto que solo indican el posible destino del hombre.Son relevantes las acciones de estos en cuanto al fiel, puesto que define la función de estos ámbitos,			

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

					alejándolos de la dualidad natural.			

Los personajes solo aparecen como apoyo narrativo. Se puede representar al diablo y su prole ya que no tienen una lectura moral en cuanto a su naturaleza y su gobernanza respecto al mundo.	El diablo se representa de forma frecuente como método de guiar al fiel.	Junto a la concepción de hombre, estos van a adquirir significación autónoma. Van a ir incrementándose para guiar doctrinalmente al fiel. Se evita la figura del diablo.	La devoción a la virgen se incrementa para llegar al fiel por otras vías y sensibilidades. El diablo tan solo aparece como refuerzo de la figura de Cristo y como ejemplo para el fiel.		Intento por volver a la necesidad del todo para la lectura de cada personaje. La Virgen María adquiere una relevancia que se aprovecha para aproximarse a fiel. El diablo solo aparece al lado de san Miguel, dejando claro cual es su función			

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

	I cuarto del siglo XII	Transición	II cuarto del siglo XII	III cuarto del siglo XII	IV cuarto del siglo XII	I cuarto del siglo XIII	II Cuarto del siglo XIII	III Cuarto del siglo XIII	IV Cuarto del siglo XIII
Apariencia (más idealizados, menos idealizados)	No	No	No	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Acciones-posturas	No. Sí cuando hay narratividad	Sí.	No	Sí. Naturalismo en acciones.	?	Sí	Sí	Sí	Sí
Direccionalidad de las líneas	No	Sí	No	Sí	No	No	Sí	Sí	Sí
Composición grupal	No	Sí (contraposición)	No	Sí	No	No	Sí	Sí	Sí
Organización determinante para significado moral	No	No	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	No

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BLOQUE IV. **LAS TRANSFORMACIONES DE ORDEN Y CAOS EN LA COSMOVISIÓN DE LOS SIGLOS XII Y XIII EN EL CAMINO FRANCÉS**.

A través de la escultura románica es posible desarrollar la cosmovisión, tomando esta como un programa meditado y calculado en la elección de sus motivos y, a partir de ella, los parámetros morales y cómo se traducen expresivamente en orden y caos respectivamente, en cuanto a su traducción en bien y mal.

Se trata de una línea de investigación transversal que traspasa la diferencia entre arte románico y gótico para seguir una lectura moral y su plasmación en la figuración. Se ha de mover entre influencias y modelos, ya sea locales o talleres, a los que tiene en cuenta, pero no depende necesariamente de ellos para establecer relaciones. En este apartado se pretende seguir la concepción de orden y caos en el Camino de Santiago.

Dentro de la propia investigación, orden y caos se relacionan, tanto con la cosmovisión del momento social, como con la mirada del espectador hacia las obras. Se establece una vinculación tácita imbricada, puesto que se mueve en la ontología de la mentalidad que los sustenta. Además de la mirada, no solo tenemos en cuenta el motivo aparecido, sino cómo este aparece, la expresión por la que se expone: lo que hemos denominado como plástica. Esta será fundamental a la hora de percibir expresividades que puedan relacionarse con orden o caos y si mantienen o no una relación con un significado moral.

De ahí que se realice un seguimiento, en este caso aproximado a través de cuartos de siglo, para fragmentar y poder aproximarnos a la mentalidad subyacente de manera fidedigna, teniendo constancia de que estos son solo orientativos y no establecen, en ningún momento, una rigidez que impida realizar lecturas de la forma más rigurosa posible.

El seguimiento de orden y caos no es lineal en su evolución, sino que fluctúa, así como podemos ver que no es uniforme en el territorio, sino que va variando, al igual que se va produciendo una adaptación a las mentalidades locales.

Por ello, tenemos en cuenta que se entrecruza la diferencia inherente de la plástica de cada arte -románico o gótico- y la expresión (plástica) de cada obra en particular. Para ello tenemos en cuenta ambos factores que van a valorarse a la hora de analizar el estudio del orden y el caos. Para ello destacaremos cada factor siempre que la interpretación lo requiera, así como las filiaciones de los talleres constructores.

A su vez, tenemos en cuenta la temática reflejada en cada obra, la cual no sigue una estructura iconográfica como se efectúa comúnmente, persiguiendo un tema en el tiempo. Entendemos que orden y caos, la moral y su expresividad se halla en gran cantidad de temáticas, aunque intentamos seguir la estela desarrollada en la cosmovisión del bloque III, permitiéndonos el movimiento general por el repertorio escultórico.

Buscamos entender la imagen con los ojos y la comprensión medievales siguiendo las bases construidas en los bloques II y III: entender el significado o consideración que se tenía en cada momento de la dualidad moral y su imbricación con la expresión artística; con qué

intención se crea; y, a su vez, cómo se percibe por el observador en el transcurso del tiempo gracias a la distribución orientativa en cuartos de siglo.

IV. 1 PRIMER CUARTO DEL SIGLO XII

Para comenzar, no existe una visión polarizada de forma sincrética entre el binomio mal y bien, como ya hemos visto en cuanto a las mentalidades del momento. El hombre, y su visión como individuo, resulta un asunto clave para comprender los elementos de la cosmovisión y, con ella, va a alterar la concepción que la sociedad posee acerca de la moral. Por lo tanto, en cuanto a términos expresivos, la plástica no distingue el bien y el mal como una traducción en orden y caos, si no que tiene otras preocupaciones.

Hemos de tener en cuenta que en el románico las formas remiten a un pensamiento de índole simbólica, el cual requiere de un análisis interior por parte del espectador, que le permita establecer una conjunción con el resto de elementos que conforman las obras, para construir un discurso espiritual. Se parte de unas imágenes que tenían un efecto directo en las vidas de los fieles, correspondiente a la mentalidad social asentada en la concepción cristiana. Esta plástica sigue unas directrices alejadas del naturalismo imperante en nuestra cultura contemporánea. Por ello, debemos aprender a ver con los ojos `románicos`, situándonos, visualmente, en un momento anterior al lenguaje aprendido desde que impera el arte naturalista, el mismo arte gótico que veremos desarrollarse posteriormente en nuestro análisis. No obstante, como bien sabemos, hay arte románico que se sirve de un naturalismo de manera más directa, como ocurre con aquellas esculturas que tienen una relación con las fuentes textuales, en este caso de los pasajes bíblicos o textos de autores que se entendían dentro de la ortodoxia.

Si bien, no existen connotaciones expresivas que generen un orden o un caos consciente, la misma descripción de acciones desarrolla composiciones más caóticas debido a su origen gestual, las cuales son más irregulares en su representación mimética por lo general. Pongamos como ejemplo el infierno: los actos. Los actos que allí se cometen suelen remitir a movimientos dinámicos, enérgicos, violentos, que se plasman en sus representaciones. Ello se puede apreciar en un infierno tan conocido como el de Conques (Imagen 1,2): Girin se plantea la duda de una intencionalidad por incidir en la maldad a través de un caos consciente un resarcimiento por crear imágenes dinámicas que aludan a concepciones de un mal impetuoso. La pauta nos la da el dato de que Conques se apoya mucho en la descripción textual, como sabemos.

Una vez mencionado este punto de partida en cuanto a las particularidades del arte románico, podemos movernos entre la expresión de la moral y el devenir del primer cuarto de siglo.

El Juicio Final, que a nuestros ojos presentistas puede ser la temática donde más se alude a la moral, solo está retratando un pasaje del Apocalipsis. Sin embargo, es la parábola o la misma representación del fiel y su destino escatológico -como es el caso de la Porte de los Comtes de Toulouse, una de las primeras representaciones que remiten a la moral que encontramos en el arte románico del Camino de Santiago en su vía francesa; lo mismo ocurre con la *psicostasis*, otra versión que capta el momento donde se pone de manifiesto hacia donde apunta la balanza dependiendo de los actos cometidos en vida por el fiel.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es a través de estas representaciones y su expresión cómo podemos aproximarnos a la comprensión más certera de la concepción moral en el momento y, a partir de ella, la intencionalidad en la creación de la imagen y con ello, su lectura.

Una de las primeras *psicostasis* (1100-1110), la encontramos en un capitel del claustro de La Daurade de Toulouse (Imagen 3)[1031]. En ella vemos la representación de los personajes típicos, demonios enfrentados a un ángel con una balanza en medio que calibra un alma. A través de la caracterización de las figuras se intenta hacer alusión a su identificación, pero no hay realmente una contraposición expresiva, no existe una elocuencia artística que remita a ideas, sino que se aprecia como se sigue un tipo de descripción de corte más narrativo. Hemos de tener presente también que se trata de una obra situada en un claustro y este hecho define la naturaleza determinada por la función a la que sirven: el recuerdo y no el encuentro espiritual como ocurre con los fieles.

Lo mismo sucede respecto al capitel con el pasaje de las vírgenes necias y prudentes del claustro de San Etienne de Toulousse (Imagen 4, 5). En ambos se observa la representación y remisión a las figuras que toman parte en la escena y, para ello, se basan en las acciones más reseñables del pasaje, sin advertirse un contraste marcado, generando un seguimiento de los personajes en el ritmo y la entidad de las siluetas contorneadas. Se llega incluso a disolver el detallismo en las vírgenes necias, puesto que es el aspecto moralizante y el mensaje proyectado a través de él lo que debe ser concretado[1032].

Algo semejante es posible inferir en el caso del tímpano de Espalion (Imagen 6), continuador claro de Conques[1033]. Pese a lo que se pueda pensar en una primera observación, es posible que las creativas figuraciones plasmadas en el dintel no tengan un sentido con carga negativa dados los puntos seguidos respecto a la narratividad: en una escultura que va a ser observada por los múltiples fieles que se acerquen, no se disponen temáticas comprometedoras con la unidad cristiana. De hecho, resulta elocuente y significativo, ya que no se busca dividir dos ámbitos que se contrapongan, una afrenta entre el mal y el bien como fuerzas, es decir un enfrentamiento entre el 'reino del mal' y lo sagrado, el reino de Dios; ya que eso iría en contra de todo lo que la propia Iglesia espera con sus manifestaciones. Por ello, hemos de aproximarnos con otra mirada a la lectura de estas llamativas portadas con estos juicios finales tan provocativos.

En Espalion podemos observar cómo se confrontan el diablo y Cristo en mandorla con el tetramorfos; no obstante, este se encuentra desplazado hacia el lado derecho, en tanto que en el centro se encuentra la balanza donde se pesa al fiel, el punto al que refiere la intención representativa. Además de ello, aunque se dibuje a los personajes con gestualidades infrecuentes, siendo llamativas, como son las bocas abiertas del diablo o del leviatán, o las posturas boca abajo de los condenados, solo están representando descripciones textuales siguiendo indicaciones descriptivas y acciones que se les adjudican tradicionalmente, sin crear, en ningún momento, un estándar sobre la imagen de dichos seres. No obstante, existe una posibilidad de que la comprensión de las representaciones por parte del fiel no sea la misma que la intención creadora originaria, lo que podría despertar nuevas ideas en el imaginario colectivo.

[1031] Sánchez Márquez, 2010: p. 162.

[1032] Aunque existe la posibilidad de que, debido a su datación más tardía (1120-1140) https://www.augustins.org/fr/notice/me-34-les-vierges-sages-et-les-vierges-folles-2685ee9a-3495-41d1-b68d-f44e1bf57f6d [consultado el 12 de febrero de 2025], exista la posibilidad de que no quieran ser representadas con claridad debido a que, en ese momento, como veremos en el segundo cuarto de siglo, comenzaba a alterarse la percepción moral y para ello se recurre a la alusión, sin entrar en detalles.

[1033] Angheben, 2013: pp. 90-94.

¿Pero cómo era representado entonces el bien y el mal? Parece ser que se alude a ambas consideraciones generando un efecto espejo, un reflejo compositivo en el que se contrastan dos posibilidades que emanan de los designios de Dios[1034]. Así parece ser el caso de la Porte des Comptes de Toulouse), los relieves laterales de Moissac e incluso una posible lectura de David y Betsabé en la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela.

Bajo la misma distribución en el espacio, teniendo como referencia las figuras y sus posiciones, las composiciones se van dibujando con los mismos esquemas. En el caso de la Porte des Comptes (Imagen 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, así parece ser con los capiteles de la portada izquierda y los que le acompañan en la derecha[1035]. Varían las figuraciones y las acciones que se llevan a cabo, pero mantienen la misma colocación: en su mayoría un esquema triple de personajes a los laterales flanqueando al individuo del medio, el cual es el que se identifica con el fiel. En los ocho capiteles se encuentra el mismo dinamismo e incluso se intentan generar las mismas líneas: las alas de los demonios de la izquierda coinciden con las de los ángeles en el extremo derecho, o los brazos se levantan para sujetar al individuo. No existe una diferencia, sino todo lo contrario, una similitud. Es a partir de esa similitud, de una simetría comparativa, por la que se establece la diferencia discursiva, mediante la que se genera la comparación, una dualidad que emerge del mismo punto: el mandato de Dios.

Desde Cluny parece llegar la influencia de una plástica románica que va a destacar por sus particularidades, plasmándose en la portada y claustro de Moissac y que va a distar del lenguaje clásico que se advertía en Toulouse[1036]. Se junta el seguimiento de la representación literaria y una plástica evocadora en el claustro de Moissac, siempre sin estar aderezada por un sentido que podemos realizar en el presente pero que no es pertenecientes al momento medieval en el plano moral y sus consideraciones pues se aprecia el mismo tratamiento de todas las figuraciones, como las formas naturales o las representaciones animales o los demonios, se observa una gran unidad de la creación divina, repertorio que ya se observaba en Toulouse[1037]. Estas imágenes muestran un ideal estético que se cree que viene de los marfiles bizantinos, en el cual se busca el movimiento, y las líneas están cargadas de energía[1038].

Así parece seguir en los relieves laterales de la portada de Moissac (Imagen 15). Encontramos una misma organización compositiva enfrentada. Dentro de los espacios generados por arcos geminados divididos en 4 rectángulos, encontramos el mismo efecto reflejo: el mismo número de personajes en ambos lados (y cuando difieren, se intenta mantener la forma silueteada jugando con la superposición de personajes que generen esa simetría), la misma composición creada a través de un objeto horizontal como es una cama en el rectángulo superior derecha; incluso parece que se quieren generar los mismos quiebros y giros anatómicos, como sucede con la escena de la Visitación y su escena confrontada, en la que se destaca un demonio y la representación de la lujuria. No obstante, las diferencias, a pesar de seguir el mismo orden -y por lo tanto siguen los designios de Dios- distan ligeramente, sin polarizar su naturaleza[1039].

Una lectura que puede seguir este mismo planteamiento, se puede extraer de dos relieves de la portada de Platerías, en concreto la placa del rey David y la que ha sido

[1034] Baschet, Ambrose y Maxwell, 2010: p. 41.
[1035] Labourdette, 1979: p. 33.
[1036] Durliat, 1990a: p. 13.
[1037] Cazés, 2010: p. 30.
[1038] Durliat, 1990a: p. 353.
[1039] Klein, 1990: p. 323.

identificada con Betsabé (Imagen 16, 17)[1040]. A pesar de las diferencias de tamaño y seguramente de organización en el tablero pétreo, son claras las similitudes entre ambas figuras. Ambos están sedentes en trono, con las piernas dispuestas en V -David las tiene cruzadas remitiendo a su calidad de monarca- y ambos miran hacia su izquierda. Ambos sujetan su atributo -arpa y calavera- e incluso la postura que mantienen es similar, con los brazos en forma de arca. Los pliegues de la parte baja genera las mismas ondas, los cabellos que caen en el hombro de David, son muy similares a los de Betsabé. Por tanto podemos generar una similitud comprensible en la que ambos remiten a una cuestión moral, pero sin estar polarizados, ya que los dos remiten a la misma idea. Ambos personajes están vinculados por su historia (2 Samuel 11), la cual remite a la moral, y sus pecados son perdonados y redimidos por Dios. Cuando comprendemos que el programa de la portada de Platerías remite a la redención todo adquiere un nuevo sentido. Podría reforzarse esta hipótesis de saber a qué personaje o ser correspondería la figura que se encuentra bajo los pies de David en el lado derecho: tan solo se observa una cabellera -muy similar a la de David y de Betsabé- a la que ha sido arrancada la cabeza y, del otro lado, a la izquierda de sus pies, unas pequeñas manitas juntas. Quizá esta cabeza fuese arrancada ya que podría tratarse de un demonio, como muestra de la caída moral que tuvo.

IV. 2 TRANSICIÓN DEL PRIMER AL SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XII

Próximo a la transición del primer cuarto de siglo al segundo, encontramos la atractiva obra del parteluz de Souillac, de especial significación para nuestro objetivo en este trabajo (Imagen 18). Son múltiples los autores que han abordado la cuestión de la inquietud que produce tanto el repertorio, como la composición y expresividad escogidos, pues no parecen seguir una lectura apoyada en textos y, por tanto, se complica su interpretación[1041]. Si bien se hacen lecturas de todo tipo apoyadas en consideraciones establecidas a través de los bestiarios y otras interpretaciones de los animales que se siguen por tradición iconográfica, todo ello se simplifica cuando comprendemos la condición de los animales en este momento, bajo una lectura no polarizada entre positivo o negativo: son una creación de Dios, es decir, sin una connotación absoluta, sino más bien neutral o relativa. Lo que sí es cierto, es que aquello que Forsyth denomina como 'chiasmic' en cuanto a la organización de las figuras deja entrever una cierta confrontación, una tensión subyacente apreciada a partir del enredo creado por la distribución y sus acciones, que puede ir en consonancia con una alteración de la concepción moral. Resulta una creación que ha sido planteada para generar aquello que percibimos de manera consciente, una irregularidad medida. Puede no resultar baladí que el único episodio en el que se sigue una línea de coherencia narrativa sea el del sacrificio de Isaac, en el que autores como Shapiro apuntan que es el único que les resulta comprensible. Pero si enmarcamos el tema bajo el prisma de una moral convulsa que sigue el plan divino, podremos apuntar a la aceptación de la confrontación que tiene lugar y que parece manifestarse, en el ejemplo de Souillac, a través de la disposición de los animales. Por lo tanto, sin llegar a apuntar a una divergencia significativa, pueden existir disensiones,

[1040] Núñez Rodríguez, 2001: p. 108-110. Véase Erias Martínez, 2020: pp. 267-324
[1041] Klein, 1990; Carruthers, 2012; Schapiro, 1931 y Baschet, Ambrose y Maxwell, 2010.

aludiendo a la aceptación de que surjan, sin generarse contrariedades. Esta des-organización, sin embargo, parece denotar un alboroto en las concepciones del estado moral en la sociedad, del que se hace eco la propia Iglesia al plantear dicho programa. De hecho, puede resultar significativo que se conserven tan solo piezas desintegradas de este conjunto, sin llegar a completarse. Siendo aún más explícito el fragmento que le sigue al parteluz en un intento de continuar el programa planteado (Imagen 19), el cual ha sido datado de forma más tardía y por ello se pueden explicar los cambios que se han ejecutado en su repertorio: un tratamiento más banal de los animales y sus acciones, como dispuestos sin una intencionalidad clara. Signo evidente de ello son los marcos vegetales que los flanquean, unos troncos que parecen ahora remitir al mundo natural, distando de los marcos arquitectónicos del *trumeau*, que los situaban dentro de esa espacialidad medida y racionalizada que rige a los contornos del mandato de Dios.

Con ello, quedarían desveladas dos realidades: un intento por recurrir a otras figuraciones que no impliquen la figura del diablo -y su derrota en el mismo al no comprenderse seguramente en la coetaneidad-, es decir, la generación en el imaginario de dos polos contrapuestos y la búsqueda de llegar al fiel sin aludir a imágenes que puedan malentenderse. Como parte de la pérdida de este programa, encontramos una nueva dirección con la representación de Teófilo (Imagen 20), pasaje con el que es más sencillo discernir el enfoque moral.

Es posible advertir esta transformación cuando tenemos en cuenta los movimientos heréticos del momento y la actitud defensiva del propio san Bernardo de Claraval con la famosa '*fermosa deformitas*' así como la '*curiositas*' que advertía en el arte y que plasmaba en sus cartas hacia el 1124. Podemos apuntar que en esta transición del primer al segundo cuarto del siglo XII se está siguiendo una heterodoxia en mayor o menor sentido y está afectando al arte, directamente vinculada con la moral.

IV. 3 SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XII

Encontramos la estela de Moissac, pero con posos de esta alteración mencionada por Claraval, en Beaulieu, ya hacia 1130-1140, a través de los paneles laterales de la portada (Imagen 21, 22)[1042]. Si bien se sigue la misma disposición en la organización del espacio por rectángulos, parece haberse perdido la comprensión del efecto espejo creado en la remisión moral. No se sigue una composición afín por parte de los relieves contrapuestos, entremezclándose el seguimiento narrativo del relato, representado con una composición más libre y autónoma uno del otro, siguiendo el dinamismo marcado por la filiación de esta escultura languedociana[1043]. Lo que sí permanece es la caracterización de los demonios desde Moissac, los cuales parecen reconocerse e ir estandarizando su imagen bajo unas particularidades comunes como es la delgadez marcada a través de las costillas o el vientre hinchado, aunque sin generar en ningún momento un orden y caos expresivos intencionales.

[1042] Baschet, Ambrose y Maxwell, 2010: p. 28.
[1043] Gaillard, 1951: p. 80.

Lo cierto es que se observa un cambio de espíritu, el cual es perceptible a partir de la Portada de San Pedro de Beaulieu (Imagen 23)[1044]. En ella apreciamos lo que se ha interpretado como la representación de una segunda parusía, interesante por la plasmación de todo tipo de animales sirviendo de base significativa respecto al tímpano.

Esa misma senda del sentido que refuerza la pertenencia y unión de las criaturas de la creación divina, la encontramos en el tímpano de Santa María de Vezelay con el interesante retrato de los seres 'de los márgenes´, en un conjunto que data aproximadamente de 1120-1132 (Imagen 24)[1045], así como en la portada de San Lázaro de Autun datada hacia 1130 (Imagen 25)[1046]. No solo se realiza un programa que aglutina a todos los seres de Dios, sino que se reivindica que el juicio final va a ser dispuesto para todos ellos.

Apreciamos la hechura tan particular del románico, unida al desarrollo del taller de Gislebertus en las tres creaciones, con un despliegue que permite la libertad de composiciones y disposiciones de las figuraciones con mayor o menor arraigo en las acciones naturalistas ofrecidas en la narrativa de los relatos, es decir un mimetismo cada vez mayor[1047]. También se percibe cierto cambio en la organización de los espacios en los que se sitúan los personajes con cierta distribución ordenada.

No obstante, la analogía de la expresión artística con el lenguaje corporal debe comenzar a enfatizarse, como vemos en la Eva de Autun (Imagen 26), figura que ha sido muy estudiada debido a la correlación entre la postura de Eva, echada con las rodillas hincando el suelo, con la posición que debían tomar los penitentes[1048]. Al mismo tiempo, su posición reptante evoca la de la serpiente tentadora.

Fruto de ello, vamos a encontrar un nuevo lenguaje artístico ya hacia 1140 con la portada de San Denis donde prima una plasticidad naturalista (Imagen 27), la cual, consciente o inconscientemente, permite desprenderse de la polarización de ámbitos celeste e infernal en cuanto a su expresividad, pero pudiendo seguir la temática escatológica y el mensaje que se quiere transmitir[1049].

Este cuidado basado en la no confrontación de ámbitos duales, pero bajo las mismas expresiones plásticas seguidas en el románico, va a seguir bajo otras conjugaciones escogidas para el repertorio a través del segundo cuarto del siglo XII, como es el caso del tímpano de La Lande de Fronsac (1120-1130), la portada sur de Saintonge hacia 1130, el tímpano de Neully en Donjon con la epifanía o incluso el llamativo capitel con forma de animal dispuesto para 'comerse' el fuste de la columna en la portada de Notre-Dame de Échillais de Saintonge. En todas ellas destaca el protagonismo de la indistinción moral de los seres pertenecientes al mundo cristiano, además de que todos se plasman con gran dinamismo: desde los personajes bíblicos y las líneas generadas por la vegetación, hasta el despliegue animal.

[1044] Vidal, 1969: p. 315.
[1045] Frandon, 1998: p. 74.
[1046] Denny, 1982: p. 532.
[1047] Zumthor, 1993: pp. 365-366.
[1048] Werckmeister, 1972: p. 11.
[1049] Se siguen las mismas iconografías que en Beaulieu, observación que ha sido establecida por expertos Male, 2001 y McK. Crosby, 1953.

Podemos observar los entrelazos de La Lande de Fronsac generando un patrón cuasi geométrico (Imagen 28), muy medido, pero sin perder la libertad de la recreación visual. O el ritmo radial creado a partir de la secuencia de animales y personajes dispuestos en las arquivoltas de Saintonge (Imagen 29). También las curvas que se crean en la composición de Neully en Donjon (Imagen 30), formaciones generadas de manera indispuesta. Destaca en ellas la búsqueda de encandilar al espectador, de complicar, en cierto modo, la visión con el afán de que mantuviese el ejercicio de observación y, con ello, recalcar la propia funcionalidad románica. Por último, los grandes surcos que marcan la abertura total de la boca del animal, así como la generación de líneas paralelas que forman el cabello, los ojos saltones y las orejas ahuecadas, podrían asimilarse a un demonio bajo nuestro conocimiento y percepción cultural, pero dadas las características enumeradas, debemos aproximarnos a este personaje de Échillais con la concepción con la que ha sido creado, mostrar una de las criaturas más del cosmos de Dios (Imagen 31).

Por otra parte, durante este periplo no se ha dejado de interpelar al fiel desde un sentido moral de manera directa; no obstante, se ha preferido su disposición en los capiteles, como ya hemos indicado, más proclives a contener pasajes de manera literal. Este dato permite un margen de cierta licencia creativa y expresiva derivada del modo de visualizar este formato -teniendo en cuenta el conjunto de los capiteles- sin generar tanta controversia. Encontramos algunos ejemplos como el capitel de las tentaciones en Saint Andoche de Saulieu datado entre 1119 y 1128 (Imagen 32), con un demonio enfrentado a Cristo donde intermedia un árbol que une ambos personajes y relaciona la composición[1050].

Se nos permite asomar la vista al pasado cuando observamos pequeños detalles elocuentes en los capiteles de Autun y Vezelay[1051]. Pese a no existir la expresión artística diferenciada moralmente, es decir, el orden y caos, encontramos un intento de marcar esa dualidad entre mal y bien en ciertas figuras, logrando, a través del acompañamiento de la figura demoníaca, cargarlas de connotación negativa. Lo podemos advertir a través de signos como los diablos ahorcando a un condenado (Imagen 33), lo que señala la corrupción en el hecho del suicidio, o el diablo significando el mal en el becerro de la escena de las tablas de Moisés en Vezelay (Imagen 34).

La confrontación entre bien y mal parece despuntar al observar el capitel de Vezelay en el que un ángel o san Miguel esgrime su lanza contra un demonio en la *psicostasis* al intentar el engaño mediante el equilibro de la balanza con una piedra contra el pesaje del alma (Imagen 35). El engaño deja en evidencia los juegos sucios de este reino infernal, por lo tanto, se le adjudica una autonomía decisiva que queda fuera del planteamiento de la justicia divina, contraponiéndose con Dios mismo. Esto indica un papel independiente del propio individuo en el Juicio Final, al no cumplirse un equilibrio justo, debiendo superar con creces las buenas acciones.

Correspondiente con las temáticas encontradas en las portadas, sigue la tendencia la portada de Santa María de Leire con un gran repertorio de animales y temas narrativos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[1050] Salet, 1968: pp. 210–211.
[1051] Se les considera con una datación del segundo cuarto de siglo y muy cercanos en su fábrica Porter, 1923: p. 112. Wirth, 1999: p. 216.

(Imagen 36)[1052]. No obstante, encontramos en las placas superiores algunas representaciones poco frecuentes del infierno, aludiendo al juicio final[1053], fruto de la necesidad de hacer referencia a ciertas cuestiones que interpelan al individuo sin generar controversia[1054]. Esta solución no parece haber sido exitosa en su comprensión, puesto que, a día de hoy, su innovación resulta en una interpretación farragosa de entender, lo que hace que los investigadores hayan visto el conjunto como un programa sin unidad y cohesión o una yuxtaposición de temas[1055]. Este conjunto ha sido relacionado con la creación de lo que se hacía en Saintonge, así como su fábrica se vincula tanto con Pamplona como Santiago de Compostela, por lo que se ve la adaptación de las nuevas concepciones a la hora de plantear el programa.

Por lo tanto, encontramos un nuevo matiz moral en el imaginario social que se soluciona a través del recuerdo de la unidad del cosmos de Dios en las grandes portadas donde se continúa la plasticidad manejada, y no existe aún una vinculación del concepto moral y su expresión artística. Por su parte, los programas parecen que van a aproximarse cada vez más a la interpelación del fiel para comunicar su función escatológica.

IV. 4 TRANSICIÓN DEL SEGUNDO AL TERCER CUARTO DE SIGLO

Fruto de las nuevas consideraciones respecto a las representaciones del bien y el mal que se han ido asentando en el segundo cuarto de siglo, encontramos lo que parecen nuevas maneras de abordar la temática, en paralelo a una nueva comprensión del arte. El arte gótico ya ha entrado en la cultura visual; no obstante, existen nuevas reformulaciones o más bien reutilizaciones, como es el uso del modelo clásico, el cual permite seguir utilizando el lenguaje románico manteniendo principios en auge, tales como la búsqueda de la organización de las portadas con una claridad más esquemática y el desarrollo naturalista de índole antropocentrista que sigue, cada vez más, indicaciones miméticas[1056]. La influencia italiana ayudará a establecer una organización compositiva que permita seguir manteniendo las temáticas de las fuentes bíblicas, pero estableciendo una distinción jerárquica para ayudar a la concreción de la comunicación visual.

Además, la representación del juicio final resulta fundamental al tener en cuenta la nueva conceptualización que adquiere el hombre, como se advierte, de manera clara, a través del repertorio encontrado en el Pórtico Real de Chartres. El énfasis en el papel que posee el fiel para proyectar los temas escatológicos parece determinar el planteamiento de los programas. Son factores que se encuentran en el caso muy elocuente de la portada de San Trófimo de Arlés (Imagen 37, 38, 39, 40), en la que destaca el lenguaje mimético de las figuras y la organización compositiva clásica[1057], situando, en el friso que recorre el frente, las filas de

[1052] Datado aproximadamente del segundo cuarto del siglo XII según Gaillard. Martínez de Aguirre, 2008: p. 1533.
[1053] Crozet, 1969, p. 47.
[1054] Lo data de 1120-1140. Martínez de Aguirre, 2008: p. 1534.
[1055] Martínez de Aguirre, 2008: p. 1527.
[1056] Se sigue esta raíz clásica proveniente según parece de Toulouse, como es el caso de Angulema (portada de 1136), donde se establecen relaciones mediante el matrimonio de Guillaume IX con Philippa de Toulouse. Wirth, 1999: p. 37.
[1057] Se sitúa su levantamiento entre 1135-1165, tomando como referencia la traslación del cuerpo de San Trófimo en 1152. Hartmann-Virnich y Hansen, 2015.

condenados y bienaventurados, que se representan como una procesión repetitiva con la multiplicación de figuras que no permiten concesiones y dificultan la elocuencia que proyecta la expresión.

Sin embargo, resulta llamativo cómo se disponen los temas que confrontan ámbitos, creando polaridad en los laterales de la portada. En la parte izquierda se dispone el Pecado Original y la *psicostasis*, enfrentada con el demonio situado en el lateral derecho. En estos sí que se permite un mayor dinamismo, así como unas líneas compositivas con más quiebros y curvas, sin mostrarse comedido, pues parece que viene respaldado por su situación espacial. No obstante, hay un detalle en las temáticas seleccionadas: no es una confrontación entre lo celeste y lo infernal, sino que, más bien, se hace hincapié en emparejar la responsabilidad que recae sobre el fiel por sus acciones, y el destino negativo que obtendrán de resultar estas incorrectas. Con ello, vemos una hábil solución a la polarización del bien y el mal y su posible interpretación dicotómica, además de recalcar el verdadero motivo dividido: el propio individuo y su destino escatológico.

Este enfoque parece seguirse en San Gilles du Gard mediante el relieve con el pasaje de Caín y Abel (Imagen 41)[1058], donde se aprecia el hecho de destacar la fortuna del alma, siguiendo, de manera más ortodoxa, el relieve del alma del condenado que observábamos en la parte superior izquierda del panel lateral derecho de Moissac (Imagen 42). Se trata, por tanto, de una representación adaptada a los parámetros del momento ya enumerados, bajo una temática del relato bíblico que limite la percepción visual de la expresión usada. Teniendo en cuenta la plástica adjudicada a su autor, Gislebertus, advertimos cierto reparo en proyectar un mensaje desafortunado a partir de la relación del binomio temática y expresión.

Lo apreciamos de nuevo en el capitel de Santa María de l'Estany mediante el detalle del alma figurada en mitad de la *psicostasis* (Imagen 43), en la que se representa en los canastos a un individuo contrapesado con un diablo, caracterizando directamente al individuo con la conversión en uno de los dos seres, como si la moral señalase la transformación de su verdadera naturaleza.

Hasta Zamora parece haber llegado la cuestión del fiel como tema principal en el enfoque moral, como vemos a través de un capitel de la iglesia de San Salvador de Zamora (Imagen 44). Mediante la composición se reitera su entidad y sus acciones, expresadas mediante movimientos que generan una especie de enredo, tal como observamos en el parteluz de Souillac.

Esa misma inquietud que se desvelaba en aquel momento, a la que se remitía con las figuras animales que tantos matices expresaban, se lleva a cabo ahora con la figura del hombre. Es el momento en el que la expresión artística de la temática a la que alude parece colisionar con la expresividad corporal de la figura humana[1059]. Podemos notarlo en el tímpano de Sangüesa donde se comienza a observar este factor (Imagen 45)[1060]: una

[1058] Aproximadamente datan al taller entre 1130-1150. Hansen y Hartmann-Virnich (trad.), 2013: p. 348. Para Carra Ferguson el portal estaría terminado en 1142; Ferguson, 1980: p. 60.
[1059] Nuño González, 2002: p. 398.
[1060] Podemos aproximar la datación del tímpano sobre este cuarto de siglo, por su repertorio y disposición, acorde con la cronología que se le ha dado respecto a la figura de Leodegarius; así lo podemos situar desde 1150 a 1170, dentro de todas las hipótesis que se barajan para la misma; Milton, 1959: pp: 143-144. Ancho y Fernández, 2010: p. 85.

aproximación a la representación mimética, observándose en las filas de bienaventurados y condenados. Se advierte el interés en una distribución clara a partir de la serie de arcadas presidida por la Virgen María en el centro, congregando el interés devocional hacia su figura y significación, bajo una estructura estandarizada que genera un orden marcado que refiere a la dimensión sagrada[1061]. Intencionalmente se arrincona en el lado derecho lo relativo al infierno no sin disponer de la *psicostasis* que permite confrontar los dos ámbitos sin generar una polarización, poniendo el énfasis en el individuo. Se reitera, sin embargo, de manera destacable, la preocupación moral del fiel con la elocuente representación del ahorcado en la estatua-columna situada en la parte derecha de la portada (Imagen 46).

IV. 5 TERCER CUARTO DEL SIGLO XII

Se desarrolla el lenguaje corporal que, a través de las acciones, va indicando el significado moral dentro de la dramatización de las escenas. Estas representaciones van a ir generando una vinculación entre la percepción que se genera compositivamente en una imagen y su significado moral, es decir, la huella mimética del mundo naturalista entra dentro de la percepción que tenemos de la imagen. Esta vendrá indicada a través de los elementos formales que la componen mediante su configuración esquemática.

Es el momento en el que consideramos que el orden se va a relacionar con el bien y el caos con el mal, o al menos así lo apunta el naturalismo que se va a desarrollar, pues es proclive a que el observador los vincule, por lo que, por fin, se unirían en el imaginario la percepción en la estética tanto de forma como de significado. Parece dejarse entrever en los capiteles de la portada de Carrión de los Condes (Imagen 47, 48, 49, 50)[1062], en la que se representan diferentes versiones del sino de un alma con escenas en las que personajes aparecen forzados en sus posturas y gestualidades, como es el grito mudo del individuo al que juzgan o los perros que devoran al ajusticiado, mostrando el gusto por una morbosidad dinámica que contrasta con la disposición del arco en dovelas radialmente dispuestas.

Se continúan desarrollando temáticas que entren en la ortodoxia y que no den lugar a lecturas contrapuestas, puesto que el significado moral y la posibilidad de establecer lecturas sincréticas ya era algo a tener en cuenta.

La relevancia que tendría en el imaginario visual la captación mimética de las acciones genera el desarrollo en este tipo de lenguaje artístico, unido al énfasis performativo. De ahí que se tome especial cuidado en la posición corporal que se está retratando en la piedra: debe distinguirse la acción para comprender la escena reproducida, sin olvidar las percepciones que las composiciones proyectan. En el capitel de las Vírgenes necias y prudentes de Santo Domingo de la Calzada encontramos la entidad otorgada a las figuras que lo componen generada gracias a la escenificación observada (Imagen 51, 52)[1063].

[1061] Porter apunta a la convención de arcadas de sarcófagos que se difunde por Burgundia, Languedoc, España, Lombardía, Toscana, Apulia y Norte de Francia. Porter, 1923: p. 77.
[1062] Senra Gabriel y Galán, 2002: 1020-1022. La fecha entre 1160 y 1170. Dudor Ruiz Salces y Peñil Mínguez son más genéricos: 1160 y 1185. Lacoste apoya esas fechas porque cree ver en la escultura monumental influencias de maestros hispanos, como el artista activo en Santillana del Mar, por su deuda con la escultura borgoñona (obras datables, las más recientes, a inicios de 1170) y por sus paralelismos con el Maestro de Ávila.
[1063] Datado aproximadamente de 1172, antes de 1180. Moya Valgañon, 2008: p. 704.

La representación de otras temáticas para llegar al fiel mediante otras vías se ve en Senlis (Imagen 53), articulando un lenguaje gótico en el que se desarrolla la acción mimética que destaca en su formulación para generar la plástica y la composición esquemática en la que se encuadra. Podemos observar también como se dispone un dibujo con líneas horizontales y quiebros en las dos escenas de la dormición de la virgen del dintel, formado mediante las alas y movimientos del vuelo de los ángeles que acompañan a la escena. Si bien podría venir determinada la percepción de soltura compositiva por la propia formación de la corporalidad de los ángeles, es frecuente encontrar este ritmo visual en cuanto a los temas que remiten a lo celeste e infernal relacionados con el alma. Es posible que se quiera aludir a la vida del más allá mediante la liberación visual, como hemos observado en el relieve de Caín y Abel de Saint Gilles du Gard o Moissac.

Aunque los parámetros artísticos hagan connotar unas percepciones u otras, no van a determinar la creación de los conjuntos. Para ello se puede ver una reafirmación en el uso de la agitación y dinamismo en las representaciones del repertorio. Lo podemos apreciar en la portada de Soto de Bureba (Imagen 54), en la cual vemos una formación más gótica en el apuntamiento del arco[1064]. Podríamos pensar que se mantiene un retardo en el tratamiento y composición, usando fórmulas del segundo cuarto de siglo. No obstante, cuando vemos portadas como Uncastillo (Imagen 55)[1065], comprendemos que se trata de una reivindicación del movimiento, para perpetuar la asimilación del dinamismo con lo ortodoxo.

Cuando se trata de la representación de un asunto tan relevante para el cristiano medieval como el Juicio Final, vamos a encontrar distintas maneras de abordar el asunto. En Ripoll se sigue el modelo clásico con la ubicación en los laterales para confrontar polos; se elimina de la visualización más instantánea y los motivos que representan a ambos lados no generan ninguna amenaza: por la parte izquierda encontramos animales enmarcados en formas vegetales (Imagen 56) y, contrapuestos, en el lateral derecho, lo que parecen ser escenas pertenecientes al seno de Abraham y Lázaro y Epulón (Imagen 57). Por lo tanto, se enfrenta el cosmos de Dios con la encrucijada que sufre el fiel en el juicio. Mientras, en su parte frontal, aparecen los bienaventurados dispuestos en fila, pero mostrando movilidad y no estatismo (Imagen 58). Es posible, por tanto, representar los animales de la escena de la visión de Daniel mostrando un gran dinamismo y entidad (Imagen 58), logrando que destaquen en el espacio de manera llamativa distinguiéndose así de un caos connotado[1066].

La reticencia por mostrar los polos celeste e infernal hace posible~~s~~ las representaciones tales como Semur en Brionnais, datada en 1160. En ella se sintetiza una suerte de orden y caos conjugado en el espacio gracias a la continuidad visual que requiere la narración: en el margen izquierdo del dintel se observa una arquitectura que se enfrenta con el margen derecho, donde se aprecian una serie de diablos (Imagen 59). Estos solo se representan por su 'máscara', al igual que en Sangüesa, por lo que su radio de acción y protagonismo disminuye y, por lo tanto, también su visualización. Las máscaras representativas de los demonios ya se están estableciendo a partir de sus gestualidades forzadas que deforman los rostros, es decir, ya se ha creado su imagen icónica. A pesar de ser sutil, el orden y el caos connotados se aprecian en la expresividad: el factor mesurado de la arquitectura contrasta con los valores expresivos que destila la imagen infernal.

[1064] Posee una inscripción que indica la datación de la era 1214, es decir, 1176.

[1065] Los movimientos y acciones que se ven en Uncastillo serían un reflejo del pueblo. Este se sentiría retratado y, por tanto, más cercano a la iglesia. Se usa un lenguaje 'caótico' pero medido, y bien planteado su composición. La iglesia utiliza un lenguaje no sagrado -'caos'- para adaptarse a la proximidad de la visión terrena. En vez de evitarlo, se intenta adaptar a temas profanos. Perratore, 2016: p. 33.

[1066] La relevancia adquiere la representación dramatúrgica para el arte se aprecia en estudios como el de Sureda, que hace una lectura paralela de los rituales y las imágenes. Sureda i Jubany, 2018: pp. 57-75.

El desarrollo narrativo que muestra el arte gótico va a requerir que se disponga la temática escatológica sin excepción, disponiendo de una portada destinada a este fin. El lenguaje mimético va a ayudar a rebajar el nivel de expresividad y distinción que pudiese generar polaridad. Lo encontramos en el dintel de Laon hacia 1160 (Imagen 60)[1067]. En él se presenta una sucesión de personajes que, de no ser por la intermedialidad del ángel san Miguel, no tendría una división real, pues se hallan todos en el mismo espacio y las posiciones en las que están dispuestos no son muy contrarias entre sí. Como único elemento diferenciador encontramos un reducto en el margen derecho con una cantidad de personajes que han sido dispuestos más juntos, si bien, la escena permanece clara sin generar, en ningún momento, una digresión manifiesta.

IV. 6 ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XII

Como sabemos, en el Pórtico de la Gloria podemos observar las novedades que se estaban desarrollando en el gótico bajo el tratamiento tan característico que el Maestro Mateo imprime a su obra. Este funde el tipo del modelo clásico que hemos observado anteriormente, con respecto a la disposición diferenciada en distintos arcos en los que asienta la Gloria en el central y en el arco derecho, de manera que el encuentro entre orden y caos se realice de forma que no se contraponga al ámbito divino (Imagen 61, 62). Para poder disponer ambos polos enfrentados en el espacio, destaca la solución intermedia: situar a los jueces en mitad del arco. El asentamiento de ambos jueces -Cristo y san Miguel- sirve para aclarar y reforzar la innovación de esta ubicación, además de comprender la función intermedial que rebaja la dualidad sincrética entre polos que le ha sido otorgada al ángel[1068].

La naturaleza confrontada del bien y el mal parece ser una preocupación, a la que se refieren a través de escenas de lucha. Por lo tanto, es el momento en el que se confronta moralmente, hay un enfrentamiento del bien -ortodoxo- con el mal -heterodoxo-, generando, por lo tanto, la posibilidad de percepción distinguido en orden y caos. Así se representa en la Portada de Santa María de Yermo (Imagen 63), donde un caballero -el mismo hombre- se enfrenta con personajes que encarnan el mal en sí. Esta encarnación, de alguna manera tenía que resultar clara, ya que parece ser que se le adjudica un carácter propio a partir de la imagen. Ya no solo se reconoce e identifica, sino que su impronta va a tener connotaciones muy marcadas, pues los significados se estarían asentando, lo cual podría ir apoyado por el carácter enciclopédico del conocimiento que define y limita las ideas y conceptos.

De la misma manera ocurre con el resto de consideraciones de la imagen. Encontramos una representación explícita de los elementos, los cuales van a tener una significación casi literal; por lo tanto, son proclives a aparecer como un motivo elocuente por sí mismo. Tal es el caso que encontramos a través de la combinación entremezclada de la arquitectura en sí con su recreación artística, generando una meta-imagen que refuerza su significación en el programa, como son los casos que encontramos en Rebolledo de la Torre (Imagen 64) y el coro pétreo del Maestro Mateo (Imagen 65).

[1067] Klein, 1990: p. 341.

[1068] Resulta muy llamativa la multiplicación de las cabezas de los bienaventurados en la Gloria, puesto que esta característica aparece desde tradición altomedieval y bizantina en los infiernos, de manera que se invierte. Es una forma de reclamar la composición y alterar la visualización.

Por ello, la imagen (ya icónica) de los demonios, del diablo, de los seres que aluden al mal, es decir, el caos ahora sí convencionalizado, aparecen adquiriendo, con su sola presencia, una lectura maligna dentro de las escenas.

Establecidos la imagen y su alusión, el significado que las partes adquieren con ello, y la forma que se le adjudica -identificación externa-, se puede conjugar, tanto la creación artística, como el contexto narrativo en el que se sitúa. Algunos ejemplos de ello son las máscaras que aparecen en la escena de la Anástasis de San Prudencio de Armentia, las cuales connotan y dibujan el escenario del infierno (Imagen 66)[1069]. Se recrean distintos personajes como el basilisco en la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre (Imagen 67)[1070], o la *psicostasis* del claustro de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar (Imagen 68) dotándolos de un zoomorfismo deformado que ahora[1071], por el modo cómo se comprende la imagen, puede estar sujeto a la posibilidad de connotar la imagen referida -los animales- con una interpretación negativa[1072].

Esta necesidad de facilitar la lectura e interpretación a través de la caracterización exterior de los motivos, genera en la propia gestualidad mimética, una torsión en el caso de las acciones movidas, como es el caso de las tan conocidas bailarinas del maestro de Agüero (Imagen 69). Si provocan una percepción negativa o no, y si esta ha sido planteada, es difícil de discernir; lo que sí es reseñable es la alteración visual que provoca debido a las líneas que conforman la silueta, y, dado el momento en el que encontramos la expresividad traducida en orden y caos, es posible que esta imbricación moral haya surgido durante la producción de este taller, dados sus múltiples conjuntos creados en los que este motivo se repite, pudiendo aprovechar dicho sentido caótico en la narración[1073].

Las diferentes encarnaciones del mal, una vez asentadas en el imaginario, adquieren vida y pueden incluso alterar la narrativa de la historia con licencias creativas, dado el carácter que se le adjudica y va a comprenderse por el observador. Encontramos un ejemplo con un demonio que susurra a Herodes al oído para señalar el mal que este muestra en el pasaje en el capitel del baldaquino izquierdo de San Juan de Duero de Soria (Imagen 70). De esta forma, el diablo adquiere nuevas dimensiones de mal y la historia misma se refuerza[1074].

IV. 7 PRIMER CUARTO DEL SIGLO XIII

Una vez distinguido el orden y el caos, se va a proceder a su manifestación buscada. No obstante, seguir el discurso polarizado iría en contra de la propia religión, por lo que se sigue la recurrencia a la intermedialidad que ofrece la imagen de san Miguel. Esta figura no solo permite confrontar ambos espacios, sino que logra rememorar al fiel su función contra las tropas del mal, además de su papel como juez.

[1069] Lopez de Ocáriz Alzola, 2011: pp. 403-404. En la portada del ciclo pascual encontramos la Anástasis. p. 403-404. También el tímpano de la Ascensión, antes del apostolado. El segundo taller data de 1161 a 1181, el tercero entre 1180-1190, correspondiendo este ciclo pascual a este último. Este ciclo pascual pertenece al tercer taller. López de Ocáriz Alzola, 2011: pp. 380 y 398.
[1070] Rodríguez Montañés, 2002: p. 444.
[1071] Lo sitúan entre último cuarto del siglo XII y primero del XIII. García Guinea, 2007: p. 390.
[1072] Datadas hacia finales del siglo XII por el Maestro de Agüero. García Guinea, 2007: p. 864.
[1073] El maestro de Agüero se mueve entre este cuarto de siglo, por ejemplo, Ejea de los Caballeros sobre 1175-1185 y San Juan de la Peña 1180-1190. https://www.romanicoaragones.com/4-cinco%20villas/990478-EjeaSS3.htm
[1074] Nuño González, 2002: p. 92.

A partir del protagonismo adquirido en el esquema dual de dicha entidad angélica, se va a desarrollar el caos con una intención mórbida. Numerosos son los templos que van a tener la advocación del mismo por estas fechas, en los que se le aprecia como defensor del bien dentro del pasaje de las almas, como observamos en el tímpano de San Miguel de Biota (Imagen 71)[1075].

El contraste en el tratamiento de las figuras y el ritmo de la escena parece buscado también en el capitel de San Miguel de Fuentidueña 1210/15[1076] (Imagen 72, 73, 74, 75). En él destacan las fauces extremas con quiebros y diferencias volumétricas y las líneas que los componen sufren la multiplicación de pliegues. Sus acciones parecen haber sido congeladas en un momento enérgico, y para ello sus cuerpos tienen muy moldeado el volumen, mediante el cual destacan sus movimientos. Por otro lado, los ángeles y los fieles poseen una tersura en los rostros y su visualización es acompasada mediante las telas de sus túnicas que se suceden en pliegues menudos.

En la portada del Juicio Final de Tudela ya se pueden incrementar las acciones y los detalles del mundo infernal (Imagen 76). Se produce dentro de un lenguaje gótico en el que se desarrolla la acción representada en una organización dada, a través del dovelaje siguiendo el arco apuntado, además de la presencia de san Miguel y Cristo, en forma de cordero místico. La propia distribución del dovelaje del arco gótico permite generar dos arquivoltas remarcadas confrontadas. Es posible esta contrastación, gracias al naturalismo que se sirve de descripción para aludir únicamente a acciones, por lo que son estas las únicas que generan la diferenciación entre los dos polos. De esta manera se elimina la connotación plástica que adquiriría de seguir con el arte románico. Por lo tanto, sí que encontramos esa distinción significativa de mal y bien; no obstante, el orden y el caos redunda únicamente en los actos de los personajes.

En la portada del Juicio Final de Chartres situada en el centro del crucero sur (Imagen 77), encontramos esa literalidad respecto a la descripción del texto: los bienaventurados miran hacia arriba pues tienen la visión de Dios. Por el contrario, los condenados buscan incrédulos. Algo a destacar es que las posturas tanto de condenados como bienaventurados es la misma, no hay un contraste marcado en la composición, tan solo se diferencian por una sutil fauce del leviatán en el extremo derecho, así como la reunión de una pequeña multitud de condenados cayendo y demonios ya convencionalizados en su caracterización[1077].

Como estamos viendo, la producción de arte gótico como Semur en Brionnais, Laon o Chartres apuesta por una síntesis del infierno que sigue las indicaciones textuales, lo que impide generar una dualidad expresiva que alimente el sincretismo del bien y el mal. Es un orden y un caos moderados, que no dan pie a especulaciones significativas; además se sirven de la presencia de san Miguel.

Por lo tanto, la resolución para evitar el dualismo moral consiste en utilizar una claridad en los actos de los juicios finales en los que se confrontan los espacios, teniendo especial cuidado en mostrar a los condenados y no un gran desarrollo de la élite infernal.

IV. 8 SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XIII

[1075] Sánchez Márquez, 2011, pp. 26-41.
[1076] Esta iglesia ya figuraba en el censo de 1247, por lo que se apunta su datación en el primer cuarto del siglo XIII. Rodríguez Montañés, 2007: p. 807.
[1077] Datado aproximadamente en 1210/15. Klein, 1990: p. 341.

El arte gótico dispone sus composiciones dentro de un orden espacial que facilita la lectura. A su vez esclarece mayormente la liminalidad respecto a la fluidez que advertíamos en el románico. Suponemos que este hecho va a permitir que suceda algo interesante a partir del segundo cuarto del siglo XIII: la explosión de la creatividad en las acciones, la liberación artística para llevar a cabo las escenas.

Se genera, por tanto, un contraste marcado entre orden y caos, el cual es posible dado el cambio teológico asentado en la escolástica, donde prima la lógica y la claridad en sus representaciones, creando una disrupción con la ambigüedad románica[1078]. Siempre es posible dado que esta dualidad viene precedida por la presencia de san Miguel, quien destaca en las representaciones del Juicio Final.

Al unirse el lenguaje performativo y la representación artística, estas consideraciones colisionan. El lenguaje construye, dibuja y genera. Es la relación que tiene con respecto a la quinesia del mundo real donde se entrecruzan estos. Se van dibujando unas referencias visuales que remiten a líneas (zigzag, diagonales, enredos, etc.) respecto al medio al que aluden, a través de las ideas a las que se vincule su sentido (en este caso dramatizado y más polarizado), y su medio de expresión basado en movimientos, posiciones, posturas generadas en el desarrollo gestual. En cuanto se conjuga la *performance* junto al arte podemos servirnos de las referencias literarias que se interpretaban en los dramas litúrgicos y, con ello, comprender y enumerar las variables seleccionadas en la composición relacionada con el orden y el caos.

En el Juicio Final de Notre Dame de París observamos un infierno que muestra más marcadamente orden y caos (Imagen 78). Los condenados se encuentran rodeados por demonios, así como san Miguel realiza una *psicostasis* enfrentado con quien parece ser el diablo. Estas manifestaciones recuerdan a los mismos elementos, figuras y sus disposiciones que se hacían hace un siglo, como si de un 'revival' se tratase; si bien algunos autores han señalado que se copiarían modelos románicos[1079]. No obstante, puede que sea fruto de la licencia creativa que la figura de san Miguel aporta, así como la evocación creada a partir de la representación dramática que va incrementando e integrando el imaginario visual.

Va a ser una constante el hecho de ejecutar el lado infernal con la percepción de multiplicación de las figuras, generando una 'turba', como se menciona en el *Ordo Rachelis* de Fleury, verso 86, el *Ordo ad Representandum Herodes* de Fleury, verso 75, el *Ludus Paschalis* de Tours, 299 o en el *Peregrinum* de Beauvais, versos 81, 299, todas obras datadas en el siglo XIII bajo los términos *turbatus, turbati, turbo, turbae*. Lo podemos observar en el Juicio Final de Notre Dame de París (Imagen 78), el Juicio Final de Amiens (Imagen 79), el Juicio Final de Bourges (Imagen 86), aún más destacado en Bayeux (Imagen 88); asimismo en el relieve del Juicio Final de la Portada de Tarragona (Imagen 90), en la Portada de la Majestad de Toro (Imagen 91) y en la portada de la Calende de Rouen (Imagen 92). Es obvia su relación con las acciones que se llevan a cabo en los versos 860-866 de *Le Jeu d'Adam*: desde dar empujones, arrastrar, ir atados, arrojarlos… todo ello con los demonios

[1078] Klein, 1990: p. 341.
[1079] Los autores señalan un seguimiento de los temas románicos pero adaptados a las necesidades del gótico. Yarza Luaces, 2006: p. 180.

danzando, corriendo en todas las direcciones, sintiendo alegría por su perdición.

Sin embargo, en el orden también hay una sucesión de personajes en fila que hacen una multitud. ¿Entonces cuál es la diferencia? Podemos encontrar distintas concepciones a través de los dramas, como puede ser el aplicado para la consideración del orden. Tenemos el vocablo *profectus* como acción de marchar en el *Ordo ad representandum Herodem*, verso 66, que encaja más con la forma en la que se dispone a los bienaventurados: uno tras otro, en un ritmo con cadencia. Como todos suelen mirar hacia la parte en la que se sitúa Cristo, parecen guiados, acción que vemos a partir de la estrella que guía a los reyes en el *Ordo Stellae* de Rouen, versos 46, 111 y en el *Ordo ad representandum Herodem* de Fleury, verso 69. Para lo mismo, encontramos la acción de seguir, bajo el término *sequentes*, mencionando que los niños siguen al cordero en el *Ordo Rachelis* de Fleury, verso 5.

Ahora apreciamos como ya las figuras del mal van a tener esa naturaleza y su aspecto está establecido y estandarizado, pues se han generado los rostros como máscaras deformadas en las que destacan las líneas contrastadas debido a una volumetría exagerada en los rasgos faciales. Sus cuerpos responden a una anatomía capaz de llevar a cabo los castigos y sufrimientos a los que son vinculados, ayudándose del desnudo para marcar dichas peculiaridades[1080].

Entre ellas, encontramos *fundite fletus* en el *Ordo Rachelis* de Fleury, en donde se alude a llorar, arrojar y derramar. Esto lo podemos apreciar en el Juicio Final de Amiens a través de las expresiones de los condenados (Imagen 79)[1081]; en el tímpano de Reims, datado hacia 1230, a través del rostro del personaje lloroso así como en los condenados cabizbajos que se dirigen hacia la marmita (Imagen 80, 81); o incluso en las caras que muestran tristeza en la marmita de la pieza del *Jubé* de Bourges (Imagen 85)[1082].

Muchas veces se representa una gran cacería, la cual encontramos recogida en el modelo de la matanza de los inocentes, bajo el vocablo *interfectionem* en el *Ordo Rachelis* de Fleury en el verso 1. También destacan *batut, gabet e laideniet* para referirse al trato que reciben los condenados, pues están siendo golpeados, calumniados y ultrajados como vemos exponerse en *Sponsus* en el verso 29. Parece que estas posiciones se aprecian en el Juicio Final de Bourges (Imagen 86). Quizá esta actitud en la que se castiga y se muestra más violencia hacia los castigados provenga del intento por mostrar ortodoxia por parte del obispo, de manera que se refuerce un destino fatal para quien no sea un buen cristiano[1083]. Si observamos este detalle, podemos apreciar el cambio de rumbo en el programa, lo que haría diferenciar el planteamiento respecto al *jubé*, el cual sería anterior en cronología, frente a la portada algo posterior.

[1080] La relevancia de la figura del hombre se puede observar en su tratamiento, debido al significado que adquiere el hombre en este periodo. García Marsilla, Mancho y Ruiz de la Peña González, 2012: p. 284.
[1081] Peter Klein lo data de hacia 1220 y 1235. Stephen Murray de hacia 1240. Klein, 1990: p. 341. (para portal) para fases de los distintos espacios Murray y Addiss: pp. 44-66 Murray, 1996: p. 98.
[1082] Se suelen datar estas piezas sobre 1235, ya que J.Y. Ribault ha analizado en un documento que el Jubé Estaría en funcionamiento desde mitad del año 1237. Joubert, 1994: p. 19.
[1083] Boerner ha demostrado la influencia de los canónigos y su conocimiento teológico para la realización de los programas de las fachadas. Véase Boerner, 1998.

IV. 9 TERCER CUARTO DEL SIGLO XIII

Siguiendo con la tendencia observada en la portada de Bourges, en el tercer cuarto del siglo XIII solo parecen acentuarse las propuestas contradictorias del orden y el caos. Si por el lado del orden se presentan cada vez más muestras de la naturalidad del lenguaje no verbal humano, así como sus atributos, indumentaria que los identifica, gestualidad y 'normalidad' de un grupo de personas, se contrarresta con un movimiento convulso basado en acciones cada vez más enérgicas, incluso violentas. Los encontramos los casos de la portada del Juicio Final de León (Imagen 87) y la portada de Bayeux (Imagen 88).

Los demonios arrojan a los condenados mientras son captados sujetándolos en el acto, así como las bocas del leviatán -que se han multiplicado- devoran los cuerpos que se agitan y convulsionan en posturas forzadas. Curiosamente, todas estas acciones las vemos muy relacionadas con las actitudes de Herodes en los dramas litúrgicos, adhiriendo una connotación negativa con su vinculación: *Arrepto gladio* (acercar vivamente, levantar la espada) que vemos en el verso 22 del *Ordo Rachelis* de Fleury; o estrangulados con rabia a partir de la expresión *rabie iugulati* encontrados en la *Lamentatio Rachelis* de Limoges en el verso 49. Todo ello relacionado con el hecho de 'perderse', que en latín, encontramos como *perpendumm, perdere* que remite a la idea de destruir, como vemos en el verso 15 en el *Ordo Rachelis* de Fleury o los versos 12 y 23 de la *Lamentatio Rachelis* de Limoges.

Si bien se sigue disponiendo asiduamente de la figura de san Miguel en la portada de León, en Bayeux parece perderse entre el revoltijo caótico y tumultuoso intencional[1084]. La datación tardía de esta, entre 1260 y 1270, permite observar como el 'reinado' del mal ha establecido su propio lugar en el imaginario social, con toda una serie de particularidades permanentes y aprendidas con las que se puede ahora elaborar una imagen constituida a través de estas, proclive a extender su creación.

Aunque se toma cuidado en que no se enfrenten, ya que siguen varias baldas en vertical, estando coronadas por Cristo en la parte superior en la zona central, el orden y el caos se habían incorporado como convención. A pesar de evitar la dualidad del binomio, parece que estaban muy asimiladas las vinculaciones de bien y mal con las percepciones orden y caos en el imaginario visual.

IV. 10 ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIII

Al manejarse el lenguaje mimético de la acción, hay toda una intencionalidad por desenvolver la creatividad a través de la quinesia, la cual apoya el suceso de la escena remitida. Le rebaja la importancia de lo que la plástica comunica al espectador en cuanto a sensaciones y percepciones: la figura ya no solo está establecida siendo una personificación, sino que su propia caracterización facilita la lectura del pasaje sin entrar de lleno en lo que la propia plástica suscita. Ya no hay esa intencionalidad, sino que es una lectura visual más textual a través de la descripción, del detenimiento en lo que en ella ocurre, y de qué manera ocurre. Podría decirse que se estandarizan las imágenes e importa más la lectura continua a través de la consecución de las numerosas imágenes y las escenas a las que aluden, que la entidad de una imagen y sus dimensiones expresivas.

[1084] Thirion, 1974: p. 241.

Estos parámetros en los que se sitúa la concepción de la imagen y su uso, permiten desplegar toda una riqueza basada en la expresión corporal de las figuras, creando las composiciones alrededor de este propósito. Existe una floración por `teatralizar´ las escenas a partir de los actos desarrollados por cada figura, pues optan por recurrir a fórmulas comunicativas y creativas que permite el naturalismo.

En las esculturas que remiten a la parábola de las vírgenes necias y sabias de Estrasburgo (Imagen 89), datadas en 1280, se hace gala del desenvolvimiento naturalista de la figura humana mediante la propia expresividad corporal. Alcanza un interés desorbitado por la gestualidad difuminándose las distancias en la libertad de movimientos de las figuras. Este enriquecimiento viene dado, a su vez, por la figura con un bulto redondo mayor, hecho que facilita el recurso de disponer los elementos que identifican y caracterizan a un personaje de manera moral en su parte trasera. De esta forma se da un margen expresivo, indicando que su naturaleza está en el interior y no se puede definir a través de la plástica o su conjugación artística.

En la portada de Tarragona (Imagen 90), la disposición del orden y el caos se reduce a un espacio ínfimo, recordando que el mundo terrenal es insignificante al lado de la gloria divina. Destacan los resucitados, de manera intermedia, volviendo a la doctrina en la que se recuerda la ortodoxia de la resurrección en el juicio final, estableciendo una síntesis del tiempo del juicio: los bienaventurados salen directamente de sus sepulcros para la gloria divina, y los condenados se sitúan apretujados, siendo aplastados por los de arriba. Esta diferenciación parece seguir la estela del obispo de Bourges y su ortodoxia. No obstante, de manera expresiva, encontramos una gran diferenciación entre orden y caos.

Aunque el orden y el caos ya estaban instaurados en la cultura visual, parece existir cierta resolución que modere la posible lectura dualista respecto a los temas planteados. La portada de la Majestad de Toro (Imagen 91), a pesar de mostrar una gran escabrosidad en los infiernos, equilibra su exposición polarizada mostrando el purgatorio. Muestra un grado de cotidianidad bastante elevado, con el cual parecen haber sido aplicadas las consideraciones populares a la imagen escatológica.

Finalmente, en la portada de la Calende de Rouen, el gusto por el dinamismo en la representación humana, a todos los niveles y temáticas, es el gran protagonista (Imagen 92). Se reduce la representación infernal a una síntesis casi anecdótica: se aprecian motivos prototípicos, los personajes infernales son una máscara convencionalizada con rasgos definidos e identificados (Imagen 93). Existe cierto interés en destacar que el mal proviene del propio hombre a través del intento de que el hombre destaque en comparación con el entorno demoníaco, generando, una vez más, la renuencia a mostrar la confrontación polarizada sin renunciar a la aparición temática[1085].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[1085] Schlicht, 1997: p. 557.

CONCLUSIONES

La interdisciplinariedad permite hacer una lectura de la moral y su manifestación en las expresiones artísticas, que con perspectivas como la desarrollada bajo el nombre orden y caos facilitan la construcción de un análisis transversal novedoso, pero asentado en fundamentos estudiados en diferentes disciplinas como la Historia, la Historia del Arte, la Filosofía y la Literatura. El desarrollo y profundización en los estudios de cada temática -moral, concepción de arte, cosmovisión histórica, conceptos orden y caos, etc.- hacen viable este tipo de trabajos. La separación por disciplinas académicas del conocimiento aporta diferentes enfoques que en un estudio interdisciplinario adquieren lecturas enriquecedoras cuando se fusionan.

La historia de las mentalidades permite aplicar los preceptos de diferentes conceptos abordados por el conocimiento académico a un estudio histórico-artístico que se ha desglosado en periodos de tiempo concretos -como han sido los cuartos de siglo-, a lo largo de los siglos XII y XIII, teniendo como referencia la mentalidad social existente en cada momento. Dicho marco temporal permite observar la imagen con mayor proximidad a su realidad original.

La moral y la expresión artística, así como el concepto arte, varían en el tiempo, por lo que es preciso hacer un seguimiento y especificar las transformaciones que sufren y su proyección y comprensión en la sociedad de cada momento. Por lo tanto, es preciso aplicar una lectura de la imagen que tenga en cuenta las particularidades del momento de creación, de ahí la relevancia de su análisis en temporalidades concretas.

La cosmovisión permite seguir, a partir de la historia y las manifestaciones artísticas, a través de la escultura y los dramas litúrgicos, el tratamiento de la moral, concretamente a lo largo de los siglos XII y XIII, periodo en el que las circunstancias históricas y el pensamiento del hombre sufren una notable transformación.

En esta tesis doctoral la división en bloques y apartados ha hecho posible la fusión de las disciplinas para seguir los conceptos de orden y caos a través de una visión transversal. Las temáticas seleccionadas y abordadas en el bloque I crean una visión global del periodo que permite observar las transformaciones que genera el tiempo. Concretamente, se han pretendido señalar los fundamentos teóricos que marcan la evolución de los conceptos de orden y caos, así como de las imágenes. En los primeros se ha llegado a la conclusión de que las consideraciones que asentó san Agustín tienen un apogeo en el siglo XII, de modo que la sociedad estaba inscrita en un sistema eclesial y un sistema de creencias en el que la concepción del mundo era homogénea. En cambio, a medida que nos aproximamos al siglo XIII, en paralelo a la llegada de la concepción filosófica islámica que contenía una carga implícita aristotélica, se desarrolla el estudio a través de las escuelas universitarias que seguían la nueva ciencia bajo la escolástica. El desplazamiento hacia el hombre como centro y el mundo físico como realidad que modula sus leyes, llevaban a crear dos vías que avanzan de forma paralela: las leyes que rigen el mundo físico junto a las leyes divinas, es decir, lo natural y lo sobrenatural.

Una vez que se hace perceptible dicho cambio, se puede advertir el gran impacto que tiene en las manifestaciones artísticas a lo largo de los siglos XII y XIII, que se traducen en dos lenguajes: el románico y el gótico. Ello se ha analizado a lo largo del Camino de

Santiago, un foco en el que se congrega y sintetiza el espectro ideológico del hombre medieval, así como sus transformaciones. El conjunto de hitos históricos que tienen lugar el espacio jacobeo, junto a la multitud de manifestaciones artísticas que pueblan el espacio de peregrinación, son elementos que permitieron situar nuestro trabajo en este medio. La multiplicación de esculturas vinculadas directamente con la arquitectura, nos permitieron realizar un análisis bajo una temporalidad de creación continua a lo largo de la cronología establecida.

En el bloque II, nos propusimos valorar las transformaciones surgidas en la concepción moral a lo largo de los siglos XII y XIII. Si nos aproximamos al siglo XI llegamos a la conclusión de que existe una unidad ideológica: la reforma gregoriana lograría una homogeneidad. San Agustín había señalado que la naturaleza sigue una fórmula precisa, estable, inmutable y de contornos definidos, de tal modo que el pecado no elimina a la naturaleza pues los poderes que posee el diablo tienen un límite, ya que este solo puede actuar bajo el permiso de Dios. El platonismo estaría asentado hasta el primer tercio del siglo XIII, momento en el que los cambios en la sociedad hacen que el diablo salga de los muros del monasterio e intente equilibrarse su poder con el de Dios. Se produce un cambio de paradigma en el cual la divinidad se aborda desde el nivel físico y, con ello, la aproximación religiosa se ve desde la norma física terrenal. En la predicación del siglo XIII se remite a la imagen del infierno para suscitar un impacto mental que dirija hacia la salvación: al mostrar las causas de la condenación bajo categorías conocidas, se aumenta la posibilidad de que el espectador se identifique con los condenados. Se llega a poner en relación la figura del diablo con realidades sociales y políticas, así como con conflictos de las sociedades, como las herejías, los judíos, los musulmanes, los mongoles; al mismo tiempo, todo aquello que amenaza el orden divino de la cristiandad puede expresarse como caos. Tanto la exégesis de los autores como la espiritualidad de las nuevas órdenes mendicantes se funden en una teología que está orientada a la espiritualidad, en la cual se condensan el pensamiento filosófico y científico. Según se avanza hacia el final de la Edad Media, se da paso a una dualidad explícita entre el bien y el mal; sin embargo, tras esa incipiente dicotomía observada, surge la intermediación, en la que destaca el ‘espacio’ del purgatorio. Cuando la concepción de la cosmovisión se comprendió bajo una consideración metafísica, los espacios del infierno y el paraíso se configuraban como un sistema binario. de una manera dualizada, pero una cartografía del más allá más compleja y a la vez flexible, va a ser desarrollada por las nuevas formaciones religiosas, como las órdenes mendicantes, que contribuyeron a intensificar el poder de la Iglesia sobre los muertos.

En paralelo con todo ello, se produce una transformación de las manifestaciones artísticas. El románico ofrece un tratamiento de la imagen un tanto abstracto como mimético, pues parte de la naturaleza para ponerla al servicio y expresión del espíritu. En realidad, la imagen es un punto de referencia que interroga al creyente, lo que implica tener que abarcar su estudio de modo más amplio que el del propio campo de la historia del arte: actúa sobre ideas asentadas en el imaginario cristiano, creando discursos que dirijan la forma de comprensión del fiel, de manera que, al menos en el formato escultórico, debido a la relación con los espectadores y su ámbito -el templo-, sería una guía portadora de referencias que el fiel comprendería de manera espiritual, a partir de nociones que conocía bien. La cosmovisión fue transformándose y lo podemos ver a través de las manifestaciones artísticas conservadas, en las que se aprecia un incipiente desarrollo del naturalismo: la corriente de pensamiento encaminada hacia el hombre como centro del mundo, genera una necesidad cada vez más narrativa, temática, apoyo visual al texto sagrado, de ahí el incipiente naturalismo expresivo y la aproximación cada vez más mimética, con una fuerte actuación escenográfica

en la que se observan expresiones, movimientos, gestos y actitudes. La escultura del siglo XIII se convierte en nexo entre la Iglesia y los fieles, ya que sirve de puente comunicativo para todo el público gracias a su lugar predominante, tanto espacialmente como por su disposición en núcleos urbanos. Junto a la escultura, los dramas litúrgicos llevan consigo toda una gama de códigos: el verbal (texto hablado o leído); el gestual (mímica y movimientos de los actores); la relación con el lugar escénico (decoración, iluminación y ubicación); indumentaria (disfraz, del actor y ropas y colores litúrgicos del oficiante); y efectos sonoros (música…). Por ello, bajo nuestro objeto de estudio, consideramos que se la imagen del orden y el caos se conforma bajo esta cultura visual, lo que generaría su percepción bajo connotaciones que aluden a discursos e ideas morales a través de los sentidos.

El bloque III ha pretendido una lectura en paralelo de la cosmovisión, la mentalidad, la imagen y literatura, unificando las disciplinas mediante el discurso y poniendo en común la dirección de enfoque de orden y caos. Las imágenes están más allá de la retórica, más allá de lo textual, más allá de lo iconográfico, por lo que podríamos denominarlo, supra-iconográfico, pues comprende lo que se puede conocer como iconografía al poseer "temáticas", pero el fin va más allá de un aprendizaje extraído de las mismas. En efecto, es desde el fiel y su visión del mundo desde donde debemos leer la imagen y no desde la temática únicamente, pues perdería el sentido originario.

En un primer apartado se abordaron algunos de los principales dramas litúrgicos y su temática. En el segundo se seleccionaron once obras sobre las que se aplicaron los conceptos de orden y caos. En el tercero se analizó lo que denominamos temas: cada tema permite aproximarnos a la moral, por separado y también visualizar todo conjuntamente. Son motivos generales y acciones, que se aplicaron a los dramas y a los conjuntos seleccionados. Por último, se sintetizó toda la información a través de unas tablas que permitieron ir realizando un seguimiento de los puntos relevantes para poder leer el orden y el caos a lo largo de los siglos XII y XIII, aproximado en cuartos de siglo.

Estos aspectos abarcan una variedad de elementos, desde la propia apariencia, composición, conceptualización, figuración, presencia o ausencia, lo que destaca o lo que se intenta evitar, etc. De esta forma se crean una especie de parámetros orientativos para abarcar la imagen medieval de los siglos XII y XIII con relación a la moral. Facilita al investigador a situarse en el tiempo de dos posibles formas: ayudándose a través de las dataciones realizadas por otros investigadores, o bien, mediante la observación de sus características, elección del tema, figuración escogida, encontrar una franja temporal en la que encaje y así cercar incluso su datación y con ello dar luz cuando no hay información. Sirve así como un trabajo de investigación y además puede funcionar como una herramienta para quienes se aproximen al orden y caos en la Edad Media.

En el bloque IV, hemos aplicado las transformaciones de orden y caos en la cosmovisión de los siglos XII y XIII a lo largo de diversos puntos del camino francés, o vinculados con talleres que en ellos trabajaron.

En cuanto al orden y el caos podemos realizar las siguientes observaciones tras todo lo mencionado:

- La percepción orden y caos tiene distintas connotaciones en diferentes momentos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- La plástica del románico no sigue los mismos parámetros compositivos de lo que nosotros consideramos orden. Por ello el caos visual no implica, de ningún modo, una connotación negativa, ni ambos se corresponden con el bien y el mal.

- El aspecto y características de figuras o acciones tienen en el románico una relación de reconocimiento, más o menos basadas en el objeto representado, pero sin una intencionalidad de proyectar su percepción en relación con la similitud naturalista, mimética. Es decir, plástica y percepción -asentada en parámetros físicos- no están relacionadas. Esta relación -plástica y percepción mimética- se va a desarrollar en cuanto la mentalidad racionalice, desde la objetividad, los parámetros del mundo físico.

- Esta no implicaría solo a la escultura, pues el orden es entendido bajo otras fórmulas. Existe una estética que debemos confrontar para ver si las connotaciones y percepciones de nuestra cultura visual actual, fruto de nuestra mentalidad, influye al aproximarnos al arte y con ello a la imagen de otras épocas. El aspecto de la figuración y la elección compositiva va a tener diferencias en la matización respecto a su significación moral. El bien y el mal que proyectan no van a ser el mismo, puesto que estas fuerzas no van a ser entendidas del mismo modo en diferentes momentos. Esta matización hará variar la lectura e interpretación de la imagen y sus programas a través de los componentes que la configuran. Por lo tanto, los mismos motivos, las líneas que componen la imagen y las elecciones de su direccionalidad, grosor, color, ángulo, curva..., es decir, la caracterización, a pesar de ser la misma, está sujeta a tener diferente significación. Asimismo, las figuras, los temas y el repertorio en sí, si varía la base en la que se asentaba en el momento de su creación, variará su lectura. Por ello debemos adaptar nuestras investigaciones a la aproximación adecuada para evitar lecturas erróneas.

- La enumeración de diferencias en los factores por los que se expresan el orden y el caos hacen viable la realización de un seguimiento transversal a través de obras variadas a lo largo del Camino de Santiago francés, incluso, en lugares en los que talleres que trabajaban en el camino llega a otras zonas, en las que se percibe la misma influencia, la misma construcción de la imagen.

Por todo ello, hemos podido establecer una evolución que se puede resumir como sigue:

- En las primeras décadas del siglo XII, en común con la mentalidad occidental europea, no existe un sincretismo dual del bien y el mal. La imagen recoge unas escenas de la fuente bíblica, la cual está dentro de la cosmovisión cristiana unitaria de la creación divina. Hay, por tanto, un uso frecuente y desarrollado de la imagen y recursos del ámbito infernal a principios del siglo XII, debido que, hasta mediados de este siglo, el infierno no tenía una connotación como fuerza contraria a la divina.

- Hacia la segunda década se observa cierta alteración de la consideración del binomio bien y mal, en relación con los cambios socioculturales. Se percibe cierta transformación significativa a través del arte; no obstante, no afecta a su expresividad.

- Una vez que el arte sigue parámetros naturalistas, el orden y el caos se muestran como percepciones creadas tomando como base el paralelismo mimético, por lo que a la imagen se le imprime una consideración física. La llegada del arte gótico va a encaminar el arte hacia otras preocupaciones: significativamente el bien y el mal intentan no traducirse en una connotación dicotómica; para ello recurren a composiciones y organizaciones de los conjuntos que no confronten ambos aspectos.

- Posteriormente, el enfoque va a incidir en temáticas que no dan lugar a lecturas controvertidas, por lo tanto, se enfocan en proyectar una imagen unificada de la gloria. Para ello se recurre a la figura de san Miguel como intermediario entre los dos polos. El punto que determina dicha cartografía escatológica y esta división se deben a la responsabilidad de la fe del hombre.

- Del drama litúrgico también se desprende una configuración que alude a ámbitos y concepciones significativas respecto a orden y caos: como son manifestaciones que provienen de la Iglesia, se intenta aminorar su impacto como elementos antagónicos.

- Hacia finales del siglo XIII, cosmos y caos se pueden encontrar como distinciones expresivas ya culturalmente integradas. Las formas, las acciones, la direccionalidad de las líneas, la composición, ofrecen una narratividad y una teatralización de las escenas que captan la atención del espectador atraído por conjuntos y representaciones más elocuentes.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CONCLUSIONS

L'interdisciplinarité permet une lecture de la morale et de sa manifestation dans les expressions artistiques, qui, avec des perspectives telles que celle développée sous le nom d'ordre et de chaos, facilite la construction d'une analyse transversale inédite, mais basée sur des fondements étudiés dans différentes disciplines telles que l'histoire, l'histoire de l'art, la philosophie et la littérature. Le développement et l'approfondissement des études de chaque thème – morale, conception de l'art, vision historique du monde, concepts d'ordre et de chaos, etc. – rendent ce type de travail viable. La séparation des connaissances par disciplines académiques offre différentes approches qui, dans une étude interdisciplinaire, acquièrent des lectures enrichissantes lorsqu'elles sont fusionnées.

L'histoire des mentalités permet d'appliquer les préceptes de différents concepts abordés par la connaissance académique à une étude historico-artistique qui a été décomposée en périodes de temps spécifiques - comme des quarts de siècle - tout au long des XIIe et XIIIe siècles, en prenant comme référence la mentalité sociale existante à chaque époque. Ce laps de temps permet d'observer l'image au plus près de sa réalité d'origine.

La morale et l'expression artistique, ainsi que le concept d'art, varient au fil du temps, il est donc nécessaire de surveiller et de préciser les transformations qu'elles subissent ainsi que leur impact et leur compréhension dans la société à un moment donné. Il est donc nécessaire d'appliquer une lecture de l'image qui tienne compte des particularités du moment de création, d'où la pertinence de son analyse dans des temporalités spécifiques.

La vision du monde nous permet de suivre, à partir de l'histoire et des manifestations artistiques, à travers la sculpture et les drames liturgiques, le traitement de la morale, en particulier tout au long des XIIe et XIIIe siècles, une période où les circonstances historiques et la pensée humaine ont suivi une transformation notable.

Dans cette thèse de doctorat, le découpage en blocs et en sections a permis de fusionner les disciplines pour explorer les concepts d'ordre et de chaos à travers une perspective transversale. Les thèmes sélectionnés et abordés dans le Bloc I créent une vision globale de la période qui permet d'observer les transformations générées par le temps. Plus précisément, l'objectif a été d'identifier les fondements théoriques qui sous-tendent l'évolution des concepts d'ordre et de chaos, ainsi que des images. Dans la première, on a conclu que les considérations établies par saint Augustin ont atteint leur apogée au XIIe siècle, de sorte que la société était inscrite dans un système ecclésiastique et un système de croyances dans lequel la conception du monde était homogène. Cependant, à mesure que nous approchons du XIIIe siècle, parallèlement à l'arrivée de la conception philosophique islamique qui contenait une charge aristotélicienne implicite, l'étude s'est développée à travers les écoles universitaires qui ont suivi la nouvelle science sous la scolastique. Le déplacement vers l'homme comme centre et le monde physique comme réalité qui module ses lois a conduit à la création de deux chemins qui avancent en parallèle : les lois qui régissent le monde physique avec les lois divines, c'est-à-dire le naturel et le surnaturel.

Une fois ce changement perceptible, on peut constater le grand impact qu'il a sur les manifestations artistiques tout au long des XIIe et XIIIe siècles, qui se traduisent en deux langues : romane et gothique. Cela a été analysé tout au long du Chemin de Saint-Jacques, un point de convergence où le spectre idéologique de l'homme médiéval, ainsi que ses

transformations, sont rassemblés et synthétisés. L'ensemble des jalons historiques qui se déroulent dans l'espace jacobéen, ainsi que la multitude de manifestations artistiques qui peuplent le lieu de pèlerinage, sont des éléments qui nous ont permis de situer notre travail dans cet environnement. La multiplication des sculptures directement liées à l'architecture nous a permis de mener une analyse sous une temporalité de création continue tout au long de la chronologie établie.

Dans le bloc II, nous avons cherché à évaluer les transformations survenues dans la conception morale au cours des XIIe et XIIIe siècles. Si nous nous approchons du XIe siècle, nous arrivons à la conclusion qu'il existe une unité idéologique : la réforme grégorienne atteindrait l'homogénéité. Saint Augustin avait souligné que la nature suit une formule précise, stable, immuable, aux contours définis, de sorte que le péché n'élimine pas la nature parce que les pouvoirs que possède le diable ont une limite, puisqu'il ne peut agir qu'avec la permission de Dieu. Le platonisme s'établira jusqu'au premier tiers du XIIIe siècle, lorsque les changements dans la société pousseront le diable à quitter les murs du monastère et à tenter d'équilibrer son pouvoir avec celui de Dieu. Un changement de paradigme se produit dans lequel la divinité est abordée à partir du niveau physique, et avec elle, l'approche religieuse est considérée à partir du niveau physique terrestre. Dans la prédication du XIIIe siècle, l'image de l'enfer est utilisée pour créer un impact mental qui conduit au salut : en montrant les causes de la damnation sous des catégories connues, la possibilité pour le spectateur de s'identifier aux damnés est augmentée. La figure du diable est liée aux réalités sociales et politiques, ainsi qu'aux conflits dans les sociétés, comme les hérésies, les juifs, les musulmans, les mongols ; en même temps, tout ce qui menace l'ordre divin du christianisme peut s'exprimer comme chaos. L'exégèse des auteurs et la spiritualité des nouveaux ordres mendiants se fondent dans une théologie orientée vers la spiritualité, dans laquelle se condensent la pensée philosophique et la pensée scientifique. À mesure que nous avançons vers la fin du Moyen Âge, une dualité explicite entre le bien et le mal émerge ; mais derrière cette dichotomie naissante observée, émerge une intermédiation dans laquelle se distingue « l'espace » du purgatoire. Lorsque la conception de la vision du monde était comprise sous une considération métaphysique, les espaces de l'enfer et du paradis étaient configurés comme un système binaire. De manière dualiste, mais avec une cartographie plus complexe et en même temps plus flexible de l'au-delà, elle sera développée par de nouvelles formations religieuses, comme les ordres mendiants, qui contribueront à intensifier le pouvoir de l'Église sur les morts.

Parallèlement à tout cela, une transformation des manifestations artistiques s'opère. L'art roman propose un traitement des images à la fois abstrait et mimétique, car il prend son origine dans la nature et la met au service et à l'expression de l'esprit. En réalité, l'image est un point de référence qui interroge le croyant, ce qui implique de devoir couvrir son étude d'une manière plus large que celle du champ de l'histoire de l'art lui-même : elle agit sur des idées établies dans l'imaginaire chrétien, en créant des discours qui orientent la voie de compréhension des fidèles, de sorte que, au moins dans le format sculptural, en raison de la relation avec les spectateurs et son environnement - le temple -, elle serait un guide porteur de références que les fidèles comprendraient de manière spirituelle, à partir de notions qu'ils connaissaient bien. La vision du monde s'est transformée et nous pouvons le constater à travers les manifestations artistiques conservées, dans lesquelles on peut apprécier un développement naissant du naturalisme : le courant de pensée dirigé vers l'homme comme centre du monde, génère un besoin de plus en plus narratif, thématique, de support visuel au texte sacré, d'où le naturalisme expressif naissant et l'approche de plus en plus mimétique, avec une forte performance scénographique dans laquelle on observe des expressions, des

mouvements, des gestes et des attitudes. La sculpture du XIIIe siècle est devenue un lien entre l'Église et les fidèles, servant de pont de communication pour le grand public grâce à sa position prédominante, tant spatialement que par son emplacement dans les centres urbains. Avec la sculpture, les drames liturgiques véhiculent toute une série de codes : verbaux (texte parlé ou lu) ; la gestuelle (mime et mouvements des acteurs) ; la relation avec le lieu scénique (décoration, éclairage et emplacement) ; tenue vestimentaire (costume de l'acteur et vêtements liturgiques et couleurs de l'officiant) ; et des effets sonores (musique…). Par conséquent, dans le cadre de notre objet d'étude, nous considérons que l'image de l'ordre et du chaos se forme sous cette culture visuelle, qui générerait sa perception sous des connotations faisant allusion à des discours et des idées morales à travers les sens.

Le bloc III a tenté une lecture parallèle de la vision du monde, de la mentalité, de l'image et de la littérature, unifiant les disciplines à travers le discours et partageant l'accent mis sur l'ordre et le chaos. Les images sont au-delà de la rhétorique, au-delà du textuel, au-delà de l'iconographique, c'est pourquoi nous pourrions les appeler supra-iconographiques, puisqu'elles comprennent ce que l'on peut appeler l'iconographie en possédant des « thèmes », mais le but va au-delà d'un apprentissage extrait d'elles. C'est en effet à partir du fidèle et de sa vision du monde qu'il faut lire l'image et non pas seulement à partir du thème, car celui-ci perdrait son sens originel.

Dans la première section, certains des principaux drames liturgiques et leurs thèmes ont été abordés. Dans le deuxième, onze œuvres ont été sélectionnées auxquelles ont été appliqués les concepts d'ordre et de chaos. La troisième partie analyse ce que nous appelons les thèmes : chaque thème nous permet d'aborder la morale séparément et aussi de voir le tout ensemble. Il s'agit de motifs et d'actions généraux qui ont été appliqués aux drames et aux décors sélectionnés. Finalement, toutes les informations ont été synthétisées à travers des tableaux qui ont permis de suivre les points pertinents afin de lire l'ordre et le chaos tout au long des XIIe et XIIIe siècles, approximés en quarts de siècle.

Ces aspects couvrent une variété d'éléments, allant de l'apparence elle-même, à la composition, à la conceptualisation, à la figuration, à la présence ou à l'absence, à ce qui ressort ou à ce qui est évité, etc. De cette manière, une sorte de paramètres directeurs sont créés pour couvrir l'image médiévale des XIIe et XIIIe siècles par rapport à la morale. Elle aide le chercheur à se situer dans le temps de deux manières possibles : en utilisant les datations faites par d'autres chercheurs, ou en observant ses caractéristiques, en choisissant le thème, en choisissant la figuration, en trouvant un cadre temporel dans lequel il s'inscrit et en affinant ainsi sa datation et en apportant ainsi un éclairage là où il n'y a pas d'information. Il sert de projet de recherche et peut également servir d'outil pour ceux qui s'intéressent à l'ordre et au chaos au Moyen Âge.

Dans le bloc IV, nous avons appliqué les transformations de l'ordre et du chaos dans la vision du monde des XIIe et XIIIe siècles le long de différents points de la route française, ou liés à des ateliers qui y travaillaient.

Concernant l'ordre et le chaos, nous pouvons faire les observations suivantes après tout ce qui a été mentionné :

- La perception de l'ordre et du chaos a des connotations différentes à différents moments.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- L'art roman ne suit pas les mêmes paramètres de composition que ce que nous considérons comme de l'ordre. Par conséquent, le chaos visuel n'implique en aucune façon une connotation négative, et les deux ne correspondent pas au bien et au mal.

- L'apparence et les caractéristiques des figures ou des actions ont dans l'art roman une relation de reconnaissance, plus ou moins basée sur l'objet représenté, mais sans intention de projeter sa perception par rapport à une similitude naturaliste et mimétique. C'est-à-dire que les arts plastiques et la perception - basée sur des paramètres physiques - ne sont pas liés. Cette relation – perception plastique et mimétique – se développera dès que la mentalité rationalisera, à partir de l'objectivité, les paramètres du monde physique.

- Il ne s'agirait pas seulement de sculpture, puisque l'ordre s'entend sous d'autres formules. Il y a une esthétique que nous devons confronter pour voir si les connotations et les perceptions de notre culture visuelle actuelle, résultat de notre mentalité, influencent notre approche de l'art et, par conséquent, l'image d'autres époques. L'aspect de la figuration et le choix compositionnel auront des différences de nuance par rapport à sa signification morale. Le bien et le mal qu'ils projettent ne seront pas les mêmes, car ces forces ne seront pas comprises de la même manière à différents moments. Cette nuance va faire varier la lecture et l'interprétation de l'image et de ses programmes à travers les composants qui la composent. Ainsi, les mêmes motifs, les lignes qui composent l'image et les choix de leur directionnalité, épaisseur, couleur, angle, courbe..., c'est-à-dire la caractérisation, bien qu'étant la même, sont susceptibles d'avoir des significations différentes. De même, les figures, les thèmes et le répertoire lui-même, si la base sur laquelle ils étaient basés au moment de leur création change, changeront également leur interprétation. Nous devons donc adapter nos recherches à l'approche appropriée pour éviter les interprétations erronées.

- L'énumération des différences dans les facteurs à travers lesquels s'expriment l'ordre et le chaos permet de réaliser un suivi transversal à travers diverses œuvres le long du Chemin de Saint-Jacques français, même dans des lieux où les ateliers qui ont travaillé sur l'itinéraire atteignent d'autres zones, où la même influence, la même construction de l'image, peut être perçue.

Pour toutes ces raisons, nous avons pu établir une évolution qui peut se résumer comme suit :

- Dans les premières décennies du XIIe siècle, comme dans la mentalité de l'Europe occidentale, il n'y a pas de double syncrétisme du bien et du mal. L'image capture des scènes de la source biblique, qui s'inscrit dans la vision chrétienne unitaire du monde de la création divine. Il y a donc un usage fréquent et développé de l'image et des ressources de la sphère infernale au début du XIIe siècle, car, jusqu'au milieu de ce siècle, l'enfer n'avait pas de connotation de force contraire au divin.

- Vers la deuxième décennie, on observe un certain changement dans la considération du binôme bien et mal, en relation avec les changements socioculturels. Une certaine transformation significative est perçue à travers l'art ; Cependant, cela n'affecte pas son expressivité.

- Une fois que l'art suit des paramètres naturalistes, l'ordre et le chaos sont montrés comme des perceptions créées sur la base d'un parallélisme mimétique, de sorte que l'image est empreinte d'une considération physique. L'arrivée de l'art gothique va orienter l'art vers d'autres préoccupations : de manière significative, le bien et le mal ne cherchent pas à être

traduits dans une connotation dichotomique ; Pour ce faire, ils ont recours à des compositions et des organisations d'ensembles qui ne confrontent pas les deux aspects.

- Par la suite, l'accent sera mis sur des thèmes qui ne donnent pas lieu à des lectures controversées, mais qui visent à projeter une image unifiée de la gloire. Pour y parvenir, la figure de Saint Michel est utilisée comme intermédiaire entre les deux pôles. Le point qui détermine cette cartographie eschatologique et cette division est dû à la responsabilité de la foi de l'homme.

- Le drame liturgique offre également une configuration qui fait allusion à des domaines et à des concepts significatifs concernant l'ordre et le chaos : s'agissant de manifestations qui proviennent de l'Église, on tente de minimiser leur impact en tant qu'éléments antagonistes.

- Vers la fin du XIIIe siècle, le cosmos et le chaos apparaissent comme des distinctions expressives culturellement intégrées. Les formes, les actions, la directionnalité des lignes, la composition, offrent une narration et une théâtralisation des scènes qui captent l'attention du spectateur, attiré vers des ensembles et des représentations plus éloquents.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Hanssens, J.-M.(éd.) (1948-1950), *Amalaire de Metz, Canonis missae interpretatio, 1-8, et Liber officialis, III, 21, 8, Amalarii episcopi opera liturgica omnia*. Cité du Vatican: Biblioteca Apostolica Vaticana.

Heidegger, M. (1971), *El Ser y el tiempo* (2ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

Luzarche, V. (1856), *Office de Pâques ou de la Résurrection*. Abadía de Montserrat: J.Bouserez.

Migne, J.P. (éd.) (1841-1864), *Honorius Augustodunensis, Gemma animae, I, 42, et Sacramentarium, 87, Patrologia latina*. Paris: Garnier.

Moralejo, A., Torres, C. y Feo García, J. (1992), *Liber Sancti Jacobi, «Codex Calixtinus»*. Santiago de Compostela: Consellería de Relacións Institucionais e Portavoz do Goberno.

Pedro Abelardo (2014), *Si y No*. - 1a ed. Mar del Plata : Universidad Nacional de Mar del Plata, GIEM.

Ribailler, J. (ed.) (1980), *Guillermo de Auxerres, Summa aurea*. IV, tr. IV. Paris: Grottaferrata.

Suárez, F. (1967), *Tractatus de Legibus ac Deo Legislatore, Libro l, Capitulo III, libro ll, capítulos I y III. Vid l. III, 6 y 1 1*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Tissot, G. (éd.) (1956), *Ambroise, Expositio Evangelii secundum Lucam, I, 28, Traité sur l'Évangile de s. Luc, Livres I-IV*, (Sources chrétiennes, 45). Paris: Le Cerf.

Tomás de Aquino, (2003), *Sobre la verdad: las cuestiones disputadas sobre la verdad*. Madrid: Biblioteca Nueva, Velarde Lombraña, J. (ed.)

Vogüé, A. de (éd.) (1980), *Grégoire le Grand, Dialogi, IV, 60, 2, Dialogues,* (Sources chrétiennes, 265). Paris, Le Cerf.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bibliografía

Akkari, Hatem, et al. (1998), Le geste et les gestes au Moyen âge. Actes du 22e Colloque du Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix Colloque (Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône). Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence 22.

Allegri, L. (1990), "La idea del teatro en la Edad Media". *Ínsula*, 527, 1-2, 31-32.

Alvarez Pellitero, A. M. (1990A), *Teatro Medieval*, (Col. Austral, nº 157). Madrid: Espasa-Calpe.

Ancho Villanueva, A y Fernández Ladreda, C. (2010), *Portada de Santa María de Sangüesa: imaginario románico en piedra*. Navarra: Fundación para la conservación del patrimonio histórico de Navarra.

Angheben M. (2013), *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français: 1100-1250*. Belgium: Brepols.

Angheben M. (2017), "Le portail royal du Mans et l'évolution de la première sculpture gothique entre les façades de Dijon et de Chartres". *Cahiers de Civilisation Médiévale* 60/1, 27-58.

Armstrong Wright, E. (1980), *The dissemination of the liturgical Drama in France*. Géneve: Slatkine.

Aslan, O. (1985), *Le Masque : du rite au théatre. Textes et témoignages de J.-L. Barrault... [et al.] ; réunis et présentés par Odette Aslan et Denis Bablet*. Series Collection Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société. Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Aubert, M. (1941), "Le Portail Royal et la façade occidentale de la cathédrale de Chartres. Essai sur la date de leur exécution". *Bulletin Monumental*, 100, 177-218.

Axton, R. (1974), *The European Drama of the Early Middle Ages.* Londres: Hutchinson.

Baltrusaitis, J. (1986). *Formations, deformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*. París: Flammarion.

Barillari, S. M. (2009), "Allestimento scenico ed 'effetti speciali' nel Jeu d'Adam". *Teatro medievale e drammaturgie contemporanee*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 63-92.

Baró Cabrera, R. y Sureda i Jubany M. (2023), *Oliba de Vic, un bisbe de mil anys enrere: Congrés Internacional, Barcelona, Bellaterra, Vic, 8-10 de novembre de 2018,* Ateneu Universitari Sant Pacià.

Barral i Altet, X. (2010), "Arte medievale e riforma gregoriana: riflessioni su un problema storigrafico" , *Les renaissances médiévales, Hortus Artium medievalum,* Zagreb, 16, 73-82.

Bartal, R. (1992), "The Early Representations of Urban Society in Romanesque Sculpture: The Formation of a New Iconography". *Studi medievali, ser.* vol. 3, 33(1), 109–32.

Baschet, J. (1996), “Le sein d’Abraham : un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographic)”. *De l'an comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique,* Actes du Colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994, dir. Yves Christe. Poitiers : Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (Civilisation Médiévale, 3).

Baschet, J. (2009), *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América*. México : Fondo de cultura económica.

Baschet, J., Kirk, A. y Maxwell, R. (2010), “Iconography beyond Iconography: Relational Meanings and Figures of Authority in the Reliefs of Souillac”. *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies.* Turnhout: Brepols Publishers, Vol.5, 23-46.

Baschet, J., Bonne, J-C. y Dittmar, P-O. (2012), *Le monde Roman par-delá le bien et le mal. Une iconographie du lieu sacré*. Barcelona: Arkhé.

Belting, H. (2004), *Pour une anthropologie des images*. París: Gallimard.

Blum, C. (1988), "Le diable comme masque. L'evolution de la représentation du diable à la fin du moyen âge et au début de la Renaissance". *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance.* París: Centre de Recherches sur la Renaissance, Jean Touzot,. 149-164.

Bodiou, L., Frère, D. y Mehl V. (éds.) (2006) *L’expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l’iconographie antique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Boerner, B. (1998) *Par caritas Par meritum: Studien zar Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris*. Scrinium Friburgense: Gruyter.

Boinet, A. (1912), *Les sculptures de la cathédrale de Bourges: (façade occidentale).* Paris: H. Champion.

Bonne, J. C. (2012), “Art ornemental, art environnemental : au-delà ou en-deçà de l’image (art médiéval, art contemporain)”. *Images Re-vues*, [En ligne], 10.

Bonne, J-C. (2003), “Histoire et théorie de l’art médiéval. Le modèle d’Otto Pächt”. *Y voir mieux, y regarder de plus près*. Paris: éditions Rue d’Ulm, 29-62.

Boulnois, O. (2008), *Au-delà de l’image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V e-XVIe siècle*. Paris: Seuil.

Bousquet, J. (1973), *La sculpture à Conques aux XIe et XIIe siècles: essai de chronologie comparée*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses.

Braudel, F. (1968), “La larga duración”. *Historia y ciencias sociales,* Siglo XXI, 60-106.

Briggs, J. (1990), *Espejo y reflejo, del caos al orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. Barcelona: Gedisa.

Brucker, C. (1979). “Mentions et représentation du diable dans le littérature française épique et romanesque du XIIIe et du début du XIIIe siècle: quelques jalons pour une étude évolutive”. *Le diable au Moyen Âge* (1-). Presses universitaires de Provence.

Brugger, L. (2000), *La Façade de Saint-Étienne de Bourges : le "Midrash" comme fondement du message chrétien*. Poitiers: Centre d'études supérieures de civilisation médiévale.

Bultmann R. (1974), *Historia y escatología*. Madrid: Stvdium.

Cahn, W. y Seidel, L. (1979), *Romanesque Sculpture in American Collections,* Volumen 1. Nueva York: B. Franklin.

Camille, M. (2005), *Arte gótico, visiones gloriosas*. Madrid: Akal.

Cañedo Angoso L., Manso de Zúñiga, J., Navarro Talegón J. y Veliz Bomford, Z. (1996), *Restauración de la portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro*. Madrid: El Viso.

Caplan, H. (1934), *Mediaeval, Artes Praedicandi: A Hand-list.* Virginia: Cornell Studies in Classical Philology, XXIV.

Carey, M. (2005), “Judgment, Narrative & Redemption in the Tympanum at Conques-en-Rouergue”. *ESSAI*: Vol. 3, Article 11.

Carozzi, C. (1994), *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (Ve-XIIIe siècle)*. Roma: Ecole Française de Rome.

Carruthers, M. (2012), “Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale”. *Cahiers de civilisation médiévale*, 55, 369-378.

Cassirer, E. (1998), *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de cultura económica.
Castiñeiras González, M. A. (1996), *El calendario medieval hispano textos e imágenes : (siglos X-XIV)*, Junta de Castilla y León, Consejería de educación y cultura.

Castiñeiras González, M. A. (1999), *El Pórtico de la gloria*. Santiago de Compostela: San Pablo.

Castiñeiras González, M. A. (2000), “Capítulo II, La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual”. *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Consorcio de Santiago, 39-96.

Castiñeiras González, M. A. (2006), “Un passaggio al passato: il portale di Santa Maria di Ripoll”. *Medioevo, il tempo degli antichi, VI Convegno Internazionale di Studi di Parma, Palazzo Sanvitale 23–28 settembre 2003*, 365-381.

Castiñeiras González, M. A. (2008), “Da Conques a Compostella: retorica e performance nell’era dei portali parlante”. *Medioevo: imagine e memoria*. Università degli Studi di Parma-AISAME, Fondazione Cariparma, 233-251.

Castiñeiras González, M. A. (2010a), "De l'obra vista al revestiment de l'arquitectura: l'església pintada a la catalunya romànica". *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*. Simposi Internacional, Universitat de Girona-MNAC, Barcelona 2005, 133-149.

Castiñeiras González, M. A. (2010b), "Didacus Gelmirius, Mécène des Arts. Le long chemin de Compostelle : de périphérie à centre du roman". *Compostelle et l'Europe : L'histoire de Diego Gelmírez*. Milan: Skira, 32-97.

Castiñeiras González, M. A. (2010c), "El Maestro Mateo o la unidad de las artes". *Maestros del románico en el Camino de Santiago*. Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 187-233.

Castiñeiras González, M. A. (2011), "La "Porta Francigena" una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico". *Anales de historia del arte,* nº extra 2 (Ejemplar dedicado a: Alfonso VI y el arte de su época), 93-122.

Castiñeiras González, M. A. (2013a), "La Catedral de Santiago (1075-1140): escultura monumental y mobiliario litúrgico". *Enciclopedia del Románico,* Aguilar de Campoo vol II, 945- 989.

Castiñeiras González, M. A. (2013b), "Périégesis et ekphrasis: les descriptions de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle entre la cité réelle et la cité idéale". *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Nº. 44, 141-155.

Castiñeiras González, M. A. (2013c), "The Portal at Ripoll revisited: an honorary arch for the ancestors", *Romanesque and the Past*. Leeds: Manley Publishing, 121-141.

Castiñeiras González, M. A. (2015), "The Romanesque Portal as Performance". *Journal of the British Archaeological Association*, 168:1, 1-33.

Castiñeiras González, M. A. (2017), "Autores homónimos: el doble retrato de `Mateo´ en el Pórtico de la Gloria". *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus,* Almería: Círculo rojo, 48-49

Castro Caridad, E. (1994), "Rito, signo y símbolo: el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval". *Cultura y Representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, Oct-Nov 1992, Alicante*. Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx-Diputación de Alicante, 75-88.

Castro Caridad, E. (1996), *Introducción al teatro latino medieval: textos y públicos.* Santiago de Compostela: Publicaciones Universidad de Santiago de Compostela.

Castro Caridad, E. (1997a), "Del tropo al drama litúrgico". *Segundas jornadas de canto gregoriano, Institución Fernando el Catolico (C.S.I.C).* Universidad de Santiago de Compostela, 29-66.

Castro Caridad, E. (1997b), *Teatro Medieval I: El drama litúrgico*. Barcelona: Crítica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Caviness, M. H. (1983), “Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing”. *Gesta* 22/2, 99-119.

Cazenave, A. (2007), “Images, formes et couleur”. *L’image dans la pensée et l’art du Moyen-Âge, Rencontres médiévales européennes,* Brepols, 93-114.

Cazés, Q. (2010), *Los desafíos de la escultura en Toulouse y Moissac en torno al año 1100*. L'estampille, l'objet d'art, n. 49, 26-37.

Cazes, Q. y Hansen, H. (2012), “Moissac, abbaye Saint-Pierre cloître”. *Congrès Archéologique de France. Tarn-et-Garonne*, 305-319

Cazes, Q. y Fraïsse, C. (2023), *Le cloitre et le portail de Moissac, chefs-d’ouvre de l’art roman*. Bordeaux: Editions Sud ouest.

Cendón Fernández, M. (2018), “La meta es Santiago: arquitectura e iconografía de la catedral en tiempos de Gelmírez”. *Los caminos a Santiago en la Edad Media: imágenes y leyendas jacobeas en territorio hispánico (siglos IX a XIII)*. UNED-USC, 109-146.

Cendón Fernández, M. (2024), “Conques, Braga y Tui. Similitudes y diferencias”. *Coloquio Internacional De Conques a Santiago de Compostela. Textos, monumentos, actores*, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC), Comité Expertos del Camino de Santiago, 26–27/02/2024, en prensa.

Chambers, E. K. (1978), *The Medieval Stage*s, vol. I y II. Oxford, Oxford University Press.

Christe, Y. (1996), *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*. Paris: Picard.

Charland, T-M. (1936), *Artes praedicandi: contribution à l'histoire de la rhétorique au moyen âge*. París: Vrin.

Chasles, M. (1916-17), “Le Drame liturgique”. *La Vie et les Arts liturgiques*, III (1916-17), 65-70, 121-34, 169-81, 258-66, 297-307,403-12.

Chenu, M.D. (1953), “Nature ou Histoire? Une controverse exégétique sur la création, au XIIe siècle”. *Archives d'histoire doctrinale et littéraire. du moyen âge,* XX, 25-30.

Chenu, M. D. (1975), *La théologie comme science au XIIIe siècle*. París: Vrin.

Chenu, M. D. (2006), *La théologie au XIIe siêcle*. París: Vrin.

Chiffoleau, J., y Le Goff, J. (1980). *La Comptabilité de L’Au-de la : les hommes, la mort et la religion dans la région d’Avignon a la fin du mayen Age : vers 1320-vers 1480*. Roma: Ecole Française de Rome.

Clérin, P. (2001), *La Sculpture, toutes les techniques*. Paris : Dessain y Tolra.

Cloetta, W. (1893), “Le Mystère de l' Époux”. *Romania*, XXII, 177-229.

Cohen, G. (1943), “The Influence of the Mysteries on Art in the Middle Ages”. *Gazette des Beaux Arts*, XXIV, 7-42.

Cohn, N. (1995), *El cosmos, el caos y el mundo venidero*. Barcelona: Crítica.

Conant, K. J. (2007), *Arquitectura carolingia y románica 800-1200*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Correia Leandro Pereira, M. C. (2011), "Topo-logical montages: the images on the capitals and pillars of the cloister of Moissac". *Revista de História*, jul./dez. n. 165, São Paulo, 73-92.

Corsini, E. (1962), *Il trattato 'De Divinis Nominibus' dello Pseudo-Dionigi e i commenti neoplatonici al Parmenide*. Torino: Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofía XIII, 4.

Cosmen, C., Herráez, M.V. y Valdés, M. (1994), "Del origen a la consolidación de un templo gótico". *Una historia arquitectónica de la catedral de León*. León: S. García.

Cosmen M. C, Morais Morán J. A. (2024), *Mauricio, obispo de Burgos (1238): entre París, Limoges y Castilla*. León: Publicaciones Universidad de León.

Coussemaker É. de (1852), *Histoire de l'Harmonie au Moyen Âge*. Paris: Librairie archéologique de Victor Didron.

Coussemaker, E. de, (1860), *Drames liturgiques du Moyen Âge, texte et musique*. Rennes: H. Vatar.

Crozet, M. (1969), "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon, VIII". *Cahiers de civilisation médiévale,* XIIe année, n° I.

Curtius, E. R. (1955), *Literatura europea y Edad. Media latina*, 2 vols. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Danièlou, J. (1958), *La Théologie du Judéo-Christianisme*. Tournai: Desclée.

D'Assunçao, J. (2016), "Koselleck, a história dos conceitos e as temporalidades". *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, Vol. 18, nº 35, 41-53.

Davidson, C. (1982), "On the Uses of Iconographic Study: The Example of the "Sponsus" from St. Martial of Limoges". *Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, Nueva York, AMS studies in the Middle Ages, 43-62.

Davy, M.-M. y Valente, J. Á. (1977), *Initiation à la symbolique romane: (XIIe siècle)* (Nouv. éd. de l' "Essai sur la symbolique romane"). París: Flammarion.

Davy, M-M. (1996), *Iniciación a la simbología románica. El siglo XII*. Madrid: Ediciones Akal.

Delhaye, P. (1947), "*L'organisation scolaire au XIIe siècle*". *Traditio, Studies in ancient and medieval History, Thought and Religion*, t. 5. New York: Cosmopolitan Science & Art Service.

Denny, D. (1982), “The Last Judgment Tympanum at Autun: Its Sources and Meaning”. *Speculum* , Vol. 57, No. 3, The University of Chicago Press on behalf of the Medieval Academy of America, 532-547.

Denny, D. (1984), “The date of the Conques Last judgement and its Compositional Analoges”. *The Art Bulletin*, LXVI, 1, 7-14.

Deschamps, P. (1941), “Etude sur les sculptures de Sainte Foy de Conques et Saint Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint Isidore de Leon et de Saint Jacques de Compostelle. *Bulletin Monumental*, 100, 239-264.

Descola, P. (2021), *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*. París: Editions Seuil.

Desjardins, G. (1865), *Histoire de la Cathédrale de Beauvais*. Beauvais: V. Pineau.

Desjardins, G. (1879), *Cartulaire de l'Abbayé de Conques en Rouergue*. París: Librairie de la société de l’Ecole des Chartres.

Deyermond, A. (1995) *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio. I. Épica y romances.* Salamanca : Ed. Univ. de Salamanca.

Dinkler, E. (1934), *Die Anthropologie Augustins*. Stuttgart: Kohlhammer.

Donovan, R. B. (1958), *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

Duby, G. (1984), *Adolescence de la chrétienté occidentale. 980-1140*. Géneve: Editions d’art Albert Skira.

Duby, G. (2002), *L'art et la société: Moyen Age-XXe siècle*. París: Gallimard.

Du meril, E. (1849), *Origines du latines du théâtre moderne*. Paris: Frank.

Dumez, H. (2010), “Jacques Girin, la sociologie de la parole et le tympan de Conques”. *Le Libellio d’AEGIS*, 6 (3), 5-11.

Durliat, M. (1971), “Les sculptures romanes de Santa María de Uncastillo (Aragon)”. *Bulletin monumental*, Vol.129 (3), 204-206.

Durliat, M. (1990), *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*. Mont-de Marsan: CEHAC.

Durliat, M. (1993), “Le sens symbolique du trumeau et du linteau de Moissac”. *Bulletin Monumental*, tome 151, n°2, 430.

Durliat, M. (2009), *L'art roman*. Paris: Citadelles & Mazenod.

Edson Armi, C. (1994), *The "Headmaster" of Chartres and the Origins of "Gothic" Sculpture*. University Park: The Pennsylvania State University Press.

Escohotado Espinosa, A. (1999), *Caos y orden*. Madrid: Espasa Calpe, D.L.

Español, F. (2018), "Memoria i monument: la porta de Ripoll i els comtes de Barcelona". *La portalada de Ripoll, creació, conservació i recuperació*. Roma: Viella, 75-99.

Evans, G. R. (2007). *The Church in the early Middle Ages*. The I.B. Tauris History of the Christian church. London: Bloomsbury.

Favro, D. (1999) "Meaning and Experience: Urban History from Antiquity to the Early Modern Period". *Journal of the Society of Architectural Historians*, 58(3), 364–373.

Ferguson O'Meara, C. (1980), "Saint-Gilles-du-Gard: The Relationship of the Foundation to the Façade". *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 39, nº. 1, 57-60.

Fraïsse, C. (2020), "Le cloître de Moissac: au-delà de la narration?". *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 51, 33-42.

Fraïsse, C. (1999), "Un traité des vertus et des vices illustré à Moissac dans la première moitié du XIe siècle". *Cahiers de civilisation médiévale*, 42e année, n°167, Juillet-septembre, 221-242.

Franco Mata, A. (1998), *Escultura Gótica en León y provincia (1230- 1530)*. Salamanca: Instituto Leonés de Cultura.

Frandon, V. (1998), "Du multiple à l'Un. Approche iconographique du calendrier et des saisons du portail de l'église abbatiale de Vézelay". *Gesta (Fort Tryon Park, N.Y.)*, 37(1), 74–87.

Frankfort, H. (2008), *Arte y arquitectura del oriente antiguo*. Madrid: Manuales de arte Cátedra.

Focillon, H. (1964), *L'art des sculpteurs romans : recherches sur l'histoire des forms*. Paris: Presses universitaires de France.

Focillon, H. (1991), *La Peinture au XIXe siècle*, I vol. París: Flammarion.

Forment Giralt, E. (2008). *Tomás de Aquino esencial : el ente es el objeto propio del intelecto*. Madrid: Ediciones de Intervención Cultural.

Forsyth, I. H. (2002). "Narrative at Moissac: Schapiro's Legacy". *Gesta*, 41(2), 71–93.

Fossier, R. (2010), *Gente de la Edad Media*. Madrid : Taurus.

Frank, E. (1942), *Saint Augustine and Greek Thought*. Cambridge.

Frank, G. (1954), *The Medieval French Drama*. Oxford: Clarendon Press.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gaillard, G. (1951),"De la diversité des styles dans la sculpture romane des pèlerinages". *Rev. des Arts, t, I,* 77-87.

Gaillard, G. (1961), "El claustro y el pórtico de Moissac". *Goya: Revista de arte*, nº 43-45, 1961, 24-31.

Gaillard, G. (1938a), *Les débuts de la sculpture romane espagnole. Léon, Jaca, Compostelle*. Tesis doctoral. París: Paul Hartmann.

Gaillard, G. (1938b), *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux Xe et XIe siècles*. París: P. Hartmann.

Gaillard, G. (1966), "Sainte-Foy de Conques, sa place dans l'histoire de l'art et les églises de pèlerinage". *Príncipe de Viana*, año nº 27, nº 102-103, 5-10.

García Guinea, M. Á (2007), "Santillana del Mar". *Enciclopedia del Románico, Cantabria*. vol. I, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 333-427.

García-Junceda, J. A., y Vara Coomonte, A. (1987), *La cultura cristiana y San Agustín.* Madrid: Cincel.

García Marsilla, J. V., Mancho, C., y Ruiz de la Peña González, I. (2012). *Historia del arte medieval*. Valencia: Universitat de València.

Garzón Fernández, M. (2018), *Santa María la Mayor de Toro (Zamora): iglesia y ciudad (1157-1312) : tese de doutoramento*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Gasté, A. (1893), "Les Drames Liturgiques de la Cathédrale de Rouen", *Revue Catholique de Normandie*, 11, Evreux, 65-68.

Gautier, L. (1886), *Histoire de la Poésie liturgique au Moyen Age: Les Tropes*. Paris: V. Palmé et A. Picard.

Gauthier, M-M. (1983), *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*. París: Bibliothèque des Arts.

Gerson, P. y Shaver-Crandell, A. (1995) *The pilgrims Guide to Santiago de Compostela*. London: A Gazetter.

Gil Orrios, A y Zapater Baselga, M. Á. (1996-1997), "La portada meridional de la iglesia románica de San Miguel de Uncastillo actualmente en el Museo de Bellas Artes de Boston (Massachusetts, USA)". *Suessetania*, nº 15-16, 228-245.

Gilson, E. (1970), *Elementos de la Filosofía cristiana*. Madrid: Rialp.

Gilson, E. (1981), *El espíritu de la filosofía medieval*. Madrid: Rialp.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gilson, E. (1985), *La Filosofía en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV/ Étienne Gilson; versión española de Arsenio Pacios y Salvador Caballero* (2nd ed.). Barcelona: Gredos.

Gilson, E. (2002). *El Tomismo: introducción a la filosofía de Santo Tomás de Aquino* (4 ed.). Navarra: EUNSA.

Gómez Moreno, M. (1925-1926), *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

González Montañés, J. I. (2002), *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Gourévich, A. I. (1983), *Les catégories de la culture médiévale*. París: Gallimard.

Gurevich, A. I. (1992), *Historical antropology of the Middle Ages*. Cambridge: Polity Press.

Gourevich, A. I. (1993), "El portal occidental de la iglesia Saint-Lazare en Autun y las paradojas de la conciencia medieval". *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje.* Núm. 9, 161-172.

Gregory, T. (1988), "The platonic inheritance". *A History of Twelfth-Century Western Philosophy,* 54-81.

Grenier, P. N. (1856), *Introduction à l'Histoire générale de la Province de Picardie (Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie. Documents inédits concernant la Province, III),* Amiens: Duval et Herment.

Halfen R. (2001), *Chartres. Schöpfungsbau und Ideenwelt im Herzen Europas.* I. *Das Königsportal*. Stuttgart-Berlin: Herausgeber.

Hansen, H. y Hartmann-Virnich, A. (trad.) (2013), "La façade de l'ancienne abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard. Recherches d'archéologie du bâti sur la construction". *Bulletin Monumental*, 171-4, 345-374.

Haring, N. (1955), "The Creation and Creator of the World According to Thierry of Chartres and Clarembald of Arras." *AHDLMA* 22, 137-216.

Hartmann-Virnich, A. y Hansen, H. (2015), "Saint-Trophime in Arles und Saint-Gilles-du-Gard : Neuere und aktuelle archäologische Forschungen zu den romanischen Kirchenbauten und ihren Skulpturenfassaden an der provençalischen Via Egidiana". *Santiago de Compostela : Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive = Santiago de Compostela : pilgrims architecture and visual representation in a new perspective = Santiago de Compostela : arquitectura de peregrinación y representaciones iconológicas desde una nueva perspectiva / herausgegeben von Bernd Nicolai, Klaus Rheidt.* Berna: Peter Lang.

Haskins, C. H. (1927), *The Renaissance of the Twelfth Century*. Massachusetts: Cambridge.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Heisig, J. W. (2015), *Filósofos de la nada: un ensayo sobre la Escuela de Kioto* (2a. edición.). Barcelona: Herder Editorial.

Herráez Ortega, M. V. (2004), "La construcción del templo gótico". *Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media"*. Actas: León, 7-11 de abril de 2003, Auditorio Ciudad de León/ editores, Joaquín Yarza Luaces, Mª Victoria Herráez Ortega, Gerardo Boto Varela. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 113-147.

Huang, L. (2014), "«Le Maître du tympan de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques» : état de la question et perspectives". *Etudes aveyronnaises*. Recueil des travaux de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron, 87-100.

Huerta Huerta, P. L. (2006), "Las visiones infernales pecados, pecadores y tormentos". *Poder y seducción de la imagen románica*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 79-116.

Huglo M. (1977), "Paléographie musicale du Moyen Âge". *École pratique des hautes études*, 4e section, Sciences historiques et philologiques, 609-614.

Hutchinson Shoemaker, W. (1935), *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*. Princeton, Princeton University Press.

Huys, V y Vernant, D. (2019), Histoire *de l'art: Théories, méthodes et outils*. París: Armand Collin.

Iancu-Agou, D. (1979), "Le diable et le juif. Représentation Médiévales Iconographiques et Ecrites". *Le diable au moyen âge*: *doctrine, problèmes moraux, représentations*. Provence: Université.

Iogna-prat, D. (2000), *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie au judaïsme et à l'islam (1000-1150)*. París: GF Flammarion.

Jacques, G. (1990), "L'analyse empirique des situations de gestion : éléments de théorie et de méthode". *Épistémologies et Sciences de Gestion*. Paris: Economica, 141-182.

James, J. (1982), *Chartres : The Masons Who Built a Legend*. London: Routledge & Kegan Paul.

Jeauneau, E., y Tobío Fernández, J. (1965), *La filosofía medieval*. Buenos Aires: EUDEBA.

Jiménez, J. (2015), "Un lugar intermedio entre los juicios. La puerta del juicio de Tudela." *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José Mª Martínez Frías / coord. por María Lucía Lahoz Gutiérrez, Manuel Pérez Hernández; José María Martínez Frías (hom.)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 265-275.

Joubert, F. (1994), *Le Jubé de Bourges*. París: Réunion des Musées Nationaux.

Karpp, H. (1970), *La pénitence : textes et commentaires des origines de l' ordre pénitentiel de l'Eglise ancienne*. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé Editeurs.

Kendall, C. (2011), *Allegory of the Church*. Toronto: University of Toronto Press.

Kidson, P. (1958), *Sculpture at Chartres (World of Beauty S.)*. London: A Tiranti.

Klein, P. (2008), "Programme et fonction de la galerie sud du cloître de Moissac". *Hauts lieux romans dans le sud de l'Europe (XIe - XIIe siècles)*, Cahors, 91-116.

Klein, P. (1990), "Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XIIe s.: Moissac - Beaulieu - Saint-Denis". *Cahiers de civilisation médiévale*, Vol. 33, nº 132, 317-349.

Koselleck, R. (2012), *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta.

Krautheimer, R. (1942), "Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* Vol. 5, 1-33.

Kubler, G. et alt. (1995), *Relire Focillon. Principes et théories de l'histoire de l'art*. Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.

Labourdette, R. (1979), "Remarques sur la disposition originelle du portail de Souillac". *Gesta*, 18, 29-35.

Lacoste, J. (1971), "La décoration sculptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo (Aragon). *Annales du Midi*, vol.83 (102), 149-172.

Lacoste, J. (2006), *Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*. Bordeaux: Editions sud ouest.

Lahoz Gutiérrez, L. (2022), *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*. Madrid: Editorial Síntesis.

Lambert, E. (1977), *El arte gótico es España. Siglos XII y XIII*. Madrid: Cátedra.

Landsberg, P. L. (1925), *La Edad Media y nosotros*. Madrid: Revista de Occidente.

Lange, C. (1881), "Die lateinische Osterfein". *Jahresbericht über die Realschule erster Ordnung in Halberstadt*, Programm no.223, 1-35.

Lange, C. (1887), *Die lateinischen Osterfeiern*. Munich

Léevis-Godechov, N. (1987), *Chartres, révélée pour sa sculpture et ses vitraux*. Saint-Léger-Vauban: Zodiaque.

Le Goff, J. (1983), "En la Edad Media: Tiempo de la Iglesia y tiempo del mercader". *Tiempo, trabajo y cultura*. Madrid: Taurus, 45-61.

Le Goff, J. (1989). *El nacimiento del purgatorio* ([2ª ed]). Madrid: Taurus.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Le Goff, J. (2009), *Una Edad Media en Imágenes*. Barcelona: Editorial Paidós.

Le Goff, J. y Schmitt J-C. (2003), *Diccionario razonado del Occidente Medieval*. Madrid: Akal.

Lejbowicz, M. (2006), "Historiographie d'une enluminure : Fulbert de Chartres dans sa cathédrale". *L'image dans la pensée et l'art au Moyen âge.* Actes du colloque organisé à l'Institut de France le vendredi 2 décembre 2005, édités par Michel Lemoine. Rencontres médiévales européennes 6, Turhout: Brepols, 63-80.

Lemoine, M. (2006), "Theologie et philosophie de l'image". *L'image dans la pensée et l'art au Moyen Âge*. Actes du colloque organisé à l'Institut de France le vendredi 2 décembre 2005, édités par Michel Lemoine. Rencontres médiévales européennes 6, Turnhout : Brepols 27-40.

Lemoine, M. Picard-Parray, C. (trads) « L'Ecole de Chartres, Bernard de Chartres (2004) », *Théologie et cosmologie au XII siecle*. Paris: Les Belles Letres.

Lévi-Strauss, C. (1962), *La Pensée Sauvagen*. Paris: Plon.

Liuzzi, F. (1930), "Drammi musicali dei Secoli XI-XIV. I. Le Vergini savie e le Vergini folli". *Studi medievali,* nuova serie, III, 82-109.

López, A. (1953), *La Imprenta en Galicia : Siglos XV-XVIII*. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional.

Lopez de Ocáriz Alzola, J. J. (2011), "Armentia". *Enciclopedia del Románico, Álava*. vol. I, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 367-410.

López López, R. (1986), *El pórtico de la Gloria*. León : editor non identificado.

Lorés Otzet, I. (2007), "La decoración escultórica en el monasterio de Santa María de Ripoll". *Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica: (1050-1200).* Fundación Santa María la Real : Diputación Provincial de Palencia : Ayuntamiento de Aguilar de Campoo, 167-190.

Luchaire, A. (1885), *Études sur les actes de Louis VII*. París: Burdin et Cie.

Luengo, F. (2006), "Ordo prophetarum compostelán". *Ordo Prophetarum : drama litúrxico do século XII*. Santiago de Compostela : Consello da Cultura Galega, Sección de Literatura e Industrias da Edición, [17]-20, [31]-34, [45]-48.

Magnin, C. (1846), "Review of L. J. N. Monmerqué and F. Michel, Théâtre français au Moyen Âge, 1839". *Journal des Savants*, Paris, 5-16.

Mâle, E. (1924), *L'Art religieux du XII siècle en France*. Paris : Colin.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mâle, E. (1948), *L'Art religieux du XIII siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Colin.

Mâle, E. (1986), *El Gótico, la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid: Editorial Encuentro.

Mâle, E. (2001), *El Arte religioso del siglo XIII en Francia: el gótico*. Madrid: Encuentro.

Mâle, E., Ruibal Carballal, Á. y Moreno Báez, E. (1952), *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Mariño López, B. (1986), "Iudas Mercatos Pessimus. Mercaderes y peregrinos en la imaginería medieval." en *Los Caminos y el Arte*, Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, vol. 2, 31-41.

Mariño López, B. (1989), "Sicut in terra et in infierno la portada del Juicio en Santa María de Tudela". *Archivo español de arte*, Tomo 62, nº 246, 157-168.

Marshall, M. H. (1972), "Aesthetic Values of the Liturgical Drama". *Medieval English Drama (ed. Jerome Taylor & Alan H. Nelson)*. Chicago: Chicago Univ. Press, 28-43.

Massip Bonet, F. (1992), *El teatro medieval, voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos.

Martín Duque, Á. J. (2002), "El fenómeno urbano medieval en Navarra". *Príncipe de Viana*, Año nº 63, nº 227, (Ejemplar dedicado a: Ángel J. Martín Duque), 727-760.

Martin, H. (1998), *Mentalités médiévales*. Paris : Presses Universitaires de France.

Martínez de Aguirre Aldaz, J.M. (2008), "Yesa". *Enciclopedia del Románico, Navarra*. vol. III, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 1503- 1535.

Martínez de Aguirre Aldaz, J. M. (2015), "Erudición y recursos visuales en la evolución de las portadas románicas hispanas". *Románico: Revista de arte de amigos del románico (AdR),* 20, 178-185.

McK. Crosby, S. (1953), *Abbaye royale de Saint-Denis*. Paris : L''abbaye royale de Saint-Denis.

Melero Moneo, M. L. (2003) "La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll". *Cahiers de Civilisation Médiévale,* 46e année (n°182), 135-157.

Melero Moneo, M. L. (1987), "Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela". *Congrés espanyol d'història de l'art: Barcelona; 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984,* Vol. I, Barcelona: Ediciones Marzo, 203- 216.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Méndez Vergel, L. (2024a), “Lujo y brillo en el Pórtico de la Gloria”. *An Embodied Religion: Materialities and Devotion in Medieval Europe*, 1e, Peter Lang.

Méndez Vergel, L. (2024b), *O Camiño de Santiago: guía de guías*. Vigo: Editorial Galaxia.

Meyer, W. (1901), *Fragmenta Burana*. Berlin: Weidmann.

Meyvaert, P. (1973), “The medieval monastic claustrum”. *Gesta*, 12, 53-59.

Mezoughi, N. (1978), “Le tympan de Moissac: études d'iconographie”. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 9, 171-200.

Michaud-Fréjaville, F., Picone, P. y Rucquoi, A. (2018), *Le voyage à Compostelle du Xe au XXe siècle*. París: Robert Laffont.

Michel, A. (2006), “Significations spirituelles de l'image médiévale : parole, connaissance, beauté”. *L'image dans la pensée et l'art au Moyen âge:* Actes du colloque organisé à l’Institut de France le vendredi 2 décembre 2005, édités par Michel Lemoine. Rencontres médiévales européennes 6, Turnhout: Brepols. 81-91.

Milchsack, G. (1880), *Die Oster- und Passionsspiele. i. Die lateinischen Osterfeirn*. Wolfenbüttel: J. Zwissler.

Miller, M. (2014) “Reform Clerical Culture and Politics”. *The Oxford Handbook of Medieval Christianity*, Oxford: Oxford University Press, 305-322.

Milton Weber, C. (1959), “La portada de Santa María la Real de Sangüesa”. *Príncipe de Viana*, Año nº 20, Nº 76-77, 139-186.

Monmerqué, L. J. N. et Michel, F. (1939), *Theatre Francais Au Moyen Age / Publie D'Apres Les Manuscripts De La Bibliothèque Du Roi (Xie--Xive Siècles*, Paris : Chez H. Delloye Editeur Et Firmin Didot Freres Imprimeurs-Libraires (1º ed.).

Montaiglon, A. de (1895), *Le drame Paschal de la Résurrection*. Tours: P. Bousrez.

Moralejo Álvarez, S. (1977), “Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane”. *Dossiers de l'Archéologie Paris*. Núm 20, 86-105.

Moralejo Álvarez, S. (1980), *“‘*Ars Sacra’ et sculpture romane monumentale: le Tresor et le Chantier de Compostelle”. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11, 189-238.

Moralejo Álvarez, S. (1983), Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant, K. J. Conant, Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 221-236.

Moralejo Álvarez, S. (1985), ”La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago”. *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea Atti del Convegno Internazionale di Studi, Perugia, 1983*, Perugia, 37-61.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Moralejo Álvarez, S. (1992), "The Codex Calixtinus as an art-historical source". *The Codex Calixtinus and the shrine of St. James*, Tubinga, 207-227.

Moralejo Álvarez, S. (2004), *Formas elocuentes : reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal.

Moya Valgañón, J. G, (2008), "Santo Domingo de la Calzada". *Enciclopedia del Románico, La Rioja*. vol. II, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 683-705.

Muir, L. R. (1995), *The biblical drama of medieval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Murray, S. (1996), *Notre-Dame, Cathedral of Amiens: The Power of Change in Gothic*. Cambridge: Cambridge University.

Murray, S. y Addiss, J. (1990), "Plan and Space at Amiens Cathedral: With a New Plan Drawn". *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 49, nº. 1, 44-66.

Nieto Alcaide, V. (1978), *La luz, símbolo, y sistema visual*. Madrid: Cátedra.

Nodar Fernández, V. R. (2021), *El bestiario de la Catedral de Santiago de Compostela : espacio, función y audiencia*. Santiago de Compostela: Andavira Editora.

Nuño González, J. (2002a), "Soria". *Enciclopedia del Románico, Soria*. vol. III, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 1050- 1058.

Nuño González, J. (2002b), "Zamora". *Enciclopedia del Románico, Zamora*. Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 391-400.

O'Brien, T. (2017), *Metaphysics and the Existence of God*. Providence: Cluny Media.

Oldoni, M. (1989), "Gli, 'irregolari' in piazza e la grande paura del medioevo spettatore". *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinasci*- 12° Convegno di studi, Roma 30 giugno/3 luglio 1988 Chiabò, Maria • Doglio, Federico [Publ.]. Viterbo: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 57-80.

Omont, H. (1913), "Anciens manuscrits messins de la Bibliothèque nationale". B*ibliothèque de l'Ecole des Chartes,* vol. 74, 464-466.

O'Ryan Madrid, M. J. (2018), "Símbolos, colores, monstruos y maravillas: el arte de la cartografía medieval". *Revista Círculo Cromático,* 1, 10-29.

Orselli, A. M. (1989), "Tipologie del demoniaco nel tardo antico cristiano". *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinasci*- 12° Convegno di studi, Roma 30 giugno/3 luglio 1988 Chiabò, Maria • Doglio, Federico [Publ.]. Viterbo: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 21-38.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R. (1990), *El coro del Maestro Mateo (Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia).* A Coruña: Fundación Barrié.

Owst, G. R. (1961), *Literature and Pulpit in Medieval England: a Neglected Chapter in the History of English Letters and of the English People*. New York: Barnes & Noble.

Palomo Fernández, G. (1993), *Catedrales góticas castellanas, siglo XIII*. col. Cuadernos del arte español, nº74. Madrid: Historia 16.

Panofsky, E. (1982), *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Universidad.

Panofsky, E. (1983). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (4ª ed). Alianza.

Panofsky, E. (1998), *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza editorial.

Parent, J. M. (1938), *La doctrine de la création dans l'école de Chartres*. Paris: J. Vrin.

Paris, J. (1965), *L'espace et le regard*. Paris: Seuil.

Paterno, S. (1989), *The Liturgical Context of Early European Drama*. Potomac, Maryland, Scripta Humanistica: The Catholic University of America.

Paul, J. (1988a). *La iglesia y la cultura en Occidente (siglos IX-XII). Vol. 1. La santificación del orden temporal y espiritual*. Barcelona: Nueva Clío, la historia y sus problemas.

Paul, J. (1988b) *Iglesia y la cultura en Occidente, siglos IX y XII. Tomo 2/El despertar evangélico y las mentalidades religiosas*. Barcelona: Nueva Clío, la historia y sus problemas.

Pérez Álvarez, V. (2012), "Una invención medieval: el reloj mecánico. Aproximación historiográfica". *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder: homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, Vol. 2, 1743-1756.

Pérez Llamazares, J. (1927), *Historia de la Real colegia de San Isidoro de León*. León : Imp. Moderna.

Perratore, J. (2012), *Laity, Community and. Architectural Sculpture in Romanesque Aragon: Santa Maria de Uncastillo*. Tesis doctoral

Perratore, J. (2016), "Clero y comunidad en Uncastillo". *Románico: Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, nº. 22, 32-39.

Perratore, J. (2017) "The saint above the door: hagiographic sculpture in twelfth-century Uncastillo". *Journal of Medieval Iberian Studies*, 9:1, 72-98.

Pita Andrade, J. M, (1953), "El arte de Mateo en las Tierras de Zamora y Salamanca", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 25, 207-226.

Piva, P. (2020), "La storiografia e l'iconografia dei timpani del Portail Royal (Chartres)". *Fenestella. Inside Medieval Art*, 1, 1–21.

Porter, A.K. (1923), *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*. Boston: Marshall Jones Company.

Prado, G. (1932), "Ad significationem sepulchri". *Revista Nós*, nº 101, 78.

Prado Vilar, F. (2012), "Cuando brilla la luz del quinto día: El Pórtico de la Gloria y la visión de Mateo en el espejo de la Historia". *Románico: Revista de arte de amigos del románico (AdR),* 15, 8–19.

Prado Vilar, F. (2014), "Stupor et mirabilia: el imaginario escatológico del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria". *El románico y sus mundos imaginados*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María La Real.

Quintavalle, A. C. (2010) "Réforme grégorienne et origines de l'art roman". *Compostelle et l'Europe. L'histoire de Diégo Gelmirez*, Milano: Skira, 204-230.

Raña Dafonte, C. (2011), "El pensamiento cristiano del siglo XII y su proyección en el pensamiento europeo posterior". *Las raíces del humanismo europeo y el Camino de Santiago.* Actas de los X Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago y del Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 4 y 5 de noviembre de 2010, Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones USC, 189-200.

Read, H. E. (1965), *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Editorial Proyección.

Rebillard, É. (2016), "Peuple chrétien et destruction des statues païennes: le dossier africain à la lumière des textes d'Augustin". *Faire parler et faire taire les statues. De l'invention de l'écriture à l'usage de l'explosif.* Rome : Publications de l'École française de Rome, 417-432.

Reveyron, N., Puel, O. y Gaillard, C. (eds.) (2013), *Architecture, décor, organisation de l'espace*. Alpara: MOM Éditions.

Rico Camps, F. (1976), *Signos e indicios de la portada de Ripoll*. Barcelona: Fundación Juan March.

Rodríguez Montañés, J. M. (2002), "Rebolledo de la Torre". *Enciclopedia del Románico, Burgos*. vol. I, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 445- 456.

Rodríguez Montañés, J. M. (2007), "Fuentidueña". *Enciclopedia del Románico, Segovia*. vol. II, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 783- 816.

Rogers L. R. (2015), *Comprendre la sculpture*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Rucquoi, A. (2011), "Compostela, centro cultural cosmopolita en los siglos XI y XII". *El Camino de Santiago: historia y patrimonio.* Universidad de Burgos, 39-55.

Russo, D. (2011), "Les fonctions de l'image dans le lieu culturel". *L'image médiévale. Fonctions dans l'espace sacré, Culture et société médiévales,* 22, Turnhout : Brepols, 129-133.

USC SANTIAGO COMPOSTELA

Russell, J. B. (1995). *Lucifer : el diablo en la Edad Media*. Barcelona: Laertes.

Salet, F. (1968), "Basilique Saint-Andoche de Saulieu. Texte de Jean Dupont". *Bulletin Monumental*, Vol. 126, Number 2, 210–211.

Sánchez Ameijeiras, R. (2000), "Monumenta et memoriae: the thirtheenth-century episcopal panteón of Leon Catedral". *Memory and the Medieval Tomb*. Cambridge: Ashgate Pub Ltd. 269-299.

Sánchez Ameijeiras, R. (2001), "Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX". *Románico en Galicia y Portugal*. Fundación Pedro Barrié de la Maza y Fundación Calouste Gulbenkian, 156-175.

Sánchez Ameijeiras, R. (2004), "Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII". *Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media"*. Actas : León, 7-11 de abril de 2003, Auditorio Ciudad de León/ editores, Joaquín Yarza Luaces, Mª Victoria Herráez Ortega, Gerardo Boto Varela. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 203-239.

Sánchez Ameijeiras, R. (2019), "Rebellious architecture, Movement, subversion and transubstantiation in the visionary mode". *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 35, (Ejemplar dedicado a: Belleza, persuasión y retórica en el arte medieval), 85-114.

Sánchez Márquez, C. (2010), "La iconografía de la psicostasis a partir de un ejemplo hispano: la portada sur de San Miguel de Biota". Historias del Orbis Terrarum, 4, pp.150-173.

Sánchez Márquez, C. (2011), "El taller de San Miguel de Biota y la escultura en Aragón y Navarra en torno al año 1200". *Porticvm, Revista d´Estudis Medievals*, nº. 2, 26-41.

Saranyana, J. I. (2006), "Ecclesia semper reformata". *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental. Siglos XI-XII*. Actas de la XXXII Semana de Estudios Medievales de Estella. 18-22 de julio de 2005. Pamplona: Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 29-31.

Sauer, J. (1924), *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*. Freiburg im Breisgau: Herder.

Sauerländer, W. (1967), *Historia del Arte Universal 11*. La escultura de la Edad Media, Bilbao: Ediciones Moretón.

Sauerländer, W. (2003), "Antiqui et Moderni". *Gesta*, Vol. 42, no. 1, 19-37.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sauerländer, W. (2004), “La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos”. *Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media"*. Actas : León, 7-11 de abril de 2003, Auditorio Ciudad de León/ editores, Joaquín Yarza Luaces, Mª Victoria Herráez Ortega, Gerardo Boto Varela. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 177-202.

Saxl, F. (1989), *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid: Alianza Forma.

Schapiro, M. (1931), “The Romanesque Sculpture of Moissac Part I (2)”. *The Art Bulletin,* Vol. 13, nº. 4, 464-531.

Schapiro, M. (1977), “Romanesque Art: On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art”. *Selected Papers*. *Romanesque Art,* edición de Meyer Schapiro, Vol. 1. New York: Braziller.

Schapiro, M. (1998), *Palabras, escritos e imágenes: semiótica del lenguaje visual*. Madrid: Encuentro.

Schlicht, M. (1997), “Afin de relever le statut de notre église-mère : les façades du transept de la cathédrale de Rouen”. *Annales de Normandie,* 47-5, 537-574.

Schmitt, J-C. (1988), *Religione, folklore e società nell’Occidente medieval*. Bari: Laterza.
Schmitt, J.-C. (1992), *Historia de la superstición*. Barcelona: Crítica.

Schmitt, J-C. (2001), *Le corps, les rites, les rêves, le temps : Essais d'anthropologie médiéval*e. Paris: Gallimard.

Schmitt, J-C. (2021), *Le cloître des ombres. Suivi de la traduction française du "Livre des révé*lations*" de Richalm de Schöntal; avec la collaboration de* Gisèle Besson. Paris : Gallimard.

Schotborgh, F. y Schlör, W. (1980), *El Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela*. Barcelona: Herder.

Sebastián López, S. (1994), *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*. Madrid: Ediciones Encuentro.

Senra Gabriel y Galán, J. L. (2002), “Carrión de los Condes”. *Enciclopedia del Románico, Palencia*. vol. II, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 1003-1033.

Senra Gabriel y Galán, J. L. (2017), *Románico. Espacio, creación e innovación*. Madrid: Duomo Global.

Sepet, M. (1974), *Les Prophètes du Christ. Étude sur les origines du théâtre au moyen âge*. Ginebra: Slatkine Reprints.

Simon G. (2003), *Archéologie de la vision. L’optique, le corps, la peinture*. Paris: Seuil.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Simson, O. von (1979), *The gothic cathedral. Origin of Gothic architecture and the medieval concept of order*. Nueva York: Princeton University Press.

Skubiszewski, P. (1992), "Le trumeau et le linteau de Moissac : un cas du symbolisme médiéval". *Cahiers archéologiques,* 40, 350-421.

Sureda i Jubany, M. (2018), "*Ostium et statio*. Imatges i litúrgia a la portada de Ripoll (1150-1300)". *La portalada de Ripoll, creació, conservació i recuperació*. Roma: Viella, 57-75.

Thirion, J. (1978), "La cathédrale de Bayeux". *Session. Congrès archéologique de France 1974*, vol. 132, 241-285.

Thomas, L. -P. (1927), "La Versification et les Leçons douteuses du Sponsus (Texte roman)". *Romania*, 53, (1927), 43-81.

Thomas, L. -P. (1929), "Les Strophes et la Composition du Sponsus (Textes latin et roman)". *Romania*, 55, 45-112.

Thomas, L. -P. (1951), *Le Sponsus. Mystère des vierges sages et des vierges folles*. París: Presses Universitaires de France.

Torralbo Salmón, L. (2003), *La escultura románica de Santa María de Uncastillo*. Uncastillo: Fundación Uncastillo Centro del Románico.

Toubert, H. (1990), *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*. Paris: Cerf.

Vanina Neyra, A. (2006), "Los libros penitenciales: la penitencia tasada en la alta edad media". *Anales de historia antigua, medieval y moderna*, Universidad de Buenos Aires, Vol. 39.

Vauchez, A. (2001), *La espiritualidad en el occidente medieval*. Madrid: Cátedra.

Verger, J. (1984), "L'exégèse de l'université". *Le Moyen Age et le Bible*, Paris, 199-232.

Vergnolle, E. (1995), *L'art roman en France. Architecture-Sculpture-Peinture*. Paris: Flammarion.

Vergnolle, E. (2011), *Monuments de l'Aveyron. Société française d'archéologie; Illustrated édition.* Orleáns: Evergreen.

Vernerey, E. (2020), *En deux temps, un mouvement : Définir la temporalité du sacré par la sculpture sur le porche de Moissac*. Guyancourt: Laboratoire Printemps, Temporalités.

Vidal, M. (1969), *Quercy roman* (2e ed). Lyon: Zodiaque.

Vidal Rodríguez, M. (1926), *Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago. Explicación arqueológica y doctrinal.* Santiago de Compostela: El Eco Franciscano.

Vogel, C. (1969), *Le pécheur et la pénitence au Moyen Age*. Paris : Les éditions du Cerf.

Vogel, C. J. de (1966), *Pythagoras and Early Pythagoreanism.* Assen: Van Gorcum & Comp, Netherlands.

Vovelle, M. (1985), *Ideologías e mentalidades*. Barcelona: Ariel.

Walter Bynum, C. (1984), *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages.* Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press.

Warburg, A., Raulff, U., y Etorena Homaeche, J. (2004). *El Ritual de la serpiente*. Ciudad de México: Sextopiso.

Ward, M. (1978), *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*, Tesis doctoral: Universidad de Nueva York.

Wenin, C. (ed.) (1986). *L'homme et son univers au moyen âge.* Actes du septième Congrès international de philosophie médiévale (18 août - 4 septembre 1982) (coll. Philosophes médiévaux, 16 et 17), Louvain-la-Neuve : Editions de l'Institut supérieur de philosophie.

Werckmeister, O. K. (1972), "The Lintel Fragment Reproducing Eva from Saint- Lazar, Autun". *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 35, 1-30.

Westerby, M. J. (2018), "In capite demonstrari: Tonsure, Liturgy and Monastic Identity in the Peter and Paul Archivolt of the Ripoll Portal". *La portalada de Ripoll, creació, conservació i recuperació*. Roma: Viella, 99-111.

Wetherbee W. (1985), "Philosophy, Cosmology, and the Twelfth Century Renaissance". *A History of Twelfth Century Western Philosophy*, 21-53.

Wickham, G. (1980), *Mediaeval Theatre*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Wirth, J. (1999). *L'image à l'époque romane*. París: Cerf.

Wirth, J. (1991), « L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Age". *L'image et la production du sacré.* Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988) organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg II, Paris : Méridiens Klincksieck, 139-164 : 16 fig.

Yarza Luaces, J. (1979), "Del ángel caído al diablo medieval". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 45, 299-316.

Yarza Luaces, J. (1980), *La historia del arte hispano. La Edad Media*. Madrid: Editorial Alhambra.

Yarza Luaces, J. (1987), "La portada de Santa María de Ripoll". *El Ripollés. Catalunya románica,* X, Barcelona: Encuentro, 248-252.

Yarza Luaces, J. (1996), "El diablo en los manuscritos monásticos medievales". *El diablo en el monasterio. Actas del VIII Seminario sobre Historia del Monacato,* Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 103- 129.

Yarza Luaces, J. (2006), “Los grandes programas iconográficos”. *Arte e historia en la Edad Media III. Sobre el ver: público, formas y funciones*. Madrid: Akal.

Young, K. (1908-9), “A Contribution to the History of Liturgical Drama at Rouen”. *Modern Philology*, 6 (II), 201-227.

Young, K. (1909), “Some texts of Liturgical Plays”. *Publications of the Modern Language Association,* XXIV, 294-331.

Young K. (1912), “A New Text of the Officium Stellae”. *Modern Language Notes*, XXVII, 68-71.

Young, K. (1919), “A New Version of the Peregrinus”. *Publications of the Modern Language Association,* XXXIV, nº. 1, 114-129.

Young, K. (1922), *Ordo Prophetarum*. Wisconsin: Academy of Sciences, Arts and Letters.

Young, K. (1932), *The Drama of Medieval Church,* vol. I y II. Oxford: Oxford University Press.

Yzquierdo Perrín, R. (2001), “El Coro del maestro Mateo: historia de su reconstrucción”. *Los Coros de catedrales y monasterios. Arte y liturgia.* Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña, 6-9 de septiembre de 1999 / edición a cargo de Ramón Yzquierdo Perrín. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 146-185.

Yzquierdo Perrín. R. (2010), *El Maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago*. León: Edilesa Esencias.

Zapater Baselga, M. Á. (2001): “La iglesia románica de San Lorenzo de Uncastillo”. *Suessetania*, 20, 89-116.

Zubiri, X. (1984), *El hombre y Dios*. Madrid: Alianza.

Zubiri, X. (1993), *Sobre el sentimiento y la volicion*. Madrid: Alianza y Fundación.

Zumthor, P. (1989), *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid : Cátedra

Zumthor, P. (1993), *La Mesure du monde : représentation de l’espace au Moyen Age*. París: Editions du Seuil.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXOS

1.ANEXOS FOTOGRÁFICOS……...…224

1.1 **Bloque II**…….……...…224

1.2 **Bloque III**…….……225

1.2.1 Bloque III.1……225

1.2.2 Bloque III.2……..……..231

1.2.2.1 Ciudad	Láminas 1 y 2…….…..…….……231
1.2.2.2 Naturaleza	Láminas 3 y 4……..…….……..……233
1.2.2.3 Aire	Lámina 5…….....235
1.2.2.4 Agua	Lámina 6……...…..236
1.2.2.5 Juicio Final	Láminas 7 y 8……...……..237
1.2.2.6 Reino de Cristo	Lámina 9……...……..239
1.2.2.7 Bienaventurados	Lámina 10……...……240
1.2.2.8 Paraíso, sala de Espera	Lámina 11……..…….…...241
1.2.2.9 Paraíso definitivo	Láminas 12 y 13……...……..242
1.2.2.10 No retorno	Láminas 14……...……..…244
1.2.2.11 Definitivo no retorno	Lámina 15 y 16……...……245
1.2.2.12 Purgatorio	Lámina 17……...……247
1.2.2.13 Adán y Eva	Láminas 18 y 19……...……..248
1.2.2.14 Cristo	Láminas 20 y 21……..…….…..250
1.2.2.15 María	Lámina 22……...…252
1.2.2.16 Diablo	Lámina 23……...……253
1.2.2.17 Santos	Láminas 24 y 25…….……254
1.2.2.18 Isaac	Lámina 26…….…....….256
1.2.2.19 Creyente	Láminas 27 y 28…….....…257
1.2.2.20 Conducta	Láminas 29, 30, 31 y 32……..…..259
1.2.2.21 Castigos	Láminas 33 y 34……...…..263
1.2.2.22 Hombre	Láminas 35, 36, 37 y 38……..…..265
1.2.2.23 Animales protagonistas	Láminas 39, 40, 41 y 42……..……..269

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE C

1.2.2.24 Animales como recurso Láminas 43 y 44……..……..…….273
1.2.2.25 Angélicas Láminas 45, 46 y 47…….……..275
1.2.2.26 San Miguel Lámina 48……...……..…..278
1.2.2.27 Bíblicas Láminas 49 y 50……...……..……279
1.2.2.28 Miembros eclesiásticos Lámina 51…….……..281
1.2.2.29 Reales Láminas 52 y 53……...……..282
1.2.2.30 Pueblo Láminas 54 y 55……...……..284
1.2.2.31 Demoníacas Láminas 56, 57 y 58……...……286
1.2.2.32 Luchar Lámina 59……...…….…...289
1.2.2.33 Pensar Lámina 60…….…….…290
1.2.2.34 Sentir Lámina 61……...……291
1.2.2.35 Volar Lámina 62……...……292

1.3 Bloque IV…….……293
2. ANEXO TEXTUAL……...319
2.1 **Dramas litúrgicos**…….……...319
2.1.1 *Peregrinus*……..…..…...319
2.1.1.1 *Pasaje bíblico*……...319
2.1.1.2 *Ordo ad peregrinum de Beauvais*……319
2.1.1.3 *Peregrinus de Rouen*……321
2.1.2 *Ludus Paschalis*……..323
2.1.2.1 *Ludus Paschalis de Ripoll*……..……..323
2.1.2.2 *Ludus Paschalis de Tours*.....325
2.1.3 *Officium Pastorum*.....331
2.1.3.1 *Officium Pastorum de Rouen*…….……..331
2.1.3.2 *Officium Pastorum de Rouen* (Siglo XIII)……...331
2.1.4 *Visitatio Sepulchri*…….334
2.1.4.1 *Visitatio Sepulchri de Châlons-sur-Marne*……334
2.1.4.2 *Visitatio Sepulchri de Rouen*…….…….335
2.1.5 *Ordo Prophetarum*……...…336
2.1.5.1 *Ordo Prophetarum*……336
2.1.5.2 Sibila de Toledo……..339

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.1.6 La conversión de san Pablo……...……340
2.1.6.1 La conversión de san Pablo……...….340
2.1.7 *Sponsus*……..…….……...342
2.1.7.1 Pasaje Bíblico.....342
2.1.7.2 *The wise and foolish virgins*.....342
2.1.8 *Ordo Rachelis*……..…..345
2.1.8.1 Pasaje Bíblico…….345
2.1.8.2 *Lamentatio Rachelis* de Limoges…….....346
2.1.8.3 *Ordo Rachelis* de Fleury……..…346
2.1.9 Auto de los Reyes Magos. *Ordo Stellae*……..…..348
2.1.9.1 *Ordo Stellae* de Rouen……...……....348
2.1.9.2 *(I)ncipit Ordo ad representandum Herodem* de Fleury……...……..352
2.1.10 Historia de José……..…….356
2.1.10.1 Pasaje Bíblico……...……356
2.1.10.2 *Ordo Ioseph*……..360
2.1.11 *Le Jeu d'Adam*…….……366
2.1.11.1 Pasaje bíblico……366
2.1.11.2 *Le Jeu d'Adam*……..367
2.1.11.3 Didascalias referentes a los movimientos de los demonios en *Le Jeu d' Adam*……...……388

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Miniatura del fol. 163 r de Vicios y virtudes de Ambroise Autpert. Fotografía extraída de Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 2077



Imagen 2 Folio 18 v del Álbum de diseños y croquis de Villar de Honnecourt. Imagen extraída de Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 19093

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1.2.1 Anexo Bloque III. 1

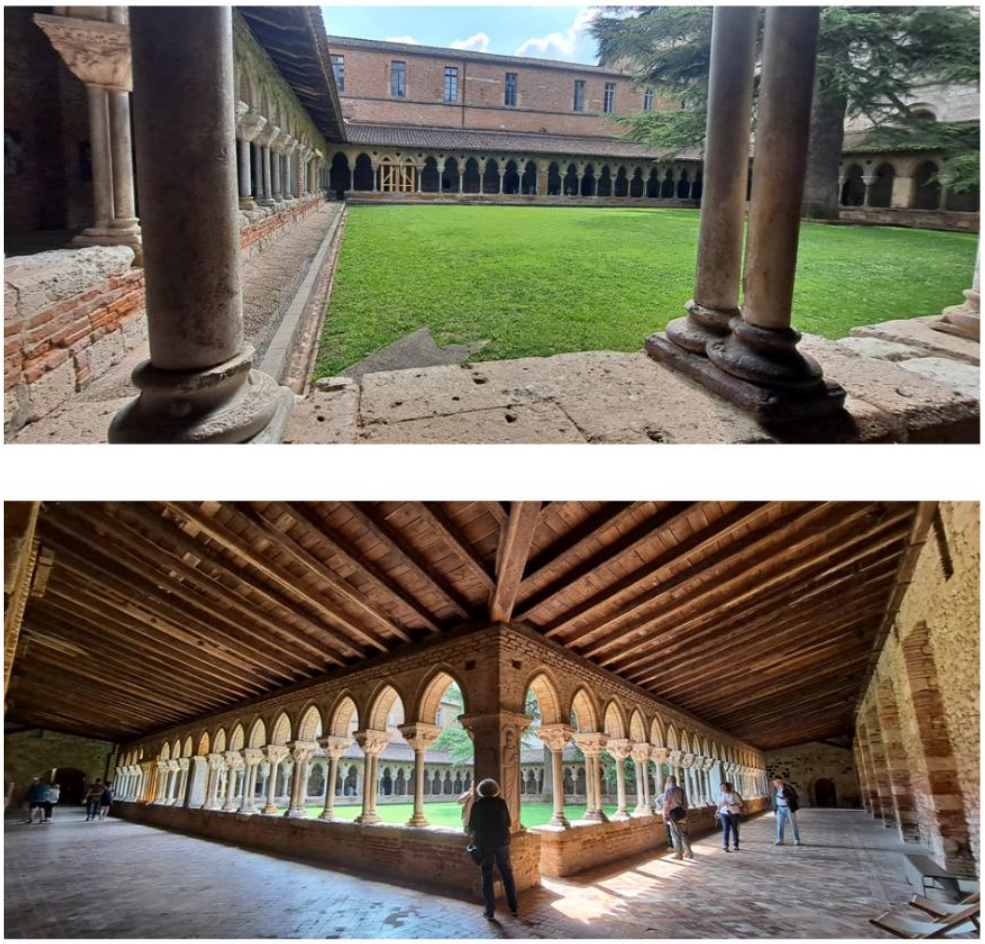


Imagen 1 Dos fotografías desde diferentes perspectivas del claustro de Moissac. Autoría propia



Imagen 2 Portada de Moissac. Autoría propia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 3 El conjunto de Souillac. Autoría propia



Imagen 4 Entorno y portada de Conques. Autoría propia

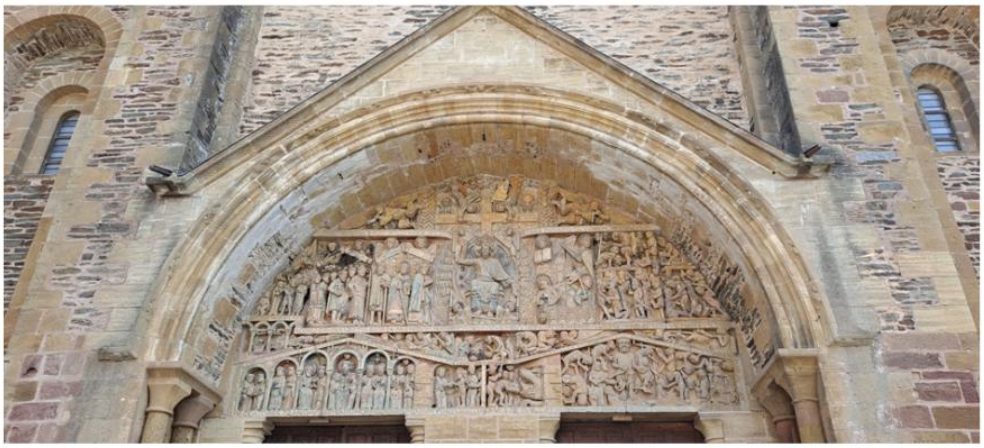


Imagen 5 Tímpano de Conques. Autoría propia



Imagen 6 Vista general de la portada Real de Chartres. Autoría propia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 7 Conjunto de fotografías que muestran la Portada de Ripoll. Autoría propia



Imagen 8 Portada de Uncastillo. Autoría propia

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Imagen 9 Portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 10 El Pórtico de la Gloria. Autoría de Miguel Ángel Blázquez.





Imagen 11 Dos fotografías desde distintos ángulos de la reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia

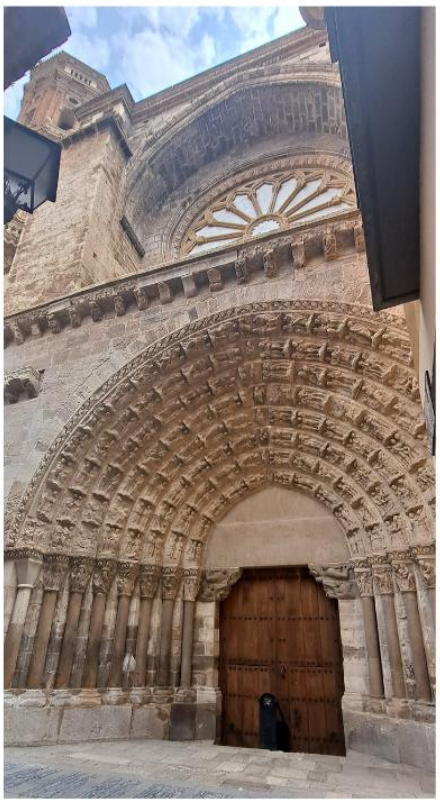


Imagen 12 Portada del Juicio Final de Tudela. Autoría propia.

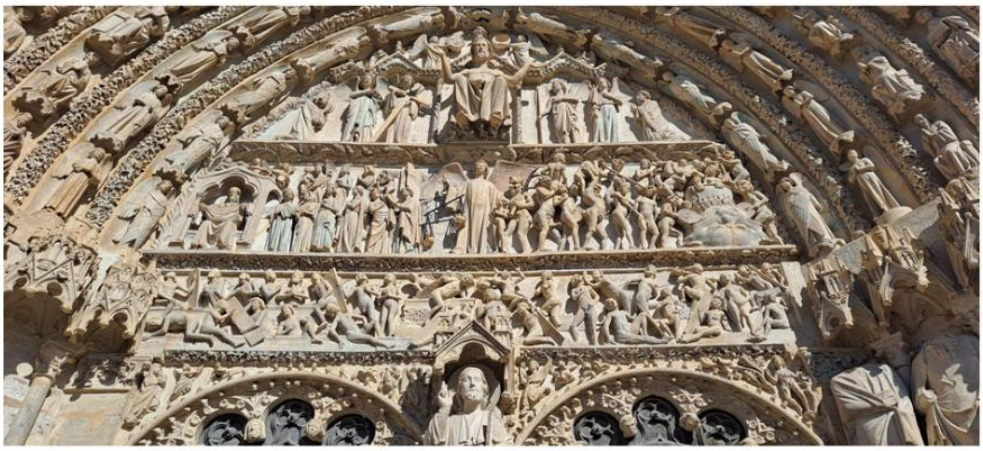


Imagen 13 Tímpano del Juicio Final de la Catedral de Bourges. Autoría propia.



Imagen 14 Vista general de la Fachada Occidental de la Catedral de bourges. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 15 Portada del Juicio final de la Catedral de León. Autoría propia.

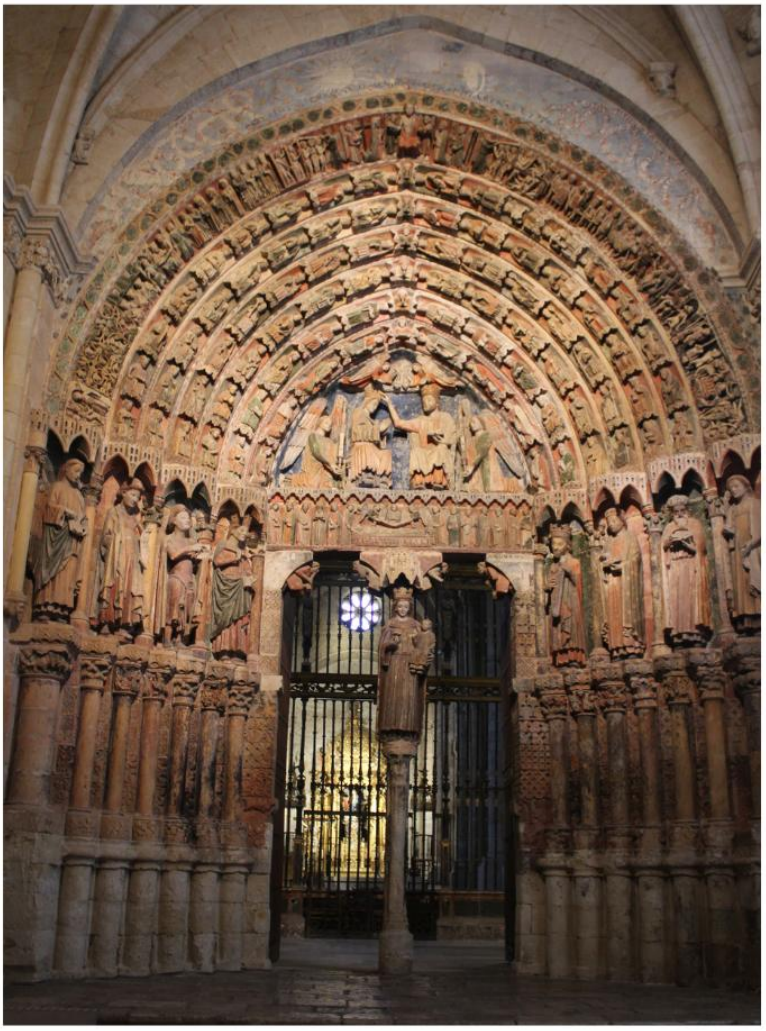


Imagen 16 La portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.

.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Capitel representando una arquitectura en el claustro de Moissac. Autoría propia.

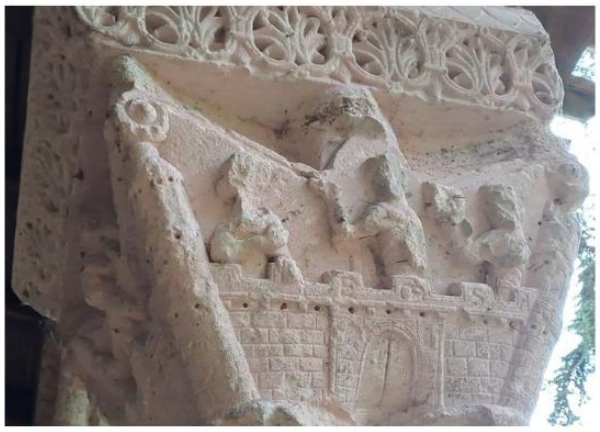


Imagen 2 Capitel representando una arquitectura en el claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 3 Capitel representando una arquitectura en el claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 4 Detalle con los demonios de la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.

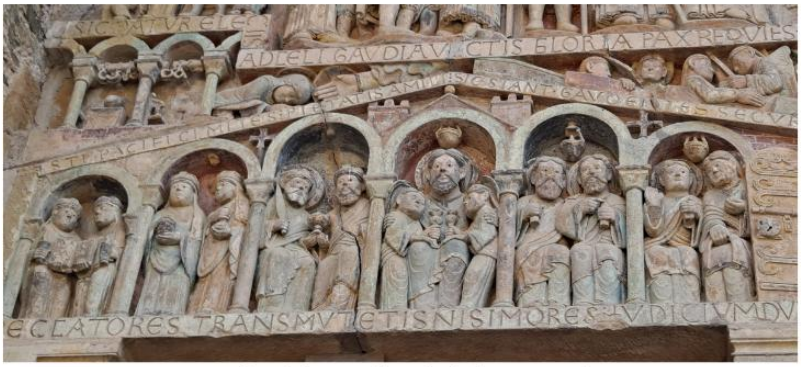


Imagen 5 Detalle del paraíso del tímpano de Conques. Autoría propia.

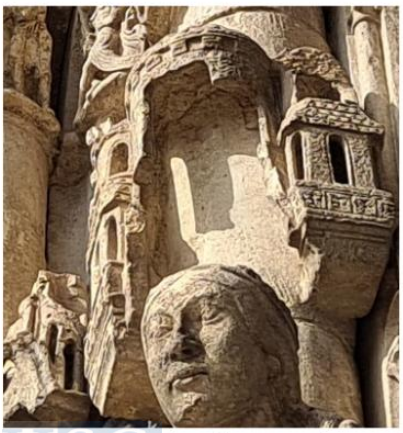


Imagen 6 Detalle de la representación de una arquitectura en la portada Real de Chartes. Autoría propia.

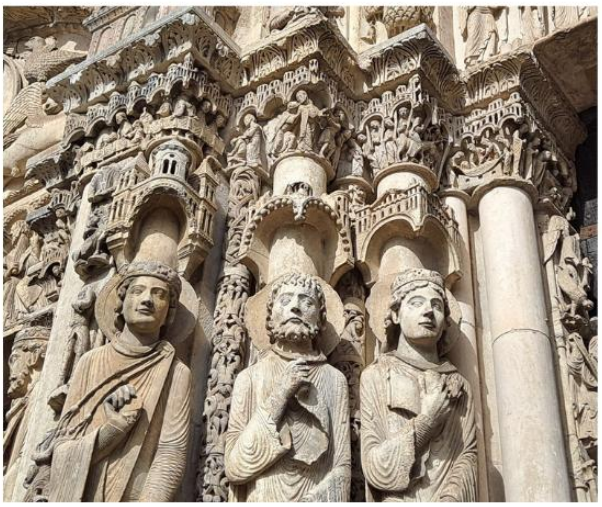


Imagen 7 Detalle de las arquitecturas figuradas y su entorno en la portada Real de Chartes. Autoría propia.



Imagen 8 Detalle de la arquitectura situada bajo Cristo la portada Real de Chartes. Autoría propia.



Imagen 9 Detalle de una representación arquitectónica en la portada de Ripoll. Autoría propia.

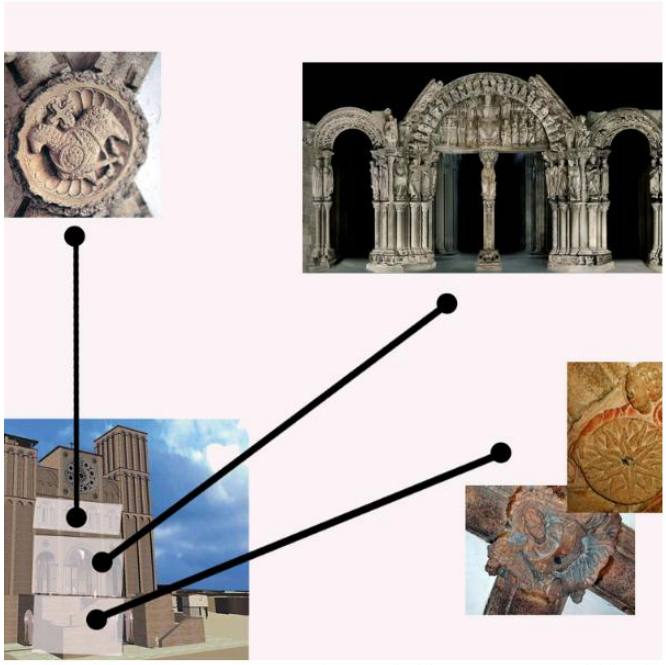


Imagen 10 Esquema gráfico de los espacios del Pórtico de la Gloria. Autoría propia.



Imagen 11 Detalle del frente de los sitiales del coro pétreo del Maestro Mateo. Reconstrucción situada hoy en el Museo de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 12 Detalle de la arquitectura situada en la portada del Juicio Final de la Catedral de León. Autoría propia.



Imagen 1 Capitel vegetal del claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 2 Capitel vegetal del claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 3
Detalle natural o tronco situado en la portada de Platerías de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 4
Detalle natural situado en la portada de Platerías de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 5
Capiteles vegetales situados en el lado izquierdo de la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 6 Detalle natural del tímpano izquierdo de la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 7 Detalle del dintel de la portada de Moissac con formaciones vegetales. Autoría propia.



Imagen 8 Detalle del parteluz de Souillac.
Autoría propia.



Imagen 9 Detalle del parteluz de Souillac.
Autoría propia.



Imagen 10 Detalle del fragmento de Souillac.
Autoría propia.



Imagen 11 Detalles naturales de la portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 12 Detalles naturales de la portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 13 Detalles naturales de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 14 Detalles naturales de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 15 Capitel con elementos vegetales en la portada de Santa María Uncastillo. Autoría propia.



Imagen 16 Columna del parteluz en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 17 Detalles vegetales en columnas y capiteles en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 18 Detalles vegetales en el Juicio Final de la portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.



Imagen 1 Detalle del tímpano de Conques. Autoría propia.



Imagen 2 Detalle del tímpano de la portada de Moissac. Autoría propia.



Imagen 3 Relieve de Teófilo de Souillac. Autoría propia.



Imagen 4 Puerta izquierda de la portada Real de Chartres. Autoría propia.

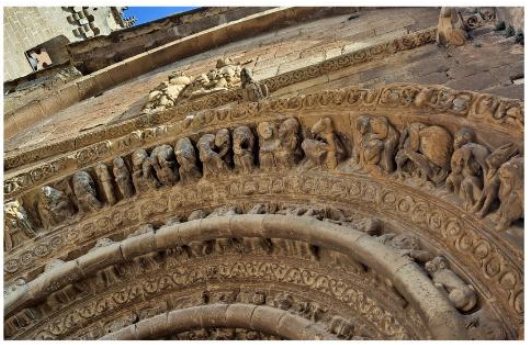


Imagen 5 Detalle de la portada de Santa María de Uncastillo. Autoría propia.



Imagen 6 Detalle de la portada de Ripoll. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Pilar del claustro de Moissac. Fotografía extraída de lafrancemedievale.blogspot.com/2016/06/moissac-82-cloitre-roman-les-apotres.html. Autoría de Olivier Petit.

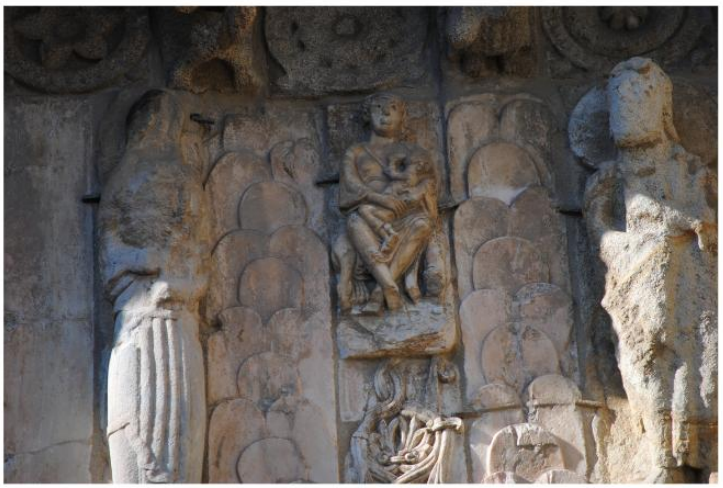


Imagen 2 Detalle des placas con ondas en la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.

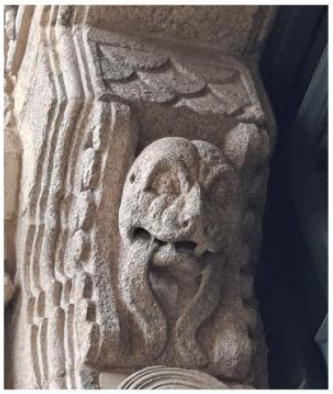


Imagen 3 Detalle de las placas con ondas en la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.

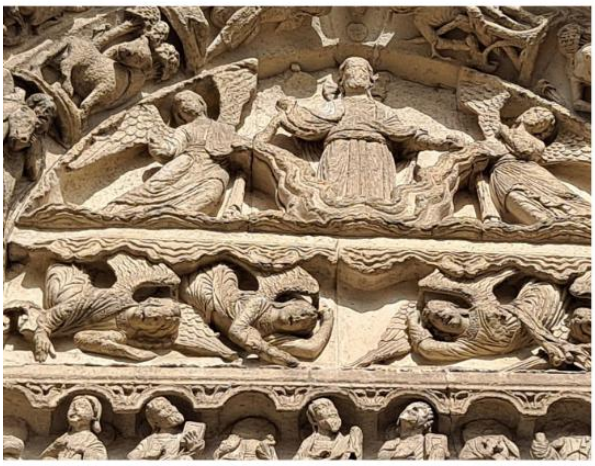


Imagen 4 Detalle del tímpano de la puerta izquierda de la portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 5 Detalle de escena de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 1 Detalle de la portada de Conques. Autoría propia.



Imagen 2 Detalle de la portada de Moissac. Autoría propia.

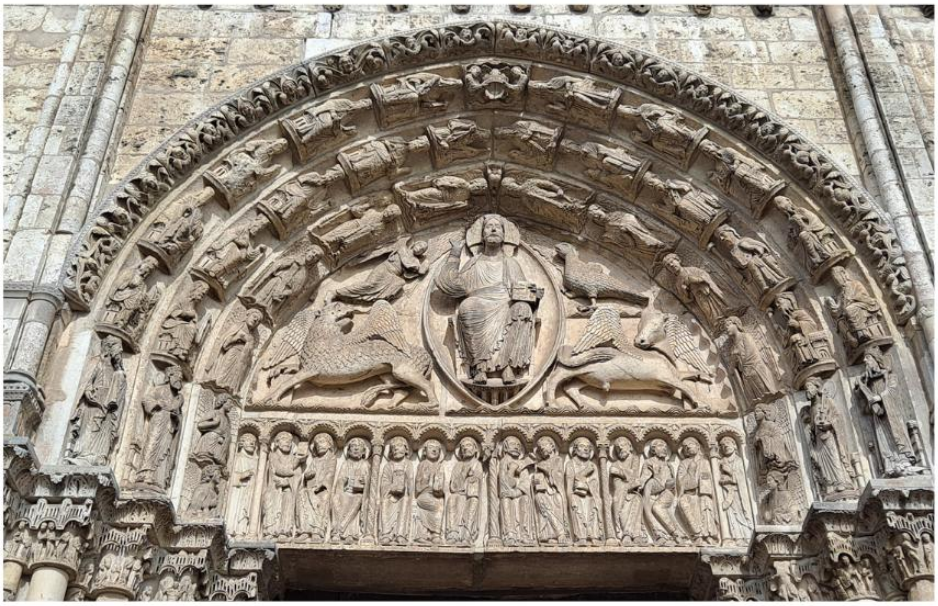


Imagen 3 Puerta central de la Portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 4 Arco central del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 5 Arco derecho del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.

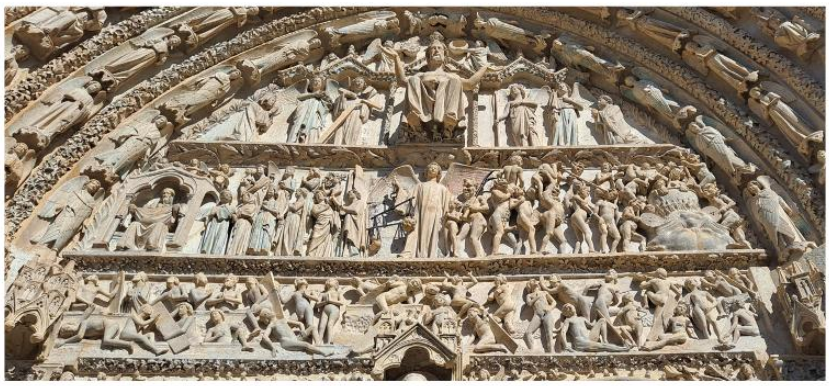


Imagen 6 Portada del Juicio Final de la Catedral de Bourges. Autoría propia.



Imagen 7 Portada del Juicio Final de la Catedral de León. Autoría propia



Imagen 8 Detalle del Juicio Final de la Portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.



Imagen 9 Detalle del Juicio Final de la Portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.



Imagen 10 Detalle del Juicio Final de la Portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.



Imagen 11 Detalle del Juicio Final de la Portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.



Imagen 12 Detalle del Juicio Final de la Portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.



Imagen 13 Detalle del Juicio Final de la Portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.

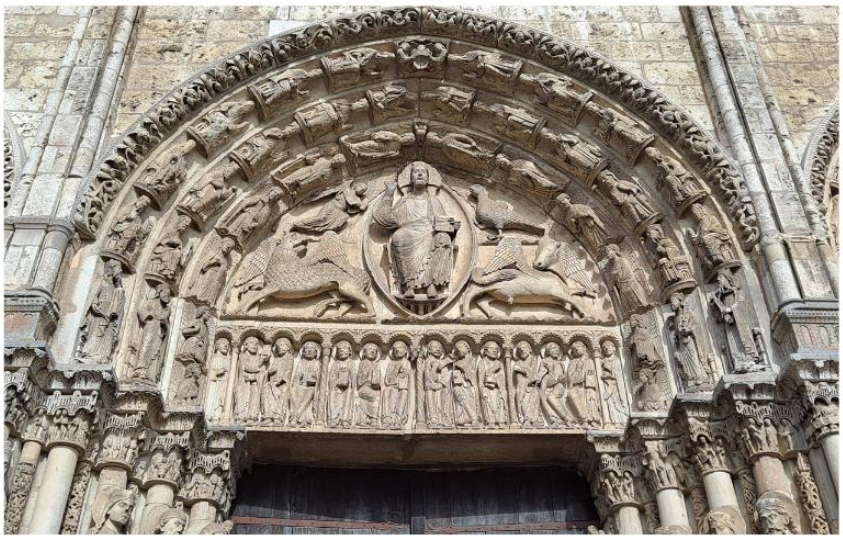


Imagen 1 Puerta central de la Portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 2 Detalle de la parte superior de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 3 Detalle de la gloria del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 4
Detalle de la gloria del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 5 Cristo del arco central del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 1 Detalle de los bienaventurados de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 2 Detalle de los bienaventurados de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 3 Detalle de los elementos entre los arcos del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 4 Detalle de la gloria del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 5 Detalle de la gloria del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 1 Parte de las placas de la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 2 Parte de las placas de la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 3 Detalle del paraíso del tímpano de Conques. Autoría propia.

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Detalle del paraíso del tímpano de Conques. Autoría propia.



Imagen 2 Detalle de la parte superior de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 3 Arco central del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 4 El paraíso de la portada del Juicio Final de la Catedral de Bourges. Autoría propia.



Imagen 5 El paraíso de la portada del Juicio Final de la Catedral de León. Autoría propia.



Imagen 6 El paraíso de la portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.



Imagen 7 El paraíso de la portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

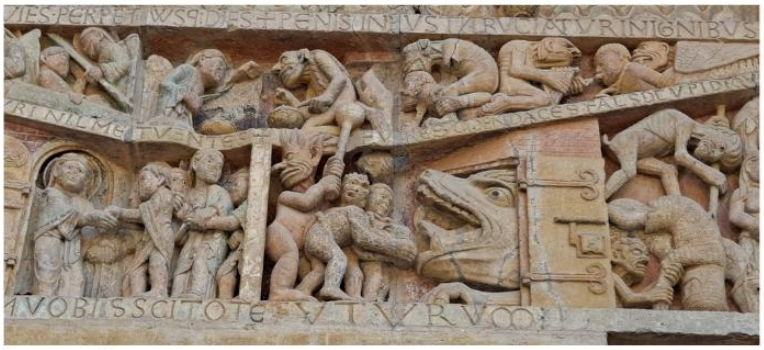


Imagen 1 Detalle del Juicio Final del tímpano de Conques. Autoría propia.



Imagen 2 Detalle del infierno del tímpano de Conques. Autoría propia.



Imagen 3 Capitel con castigo en santa María de Uncastillo. Autoría propia.



Imagen 4 Capitel con castigo en santa María de Uncastillo. Autoría propia.



Imagen 5 Relieve del lateral derecho de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 6 Relieve del lateral derecho de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 1 Detalle del infierno del tímpano de Conques. Autoría propia.



Imagen 2 El infierno del arco derecho del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 3 El infierno del arco derecho del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 4 El infierno de la portada del Juicio Final de Tudela. Autoría propia.



Imagen 5 El infierno de la portada del Juicio Final de Bourges. Autoría propia.



Imagen 6 El infierno de la portada del Juicio Final de León. Autoría propia.



Imagen 7 Detalle del infierno de la portada del Juicio Final de la portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.



Imagen 1 La representación del purgatorio en la esquina izquierda en la portada de la Majestad de Toro. Fotografía extraída de viajarconelarte.blogspot.com/2014/06/la-portada-de-la-majestad-de-la.html. Autoría de Sira Gadea.

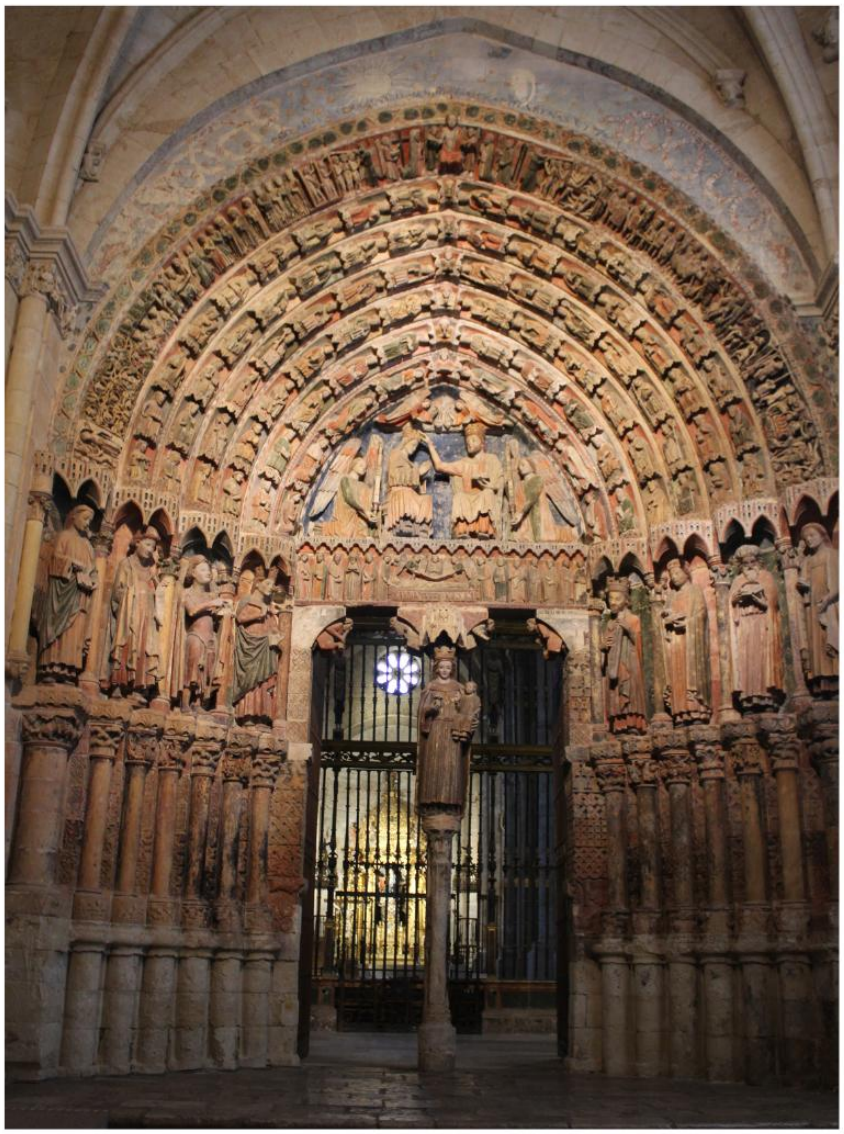


Imagen 2 La portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.

.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Cara de capitel del claustro de Moissac. Autoría propia



Imagen 2 Cara de capitel del claustro de Moissac. Autoría propia



Imagen 3 Cara de capitel del claustro de Moissac. Autoría propia

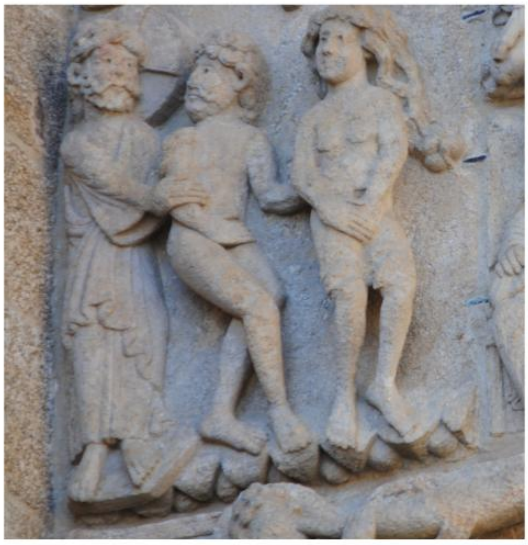


Imagen 4 Placa con pasaje de Adán y Eva en la portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia



Imagen 5 Placa con la creación de Adán, situada en el lateral derecho de la portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia



Imagen 6
Capitel del Pecado Original en su cara izquierda, situado en el lado derecho de la portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia



Imagen 7 Capitel del Pecado Original en su cara derecha, situado en el lado derecho de la portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia



Imagen 8 Placa de Betsabé o la adúltera en el tímpano de la puerta izquierda en la portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 9 Capitel del Pecado Original en su cara izquierda en la portada de Santa María de Uncastillo. Autoría de Augusto Guedes de Castro.



Imagen 10 Capitel del Pecado Original en su cara derecha en la portada de Santa María de Uncastillo. Autoría propia.



Imagen 11
Representación de los identificados como Adán y Eva en la puerta izquierda del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 12 Capitel del Pecado Original en la portada del juicio Final de Tudela. Autoría propia.



Imagen 13 Capitel de la creación en la portada del juicio Final de Tudela. Autoría propia.



Imagen 14
Serie de fotografías con la secuencia de la creación del hombre en las enjutas de la portada de la catedral de Bourges. Autoría propia.



Imagen 1 Parte del tímpano de la puerta izquierda de la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 2 Parte del tímpano de la puerta derecha de la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 3 Cristo en Mandorla del tímpano de Conques. Autoría propia.



Imagen 4 Parte del tímpano de san Pedro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 5
Relieve con huida a Egipto y caída de los ídolos del lateral derecho de la portada de Moissac. Autoría propia.



Imagen 6 Tímpano central de la portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 7 Fotografías con capiteles historiados, una general y otra más cercana en la portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 8 Relieve de Cristo, situado en la parte superior de la portada de santa María de Uncastillo. Autoría propia.



Imagen 9 Cristo del arco central del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 10

Cabeza identificada con Cristo, situada en el arco derecho del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 11

La trinidad en la columna del parteluz del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 12

Cristo en el pasaje de las tentaciones en el capitel del parteluz del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 13 Cordero en la arquivolta superior de la portada del Juicio Final de Tudela. Autoría propia.

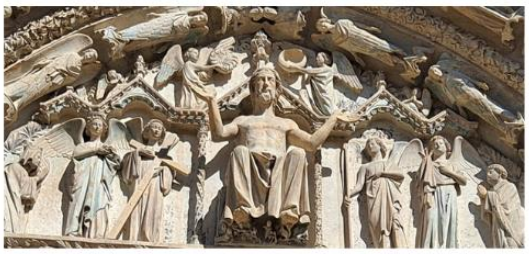


Imagen 14 Parte superior del tímpano de la portada del Juicio Final de Bourges. Autoría propia.



Imagen 15 Parte superior del tímpano de la portada del Juicio Final de León. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Detalle con la virgen María en el tímpano de Conques. Autoría propia.



Imagen 2 Relieve con huida a Egipto y caída de los ídolos del lateral derecho de la portada de Moissac. Autoría propia.



Imagen 3 Placa con la visitación en el lateral izquierdo de la portada de Moissac. Autoría propia.

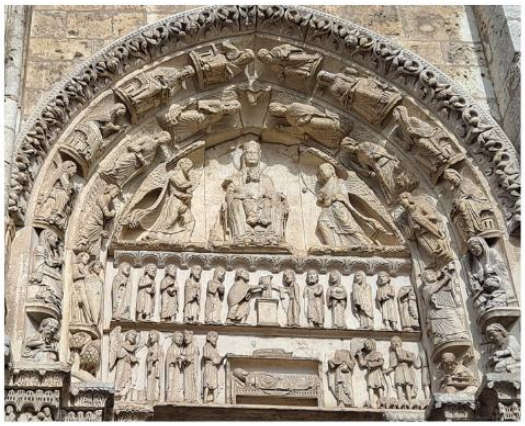


Imagen 4 Tímpano de la puerta derecha de la portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 5
La virgen María en la columna del parteluz del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 6 Detalle con la virgen María postrada en la parte superior de la portada del Juicio Final de Bourges. Autoría propia.



Imagen 7 La coronación de la virgen en la portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María Méndez Vergel.



Imagen 9
Parteluz con la virgen en la portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María Méndez Vergel.

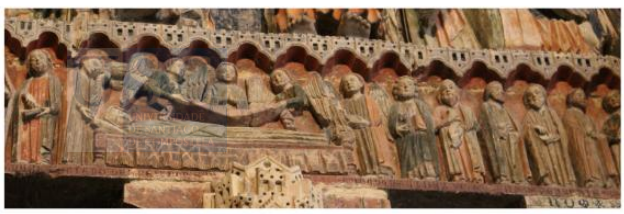


Imagen 8 La dormición de la virgen en la portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María Méndez Vergel.



Imagen 1 Capitel con pasaje en el que aparece el diablo en el claustro de Moissac. Autoría propia



Imagen 2 Capitel con pasaje en el que aparece el diablo en el claustro de Moissac. Autoría propia



Imagen 3 Parte del tímpano de la puerta izquierda con el pasaje de las tentaciones en el que aparecen los demonios en la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 4
El diablo sedente en el infierno inferior del tímpano de Conques. Autoría propia.

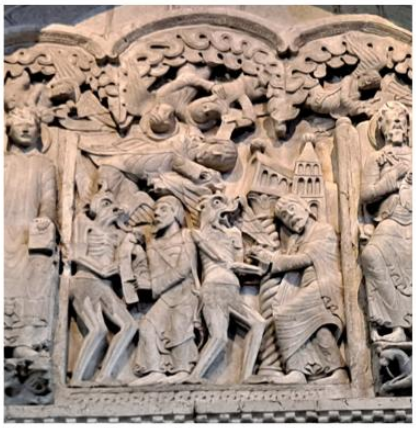


Imagen 5 Relieve con la historia de Teófilo de Souillac. Autoría propia.



Imagen 6
El capitel del parteluz con las tentaciones en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 7 El capitel del parteluz con las tentaciones en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 8 El diablo en el Juicio Final de la portada homónima de Bourges.



Imagen 9 Detalle del diablo del Juicio Final de la portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.



Imagen 1 Capitel historiado con santo en el claustro de Moissac. Autoría propia

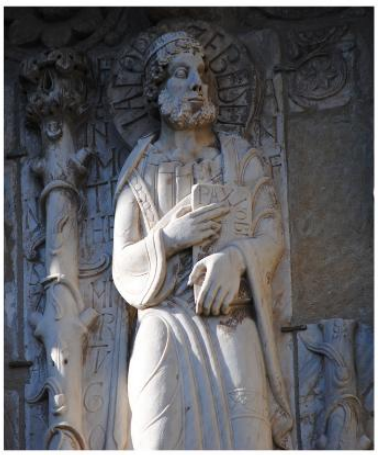


Imagen 2 Placa con Santiago en la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia



Imagen 3 Detalle de Santa Fe en el tímpano de Conques. Autoría propia



Imagen 4 Escultura de san Pedro en la portada de Moissac. Autoría propia



Imagen 5 Intradós con relieves historiados en la portada de Ripoll. Autoría propia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 6 Intradós con relieves historiados en la portada de Ripoll. Autoría propia

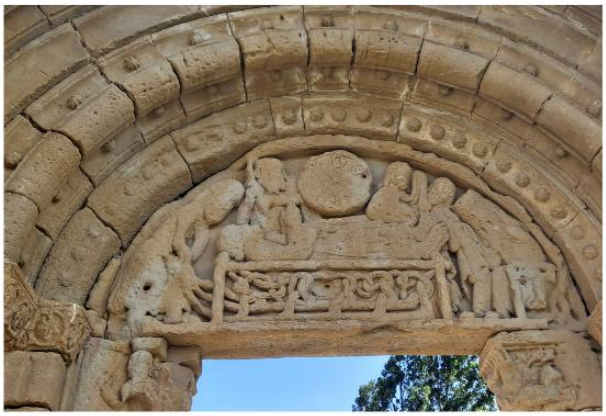


Imagen 7 Portada de la iglesia de san Lorenzo en Uncastillo. Autoría propia



Imagen 8 Selección de fotografías con profetas y apóstoles en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografías cedidas por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 9 Portada de la Revelación con san Froilán en el parteluz en la Catedral de León. Autoría propia



Imagen 1 Una de las caras del capitel con el sacrificio de Isaac del claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 2 Una de las caras del capitel con el sacrificio de Isaac del claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 3
Fotografías con distintas perspectivas de la placa con el sacrificio de Isaac situado en el lateral derecho de la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 4
Fotografías con distintas perspectivas en las que aparece la representación del sacrificio de Isaac en el *trumeau* de Souillac. Autoría propia.



Imagen 5
Esculturas que han sido relacionadas con el pasaje del sacrificio de Isaac en una de las jambas de la portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 6 Parte de columna en la que se aprecia la representación del sacrificio de Isaac en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Detalle de los capiteles historiados con representaciones del nuevo testamento en la Portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 2 Selección de fotografías en las que aparecen diferentes representaciones de la visión de Daniel en la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 3 Portada de santa María de Uncastillo. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 4 Parte de columna en la que se aprecia la representación de un personaje entre vegetación en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 5 Escultura popularmente conocida como 'O santo dos Croques' situado en el reverso del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.

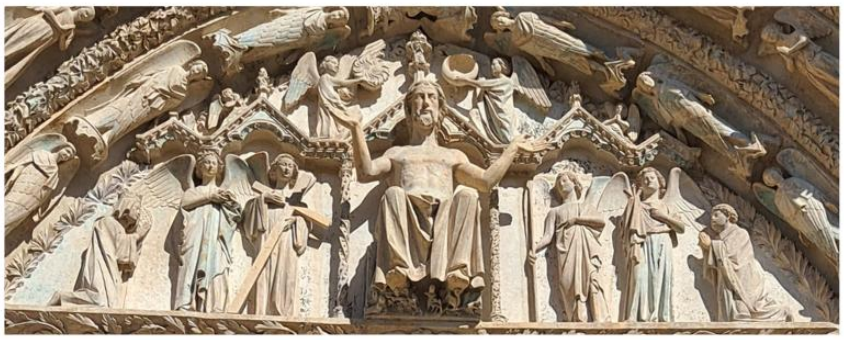


Imagen 6 Parte superior del tímpano del Juicio Final en la que se aprecia una deesis en la Catedral de Bourges. Autoría propia.



Imagen 7 Parte superior del tímpano de la portada del Juicio Final de León con una deesis. Autoría propia.



Imagen 8 Conjunto escultórico con la epifanía y un donante ubicado en la iglesia de San Bieito. Autoría propia.



Imagen 1

Fotografías con el paraíso y el infierno de la parte superior del tímpano de Conques. Autoría propia.



Imagen 2

Fotografías con el paraíso y el infierno de la parte inferior en el tímpano de Conques. Autoría propia.



Imagen 3

Fotografías de los paneles enfrentados de la portada de Moissac situados en los laterales. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 4 Parteluz de Souillac. Autoría propia.



Imagen 5 Conjunto de fotografías de los bienaventurados, situados en la parte superior de la portada de Ripoll. Autoría propia.



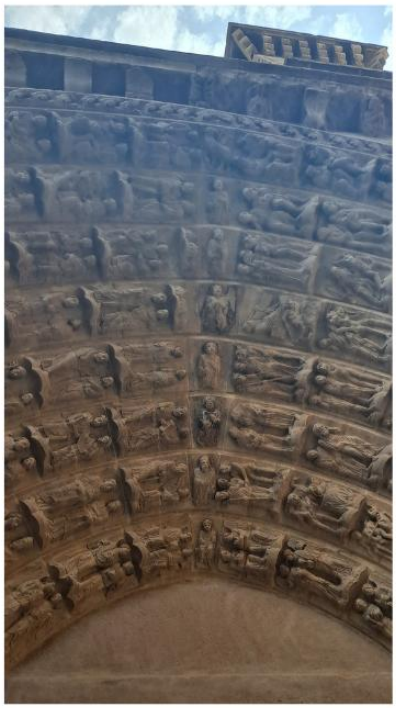
Imagen 6 Representaciones que pueden aludir a la lucha del alma situados en el lateral derecho de la portada de Ripoll. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 7 Arco derecho con los bienaventurados y los condenados del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.

.





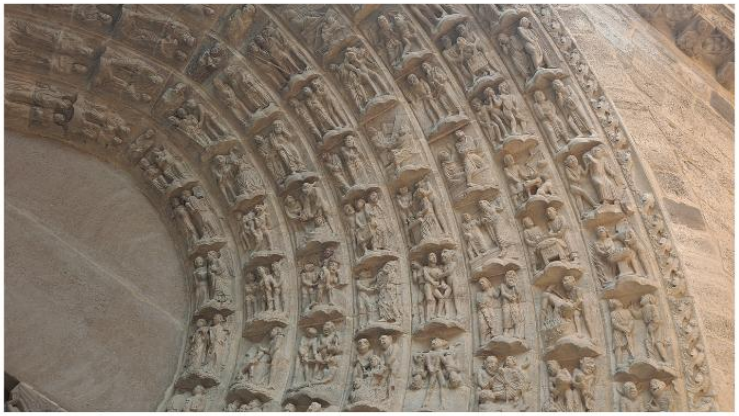


Imagen 8 Fotografías correspondientes al paraíso y el infierno de la portada de Tudela. Autoría propia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

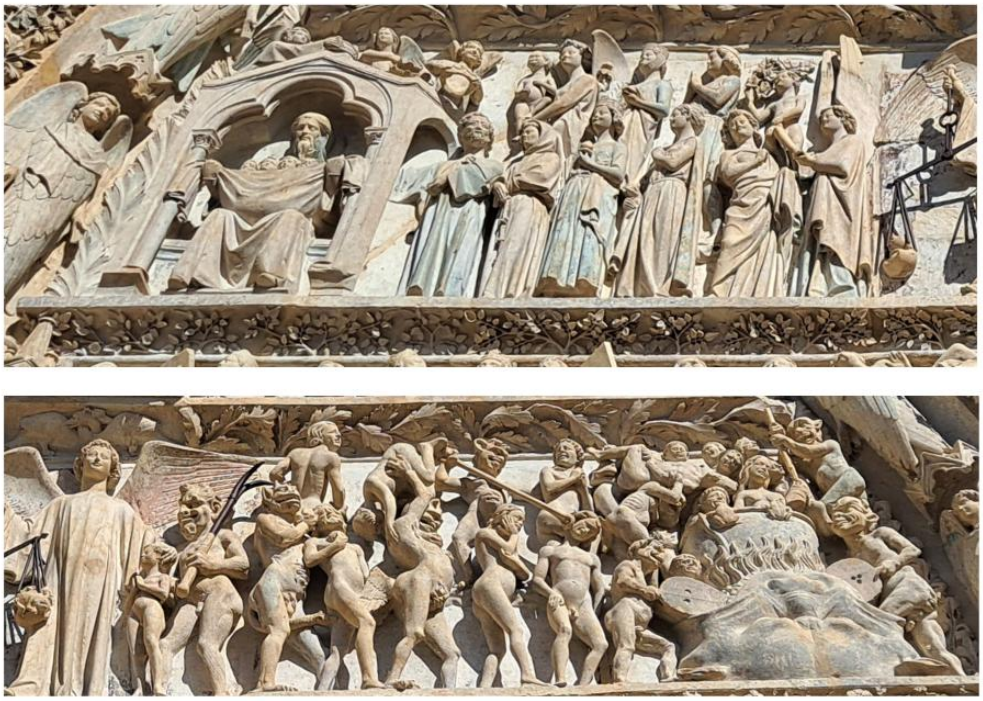


Imagen 9 Fotografías del paraíso y el infierno de la Catedral de Bourges. Autoría propia.



Imagen 10 Fotografías del paraíso y el infierno de la Catedral de León. Autoría propia.



Imagen 11
Fotografías del paraíso y el infierno de la portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.

.



Imagen 1 Capitel situado en el panel del lateral derecho de la portada de Moissac. Autoría propia.



Imagen 2 Capitel con castigo, cara izquierda situado en el lado derecho de la portada de Santa María de Uncastillo. Autoría Augusto Guedes de Castro.



Imagen 3
Capitel con castigo, cara derecha situado en el lado derecho de la portada de Santa María de Uncastillo. Autoría propia.
.



Imagen 4
Capitel con ascensión del alma, cara izquierda situado en el lado izquierdo de la portada de Santa María de Uncastillo. Autoría propia.



Imagen 5
Capitel con ascensión del alma, cara derecha situado en el lado izquierdo de la portada de Santa María de Uncastillo. Autoría propia.



Imagen 6 Capitel con castigo del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía extraída de www.guiarepsol.com/es/viajar/nos-gusta/que-mirar-portico-de-la-gloria/. Autoría de Sofía Moro.



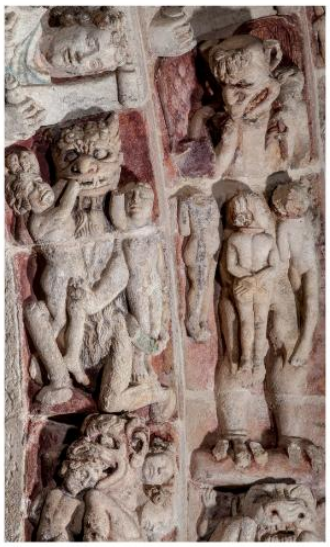


Imagen 7 Fotografías detalle con los condenados, ubicados en el lado derecho del arco derecho del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografías cedidas por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.
.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

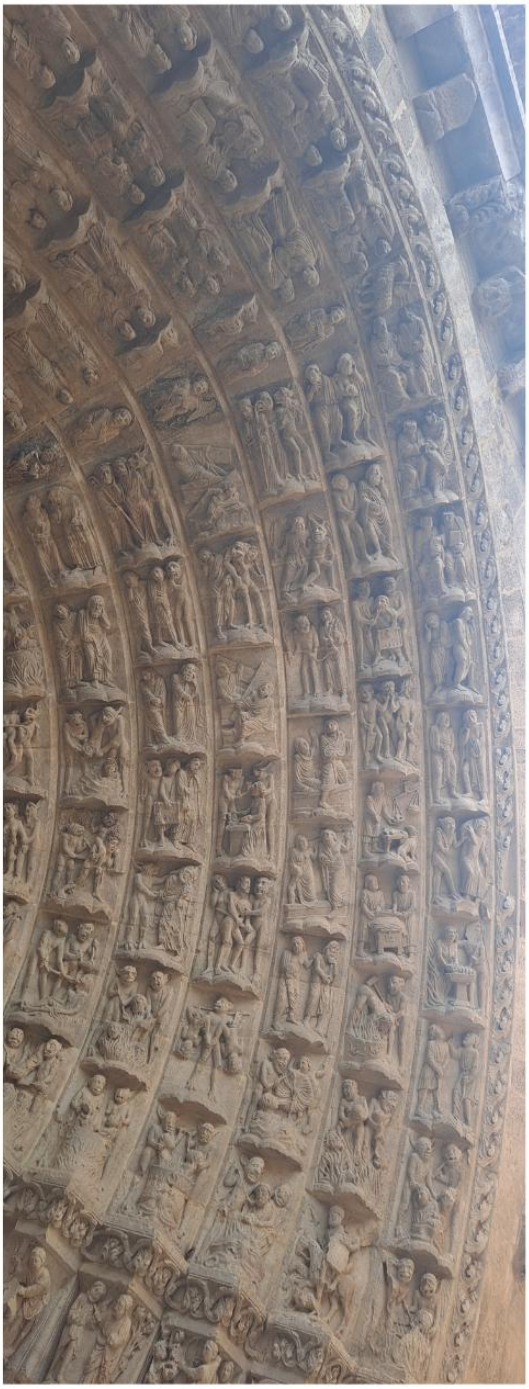


Imagen 8 El infierno de la portada de Tudela en el que se aprecian numerosos castigos. Autoría propia.



Imagen 9 El infierno de la portada de Tudela en el que se aprecian numerosos castigos. Autoría propia.



Imagen 10 Arquivolta izquierda con castigos de la portada del Juicio Final de la Catedral de León. Autoría propia.



Imagen 11 Arquivolta derecha con castigos de la portada del Juicio Final de la Catedral de León. Autoría propia.



Imagen 12 Detalle de los castigos del infierno de la portada de la Majestad de la colegiata de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.



Imagen 1

Capitel en el que aparece una figuración humana en el claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 2

Pilar con representación de un individuo en el claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 3

Detalle de Cristo en mandorla en el que se aprecia el tratamiento a la figuración humana en el tímpano de Conques. Autoría propia.



Imagen 4

Tímpano de la puerta izquierda con diversas representaciones, entre las que se puede observar el tratamiento de la figura humana en la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 5

Detalles en los que se puede observar la figura humana en el tímpano de la pòrtada de Moissac. Autoría propia.



Imagen 6

Figura humana representada en el lado derecho del *trumeau* de la portada de Moissac. Autoría propia.



Imagen 7

Pieza con la representación de un personaje perteneciente al conjunto de Souillac. Autoría propia.

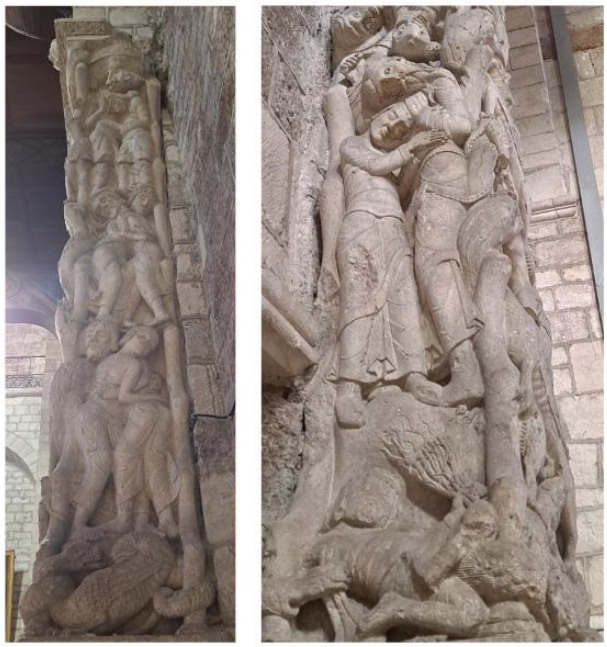


Imagen 8 Fotografías con distintas perspectivas del *trumeau* de Souillac en las que se aprecia la representación de la figura humana. Autoría propia.



Imagen 9 Fotografías detalles de dos tímpanos de la portada Real de Chartres donde se aprecian diferentes representaciones de la figura humana. Autoría propia.



Imagen 10 Fotografías detalles de las estatuas columnas en portada Real de Chartres donde se aprecian diferentes representaciones de la figura humana. Autoría propia.

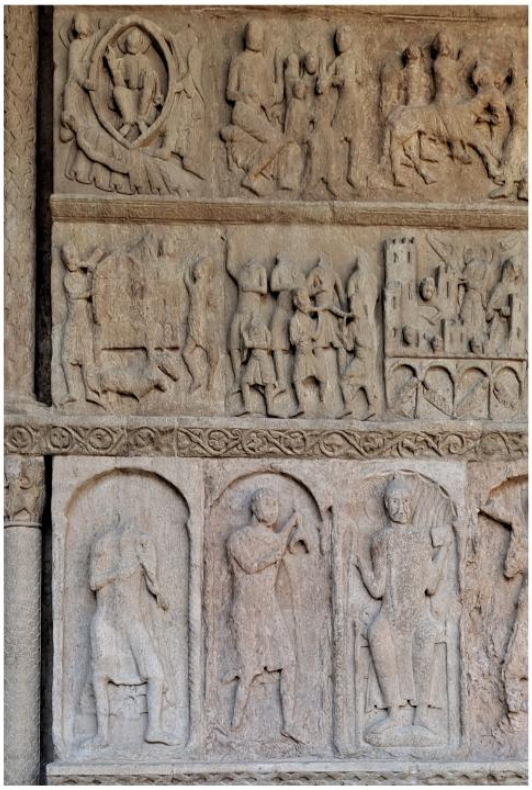


Imagen 11 Parte de la portada de Ripoll en la que se advierten numerosas representaciones humanas. Autoría propia.



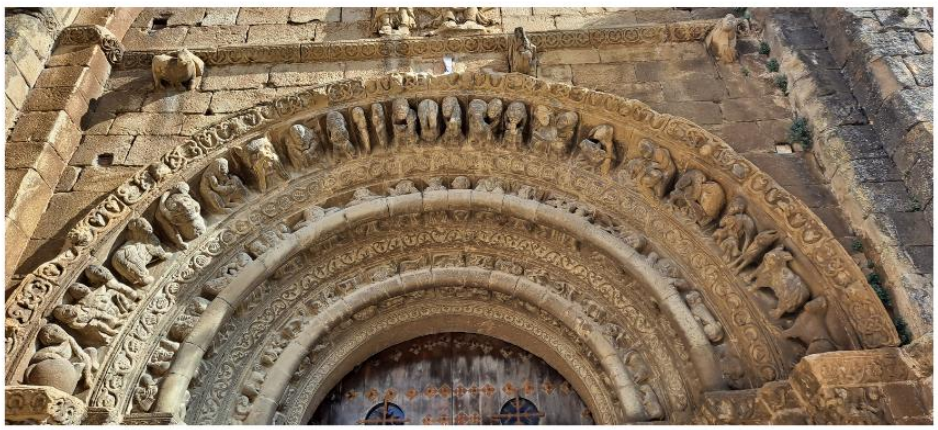


Imagen 12
Fotografías en las que se aprecian figuraciones humanas desde dos perspectivas de la portada de Santa María de Uncastillo. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

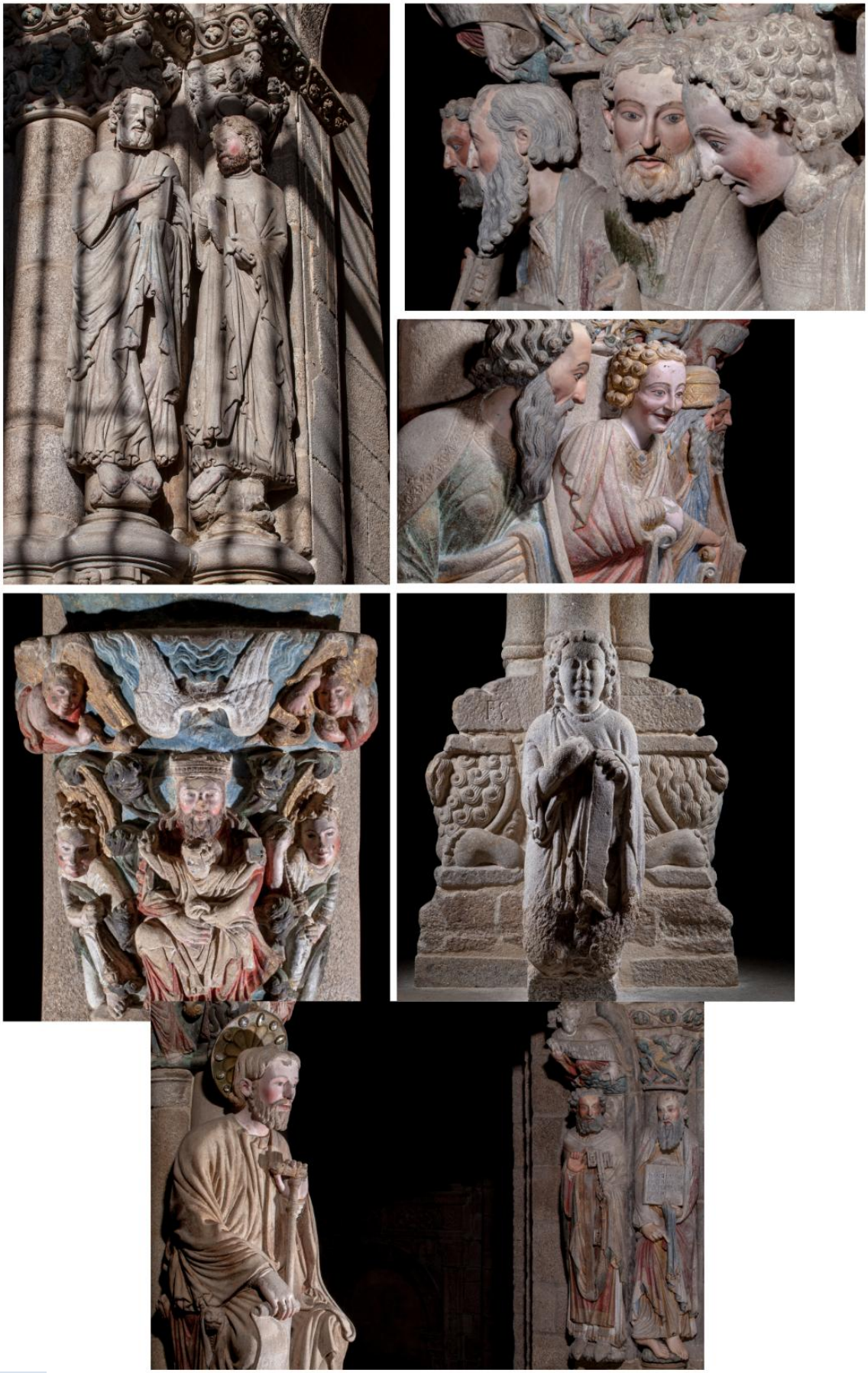


Imagen 13

Conjunto de fotografías en las que se aprecia diferentes manifestaciones de la figura humana en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografías cedidas por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Conjunto de capiteles en los que aparece la representación animal en el claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 2

Capitel en el que se muestran personajes con características zoomórficas en el claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 3 Conjunto de representaciones animales aparecidas en la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 4

Representaciones animales en el parteluz de la portada de Moissac. Autoría propia.



Imagen 5

Fotografías con los animales que enmarcan la portada de Moissac. Autoría propia.





Imagen 6 Fotografías con dos perspectivas distintas en las que se aprecia a los animales en el parteluz de Souillac. Autoría propia.



Imagen 7 Fragmento en el que se aprecian los animales en el conjunto de Souillac. Autoría propia.



Imagen 8 Fotografías de diferentes animales representados en la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 9 Conjunto de fotografías en los que se aprecia las figuras animales en la portada de Santa María de Uncastillo. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA







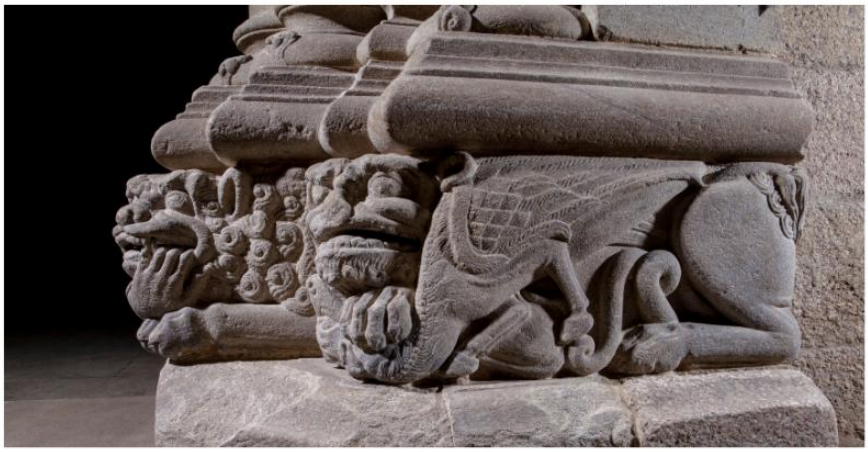




Imagen 10 Conjunto de fotografías de las representaciones animales situadas en las basas del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografías cedidas por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

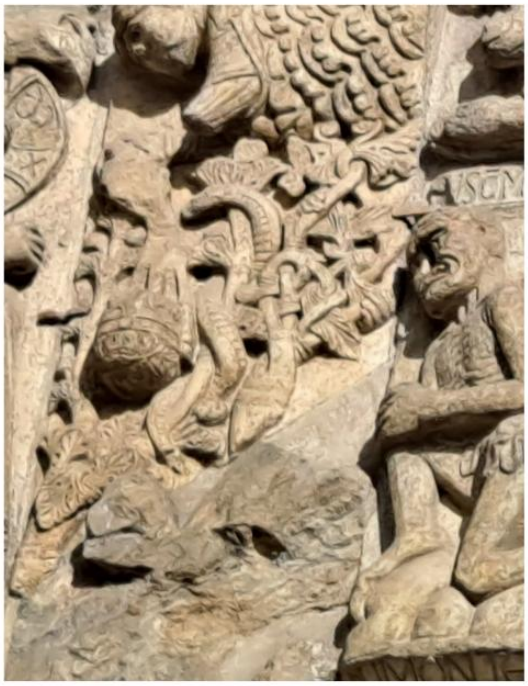


Imagen 1 Detalle del tímpano izquierdo en el que se aprecia una serpiente en la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.

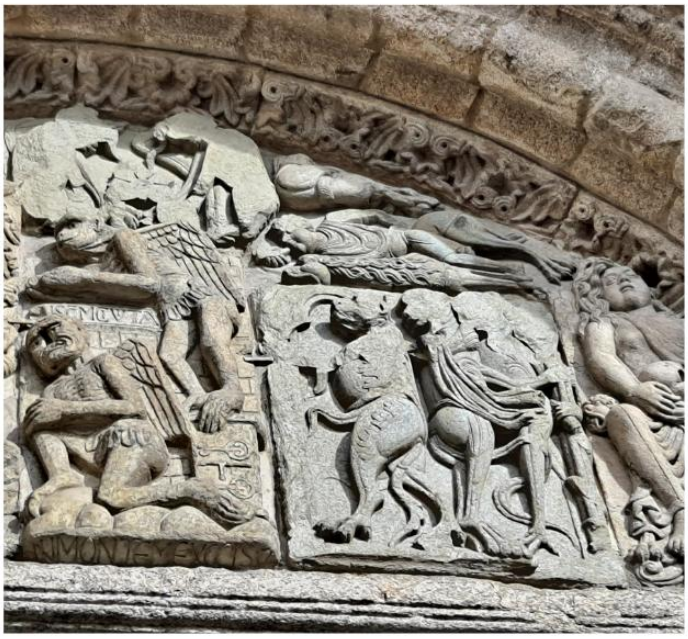


Imagen 2 Detalle del tímpano izquierdo con los demonios en la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 3 Panel lateral con representaciones de demonios ubicado en el lado derecho de la portada de Moissac. Autoría propia.



Imagen 4 Tímpano de Teófilo del conjunto de Souillac. Autoría propia.



Imagen 5 Representaciones del horóscopo en el que se figura a través de animales en la portada Real de Chartres, situados en las arquivoltas del arco izquierdo. Autoría propia.



Imagen 6 Representaciones de demonios en el infierno en el lado derecho del arco derecho del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 7
Demonios y condenados en las arquivoltas de la portada del Juicio Final de la Catedral de León. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Capitel con representación angélica en el claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 2 Conjunto de fotografías con algunas representaciones angélicas diseminadas por la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 3 Detalle en el que se aprecian los serafines del tímpano de la portada de Moissac. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

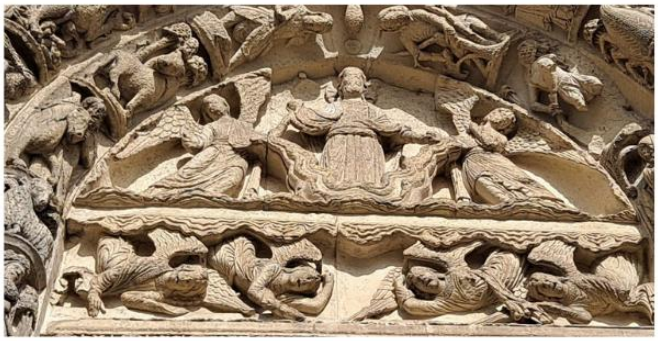




Imagen 4 Fotografías en las que se aprecian los ángeles diseminados por la portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 5 Ángeles por las jambas de la portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 6
Fotografías de las representaciones angélicas de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 7 Capitel de la ascensión del alma en el que aparecen dos ángeles en la portada de Santa María de Uncastillo. Autoría propia.



Imagen 8 Conjunto de fotografías con los seres angélicos diseminados por el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografías cedidas por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 9 Fotografías con ángeles de la portada del Juicio Final de la Catedral de Bourges. Autoría propia.



Imagen 10 Ángeles flanqueando a Cristo en la portada del Juicio Final de la Catedral de León. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Portada de San Miguel. Fotografía extraída de El Código Románico. https://josemariasadia.net/2021/08/26/cuando-la-iglesia-queria-vender-y-vendio-la-portada-de-san-miguel-de-uncastillo/. Autoría de José María Sadia



Imagen 2
Los rostros de Cristo y san Miguel en su papel de jueces intermediando el arco derecho del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografías cedidas por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.





Imagen 3 San Miguel en la parte central del dovelaje de la portada del Juicio Final de Tudela. Autoría propia.



Imagen 4 La figura de san Miguel de la portada del Juicio Final de Bourges. Autoría propia.



Imagen 5 La figura de san Miguel de la portada del Juicio Final de León. Autoría propia.



Imagen 1 Conjunto fotográfico con algunas representaciones de figuras bíblicas del templo de Moissac. Autoría propia.



Imagen 2 Representación de personajes bíblicos en las columnas marmóleas de la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 3 Detalles fotográficos de figuras bíblicas en la portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 4 Fotografías de representaciones de figuras bíblicas en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografías cedidas por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Representaciones de personajes en los pilares del claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 2 Representaciones de personajes en los pilares del claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 3 Figuras de frailes en la portada del Juicio Final de Tudela. Autoría propia.



Imagen 4
Figura de un fraile en el paraíso de la la portada del Juicio Final de Bourges. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1
Capitel con la representación de Nabucodonosor en el claustro de Moissac. Fotografía extraída de Cazes, Q. y Fraïsse, C. 2023: p. 89



Imagen 2
Escultura del rey David en el lateral izquierdo de la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 3 Conjunto fotográfico con algunas de las alusiones a la dimensión real diseminadas por la portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 4
Representación histórica de los reyes bíblicos en la portada de Ripoll. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 5 Fotografías detalle de referencias reales mediante la corona en el del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografías cedidas por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 6 El tímpano del Juicio Final en el que aparecen coronados Cristo y la vírgen en la portada de la Catedral de León. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Fotografías en las que se aprecia las referencias al pueblo en la portada Real de Chartres. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 2 Fotografías detalle en las que se aprecia el horóscopo en las arcadas de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 3 Conjunto de fotografías detalle de la portada de Santa María de Uncastillo. Autoría propia.

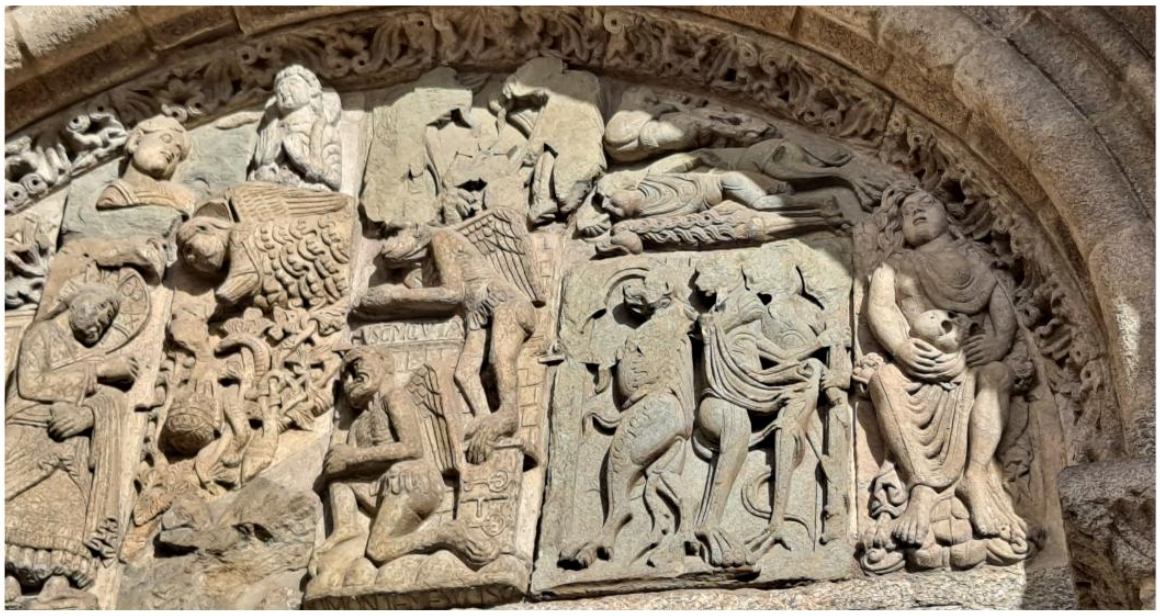


Imagen 1 Los demonios del tímpano izquierdo de la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 2 Conjunto de fotografías detalle de los demonios en el infierno de la portada de Conques. Autoría propia.



Imagen 3 Fotografías con los demonios de la portada de Moissac. Autoría propia.

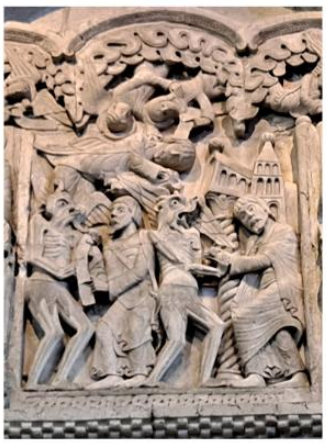


Imagen 4 Los demonios del relieve de Teófilo de Souillac. Autoría propia.



Imagen 5 Fotografías con los demonios del capitel del castigo de la portada de Santa María de Uncastillo. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 6 Fotografías con los demonios del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 7 Los demonios del infierno de la portada del Juicio Final de la Catedral de Bourges. Autoría propia.



Imagen 8 Los demonios del infierno de la portada del Juicio Final de la Catedral de León. Autoría propia.



Imagen 9 Los demonios del infierno de la portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Capiteles con representaciones de luchas en el claustro de Moissac. Autoría propia.



Imagen 2 Fotografías con representaciones de luchas en la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 3 Perspectivas del capitel en el que aparece una lucha en la portada de Santa María de Uncastillo. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1
Detalle en el que se observa a un condenado agarrando un libro en el infierno del tímpano de Conques. Autoría propia.

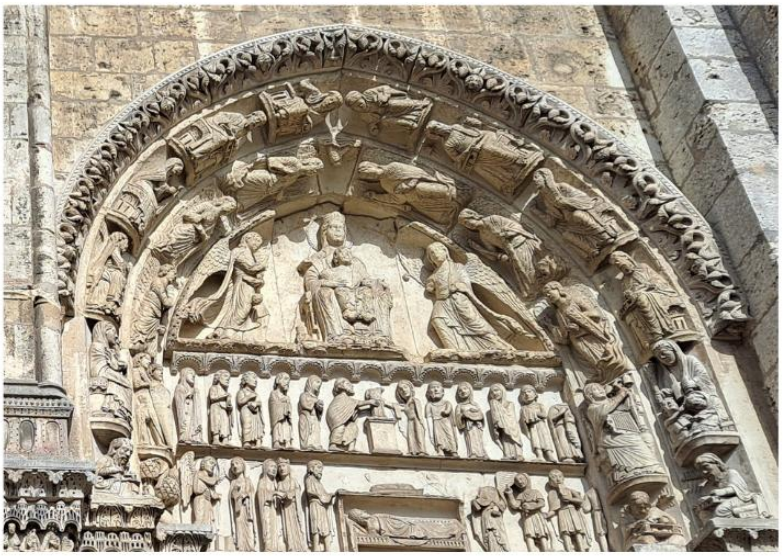


Imagen 2 Tímpano de la puerta derecha en el que en las archivoltas se aprecian personificaciones de disciplinas en la portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 3 Capitel en el que se representa la creación del mundo por parte de Dios de una manera muy figurativa en la portada del Juicio Final de Tudela. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1 Relieve en el que se aprecia la sensibilidad en la representación narrativa en la portada de Moissac. Autoría propia.

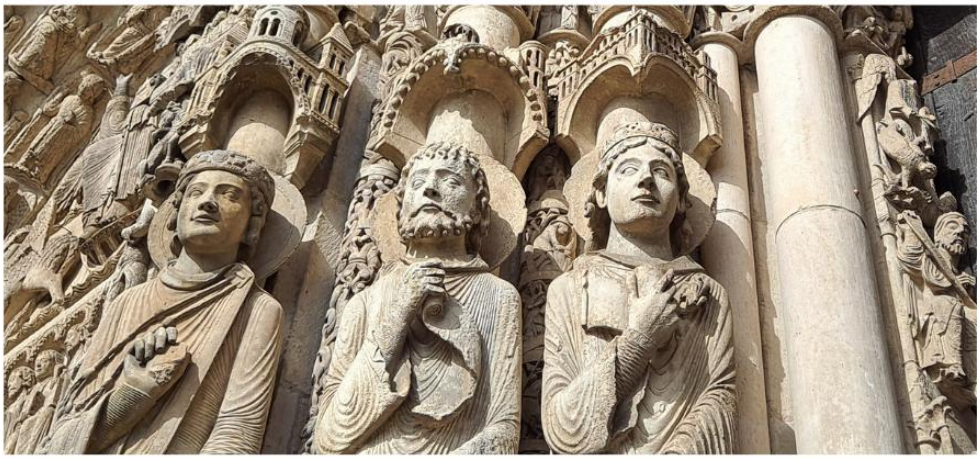


Imagen 2 Detalle de rostros de la algunas estatua columna en la portada Real de Chartres. Autoría propia.



Imagen 3

Rostros de los profetas en las estatua columna del del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía cedida por la Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.





Imagen 4

Los personajes de los cielos e infiernos en la portada del Juicio Final de Bourges. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 1
Detalle de los demonios del tímpano izquierdo de la portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.





Imagen 2 Los demonios de la portada de Moissac. Autoría propia.

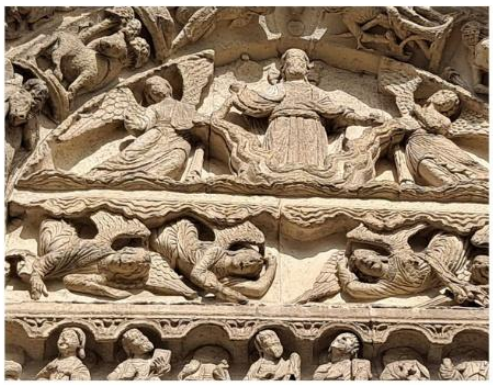


Imagen 3 Personajes angélicos en la portada Real de Chartres. Autoría propia.





Imagen 4 Fotografías de ángeles y demonios de los capiteles de Santa María Uncastillo. Autoría propia.

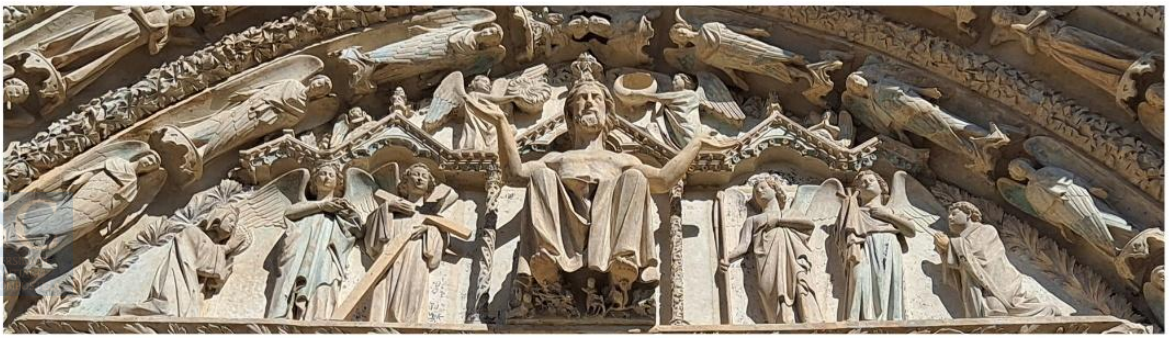


Imagen 5 Personajes en la portada del Juicio Final de Bourges. Autoría propia.

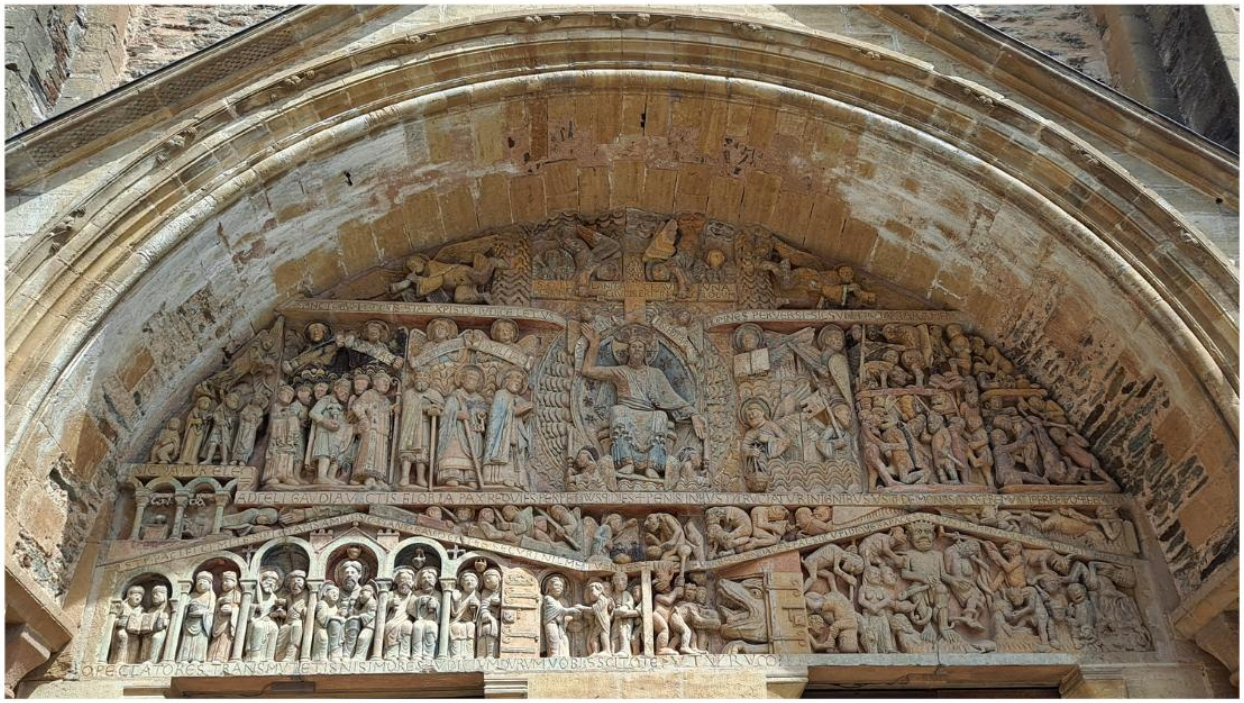


Imagen 1 Tímpano de Conques. Autoría propia.



Imagen 2 Detalle del tímpano de Conques. Autoría propia.



Imagen 3 Capitel con psicostasis de La Daurade Toulouse, extraída de la web del Musee des Augustins augustins.org/fr/notice/me-116-le-jugement-dernier-3814956d-cc8a-4076-9b37-02df89020531

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 4 Capitel con el pasaje de las vírgenes necias y las prudentes perteneciente al claustro de San Etienne de Toulouse. Fotografía extraída de augustins.org



Imagen 5 Capitel con el pasaje de las vírgenes necias y las prudentes perteneciente al claustro de San Etienne de Toulouse. Fotografía extraída de augustins.org



Imagen 6 Tímpano de la iglesia de Perse, Espalion. Fotografía extraída de carto.net. Autoría de Alexandra Medwedeff

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 7 Capitel exterior situado en el lateral izquierdode la puerta izquierda en la Porte des Comptes de Toulousse. Autoría propia.



Imagen 8 Capitel interior situado en el lateral izquierdode la puerta izquierda en la Porte des Comptes de Toulousse. Autoría propia.



Imagen 9 Capitel interior situado en el lateral derecho de la puerta izquierda en la Porte des Comptes de Toulousse. Autoría propia.



Imagen 10 Capitel exterior situado en el lateral derecho de la puerta izquierda en la Porte des Comptes de Toulousse. Autoría propia.



Imagen 11 Capitel exterior situado en el lateral izquierdo de la puerta derecha en la Porte des Comptes de Toulousse. Autoría propia.



Imagen 12 Capitel interior situado en el lateral izquierdo de la puerta derecha en la Porte des Comptes de Toulousse. Autoría propia.



Imagen 13 Capitel interior situado en el lateral derecho de la puerta derecha en la Porte des Comptes de Toulousse. Autoría propia.



Imagen 14 Capitel exterior situado en el lateral derecho de la puerta derecha en la Porte des Comptes de Toulousse. Autoría propia.

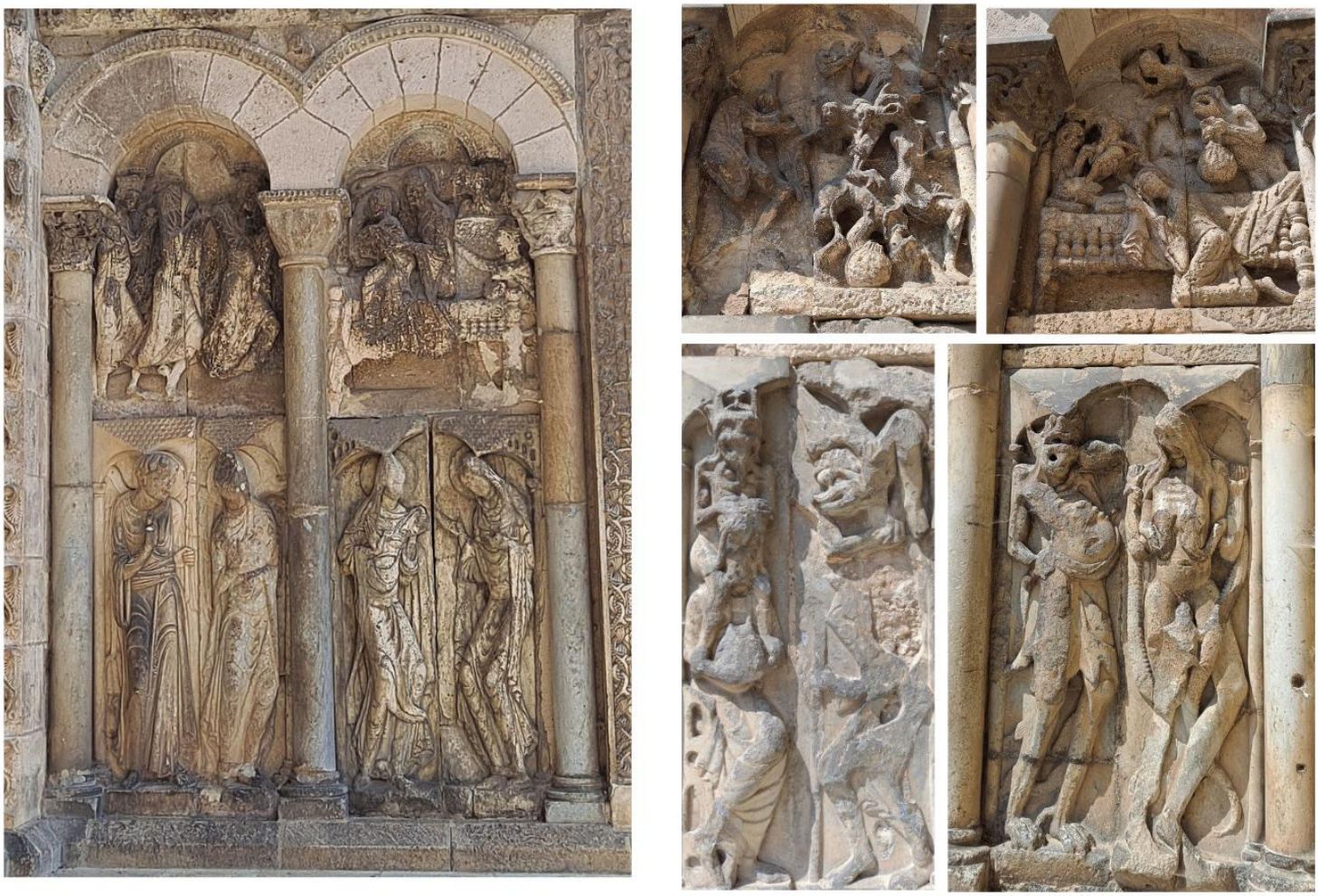


Imagen 15 Conjunto de fotografías con los relieves de los laterales de la Portada de Moissac. Autoría propia



Imagen 16 Relieve del rey David, situado en un lateral de la Portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.



Imagen 17 Relieve con la adúltera, Betsabé. de la Portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA





Imagen 18 Fotografías con el parteluz de Souillac. Autoría propia.



Imagen 19 El trozo del conjunto de Souillac. Autoría propia.

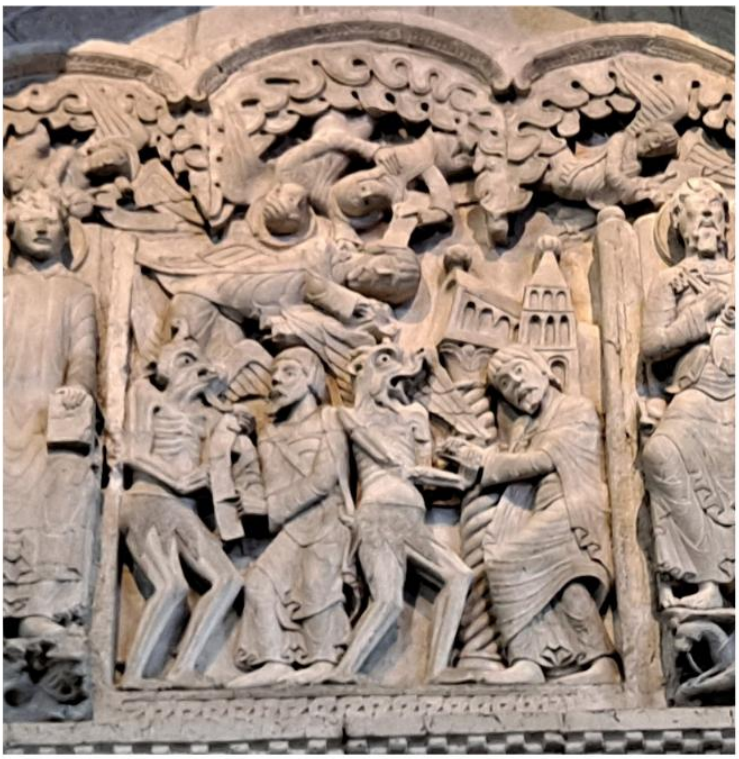


Imagen 20 El relieve de Teófilo del conjunto de Souillac. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 21 Bajorelieve del lateral izquierdo de la portada de San Pedro de Beaulieu. Fotografía extraída de http://www.lacorreze.com/villages/beaulieu/l_abbatiale.htm

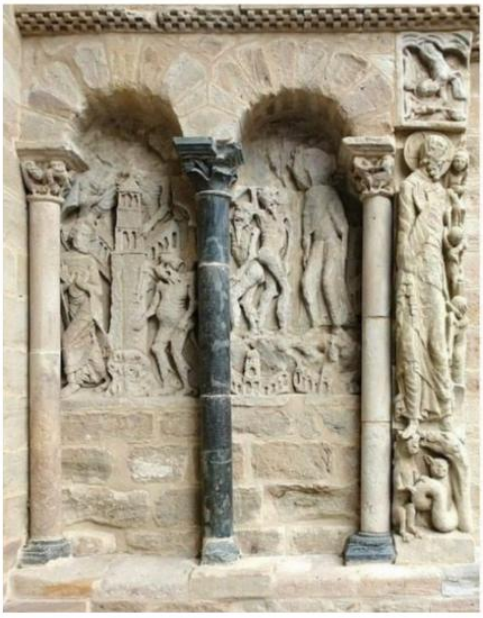


Imagen 22 Bajorelieve del lateral derecho de la portada de San Pedro de Beaulieu. Fotografía extraída de http://www.lacorreze.com/villages/beaulieu/l_abbatiale.htm

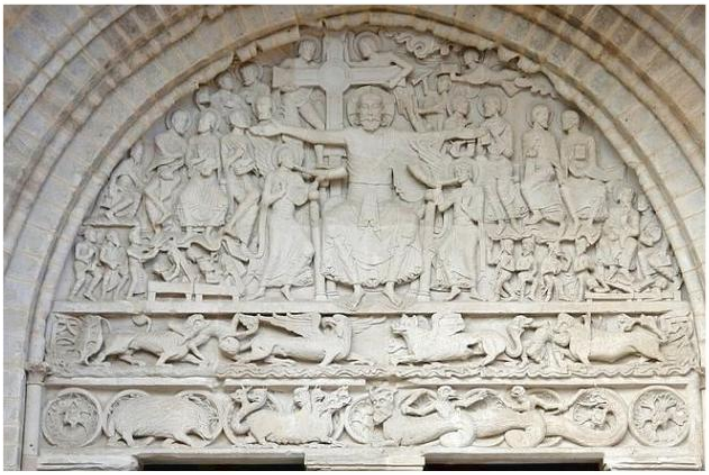


Imagen 23 Tímpano de la abadía de san Pedro de Beaulieu. Fotografía extraída de lacorreze.com/villages/beaulieu/abbatiale/beaul_abbat1.jpg



Imagen 24 Tímpano de Santa María Magdalena de Vezelay. Fotografía extraída de temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/blog-page_925.html

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 25 Portada de San Lázaro de Autun. Fotografía extraída de andanzasdedosjubilados.com. Autoría de Valvar



Imagen 26 Relieve de Eva de Autun. Fotografía extraída de niundiasinarte.com/eva-de-autun/. Autoría de V. Yuri de Torres

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 27 Portada de San Denis. Fotografía extraída de Wikimedia. Autoría de Zairon



Imagen 28 Portada de La Lande de Fronsac. Fotografía extraída de structurae.net/en/structures/eglise-saint-pierre-de-la-lande-de-fronsac/media



Imagen 29 Portada sur de Saintonge. Extraída de https://www.arteguias.com/iglesia/iglesiasaintpierredaulnay.htm

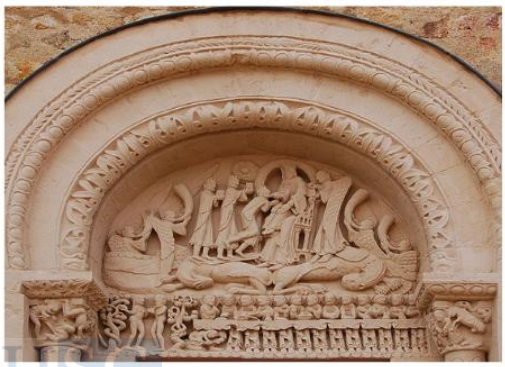


Imagen 30 Neully en Donjon. Extraída de monumentum.fr



Imagen 31 Detalle de columna en la iglesia de Notre Dame de Échillais.



Imagen 32 Saint Andoche de Saulieu, capitel con tentaciones. Fotografía extraída de https://structurae.net/en/structures/basilique-saint-andoche-de-saulieu



Imagen 33 Capitel del ahorcado (identificado como Judas en Autun).Fotografía extraída de fotografiaypalabra.com, Autoría de Eduardo Arias Rábanos.

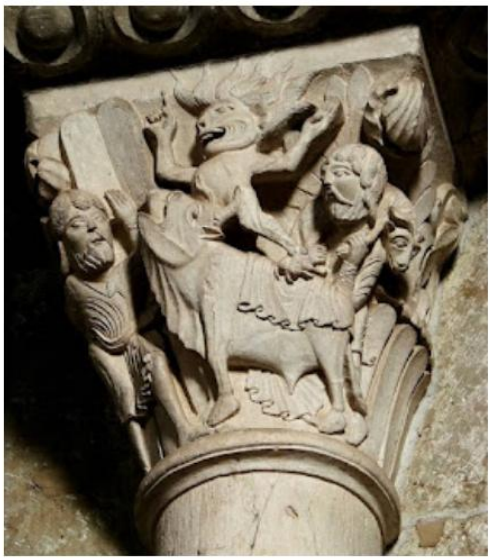


Imagen 34 Capitel con el demonio en Vezelay indicando la corrupción en el pasaje de Moisés con las tablas y el becerro. Fotografía extraída de temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/blog-page_925.html



Imagen 35 Capitel de Vezelay en el que se aprecia una psicostasis con san Miguel atacando o defendiendo el pasaje del demonio. Fotografía extraída de margencero.es



Imagen 36 Portada del monasterio de Leyre. Autoria propia



Imagen 37 Fila de los bienaventurados en la portada de saint Trofimo de Arlés. Fotografía extraída de monestirs.cat/monst/annex/fran/proven/cartrof.htm



Imagen 38 Fotografías de las filas de los condenados en la portada de saint Trofimo de Arlés. Fotografía extraída de monestirs.cat/monst/annex/fran/proven/cartrof.htm



Imagen 39 Lateral izquierdo de la portada de saint Trofimo de Arlés. Fotografía extraída de monestirs.cat/monst/annex/fran/proven/cartrof.htm



Imagen 40 Lateral derecho de la portada de saint Trofimo de Arlés. Fotografía extraída de monestirs.cat/monst/annex/fran/proven/cartrof.htm

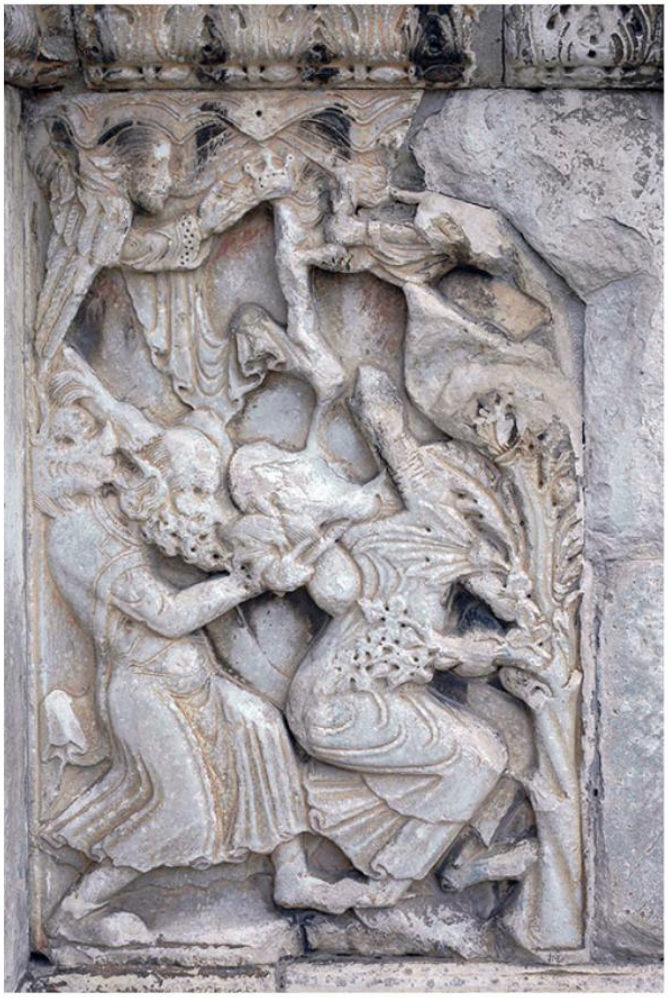


Imagen 41 San Gilles du gard, relieve con cain y abel, extraida de monestirs. cat https://www.monestirs.cat/monst/annex/fran/lleng/cgeli00.htm

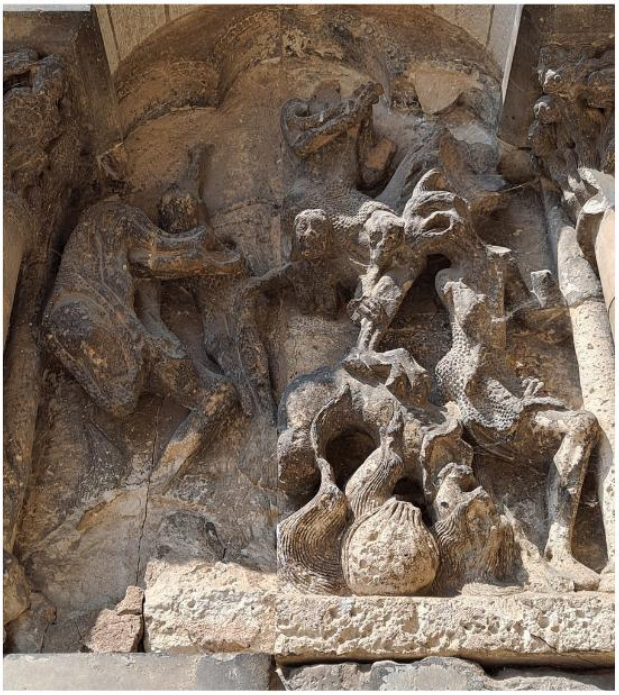


Imagen 42 Relieve con el castigo del alma en el lateral derecho de la portada de Moissac. Autoría propia.



Imagen 43 Capitel con psicostasis del claustro de Santa María de l'Estany. Fotografía extraída de margencero.es/psicostasis-la-pesada-de-las-almas/



Imagen 44 Capitel del interior de San Salvador de los caballeros en Zamora. laopiniondezamora.es/zamora-ciudad/2024/10/08/misterio-iglesia-romanica-zamora-lleva-109061443.html

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 45 Tímpano de la Portada de Santa María de Sangüesa. Autoría propia



Imagen 46 Estatua columna con representación del ahorcado o Judas de la portada de Sangüesa. Autoría propia

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA





Imagen 47

Capitel situado a la derecha de la portada de Carrión de los condes (cara externa). Fotos extraídas de http://www.arquivoltas.com/8-palencia/02-CarrionSantiago00.htm Autoría de A. García Omedes



Imagen 48

Capitel situado a la derecha de la portada de Carrión de los condes (cara interna). Fotos extraídas de http://www.arquivoltas.com/8-palencia/02-CarrionSantiago00.htm Autoría de A. García Omedes



Imagen 49

Capitel situado a la izquierda de la portada de Carrión de los condes (cara interna). Fotos extraídas de http://www.arquivoltas.com/8-palencia/02-CarrionSantiago00.htm Autoría de A. García Omedes



Imagen 50

Capitel situado a la derecha de la portada de Carrión de los condes (cara externa). Fotos extraídas de http://www.arquivoltas.com/8-palencia/02-CarrionSantiago00.htm Autoría de A. García Omedes



Imagen 51

Representación de las vírgenes necias y prudentes en santo Domingo de la Calzada. Fotografía extraída de http://www.arquivoltas.com/17-la%20rioja/01-StoDomingoCalzada09.htm. Autor A. García Omedes



Imagen 52

Representación de las vírgenes necias y prudentes en santo Domingo de la Calzada. Fotografía extraída de http://www.arquivoltas.com/17-la%20rioja/01-StoDomingoCalzada09.htm. Autor A. García Omedes



Imagen 53 Portada Oeste de Senlis. Fotografía extraída de ville-senlis.fr



Imagen 54 Soto de Bureba, Burgos. Fotografía extraída de patrimonioactivocyl.es/descubre/sabias-que/unicornio-romanico-soto-de-bureba/

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 55

Portada de Santa María de Uncastillo. Autoría propia



Imagen 56
Flanco del Lateral izquierdo de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 57
Flanco del Lateral derecho de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 57

Los bienaventurados de la portada de Ripoll. Autoría propia.



Imagen 58

Representaciones con la visión de Daniel en la portada de Ripoll. Autoría propia.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 59 Semur en Brionnais. Fotografía extraída de bourgognemedievale.com. Autoría de Pierre Boucaud



Imagen 60 Tímpano del juicio final, situado a la derecha del pórtico central de Laon. Foto de Jessica Strider extraída de https://scififanletter.blogspot.com/2015/08/medieval-cathedrals-notre-dame-de-laon.html

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 61 Arco central del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía de Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 62 Arco derecho del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía de Fundación Museo Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 63 Portada de Santa María de Yermo. Autoría de Juan Antonio Olañeta. Fotografía extraída de claustro.com



Imagen 64 Ventana con representación vegetal y arquitectónica de Rebolledo de la Torre. Fotografía extraída de tierrasdeburgos.blogspot.com/2010/11/rebolledo-de-la-torre-maravilla-del.html



Imagen 65 Detalle del frente de los sitiales del coro pétreo del Maestro Mateo. Reconstrucción situada hoy en el Museo de la Catedral de Santiago de Compostela. Autoría propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

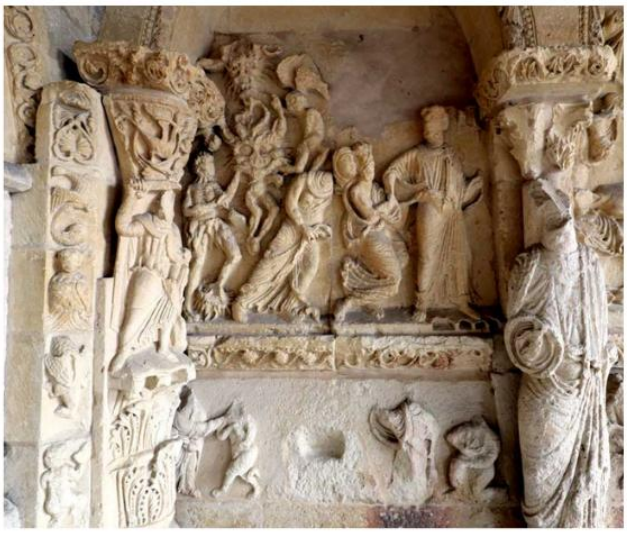


Imagen 66 Portada del ciclo pascual. Anastasis de San Prudencio de Armentia. Fotografía extraída de ondareirekia.com Patrimonio Abierto.



Imagen 67 Dos caras del capitel de la Iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre con un Basilisco y la psicostasis. Fotografía extraída de Asturnatura.com Autoría de Juan Luis Menéndez Valderrey.



Imagen 68 Capitel con san Miguel pesando las almas del claustro de la colegiata de Santillana del Mar. Fotografía extraída de Asturnatura.com. Autoría de Juan Luis Menéndez Valderrey.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 69 Bailarina en capitel del claustro de Santo Domingo de Huesca. Autoría propia.



Imagen 70 Capitel del baldaquino izquierdo de la iglesia de San Juan de Duero de Soria. Autoría propia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 71 Tímpano de san Miguel de Biota. Autoría propia



Imagen 72 Capitel de San Miguel de Fuentidueña. Foto de Augusto Guedes, Románico aragonés, extraída de http://www.arquivoltas.com/26-segovia/01-Fuentiduena7.htm



Imagen 73 San Miguel de Fuentidueña Foto de Augusto Guedes, Románico aragonés, extraída de http://www.arquivoltas.com/26-segovia/01-Fuentiduena7.htm



Imagen 74 Capitel de San Miguel de Fuentidueña Foto de Augusto Guedes, Románico aragonés, extraída de http://www.arquivoltas.com/26-segovia/01-Fuentiduena7.htm

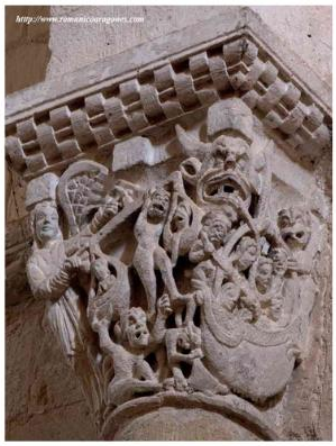


Imagen 75 Capitel de San Miguel de Fuentidueña. Foto de Augusto Guedes, Románico aragonés, extraída de http://www.arquivoltas.com/26-segovia/01-Fuentiduena7.htm

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 76 Parte de la portada del Juicio Final de Santa María de Tudela. Autoría propia



Imagen 77 Portada central del crucero sur de Chartres. Fotografía extraída de www.jenniferfeltman.com. Autoría de Jennifer Feltman

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

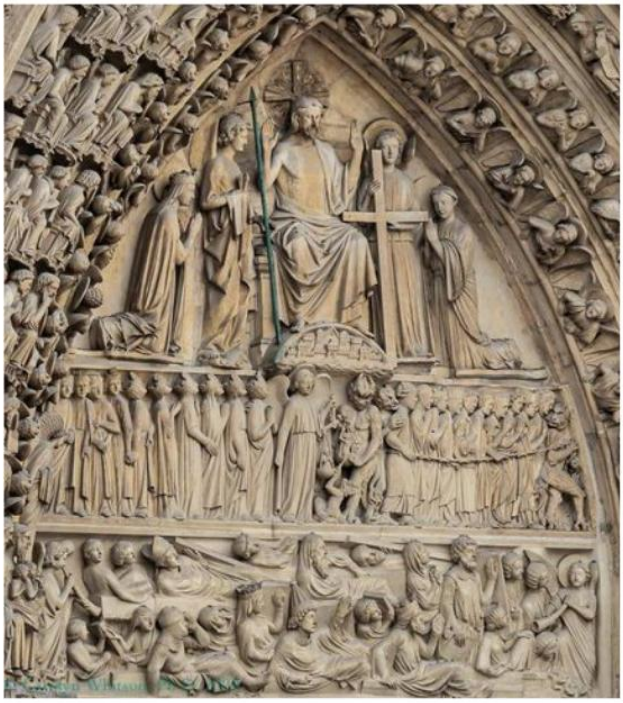


Imagen 78 Portada del Juicio Final Notre-Dame de París. Fotografía extraída de pilgrimtothepast.com



Imagen 79 Portada del Juicio Final de Amiens. Autoría propia



Imagen 80 Parte del tímpano de Reims con el lado derecho. Fotografías extraídas de jenniferfeltman.com. Autoría de Jennifer Feltman



Imagen 81 Parte del tímpano de Reims con el lado derecho. Fotografías extraídas de jenniferfeltman.com. Autoría de Jennifer Feltman



Imagen 83 Relieve con los condenados, perteneciente al jubé de Bourges. Fotografía extraída del libro Joubert, F. (1994). Le Jubé de Bourges. Réunion des Musées Nationaux. p. 63



Imagen 84 Relieve con el leviatán, perteneciente al jubé de Bourges. Fotografía extraída del libro Joubert, F. (1994). Le Jubé de Bourges. Réunion des Musées Nationaux. p. 64



Imagen 85 Relieve con los condenados en la marmita, perteneciente al jubé de Bourges. Fotografía extraída del libro Joubert, F. (1994). Le Jubé de Bourges. Réunion des Musées Nationaux. p. 65

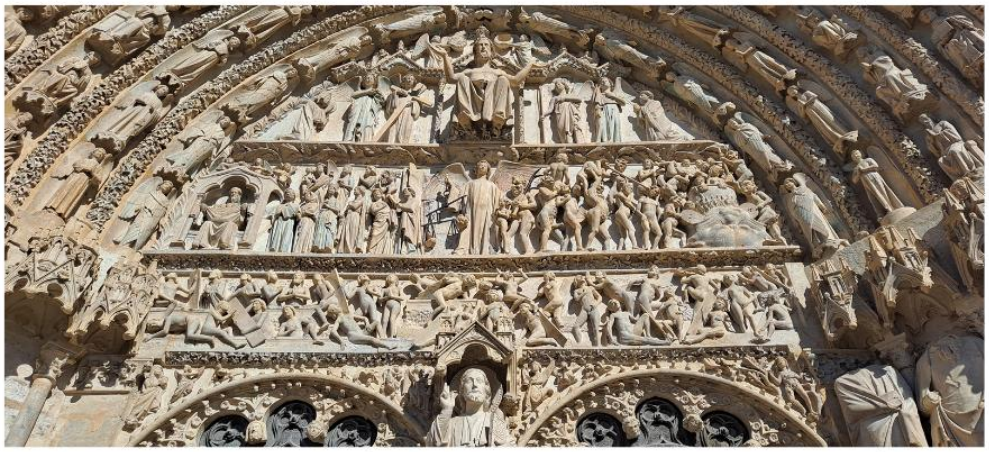


Imagen 86 Tímpano del Juicio Final de Bourges. Autoría propia



Imagen 87 Portada del Juicio Final de la Catedral de León. Autoría propia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagen 88 Tímpano de Bayeux. Fotografía extraída de https://ermitiella.blogspot.com/2017/06/bayeux-catedral-de-santa-maria-y-tapiz.html. Autoría de Consuelo Escribano Velasco



Imagen 89 Virgenes necias y sabias de Estrasburgo. Fotografía extraída de Wikimédia. Autoría de Coyau

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA







Imagen 90 Portada de la catedral de Tarragona, fotografías extraídas de viajarconelarte.blogspot.com Autoría de Sira Gadea













Imagen 91 Conjunto fotográfico del Juicio Final de la portada de la Majestad de Toro. Fotografía cedida por Ana María de la Iglesia Rivas.

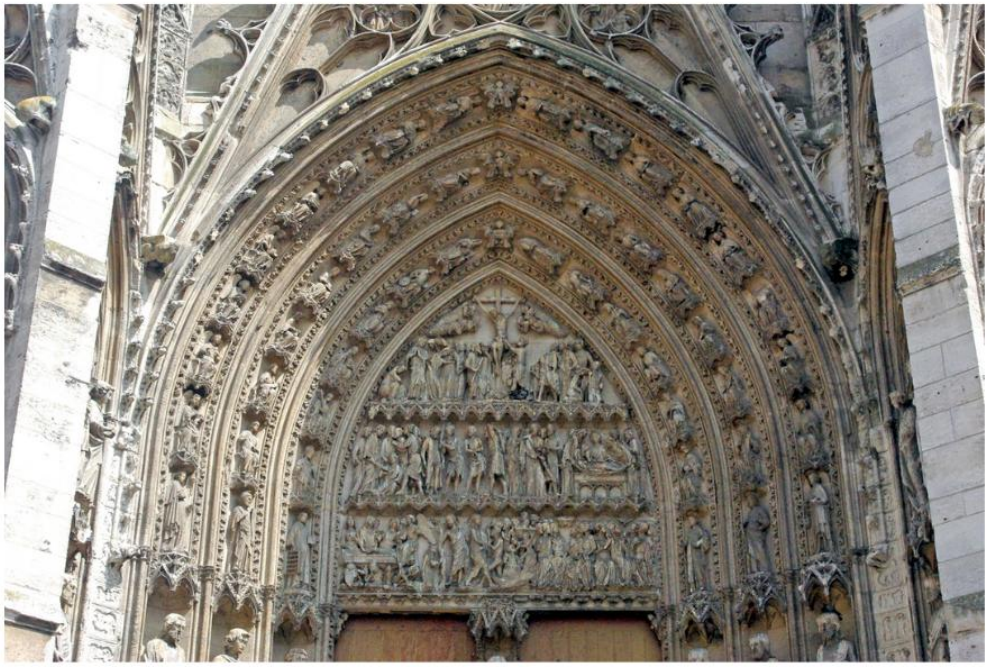


Imagen 92 Rouen, El portal de la Calende. Fotografía extraída de frenchmoments.eu



Imagen 93 Detalle del infierno de el portal de la Calende de Rouen. Fotografía extraída de Wikimedia. Autoría de Giogo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2. Anexo textual.

2.1 Dramas litúrgicos

1. *Peregrinus*

Pasaje bíblico, Lucas 24:13-35.

13 Aquel mismo día, dos de ellos se dirigían a un pueblo llamado Emaús, a unos once kilómetros[a] de Jerusalén. **14** Iban conversando sobre todo lo que había acontecido. **15** Sucedió que, mientras hablaban y discutían, Jesús mismo se acercó y comenzó a caminar con ellos; **16** pero no lo reconocieron, pues sus ojos estaban velados.
17 —¿Qué vienen discutiendo por el camino? —preguntó.
Se detuvieron, cabizbajos. **18** Uno de ellos, llamado Cleofas, le dijo:
—¿Eres tú el único peregrino en Jerusalén que no se ha enterado de todo lo que ha pasado recientemente?
19 —¿Qué es lo que ha pasado? —preguntó.
Ellos respondieron:
—Lo de Jesús de Nazaret. Era un profeta poderoso en obras y en palabras delante de Dios y de todo el pueblo. **20** Los jefes de los sacerdotes y nuestros gobernantes lo entregaron para ser condenado a muerte y lo crucificaron; **21** pero nosotros abrigábamos la esperanza de que era él quien redimiría a Israel. Es más, ya hace tres días que sucedió todo esto. **22** También algunas mujeres de nuestro grupo nos dejaron asombrados. Esta mañana, muy temprano, fueron al sepulcro, **23** pero no hallaron su cuerpo. Cuando volvieron, nos contaron que se les habían aparecido unos ángeles quienes les dijeron que él está vivo. **24** Algunos de nuestros compañeros fueron después al sepulcro y lo encontraron tal como habían dicho las mujeres, pero a él no lo vieron.
25 —¡Qué torpes son ustedes —les dijo—, y qué tardos de corazón para creer todo lo que han dicho los profetas! **26** ¿Acaso no tenía que sufrir el Cristo estas cosas antes de entrar en su gloria?
27 Entonces, comenzando por Moisés y por todos los Profetas, les explicó lo que se refería a él en todas las Escrituras.
28 Al acercarse al pueblo adonde se dirigían, Jesús hizo como que iba más lejos. **29** Pero ellos insistieron:
—Quédate con nosotros que está atardeciendo, pronto será de noche.
Así que entró para quedarse con ellos. **30** Luego, estando con ellos a la mesa, tomó el pan, lo bendijo, lo partió y se lo dio. **31** Entonces se les abrieron los ojos y lo reconocieron, pero él desapareció. **32** Se decían el uno al otro:
—¿No ardía nuestro corazón mientras conversaba con nosotros en el camino y nos explicaba las Escrituras?
33 Al instante se pusieron en camino y regresaron a Jerusalén. Allí encontraron a los once y a los que estaban reunidos con ellos. **34** «¡Es cierto! —decían—. El Señor ha resucitado y se le ha aparecido a Simón».
35 Los dos, por su parte, contaron lo que les había sucedido en el camino y cómo habían reconocido a Jesús cuando partió el pan.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Ordo ad peregrinum de Beauvais.

1 Duo Discipuli euntes dicant:
2 *Ihesu, nostra redemptio,*
3 Vsque *Nos tuo uultu saties*. Quibus appropinquans Peregrinus dicat:
4 *Qui sunt hi sermones quos confertis ad inuicem ambulantes, et estis tristes?*
5 Cleophas Discipulus solus respondeat:
6 *Tu solus peregrinus es in Ierusalem, et non cognouisti que facta sunt in illa his diebus?*

Et Peregrinus:
Que?
Et duo Discipuli:
De Ihesu Nazareno, qui fuit uir propheta, potens in opere et sermone coram Deo et omni populo.
Tuns unus:
Quem Iudei dampnauerunt
Et in cruce occiderunt,
Et nos quidem sperabamus
Quod nos esset redempturus. |
Tunc alter dicat:
Iam três dies abierunt,
Facta ista quod fuerunt;
Et nos quedam terruerunt,
Que sepulchrum reuiserunt
Uacuumque reppererunt.
Item alter:
Se uidisse narrauerunt
Angelorum uisionem,
Qui et eis indixerunt
Eius resurrectionem;
Sed ex nostris cucurrerunt,
Qui sic cuncta reppererunt,
Sicut ille retulerunt,
Sed ipsum non inuenerunt.
Tunc Peregrinus dicat:
O cum sitis eius discipuli,
Cur tam stulti, tardi, increduli,
Ignoratis ab ortu seculi
Que profete dixere singuli?
Nonne Christum pati oportuir
Et intrare | *gloriam decuit?*
Sic in eundo dicat eis:
Hec Moyses significauerat,
Cum paschalem agnum occiderat;
Isaias idem predixerat,
Cum ut agnum illum clamauerat
Flagellari et obmutescere,
Et occisum peccata tollere.
Oblatus est, inquit, cum uoluit
Et peccata nostra sustinuit.
Sic et cunctis prophetis testibus,
Christus, mortis solutis nexibus,
Quod sit uiuus, et hoc perhenniter,
Iam debetis credere firmiter.
Tunc quasi recedere uolens Peregrinus dicat eis:
Ne moremur, frates, diutius,
Iam oportet nos ire longius.
Tunc retineant eum et dicat unus:

Declinante uespera,
Noctis instant tempora,
Nec patent itinera;
Subsiste.|
Et alter dicat:
Mane nobiscum, quoniam aduesperacit et inclinata est iam dies.
Tunc ambo eum ducant et, quasi cogentes eum ad hospitium, dicant:
Ian sol uergens ad occasum suadet hospitium,
Nostrum, Pater, obsecramus inters habitaculum;
Placent enim tui nobis sermonis colloquia,
Que de nostri referebas magistri uictoria.
Et ducant eum ad mensam, cantante interim choro:
Et coegerunt illum dicentes: Mane nobiscum, Domine, quia aduesperascit, alleluia.
Tunc ipse Peregrinus solus ad mensam dicat:
Et intrauit cum illis, et factum est dum recumberet cum eis:
Tunc accipiat panem | et dicat:
Accepit panem, benedixit (faciat + (signo de cruz)), ac fregit (frangat), et porrigebat eis.
Et det eis, et recedat. Duo illi se inuicem aspicientes surgant, et uadant per ecclesiam quasi querentes eum et cantantes:
Nonne cor Nostrum ardens erat in nobis de Iesu, dum loqueretur nobis in uia et aperiret nobis scripturas? Heu! Miseri, heu! Miseri, heu! Miseri! Ubi erat sensus noster? Quo intellectus abierat?
Tunc conuertant se ad chorum, et chorus cantet:
Surrexit Dominus et apparuit Petro, alleluia.
Mox ueniens Dominus in alia effigie dicat eis: |
Pax uobis. Ego sum. Nolite timere. Quid turbati estis, et cogitations ascendant in corda uestra?
Tunc ostendat eis manus et pedes dicens:
Videte manus meas et pedes meos, quia ego ipse sum. Palpate et uidete quia spiritus carnem et ossa non habet sicut me uidetis habere.
Et, sic recedente eo, cantet chorus:
Surrexit Dominus de sepulchro, qui pro nobis pependit in ligno, alleluia, alleluia, alleluia.
Tunc ueniat Thomas, qui defuerat, et stanti in medio dicant ei duo pro alijs:
Vere, Thoma, uidimus Dominum,
Qui destruxit mortis | imperium.
Quibus Thomas:
Nisi fixuram clauorum uidero,
Et digito uulnus palpauero,
Atque manum in latus misero,
Hoc sciatic, nunquam credidero.
Tunc in medio ueniens Dominus dicat ómnibus:
Pax uobis. Ego sum, alleluia. Nolite timere, alleluia.
Deinde dicat Thome:
Thoma, nunc uulnera conspice corporis.
Et ostendat ei:
Infere et digitum in locum uulneris,
Et iam incredulous in me ne fueris,
Exemplum fidei prebendo posteris.
Et Thomas procidens ad pedes eius dicat:
O Ihesu Domine, celorum conditor,

Te credo | uiuire, credens et fateor.
Quod fui dubius, ignosce, deprecor,
Deus meus et Dominus meus.
Cui Dominus:
Quia uidisti me, Thoma, credidisti; beati qui non uiderunt et crediderunt, alleluia.
Tunc cantor incipiat Christus resurgens. Versus Gauisi sunt discipuli, et oratio de Resurrectione.

Peregrinus de Rouen

Post Bedicamus fiat processio ad fontes, ut in die Pasche, et processione stante in medio nauis ecclesie et cantante psalmum In exitu. Circa finem psalmi duo clerici de secunsa sede induti tunicis et desuper capis in transuersum, portantes báculos et peras in similitudinem Peregrinorum, intrent ecclesiam per dextram portam occidentalem, et lento pede uenientes usque ad processionem. Cum finitus fuerit psalmus, subsistentes in capite processionis incipiant cantare hymnum:
Ihesu, nostra redemption.
Et cum cantauerint usque ad locum illum, Nos tuo uultu sa<ties>, tunc quidam sacerdos indutus alba et amictu, nudus pedes, crucem feremns in manibus, intret ecclesiam per sinistram portam occidentalem, et ueniens usque ad eos uultu demisso subito stet inter illos et dicat: |
Qui sunt hii sermons quos confertis ad inuicem ambulantes, et estis tristes?
Peregrini quasi admirantes et eum respicientes dicant:
Tu solus peregrinus es in Iherusalem, et non cognouisti que facta sunt in illa hiis diebus?
Sacerdos interroget:
Que?
Peregrini respondeant:
De Ihesu Nazareno, qui fuit uir propheta, potens in opere et sermone coram Deo et omni populo.
Sacerdos utrimque respiciens dicat:
O stulti et tardi corde ad credendum in omnibus que locuti sunt prophete! Nonne sic oportuit pati Christum, et ita intrare in gloriam | suam?
Quibus dictis, statim recedat sacerdos fingens se longius ire, et Peregrini festinanter prosequentes eum detineant quasi ad hospicium inuitantes et trahentes baculum ostendentes castellum, et dicentes:
Mane nobiscum, quoniam aduesperascit et inclinata est iam dies. Sol uergens ad occasum suadet ut nostrum uelis hospicium; placent enim sermones tui, quos refers de resurrectione magistri nostri.
Et ita cantantes ducant eum usque ad tabernaculum in medio nauis ecclesie in similitudinem Castelli Emaus preparatum. Quo cum ascenderint et ad mensam ibi paratam sederint, et Dominus inter eos sedéns panem eir fregerit, in fractione panis agnitus ab illis súbito recedens ab occulis eorum euanescat. Illi autem quasi stupefacti surgentes cantent uersus *processionem Alleluia,* cum versu *Nonne cor Nostrum*. Quo reiterato, uertant se uersus pulpitum, et cantent hunc uersum sequentem:
Dic nobis, Maria, quid uidisti in via?
Tuns quidam de maiori sede indutus dalmática et amictu, et uinctus in modum mulieris caput circumligatus respondeat:
Angelicos testes, suda|rium et uestes.
Tun<c> ostendat et explicet unum syndonem ex una parte loco sudarii, et alium ex altera parte loco uestium; deinde dicat:
Surrexit Christus, spes nostra; precedet uos in Galileam.
Chorus cantet alios duos uersus sequentes, resíduos, et ínterim recedant Maria et Peregrini, et processio, factis memoriis, redeat in choro, e tibi finiantur Vespere.

2. Ludus Paschalis

Ludus Paschalis de Ripoll

Verses Pascales de III M[ARIIS]

Eamus mirram emere
Cum liquido aromate
Ut ualeamus ungere
Corpus datum sepulture.

Omnipotens Pater altissime,
Angelorum rector mitissime,
Quid facient iste miserime!
Dicxit Angelus:
Heu, quantus est noster dolor!
Amisimus enim solatium,
Ihesum Christum, Marie filium;
Iste nobis erat subsidium.
Heu, <quantus est noster dolor!>

Set eamus unguentum emere,
Quo possimus corpus inungere;
Non amplius posset putrescere.
Heu, <quantus est noster dolor!>
Respondet Mercator:
Mulieres michi intendite.
Hoc unguentum si uultis emere,
Datur genus mirre potencie,
Quo si corpus possetis ungere
Non amplius posset putrescere
Neque uermes possent comedere.

Hoc unguentum si multum cupitis,
Unum auri talentum dabitis;
Nec aliter umquam portabitis.
Respondet Maria:
O Mercator, unguentum libera.
Ecce tibi <dabi>mus m<un>era.
Ibimus Christi ungere uulnera.
Heu, <quantus est noster dolor!>

<Cuncta, sorores, gau>dia
Deflorent in tristicia
cum innocens opprobria
fert et crucis suspendia
iudeirum inuidia,
et principum perfidia!

Quid angemus et qualia!

Licet, sorores, plangere,
plangendo Christum querere,
querendo corpus ungere,
ungendo mente pascere
de fletu, uiso uulnere,
dilecto magno federe
cor mo<n>stratur in opera.

Cordis, sorores, creduli
simus et bene seduli,
ut nostril cerna<nt> oculi
corpus Christi, uim seculi.
Quis uolvet petram tumuli
magnam siue uim populi?
uirtus celestis epuli.

Tanta, sorores, uisio
splendoris et lustracio
nulla sit stupefatio,
uobis sit exultatio.
Mors et mortis occasio
moritur uita uivio.
Nostra, surge, surreccio.

Hoc, sorores, circuitu,
lecto, dicite, sonitu
illis qui mesto spiritu
et proditio transitu
dux uicto surgit obitu
querantur lecto streopitu
. . . scis. . . dux ortitu.

Quid faciemus, sorores,
graues ferimus dolores?
Non est, nec erit seculis,
dolor doloris similis.
Iesum gentes perimere,
Semper decet nos Iugere,
set ut poscimus gaudere,
eamus tu<m>bam lidere.

Tumbam querimus non lento
corpus ungamus ungüento,
quod extinctum uulneribus
uiuis preualet ómnibus.

Regis perempti premium
plus ualet quam uiuencium,
cuius amor solacium

iuuamen et presídium
et perenne subsidium
sit nunc et in perpetuum.
Ubi est Christus, meus dominus et filius excelsi? Eamus lidere sepulcrum.
Respondet Angel<us>:
Quem queritis in sepulcro, Christicole?
Respondet Maria:
Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.
Respondet Angel<us>:
Non est hic, surrexit sicut predixerat; ite, nunciate quia surrexit dicentes.
Respondet Mari<a>:
Alleluia, ad sepulcrum residens angelus nunciat resur<r>exisse Christum.
Te Deum laudamus.

Ludus Pascalis de Tours

<Ludus Paschalis>

Tunc erit error peior <priore>
Hic Pilatus conuo<cet> Milites ad se, et dicat eis:
Uenite ad me, milites
fortes atque incolumes;
Diligenter pergite.
Quod uobis dico facite :
Tres dies cum noctibus
Uigilate cum studio
Ne fure<n>tur discipuli.
Et dicanto plebi:
Surrexit a mortuis
Ite, uos milites, sollerti cura
uobis commissa sit sepultura.
Statim Milites eant insimul canendo hos uersus usquedum ueniant ante Sepulchrum:
Ergo eamus,
Et quid dixit, faciamus;
Uigilando custodiamus,
Ne sepultura amittamus.
Ne forte ueniant eius discipuli
Et furando transferant alibi,
Inuadamos eos cum \ lanceis
Et uerberemus eos cum gladiis.
Modo ueniat Angelus et iniiciat eis fulgura; Milites cadant in terra<m> uelut mortui. Tunc tres parui ucl clerici, qui debent esse Marie: due uero deferant uas cum unguento pre manibus, tercia autem turribulum. Tunc ucniant ante hostium ecclesie et dica<n>t hos uersus. Maria Magdalene incipiat:
<O>mnipotens Pater altissime,
Angelorum rector mitissime,
Quid faciunt iste miserrime?
Heu! Quantus est noster dolor!

Maria Jacobi:
Amisimus enim solacium,
Ihesum Christum, Marie filium;
Ipse erat nobis consilium.
Heu! Quantus,
Et cetera. Maria Salome:
Sed eamus unguentum emere,
Ut hoc corpus possimus ungere,
Quod numquam uermes possint commedere,
Heu! <quantus est noster dolor!>
Tunc Mercator dicat:
Venite, si complacet emere
Hoc unguentum, quod uellem uendere,
De quo bene potestis ungere
Corpus Domini sacratum.
Quod, si corpus possetis ungere,
Non amplius posset putrescere,
Neque uermes possent commedere.
Marie simul:
Heu! Quantus <est noster dolor>!
Tunc Marie interrogent Mercatorem:
Dic nobis tu Mercator iuuenis,
Hoc unguentum si tu uendideris,
Dic precium quod tibi dederimus.
Heu!
Et cetera. R*espondeat* Mercator:
Mulieres, michi intendite.
Hoc unguentum si uultis emere,
Datur genus mire potencie.
Marie simul:
Heu! <quantus est noster dolor>!
Mercator:
Hoc unguentum, si multum cupitis,
Unum auri talentum dabitis,
Non aliter unquam portabitis.
Marie simul:
Heu!
Et cetera» Alius Mercator dicat eis: |
Quid queri<ti>s?
Marie simul respondeant:
Aromata uenimus emere
O pigmentare , si habes
Illud quod nobis necesse est.
R*espondeat* Mercator:
Dicite, quid uuitis?
Mane simul respondeant:
Quasi centum libras satis habemus;
Dic nobis, quantum denos, domine?

Respondet Mercator!:
Mille solidos potestis habere.
Marie simul responder:
Libenter, domine.
Tunc Marie dent munera, et accipient unguentum, et pergant ad Sepulcrum. Marie simul primum:
0, summe rex e|terne,
regem ostende nobis.
Maria lacobi:
Pilatus iussit militibus sepulcrum custodire.
Maria Salome:
Nil timeamus; Ihesum uenimus ungere.
Maria Magdalene:
Heu! Misera, cur contigit
Uidere mortem, redemptoris?
Maria lacobi :
Heu! Redemption Israel,
Ut quid mortem sustinuit!
Maria Salome:
Heu,! Consolation nostra,
Ut quid taliter agere uoluit!
Maries simul respondent:
Iam iam, ecce, iam properemus ad tumulum,
Unguentes dilecti cordus sanctis<s>imum.
Angelus respondet:
Non eget unguentum, quia Christus de monu|mento sur<r>exit uere; locus
ecce; uenite, uenite, videte!
Tunc Maria Magdalene cum Maria lacobi uadat uidere Sepulcrum; non inuento corpore, redeat ad aliam, et dicat Maria Magdalene:
Lamentemus, tristes<s>ime
Sorores, nunc karissime,
Nos de filio Marie
Sepulto tercia die
Maria lacobi:
Tres uenimus iam hodie
Corpus ungere glorie,
Ut non posset putrescere.
Maria Salome:
Angelorum eloquio
Scientes sine dubio,
Quia sur<r>exit de tumulo,
Reuertamur cum gaudio
Angelus respondit:
Ad uos dico, mulieres, nolite epauescere, neque timere; ego sum Machael
arcangelus; dicite michi, quem queritis, aut, quern uultis | videre?
Maria Magdalene respondet:
O Deus! Quis reuoluet nobis lapidem ab hostio monumenti?
Marie simul dicant:
Ecce, lápis reuolutus, et iuuenis stola candida coopertus.

Angelus alta uoce clamat Marias dicens:
Venite! Venite! Uenite! Nolite timere uos; dicite,
Quem queritis in sepulcro,o Cristicole?
Marie simul respondent:
Ihesum Nazarenum crucifixum querimus, o celicole!
Angelus:
Non est hic, sur<r>exit sicut predixerat; uenite et uidete locum ubi posuerunt eum, et euntes dicite di<s>cipulis eius et Petro quia \ sur<r>exit.
Uultum tristem iam mutate,
Ihesum ui<u>um suis nunciate.
Galileam nu<n>c abite;
Si placet uidere, festinate.
Tunc Milites surgant et redeant ad Pilatum tristi animo canendo:
Heu! Miseri, quid, facimus,
Quid dicimus,
Quia perdidimus,
Quem custodimus?
De celo uenit angelus,
Qui Dixit mulieribus
Quia sur<r>exit Dominus.
Deinde dicat Pilatus ad Milites:
Vos, Romani milites,
Precium accipite
Et omnibus dicite
Quod uobis sublatum est.
Milites simul respondeant:
Pro quo gentiles fuimusl
Sepulcrum custodiuimus,
Magnum sonum audiuimus,
Et in terram ce<ci>dimus, |
Item dicat Pilatus:
Legem non habuistis,
Sed mentiri potestis,
Quod discipuli uenerunt
Et eum sustulerunt.
Milites simul respondent:
Nos ueritatem dicimus:
De celo uenit angelus,
Qui dixit mulieribus
Quia sur<r>exit Dominus
Hoc audito, Pilatus dicat Militibus hos uersus:
Hec Ergo uolo, ut sint uestra munera,
Ne uos credatis aliqua mendatia
Que uos seducant
Et perire faciant.
Ad domos uestras ite nu<n>c cum gaudio,
Que uidistis tegite silentio,
Ne ad auditum populi eueniat.

Milites simul respondea<n>t ad Pilatum:
Tu<n>c erit.
Et facto hoc, Maria Magdalene in sinistra parte ecclesic stans, et cetera; exurgat inde et eat contra Sepulcrum et, plausis manibus, plorando dicat: |
Heu! Me misera!
Magnus labor, magnus dolor, magna est tristitia.
Ihesu, Christe, mundi tocius gloria,
De te nasci teneo memoria,
Quam Emisti tua misericordia;
Qui condonasti Magdalene grauia
Peccamina; per te uita perfruar perpetua.
O Magister!
Quare pie te si quando his uidebo oculis,
Quem ludei suspenderunt crucis in patibulis
Et audiui sur<r>exis<s>e dictis nunc angelicis.
Rex cun<c>torum angelorum pro nobis occisus est.
Heu! Michi tristi, dolente de morte altissimi.
0 quam magno dies \ ista celebranda Gaudio,
Quam Ingenti, tam deuoto, recolenda studio!
Angelus de celo uenit, Lapidem reuoluit; sedit.
Deus et homo! Deus et homo! Deus et homo!
*Ihesui Christe, tu spes mea, salus uiua seculi^*
Memorare Magdalene tuique amici Lazari.
Te Ui<u>um spero uidere cum <s>ceptro imperii.
Me misera! Me misera! Me misera!
Quid agam? Heu! Tristes, quid dicam?
Stans Ihesus iuxta Sepulcrum in horto dicat Magdalene:
Mulier, quid ploras?
Maria Magdalene respondit:
Quia tulerunt Dominum meum, et nescio ubi posuerunt eum. |
Angelus dicat ad Marias:
Quem queritis?
Maria lacobi ct Salome respondentes:
Viuentem cum mortuis.
Angelus dicat:
Non est hic, sed sur<r>exit; recordamini qualiter locutus est uobis dum adhuc in Galilea esset, uobis dicens quia oportet filium hominis tradi et crucifigi, et die tercia resurgere.
Et dicat Maria Magdalene; leuet manus ad celum:
Tu Pater, qui es in cetis, tunc sanctijicatum est nomen tuum in eternum.
Noli me derelinquere, sed demonstrare ómnibus recordare, Domine, miserere
Magdalene, quando michi dimisisti peccata mea. Heu dolens! Heu amara! |
Hev misera! Quem interrogem, et ubi est Pater, nescio.
Deinde ueniat Maria lacobi et sustentet brachium dextrum, et Maria Salome per sinistrum et leuet de terra Maria<m> Magdalenam; et dicat ipsa:
Cara soror, nimis langor insidet in animo
De magistri Ihesu Christi morte sibi coacta.
Maria Magdalene dicat:
Ardens est cor meum; desidero videre Dominum meum; quero et non inuenio

Ubi posuerunt eum.
Angelus interroget Marias:
Quem queritis?
Marie simul respondent:
Viuentem cum mortuis.
Angelus dicat hos versus:
Nichil tibi est timendum, sed gaudeto pocius;
Ihesus enim resurrexit, uere Dei filius.
Tu, Maria Magdalena, clama: Resur<r>exit nere Cristus, sur<r>exit Christus| ....
...Uideam.
Hanc meam dolente corde tribue leticiam.
Et reuersus interroget Petrus:
Dic Mihi, soror Maria, quod iter incipiam?
Et Maria ad Petrum dicat:
Vade cito hanc per uiam, unde nunc regressa sum;
Set memento mei, Petre, dum illum inueneris.
Deinde ueniat Maria. Discipuli cantando dica<n>t:
Tristes erant apostoli
De nece <sui Domini,
Quem pena mortis crudelis
Serui damnarant impii>.
De alia parte ueniant alii vi cantando hymnum totum:
Ihesu, nostra redepcio,
<amor et desiderium,
Deus, creator omnium
Homo in fine temporum.>
Maria Magdalene ueniat ante eos; dicat hunc versum:
Solutis iam gemitibus
<et infeni doloribus,
Quia surrexit Dominus,
Resplendens clamat angelus>.
Statim Petrus uadat ad Discípulos et maneat cum eis. Deinde ueniat <Jesus>, dalmatica indutus, ferens in manibus crucem; dicat:
Pax nobis; ego sum; nolite timere., Uidete manus meas et pedes meos, quia ego ipse sum; palpate et uidete, quia spiritus carnem et ossa non ha|bet, sicut me uidetis habere, alleluia.
Discipuli uideant eum, et osculentur, et dicant:
Ecce, Deus noster!
Surrexit Dominus de sepulchro, qui pro nobis pependit in ligno, alleluia,
Alleluia, alleluia.
Thomas ueniat cantando:
Thomas dicor Didimus.
Omnes fugam cepimus;
Congreget nos Dominus.
Post laudes in omnibus
Deo nostro dabimus.
O fallax luda, proditor, magistrum tradidisti,
Quem pro paucis argenteis ludeis uendidisti.
Quod accepisti precium, heu michi! Quid fecisti?

Et duo Discipuli uadant et dicant ei:
Thomas, uidimus Dominum!
Thomas quasi indignatus dicat eis:
Nisi uidero in manibus eius fixuram clauorum, et mittam manum meam in latus eius, non credam.
Tunc ucniat Ihesus ad Discipulos, indutus sacerdotalibus uestimentis candidis, et dicat eis item:
Pax uobis; ego sum, alleluia. Nolite timere, alleluia!
Deinde dicat ad Thomam:
Thomas, mitte manum tuam et cognosce loca clauorum, alleluia; et noli, ese incredulus, set fidelis, alleluia.
Tunc ostendat ei; et Thomas cadat ad pedes eius, et dicat tribus uicibus:
Dominus meus et Deus meus, alleluia!
Dominus respondit:
Quia uidisti me, Thomas, credidisti; beati, qui non uiderunt et crediderunt, alleluia.
Et Thomas, uersa facie contra populum, dicat alta uoce:
Misi digitum meum in fixuram clauorum, et manum \ meam in latus eius, et dixi: Dominus meus et Deus meus, alleluia.
Finito hoc, Maria redeat ad Sepulcrum, et stans ante Sepulcrum cum duobus Discipulis incipiant prosam *Victime paschali*, vsque *Dux uite mortuus, regnat uiuus*, Tunc reliqui Discipuli ueniant ad Mariam et interrogent dicendo ita:
Dic nobis, Maria, <quid uidisti in via?>
Et Maria ostendat eis Sepulchrum et dicat:
Sepulchrum Christi <viventis, et gloriam uidi resurgentis>.
Hic ostendat eis Angelos:
Angelicos testes .
Hic ostendat eis sudarium:
Sudarium et uestes.
Hic ostendat eis crucem:
Surrexit Christus, <spes mea; praecedet suos in Galilea.>
Et Discipuli incipient antiphonam et compleant totam prosam:
Credendum est magis soli <Mariae veraci quam Judaeorum turbae fallaci>.
Et chorus incipiat alta uoce *Te Deum laudamus*.

3. Officium Pastorum

Officium Pastorum de Rouen

In Natiuitate Domini, finito Te Deum laudamus, pueri in uno loco ecclesie baculis se sustentantes in similitudine Pastorum consistant, vnus autem puer in excelso, amictu et alba indutus, in similitudine Angeli natiutitatem Domini annuntiantis, hunc versum dicens:

*Nolite timere, ecce enim evangelizo uobis gaudium Magnum, quod erit omni populo, quia natus est uobis hodie Salvator mundi in civitate David, et hoc uobis signum: Inuenietis infantem pannis inuolutum et positum in presepio. ((*Se cita aqui Lucas II, 10-2, 14-5)

Sint item plures pueri dextra et sinistra parte similiter induti, qui, finita prefata antífona, incipiant cantando:

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bone uoluntatis, alleluia, alleluia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hoc it*eru*m finite, Pastores subsequentem antiphonam cantantes, ad locum in quo paratum fuit (Cita: el lector quiza es fuet, y el autor quiza entendiese fuerat) Presepe accedant:

Transeamus usque Bethleem, et uideamus hoc uerbum quod factum est, quod fecit Dominus et ostendit nobis.

Quem dum intrauerint, duo clerici qui | ad Presepe fuerint incipiant cantare:

Quem queritis in presepe, pastores, dicite?

Pastores respondebunt:

Saluatorem Christum Dominum, infantem pannis anuolutum, secundum sermonem angelicum.

Ad Presepe stantes it*eru*m dicant:

Adest hic paruulus cum Marie matre sua, de quo dudum vaticinando Ysaias dixerat propheta: Ecce virgo concipiet et pariet filium, et nomen eius Emmanuel dicetur.

Pastores:

Natus est nobis hodie Saluator qui est Christus Dominus in ciuitate David. Te Deum laudamus.

Quo finite, idem Pastores incipient introitum *Dominus dixit ad me,* et regant chorum ad omnem Missam (cita, primera misa). Finita Missa, incipiat presul uersum *Benedictus qui uenir in nomine Domini*. Deinde (Cita aqui empieza Laudes) *Deus in adiutorium*, cum *Gloria Patri*, et *Alleluia*. Postea incipiat cantor antiphonam *Quem uidistis*, usque, *Quis apparuit*, et Pastores dicant *Natum uidimus*, usque in finem. Postea incipiant Pastores *Dominus regnauit*, et ad finem regendo chorum ipsi Matutinas (cita Esto es Laudes (Matutinae Laudes)) perducant. Finita collecta Matutinarum, cantetur antiphona *Ecce completa sunt omnia*, cum subsequenti collecta *Deux qui salutis eterne*.

Officium Pastorum de Rouen, siglo XIII

In sancta nocte Natiuitatis Domini post *Te Deum,* Angelus assistet, annunciet Christum natum esse, et hoc dicet:

Nolite timere, ecce enim euangelizo uobis gaudium Magnum, quod erit omni populo, quia natus est uobis hodie Salvator mundi in ciuitate David, et hoc uobis signum: Inuenietis infantem pannis inuolutum | et positum in presepio.

Hoc audientes vii pueri stantes in alto loco dicant:

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bone uoluntatis.

Audientes Pastores eant uersus Presepe cantantes hoc *responsorium*:

Pax in terries nunciature,
In excelsis gloria.
Terra <coelo> federatur,
mediante gratia.
Mediator, homo, Deus
descendit in propria,
ut ascendat homo reus

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ad admissa gaudia. Eya! Eya!
Transeamus, uideamus
Verbum hoc quod factum est;
Transeamus ut sciamus
Quod <an>nuntiatum est.

Versus:

In Iudea puer uagit,
Puer salus populi,
Quo bellandum se presagit
Uetus hospes seculi.
Accedamus, accedamus
ad presepe Domini
et dicamus, <et dicamus>
Laus fecunde uirgini.

Tunc Pastores gradiantur per chorum, in manibus baculos portantes, et cantantes usque ad Christi Presepe versum:

Transeamus usque Bethleem, et uideamus hoc uerbum quod factum est, quod fecit Dominus et ostendit nobis.

Illis uenientibus ii clerici in Presepe cantent versum:

Quem queritis in Presepe, pastores, dicite?

Pastores r*espondeant*:

Saluatorem Christum Dominum, | infantem pannis inuolutum, secundum sermonem angelicum.

Item Obstetrices cortinam aperientes, Puerum demonstrent dicentes versum:

Adest hic paruulus cum Maria matre sua, de quo dudum vaticinando Ysayas dixerat propheta:

Ostendant Matrem Pueri dicentes:

Ecce uirgo concipiet et pariet filium; et euntes dicite quia nnatus est.

Tunt salutent Pastores Uierginem ita dicentes:

Salue, uirgo singularis,
Uirgo manens Deum paris
ante secla generatum
Corde Patris.
Adoremus nunc creatum
Carne matris.

Versus:

Nos, Maria, tua prece
a peccati purga fece
nostri cursum incolatus;
sic dispone
ut det sua frui natus
visione.

Tunc, uiso Puero, Pastores adorent eum. Deinde uertant se ad chorum dicentes:

Alleluia, alleluia! Iam uere scimus Christum natum in terris, de quo canite omnes propheta dicentes.

Postea statim incipiatur Missa, et Pastores regant chorum et cantent *Gloria in excelsis Deo*, et epistolam, et tropa. Et unus Pastorum legat lectionem *Populus gencium*. Subdiaconus túnica inductus legat epistolam, nullo gradale intercerto. Duo Pastores cantent in púlpito gradale *Tecum principium*. Duo de maiori sede cantent in púlpito *Alleluia*. *Dixit Dominus*. Finita Missa, sacerdos qui Missam

cantauerit uertat se uersus Pastores et dicat hanc antiphonam usque ad *Natum*. Officium incipit. Officium Dominus *dixit ad me*: *Filius meus es tu; ego hodie genui te*. Psalmus *Quare fremuerunt*. Gloria, *seculorum, amen*. Oratio D*eus qui hanc sacratissimam*. Memoria Beate Marie *Deus qui salutis*. Lectio prima *Populus gentium*. Epistola *Apparuit gratia*. Responsum *Tecum | principium in die uirtutis tue, in splendoribus san<c>torum, ex utero ante luciferum genui te*. Versus *Dixit Dominus Domino meo*: *Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum. Alleluia*. Versus *Dominus dixit ad me: Filius meus es tu; ego hodie genui te*.

4. *Visitatio Sepulchri*

Visitatio sepulcri de Châlons-sur-Marne

Dum cantatur tercium responsorium, duo pueri induti albis ucstibus sedentes iuxta altare, unus a dextris et alius a sinistris, quasi duo Angeli ad Sepulchrum Domini, operto eorum uultu de amictibus, três diaconos dalmaticis albis indutos, tenentes thuribula et palmas in manibus, exeuntes de sacrário cum cruce ct duobus cereis atque torca per partem dexteram venientes ad introitum chori sub crucifixo et per partem chori dexteram uenientes, et ante altare astantes, tamquam Mulieres ad Sepulchrum Domini uenientes, cantando interrogant:
Quem queritis in sepulchro, <Christicolae?>
Quibus diaconi, tamquam Mulieres, respondent:
Ihesum Nazarenum <cruxifixum^ o coelicolae>
Pueri uero discooperientes altare de panno albo, tamquam de sudario, respondent:
Non est hic, <surrexit sicut praedixerat; ite, nuntiate quia surrexit.>
Et diaconi uertentes se ad chorum cantant:
Alleluia, resurrexit Dominus, <hodie resurrexit leo fortis, Christus ,filius Dei?)
Et eis lento passu uenientibus uersus chorum, prima Maria cantat versum:
Victime <Paschali laudes immolent Christiani>.
Secunda:
Agnus redemit <oues, Christus innocens Patri reconciliavit peccatores>.
Tercia:
Mors et uita <duello conflixere mirando; dux vitae mortuus > regnat vivus>.
Tunc succentor ueniens | eis obuiam ad primum gradum presbyterij interrogat primam Mariam cantans:
Dic nobis, Maria, <quid vidisti in via?>
Cui illa respondet cantando:
Sepulchrum <Christi viventes , et gloriam vidi resurgentis>.
Secunda:
Angelicos testes, <sudarium et vestes.>
Tercia:
Surrexit Christus, spes mea; <praecedet suos in Galilea.>
Tunc succentor choro annuntiat Resurrectionem Domini cantans:
Credendum est magis soli Marie,
Eam digito demonstrans; cantat:
Ueraci, quam ludeorum turbe fallaci.
Tunc omnes de choro generaliter cantant versum:

Scimus Christum surrexisse <a mortuis vere; tu nobis, victor rex, miserere>.
Interim Mulieres per uiam qua uenerunt in sacrarium reuertuntur,
Finito dicto versu, episcopus uel cantor incipit *Te Deum laudamus*.

Visitatio Sepulchri de Rouen siglo XIII-XIV-XV

Finito tertio responsorio, Officium Sepulchri ita celebretur. Tres dyaconi canonici, induti dalmaticis, et amictus habentes super capita sua ad similitudinem Mulierum, uascula tenentes in manibus, veriant per medium chori, et versus Se|pulchrum properantes uultibus submissis dicant pariter hunc versum:
Quis reuoluet nobis lapidem <ab ostio monumenti>?
Hoc finito, quidam puer, quasi Angelus, indutus alba, et tenens spicam
In manu, ante Sepulchrum dicat:
Quem queritis in sepulchro, <o Christicolae>?
Marie respondeant:
Ihesum Nazarenum crucifixum, <o coelicola.>
Tunc Angelus dicat:
Non est hic, surrexit enim <sicut dixit; venite et videte locum ubi positus fuerat, et euntes dicite discipulis ejus et Petro quia surrexit>,
Et locum digito ostendens. Hoc facto, Angelus citissime discedat, et duo presbyteri de maiori sede in tunicis, intus Sepulchrum residentes, dicant:
Mulier, quid ploras?
Medius trium Mulierum respondeat, ita dicens:
Quia tulerunt Dominum meum, <et nescio ubi posuerunt eum.>
Duo residentes dicant:
Quem queritis, mulieres, <uiuentem cum mortuis? Non est hic, sed surrexit.
Recordamini qualiter locutus est vobis, dum adhuc in Galillea esset, vobis
dicens quia oportet filium hominis pati et crucifigi, et die tertia resurgere.>
Marie osculentur locum; postea exeant de Sepulchre. Interim quidam sacerdos canonicus in persona Domini, albatus cum stola, tenens crucem obuianseis in sinistro cornu altaris dicat:
Mulier, quid ploras? Quem queris?
Medius Mulierum dicat:
Domine, si tu sustulisti eum, dicito <mihi, et ego eum tollam>.
Sacerdos crucem illi ostendens dicat:
Maria!
Quod cum audierit, pedibus eius citissime sese offerat, et alta uoce dicat:
Rabboni!
Sacerdos innuens manu dicat:
Noli me tangere, (nondum enim ascendi ad Patrem meum; vade autem ad fratres meos, et dic eis: Ascendo ad patrem meum, et Patrem vestrum, Deum meum, et Deum vestrum.)
Hoc finito, sacerdos in dextro cornu altaris iterum appareat, et illis transeuntibus ante altare dicat:
Auete, nolite timere; <ite, nuntiate fratribus meis ut eant in Galleaam;
Ibi me uidebunt.>
Hoc finite, se abscondat, et Mulieres, hoc audito, lete inclinent ad
Altare, et conuersead chorum hunc versum cantent:
Alleluia, resurrexit Dominus, alleluia.
Hoc finito, archiepiscopus vel sacerdos ante altare cum turibulo incipiati alte *Te Deum laudamus*, et sine neumpna finiatur.

5. *Ordo Prophetarum*

Ordo Prophetarum

Ysaias: barbatus, dalmática indutus, stola rúbea per médium uerticis ante et retro dependens.
Iheremias: semiliter, absque stola.
Daniel: adolescens, ueste splendida indutus.
Moyses: cum dalmática, barbatus, tabulas legis ferens.
Dauid: regio habitu.
Abacuc: barbatus, curuus, gibosus.
Elisabeth: femíneo habitu, pregnans.
Iohannes Baptista: pilosa ueste et longis capillis, barbatus, palmam tenens.
Virvilius: cum cornu et calamo, edera coronatus, scriptorium tenens
Nabugodonosor: regio habitu, superbo incessu.
Sibilla: ueste femínea, decapillata, edera coronata, insanienti simílima.
Symeon: barbatus, capa serica indutus, palmam tenens.
Balaam: super assinam, curuus, barbatus, palmam tenens, calcaribus urgens.
Gloriosi et famosi regis festum celebrantes gaudeamus.
Cuius ortum, uite portum, nobis datum, predicantes habeamus.
Ecce regem nouam legem dantem orbis circuitu predicamus.
Duo cantores:
Omnes gentes, congaudentes, dent cantus letitie.
Deus homo fit de domo Dauid, natus hodie.
Ad Iudeos:
O Iudei, Uerbum Dei qui negastis hominem,
vestre legis testes regis audite per ordinem.
Ad Paganos:
Et uos gentes non credentes peperisse uirginem,
vestre legis documentis pellite caliginem.
Appellatores:
Isaias, uerum qui scis, veritatem cur non dicis?
Isaias:
Est necesse uirgam Iesse de radice prouehi;
flos deinde surget inde, qui est filius Dei.
Apellatores:
Iste cetus psallat letus; error uetus condempnetur.
Omnis chorus:
Quod Iudea perit rea, hec chorea gratulatur.
Appellatores:
Huc accede, Iheremias; dic de Christo prophetias.
Hieremias:
Sic est, hic est Deus noster.
Duo:
Iste cetus.
Item chorus:
Quod Iudea.
Duo:
Daniel, indica uoce prophetica facta dominica.
Daniel:

Sanctus Santorum ueniet, et unction defitiet (sic).
Duo:
Iste cetus.
Chorus:
Quod Iudea.
Ap<p>ellatores:
Dic tu, Moyses, legislator, quis sit Christus et Saluator.
Moises:
Prophetam accipietis tamquam me hunc audietis.
Duo:
Iste cetus.
Chorus:
Quod Iudea.
Ap<p>ellatores:
Dic tu, Dauid, de nepote causas que sunt tibi note.
Dauid:
Universus rex conuersus adorabit Dominum,
cui futurum seruiturum omne genus hominum.
Duo:
Iste cetus.
Chorus:
Quos Iudea.
Appellatores:
Abacuc, regis celestis nunc ostende quod sis testis.
Abacuc:
Opus tuum inter duum latus animalium
ut cognoui, mox expaui metu mirabilium.
Duo:
Iste cetus.
Chorus:
Quod Iudea.
Ap<p>elatores:
Illud, Elisabeth, in médium
de Domino profer eloquium.
Elisabeth:
Quid est rei quod me mei mater regis uisitat?
nam ex eo uentre meo letus infans palpitat.
Duo:
Iste cetus.
Chorus:
Quod Iudea.
Item duo:
Da, Baptista uentris cista clausus,
quos dedisti causa Christi plausus?
Cui dedisti gaudium,
profere t testimonium.
Iohannes:
Venit talis sotularis ciuis non sum etiam
tam benignus ut sim dignus soluere corrigiam,
Duo:
Iste cetus.

USC DE SANTIAGO COMPOSTELA

Chorus:
Quod Iudea.
Duo:
Maro, uates gentilium, da Christo testimonium.
Maro:
Ecce polo dimissa sola noua progénies est.
Duo:
Iste cetus.
Chorus:
Quod Iudea.
Appellatores reducunt Danielem, et dicunt ad Regem:
Puerum cum pueris, Nabuchodonosor,
cum in igne uideres, quid dixisti?
Nabuchodonosor:
Tres in igne positi pueri
quarto gaudent comité liberi.
Duo:
Iste cetus.
Chorus:
Quod Iudea.
Ap<p>ellatores:
Tu, Sibilla, uates illa,
dic aduentum iudicis, dic signum iudicii.
Sibilla:
Iudicii signum: Tellus sudore madescet:
E celo rex adueniet per secla futurus,
Scilicet in carne presens, ut iudicet orbem.
Vnde Deum cernent incredulous atque fidelis
Celsum cum sanctis, eui iam termino in ipso.
Duo:
Iste cetus.
Chorus:
Quod Iudea.
Appellatores:
Symeon, inter profetas
pande nobis quid expectas.
Symeon:
Vite non spero terminum
donec uideam Dominum.
Duo:
Iste cetus.
Chorus:
Quod Iudea.
Symeon accipiens Puerum dicit:
Tuum sub pacis tagmine
seruum dimittis, Domine.
Ap<p>elatores:
Dic, Balaam, ex Iudaica
oriturum Dominum prosapia.
Balaam:
Exibit de Iacob rutilans noua stella

et confringet ducum agmina
regionis Moab maxima potentia.
Hic ueniat Angelus cum gladio. Balaam tangit Asinam, et illa non procedente, dicit iratus:
Quid moraris, asinam obstinate bestia?
Iam scindent calcaria costas et precordia.
Puer sub Asina respondet:
Angelus cum gladio, quem adstare uideo,
prohibet ne transeam; timeo ne peream.

Sibila de Toledo

En nuestra Santa Iglesia la noche de la Natividad de nuestro Señor Jesuchristo, concluido el himno Te Deum laudamus, sale de la Sacristía un Seise vestido a la Oriental representando a la Sybila Herophila, o Eritrea. Acompñananle quatro Colegiales Infantes: dos que con albas, estolones, guirnaldas en la cabeza y espadas desnudas en la mano dicen hacer papeles de Angeles, y otros dos con las ropas comunes de Coro, y con el fin de que por las hachas encendidas que llevan sean más visibles los tres Personajes. Suben todos cinco a un Tablado que esta prevenido al lado del pulpito del Evangelio y […] esperan se concluyan los Maytines, y principia la Sybila a cantar las siguientes coplas:

SYBILA.-- Quantos aquí sois juntados´
ruegoos por Dios verdadero que oigáis del día postrimero
quando seremos juzgados.
Del cielo de las Alturas
un rey vendrá perdurable
con poder muy espantable
a juzgar las criaturas.

Haora los Angeles que han tenido las Espadas levantadas, las esgrimen, y la Música canta en el Coro:

CORO.-Juicio fuerte
sera dado
cruel y de muerte.

SYBILA.-Trompetas, y sones tristes
diran de lo alto del cielo
levantaos muertos del suelo
recivireis según hizistis.

Concluido todo esto, bajan todos del Tablado y dando una vuelta por dentro del Coro se van.

En Gillet, J., <<The Memorias of Felipe Fernández Vallejo and the History of the Early Spanish Drama>>, en Essays and Studies in Honor of Carlenton Brown, Nueva York, 1940, p. 273.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6. *La conversión de san Pablo*

La conversión de san Pablo

Ad representandums Conuersionem Beati Pauli Apostoli paretur in competenti loco, quasi Jerusalem, quedam sedes, et super eam Princeps Sacerdotum. Paretur et alia sedes, et super eam iuuenis quídam in similitudine Sauli; habeatque secum Ministros armatos. Ex alia uero parte, aliquantulum longe ab his sedibus, sint parate quasi in Damasco due sedes, in altera quarum sedeat uir quidam nomine ludas, et in altera Princeps Sinagoge Damasci. Et inter has duas sedes sit paratus lectus, in quo iaceat uir quidam in similitudine Annanie. His ita paratis, dicat Saulus Ministris suis:

Propalare uobis non ualeo
Quam ingenti michi sint odio
Christicole > qui per fallaciam
Totam istam seducunt patriam.

Ite ergo, ne tardaueritis,
Et quoscunque tales poteritis
Inuenire , ni comprehendite;
Comprehensos uinctos adducite.

Hoc audientes Ministri abeant, et, cum redierint, duos sumptos ad Dominum suum conducant dicentes:

Christicolas multos inuenimus,
Et ex illis <hos'> retinuimus;
In Damascum fugerunt alii
Seductores huius consorcii.

Tunc Saulus quasi iratus surgat, et ad Principem Sacerdotum eat; cumque ad eum ueniat, dicat:

Uestre mihi dentur epistole
In Damascum, ubi Christicole
blandis uerbis sue fallacie
gentes huius seducunt patrie.

Tunc Princeps Sacerdotum det ei aliquid breue sigillatur^ et dicat:

Trado nobis meas epistolas
In Danmascum contra Christicolas,
euadere ne dimiser
Christicolas quos inueneritis »

<Tunc vox ex alto:>

Saule! Saule! Quid me fjCTsequeris?
Vidi mala que meis Jeceris»
Qjtem dilexi cur noces populo?
Recalcities nequaquam stimulo.

Hoc audito, Saulus, quasi semimortuus in terram cada, et iam non ;adens, dicat

Quid sic faris? Quis es tu^ Domine?*
Cur me meo priuasti lumine?
Quando tuum afflici populumm?
Qjiis es, et quod tibi, uocabulum?-*

Dominus:

Ihesus uocor, quem tu persequeris
Cuius sepe seruos afflixeris.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Surgens tamen urbem ingredere,
Et audies que debes facere

Tunc Resurgat Saulus, cumque homines sui uideri<n>t eum excecatum, apprehendant eum et ducant in Damascum ad domum lude. Tunc ueniat Dominus ad Annaniam, et dicat:

Annania, surge quam propere
Atque lude domum ingredere.
Te expectat uir, Saulus nominee
Dices ei que debet facere.

Annanias:

De hoc Saulo audiui plurima;
Fecit tuis mala quam maxima.
Si quem uidet qui tibi seruiat
Semper furit ut eum destruat.

His principis habet epistolas
Ut occidat omnes Christicolas
His de causis hunc Saulum timeo;
Ad hu<n>c Saulum ire non audeo

Item Dominus :

Annania, surge uelociter;
Quere Saulum fiducialiter:
Ecce enim, orat ut uenias,
Et ut eum uidere facias

Hunc elegi meo seruicio;
Hunc elegi nostro consorcio;
Hunc elegi ut de me predicet
Et <ut> nomen meum clarificet.

Tunc surgens Annanias domum lude introeat, et, cum uiderit Saulum dicat:

Ad te, Saule, me misit Dominus
Ihesus, Patris excelsi Filius,
Qui in uia tibi ap<p>aruit;
Ut uenirem ad te me monuit.

Predicabis coram principibus
Nomen eius, et coram gentibus;
Ut Sis ciuis celestis patrie,
Multa feres pro Christi nomine.*

Tunc surgat Saulus et quasi iam credens, et predicans alta uoce, dicat:

Cur, Iudei, non resipiscitis?
Ueritati cut contradicitis?
Cur negatis Mariam \ uirginem
peperisse Deum et hominem?

Ihesus Christus, Marie filius,
Et Deus est, et homo carneus,
Deitatem a Patre retinens,
Et a matre carnem suscipiens.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hec Audiens, Princeps Sinagoge Damasci Ministris suis armatis dicat:

Custodite urbis intruitos,
Conseruate uianim exitus,
et, quam cito Saulum uideritis,
mortem eius ne distuleritis.

Tunc Ministri eant et quera<n>t Saulum. Quo comperto, Saulus cum Discipulis suis in sporta ab aliquo alto loco, quasi a muro, ad terram demittatur. Cum autem uenerit in Iherusalem, occurret ei uir unus in similitudine Barnabe, qui, cum uiderit Saulum, ei dicat:

Te elegit Marie filius,
Ut sis fratrum nostrorum socius.
Nunc, ut laudes nobiscum Dominum,
Ueni, uide Nostrum collegium.

<Ad Apostolos>:

Gaudeamus, fratres, in Domino;
colletemur de tanto socius;
qui nunc erat lupus seuissimus,
nunc est agnus mansuetissimus.

Omnes Apostoli incipiant *Te Deum laudamus*. Sic finiatur.

7. Sponsus

Pasaje bíblico, Mateo 25:1-5

En aquel tiempo, el reino de los cielos será semejante a diez vírgenes que tomaron sus lámparas, y salieron a recibir al novio. Cinco de ellas eran prudentes y cinco insensatas. Las insensatas, tomaron sus lámparas, pero no llevaron aceite; en cambio, las prudentes llevaron sus lámparas y también vasijas con aceite. Como el esposo se demoró, todas cabecearon y se durmieron. A la medianoche se oyó gritar: "¡Aquí viene el novio! ¡Salgan a recibirlo!" Todas aquellas vírgenes se levantaron, y arreglaron sus lámparas. Entonces las insensatas dijeron a las prudentes: "Dennos un poco de su aceite, porque nuestras lámparas se están apagando." Pero las prudentes les respondieron: "A fin de que no nos falte a nosotras ni a ustedes, vayan a los que venden, y compren para ustedes mismas." Pero mientras ellas fueron a comprar, llegó el novio, y las que estaban preparadas entraron con él a las bodas, y se cerró la puerta. Después llegaron también las otras vírgenes, y decían: "¡Señor, señor, ábrenos!" Pero él les respondió: "De cierto les digo, que no las conozco." Estén atentos, porque ustedes no saben el día ni la hora en que el Hijo del Hombre vendrá.

The wise and foolish virgins

<Chorus:>
Adest Sponsus, \ Qui est Christus, uigilate, uirgines!
Pro aduentu cuius gaudent et gaudebunt homines.

Venit enim liberare gentium origines,
Quas per primam sibi matrem subiugarunt demones.

Hic est Adam qui secundus per propheta<m> dicitur,
Per quem scelus primi Ade a nobis diluitur.

Hic pependit ut celesti patrie nos redderet,
Ac de parte inimici liberos nos traheret.

Venit Sponsus qui nostrorum scelerum piacula
Morte lauit atque crucis sustulit patibula.
<Accedant> Prvdentes, <et dicat Gabriel:>
Oiet, uirgines, aiso que uos dirum
Aiseet presen que uos comandarum.
Atendet un espos, Ihesu Saluaire a nom,
Gaire noi \ dormet!
Aisel espos que uso hor atendet.

Uenit en terta per los uostres pechet,
De la uirgine en Betleem fo net,
E flum lorda lauet e bateet,
Gaire <noi dormet!
Aisel espos que uos hor atendet>.

Eu fo batut, gabet e laideniet,
Sus e la crot batut e claufiget,
Eu monumen desoentre pauset,
Gaire <noi dormet!
Aisel espos que uos hor atendet>.

E resors es la scriptura o dii.
Gabriels soi, eu <m`a> trames aici.
Atendet lo, que ia uenra praici,
Gaire <noi dormet!
Aisel espos que uos hor atendet>.

Fatve:
Nos uirgines que ad uos uenimus,
Negligenter oleum fundimus;
Ad uos orare, sorores, cupimus,
Ut adi, illas quibus nos credimus.
Dolentas, chaitiuas, trop i auem dormit!

Nos co|mites huius itineris
Et sorores eiusdem generis,
Quamuis male contigit miseris,
Potestis nos reddere superis.
Do<lentas, chaitiuas, trop i auem dormit>!

Partimini lumen lampadibus,
Pie sitis insipientibus,
Pulse ne nos simus a foribus,
Cum nos Sponsus uocet in sedibus.

Dole<ntas, chaitiuas, trop i auem domit>!
Prvdentes:
Nos precari, precamur, amplius
Desinite, sorores, ocius.
Uobis enim nil erit melius
Dare preces pro hoc ulterius.
Dolentas, <chaitiuas, trop i auet dormit>!

Ac ite nunc, ite celeriter,
Ac vendentes rogate dulciter
Ut oleum uestris lampadibus
Dent equidem uobis inertibus
Do<lentas, chailiuas, trop i auet dormit>!
<Fatuae:>
A! Misere, nos hic quid facimus?
Uigilare numquid po|tuimus?
Hunc laborem, que <m> nunc perferimus,
Nobis nosmet ipsae contulimus.
Dol<entas, chaitiuas, trop i auem dormit>!

Et de<t> nobis Mercator ocius
Quias habeat merces, quas socius;
Oleum nunc querere uenimus,
Negligenter quod nosmet fudimus.
Dol<entas, chaitiuas, trop i auem dormit>!
<Prudentes:>
De nostr'oli queret nos a doner.
No'n auret pont, alet en achapter
Deus merchaans que lai ueet ester.
. . . . . .
Dol<entas, chaitiuas, trop i auet dormit>!
Mercatores:
Domnas gentils, no uos couent ester,
Ni loiamen aici a demorer.
Cosel queret, nou uos poem doner;
Queret lo Deu, chi uos pot coseler.

Alet areir a uostras sinc seros,
E preiet las per Deu lo glorios
De oleo fasen socors a uos;
Faites o tost, que ia uenra l'espos. |
Fa<tuae>:
A! Misere, nos ad quid uenimus?
Nil est enim illut quod querimus.
Fatatum est, et nos uidebimus;
Ad nuptias numquam intrabimus.
Dol<entas, chailiuas, trop i auem dormit>!
Modo veniat Sponsus. <Fatuae dicant:>

Audi Sponse, uoces plangentium:
Aperire fac nobis ostium
Cum sociis <ad, dulce prandium;
Nostrae culpae> prebe remedium!
<Dolentas> chaitxuas, trop i auem dormit!>
Christus:
Amen dico, uos ignosco, nam caretis lumine,
Quod qui perdunt procul pergunt huius aule limine.
Alet, chaitiuas, alet, malaureas!
A tot iors mais uos so penas liureas;
En efern ora seret meneias!
Modo accipiant cas Demones, et precipitentur in infernum.

8. Ordo Rachelis

Pasaje Bíblico, Mateo 2:1-23
Cuando Jesús nació en Belén de Judea en días del rey Herodes, vinieron del oriente a Jerusalén unos magos, diciendo: ¿Dónde está el rey de los judíos, que ha nacido? Porque su estrella hemos visto en el oriente, y venimos a adorarle. Oyendo esto, el rey Herodes se turbó, y toda Jerusalén con él. Y convocados todos los principales sacerdotes, y los escribas del pueblo, les preguntó dónde había de nacer el Cristo. Ellos le dijeron: En Belén de Judea; porque así está escrito por el profeta:
Y tú, Belén, de la tierra de Judá,
No eres la más pequeña entre los príncipes de Judá;
Porque de ti saldrá un guiador,
Que apacentará[a] a mi pueblo Israel.
Entonces Herodes, llamando en secreto a los magos, indagó de ellos diligentemente el tiempo de la aparición de la estrella; 8 y enviándolos a Belén, dijo: Id allá y averiguad con diligencia acerca del niño; y cuando le halléis, hacédmelo saber, para que yo también vaya y le adore. Ellos, habiendo oído al rey, se fueron; y he aquí la estrella que habían visto en el oriente iba delante de ellos, hasta que llegando, se detuvo sobre donde estaba el niño. Y al ver la estrella, se regocijaron con muy grande gozo. Y al entrar en la casa, vieron al niño con su madre María, y postrándose, lo adoraron; y abriendo sus tesoros, le ofrecieron presentes: oro, incienso y mirra. Pero siendo avisados por revelación en sueños que no volviesen a Herodes, regresaron a su tierra por otro camino.
Matanza de los niños
Después que partieron ellos, he aquí un ángel del Señor apareció en sueños a José y dijo: Levántate y toma al niño y a su madre, y huye a Egipto, y permanece allá hasta que yo te diga; porque acontecerá que Herodes buscará al niño para matarlo. Y él, despertando, tomó de noche al niño y a su madre, y se fue a Egipto, y estuvo allá hasta la muerte de Herodes; para que se cumpliese lo que dijo el Señor por medio del profeta, cuando dijo: De Egipto llamé a mi Hijo.
Herodes entonces, cuando se vio burlado por los magos, se enojó mucho, y mandó matar a todos los niños menores de dos años que había en Belén y en todos sus alrededores, conforme al tiempo que había inquirido de los magos. Entonces se cumplió lo que fue dicho por el profeta Jeremías, cuando dijo:
Voz fue oída en Ramá,
Grande lamentación, lloro y gemido;
Raquel que llora a sus hijos,
Y no quiso ser consolada, porque perecieron.

Pero después de muerto Herodes, he aquí un ángel del Señor apareció en sueños a José en Egipto, diciendo: Levántate, toma al niño y a su madre, y vete a tierra de Israel, porque han muerto los que procuraban la muerte del niño. Entonces él se levantó, y tomó al niño y a su madre, y vino a tierra de Israel. Pero oyendo que Arquelao reinaba en Judea en lugar de Herodes su padre, tuvo temor de ir allá; pero avisado por revelación en sueños, se fue a la región de Galilea, y vino y habitó en la ciudad que se llama Nazaret, para que se cumpliese lo que fue dicho por los profetas, que habría de ser llamado nazareno.

Lamentatio Rachelis, siglo XI, siglo XII de Limoges

*(*Responsorium*:> Sub altare Dei audiui uoces occisorum dicentivm. Versus:*
Quare non defendis sanguinem Nostrum? Et acceperunt diuinum responsum:
AIdhuc sustinete modicum tempus > donec impleatur numerus fratrum uestrorum.
<Versus.”> Vidi (sub altare Dei animas sanctorum, propter verbum Domini*
Quod habebant, et clara voce dicebant. Quare non.
Lamentatio Rachelis:
O Dulces filii, Quos nunc progenui,
Olim dicta mater quod nomen tenui?
Olim per pignora uocor puérpera,
Modo sum misera, natorum uidua.
Heu! michi misere! cum possim uiuere
Cum natos coram me uideo perdere,
Herodes impius, furore repletus,
Nimium superbus perdit meos partus.

Angelus:
Noli, Rachel, deflere pignora.
Cvt tristaris, et tundis pectora.
Noli flere, sed gaude potius,
Cui nati uiuunt felicius.
Ergo gaude!
Svmmi patris eterni filius,
Hic est ille quem querit perdere,
Qui uso facit eteme uiuere.
Ergo gaude!.

Ordo Rachelis de Fleury, siglo XIII

<A)d interfectionem Puerorum induantur Innocentes stolis albis, et gaudentes per monasterium, orent Deum dicentes:
<0> Quam gloriosum est regnum <in quo cum Christo gaudent omnes sancti amicti stolis albis; sequuntur agnum quocumque ierit>.
Tunc Agnus ex inprouiso ueniens, portans crucem, antecedat eos huc et illuc, et illi sequentes cantent:
Emitte agnum, Domine, (dominatorem terrae, de petra deserti, ad montem filiae Sion?)
Interim Armiger quidam offerat Herodi sedenti sceptrum suum dicens:
Super solium Dauid, et super regnum ejus sedebit in aeternum, alleluia.
Interea Angelus super Presepe apparens moneat Joseph fugere in Egiptum cum Maria. Angelus dicat tribus vicibus losepht

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ioseph, Ioseph, Joseph, fili Dauid!

Postea dicat hec:

Tolle puerum et matrem eius, et uade in Egiptum, et esto ibi usque dum dicam tibi. Futurum est enim ut Herodes querat puerum ad perdendum eum.

Ioseph abiens, non uidente Herode, cum Maria portante Puerum dicens:

Egipte, , noli flere, <quia dominator tuus veniet tibi, ante cujus conspectum movebuntur abyssi, liberare populum suum de manu potentium. Versus: Ecce dominator Dominus cum virtute veniet.

Interim Armiger, nuncians Magos per aliam uiam redisse salutat prius Regem;postea dicat:

Rex, in eternum uiue! Delusus es, Domine; magi uiam redierunt aliam.

Tunc Herodes, quasi corruptus, arrepto gladio, paret seipsum occidere; sed prohibeatur tandem a suis et pacificetur, dicens:

Incendium meum ruina restinguam.

Interea Innocentes, adhuc gradients post Agnum, decantent:

Agno sacrato pro nobis mortificato,
Splendorem patris Splendorem virginitatis
Offerimus Christo sub signo luminis isto.
Multis Ira modis ut quos inquirit Herodis
Agno saluemur cum Christo conmoriemur

Armiger suggerat Herodi dicens:

Discerne, Domine, uindicare iram tuam, et stricto mucrone iube ***occid****i pueros; forte inter occisos, occidetur et Christus.*

Herodes tradens ei gladium dicens:

Armiger eximie, fueros fac ense perire.

Interim, **occisoribus** uenientibus, subtrahatur agnus clam, quem abeuntem salutant Innocentes:

Salue, Agnus Dei! Salue tie, qui tollis peccata mundi, alleluia!

Tunc Matres occidentes orent occisos:

Oremus, tenere natorum parcite uite.

Postea, iacentibus Infantibus, Angelus ab excelso admoneat eos, dicens:

Vos qui in puluere estis, expergiscirnini et clamate.

Infantes iacentes:

Quare non defendis \ sanguinem Nostrum^ Deus noster?

Angelus:

-Adhuc sustinete modicum tempus, donec impleatur numerus fratrum uestrorum.

Tunc inducatur Rachel, et due Consolatrices; et stans super Pueros plangat, cadens aliquando, dicens:

Heu, *Teneri partus.» laceros quos cernimus artus}*
Heu! Dulces nati, sola rabie iugulati
Heu, Quem nec pietas nec uestra coercuit etas!
Heu, Matres misere, que cogimur ista uidere!
Heu! quid nunc agimos cur non hec Jacta subimus!
Heu! Quia memores nostrosque leuare Dolores
Gaudia non possunt, !

Consolatrices excipients eam cadentem dicentes:

Noli, uirgo Rachel, noli dulcíssima mater,
Pro nece paruorum fletus retinere dolorum.
Si que tristaris, exulta que lacrimaris.
Namque tui nati uiuunt super Astra beati.

Item Rachel dolens;

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Heu! Heu! Heu!
Quomodo gaudebo, dum mortua membra uidebo;
Dum sic commota fuero per uiscera tota?
Me facient uere pueri sine fine dolere.
O dolor» 0 patrum mutataque gaudia matrum
Ad lúgubres luctus; lacrimarum fundite fletus
Iudee florem patrie lacrimando dolorem.

Item Consolatrices:

Quid tu, uirgo
Mater Rachel „ ploras Formosa,
Cuius uultus Jacob delectat?
Ceu sororis annicule
Lippitudo eum iuuat!
Terge, mater, flentes oculos.
Quam te decent genarum riuuli?

Item Rachel:

Heu, heu, heu/ Quid | me incusastis fletus incassum fudisse >
Cum sim orbata nato, paupertatem meam <qui solus> curaret
Qui Non hostibus cederet angustos terminos, quos michi lacob adquisiuit
Quique stolidis fratribus, quo<s> multos, pro<h> dolor, extuli esset pro
Futurus.

Tunc Consolatrices, esupinantes Infantes, dicentes:

Numquid flendus est iste, qui regnum possidet celeste,
Quique prece frequenti miseris fratribus apud Deum auxilielur?

Item Rachel cadens super Pueros:

Anxiatus est in me spiritus meus; in me turbatum est cor meum.

Tunc Consolatrices abducant Rachel, et Angelus-interim de supernis dicat antiphonam que sequitur:

Sinite paruulos <uenire ad me, talium est enim regnum coelorum.>

Ad uocem Angeli surgentes Pueri intrent chorum dicentes:

O Christe, quantum patri exercitum iuuenis, doctus ad bella maxima; populis predicans, colligis, umbras suggens cum tantum miseris.

Dum hec fiunt, tollatur Herodes et substituatur in loco eius Filius eius,Archelaus, et exaltetur in regem. Interim Angelus ammoneat loseph in Egiptum,quo prius secessit, dicens:

Ioseph, Ioseph, Ioseph, fili Dauid! Reuertere | in terram ludam, defuncti sunt enim qui querebant animam pueri.

Tunc Joseph reuertatur cum Maria et Puero, secedens in parte<s> Galilee dicens:

Gaude, gaude, gaude, Maria uirgo; cunctas hereses,

Et cetera.s Cantor incipit Te Deum laudamus. Sic finit.

9. Auto de los Reyes Magos. *Ordo Stellae*

Ordo Stellae Rouen, siglo XII

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Officium Stelle ita celebretvr. Vbi Stella apparebit, dicat Rex stans post altare maivs:

Stella fulgore nimio rutilat.

Alter, aliunde ueniens ex dextera parte, dicat:

Que regem regum natum monstrat.

Tercius a sinistra ueniens dicat:

Quem uenturum olim prophetia signauerat.

Regi a dextera uenienti dicat Rex medius:

Pax tibi, frater

Cui respondeat idem cum alio a sinistra ueniente:

Pax quoque tibi,

Sese osculando. Quo finito, chorus cantet antiphonam:

Hec primun orientales fines collustrans illarum colonis partium magne rei prebuit signum; hec illos tres magos insignes prudentie capaces ad adorandum regem natum perduxit dicentes.

Et interim Reges, alter alteri ostendendo Stellam, baculis innuentes erectis, dicat medius:

Ecce stella!

Alter in dextera dicat:

Et ecce stella!

Tercius in sinistra dicat:

Et ecce uere stella!

Quo finito, dicant Reges:

Eamus ergo et inquiramus eum, offerentes ei munera: aurum, thus, et myrram.

Herodi in throno svo resident dicat Internvntivs:

Salue, Rex Iudeorum

Huic Rex econtra:

Salue<t> te gratia mea

Item Internuntius:

Assunt nobis, Domine Rex uiri ignoti ab oriente uenientes, nouiter natum quendam regem queritantes.

Quo peracto, Internuntius rediens ad Magos dicat:

Que sit causa uie, qui uos, uel unde uenitis?

Dicite.

Cui Magi:

Rex est causa uie; reges sumus ex Arabitis

Huc uenientes.

Querimus hic regem regnantibus imperitantem,

Quem natum mundo lactat Iudaica uirgo.

Internuntius Herodi:

Reges sunt, ut dicunt, ex Arabitis, regem regum regnantibus imperitantem queritantes.

Rex Internuntio:

Ad nos uocentur, ut eorum a nobis sermones audiantur.

Internuntius Magis:

Regia uos mandata uocant; non segniter ite.

Internuntius precedens Regens Herodi nuntiat, báculo innuendo:

En magi ueniunt,

Et regem regum natum stella duce requirunt.

Portant insonti sua munera cuncta regenti.

Quo finito, medius Rex Herodi dicat:

Salue, rex populi fortis, dominator et orbis.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

? *Quid uis edissere nobis?*

Quem osculetur Herodes, faciendo eum sedere in dextera parte sui. Alter in dextera Herodi dicat:

Ase ai ase elo allo abadac crazai nubera satai loamedech amos ebraisim loasetiedet inbedo adoro otiso bedoranso i et o iomo bello o illa et cum marmoysen aharon et cum cizarene rauidete qui adonay moy.

Hunc osculando iubeat Herodes sedere iuxta priorem. Tercius in sinistra Herodi dicat:

O some tholica lama há osome tholica lama ma chenapi ha thomena.

De quo Herodes faciat ut de prioribus, quibus Herodes dicat:

Regem quem queritis, natum esse quo signo didicistis?

Magi econtra:

Illum natum esse didicimus in oriente stella monstrante

Hic ostendant Magi Stellam baculis, quibus Rex:

Si illum regnare creditis, dicite nobis.

Item Magi:

Ilum regnare fatentes, cum misticis muneribus de terra longínqua adorare uenimus, trinum Deum uenerantes tribus cum muneribus.

Primus Rex erigens se a sede genuflexo ante Herodem dicat:

Auro regem.

Secundus similiter dicat:

Thure sacerdotem.

Tercius similiter dicat:

Myrra mortalem.

Herodes Episcopis:

Huc, simiste mei, disertos pagina scribas profética ad me uocate.

Quo finito, Episcopi uenientes ad Scribas dicant:

Vos, legis periti, a rege uocati cum prophetarum libris prosperando uenite.

Scribe cum Episcopis uenientes dicant Herodi:

Dissere, Rex, quid uis, assumus ecce tibi.

Quibus Rex:

O uos scribe, interrogati dicite si quid de hoc puero scriptum uideretis in libro.

Huic Scribe:

Vidimus, Domine, in prophetarum lineis nasci Christum in Bethleem, ciuitate David, propheta sic uaticinante.

Quo finito, chorus dicat:

Betleem, non es minima,

vsque in finem. Quo audito, Herodes prospiciens in libro prophetie iratus proiciat. Deinde dicat Magis:

Ite et de puero diligenter inuestigate,
Et inuento, redeuntes Mihi renunciate,
Ut et ego | ueniens adorem eum.

Qui redeuntes ab Herode, insinuando sibi inter se preuisam Stellam, dicat:

Ecce stella in oriente preuisa
Iterum precedit nos lucida

Qui gradientes uersus Presepe interrogent Pastores obuiam factos:

Pastores, dicite quidnam uidistis, et annunciate Christi natiuitatem.

Quibus Pastores respondeant:

Infantem uidimus pannis inuolutum, et choros angelorum laudantes Saluatorem.

Quo audito, Magi inde transeuntes cantent:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Quem non preualent propria magnitudine
Celi, terre atque maria anphisepere,
De uirgineo natus útero ponitur in presépio,
Sermo cecinit quem uatidicus stant simul bos et asinus.
Sed oritur stella lucida, prebitura Domino obsequia.
Quem Balaam ex Iudaica oriturum dixerat prosápia.
Hec nostrorum óculos fulgurante lumine perstrinxit prouidos,
Atque ipsos previa ducens ad cunabula perduxit uilia.

His peruenientibus ad Presepe dicant Obstetrices:

Qui sunt hii qui, stella duce, nos adeuntes inaudita ferunt?

Magi econtra:

Nos sumus, quos cernitis, reges Tharsis et Arabum et Saba dona ferentes Christo, Regi, nato Domino, quem, stella deducente, adorare uevimos.

Item Obstetrices aperiendo Presepe dicant:

Ecce puer adest quem queritis; iam properate, adorate, quia ipse est redemptio mundi.

Quo uiso, primus Magus aurum oferendo in terram prostratus dicat:

Salue, Rex seculorum, cuiús ad imperium universa pauescunt, suscipe nunc aurum, regis signum.

Sacundus thus oferendo subinfera<t>:

Domine, Rex eterne glorie, suscipere dignare thus, sicut Deus uerus.

Tercius mirran oferendo dicat:

Puer iacens in presepe
tamen imperans ubique,
suscipe mirram signum sepulture.

His adorantibus puer quasi Angelus desuper stans cantet:

Impleta sunt omnia que prophetice dicta sunt. Ite, viam remeantes aliam, nec delatores tanti regis puniendi eritis.

Quo expleto, Magi aliunde redeuntes cantent:

O Magnum misterium,

usque in finem. Illis redeuntibus Internuntius dicat Herodi:

Delusus es, Domine: magi uiam redierunt aliam.

Qua peracta, Filius Herodis ad patrem:

Salue, pater inclite,
Salue, Rex egregie,
qui ubique imperans,
scaptra tenens regia

Cui Herodes:

Fili amantissime,
digne laudis munere,
laudis pompam régie
tuo gerens nomine,
rex est natus fortior
nobis et potentior.
uereor ne nos exturbet
nostri regni solio.

Item Filius patri:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Contra natum puerum,
Contra illum regulum,
Iube, Pater, máximum
Imminere premium.

Hac peracta, Duces tenentes nudatos gladios dicant Herodi:

Decerne, Domine, uindicari iram tuam; iube occidi pueros; forte inter occisos occidetur et puer.

Herodes acceptum gladium librans hac et illac reddat a quo sumpsit.

(I)ncipit *Ordo ad representandum Herodem* de Fleury siglo XIII

Parato Herode et ceteris personis, tunc quidam Angelus cum multiudine in excelsis ap<p>areat. Quo uiso, Pastores perterriti; salutem annunciet eis de ceteris adhuc tacentibus:

Nolite Timere uos, ecce enim euuangelizo uobis gaudium magnum, quod erit
Omni populo, quia natus est nobis <h>odie Saluatot mundi in ciuitate Dauid,
et oc uobis signum: Inuenietis infantem pannis inuolutum et positum in presepio
in medio duum animalium.

Súbito omnis multitudo cum Angelo dicat:

Gloria in excelsis Deo, et in terra jiax hominibus bone uoluntalis, alleluia^ alleluia!

Tunc demum surgentes cantent intra se Transeamus, et cetera; et sic procedant usque ad Presepe, quod ad ianuas monasterii paratum erit:

Transeamus usque Bethleem, et uideamus | hoc uerbum quod factum est. Quod fecit Dominus et ostendit nobis.

Tunc due Mulieres custodientes Presepe interrogent Pastores, dicentes:

Quem queritis, pastores, dicite?

Respondeant Pastores:

Saluatorem Christum Dominum, infantem pannis inuolutum, secundum sermonem angelicum

Mulieres:

Adest paruulus cum Maria matre eius, de quo dudum vaticinando Ysaias propheta dixerat: Ecce uirgo concipiet et pariet filium.

Tunc Pastores procidentes adorent Infantem dicentes:

Salue, Rex seculorum

Postea surgentes inuitent populum circumstantem adorandum infantem: dicentes tribus vicibus:

Venite, uenite, uenite , adoremos Deum, quia ipse est Saluator noster.

[nterim Magi prodeuntes, quisquam de angulo suo quasi de regione sua, conueniant ante altare uel ad ortum Stelle, et dum appropinquant, primus dicat:

Stella fulgore nimio rutilat. |

Secundus:

Quem uenturum olim propheta signauerat.

Tunc stantes collaterales, dicat dexter ad medium: Pax tibi, frater. Et ille respo*ndea*t: Pax quoque tibi. Et lentur sese; sic medius ad sinitrum, sic sinister ad dextrum. Salutacio cuiusque:

Pax tibi,frater.

Responsio cuiusque:

Pax quoque tibi.

Tunc Ostendant sibi mutuo:

Ecce stella, ecce stella, ecce stella!

Procedente autem Stella, sequentur et ipsi precedentem Stellam, dicentes:

Eamus ergo et inquiramus eum, offerentes ei munera: aurum, thus, et mirram ; quia scriptum didicimus: Adorabunt eum omnes reges, omnes gentes seruient et.

Uenientes ad hostium chori interrogent astantes:

Dicite nobis, 0 lerosolimitani ciues, ubi est expectacio gencium; ubi est qui natus est rex Iudeorum, quem signis celestibus agnitum uenimus adorare?

Quibus uisis, Herodes mit<t>at ad eos Armigerum dicentem:

Que rerum | nouitas, aut que causa subegit uos
Ignotos temptare uias? Quo tenditis ergo?
Quod genus? Vnde domo? Pacemne hue fertis an arma?

Reponsio Magorum:

Caldei sumus;
bacem ferimus;
regem regum querimus
quem natum esse stella indicat,
eu fulgore ceteris clarior rutilat.

Armiger reuersus Salutat Regem; flexo genu dicat:

Viuat Rex in etemun

Herodes:

Soluet te gratia mea.

Armiger ad Regem

Adsunt nobis, Domine, tres uiri ignoti ab oriente uenientes, nouiter natum quendam regem queritantes.

Tunc mittat Herodes Oratores uel Interpretes suos ad Magos dicens;

Leti inquisitores, qui sunt inquirite reges,
Affore quos nostris iam fama reuoluit in oris.

Interpretes ad Magos:

Principis edictu, reges, | Prescire uenimus
Quo sit profectus hic uester et unde perfectus.

Magi:

Regem quesitum duce stella significatum,
Munere prouiso properamus eum uenerando.

Oratores reuersi ad (H)erodem:

Reges sunt Arabum; cum trino munere natum
Ouerunt infantem, quem monstrant sidera regem.

Herodes mittens Armigerum pro Magis:

Ante uenire iube, quo possim singula scire
Qui sunt, cur ueniant, quo nos rumore requirant. quam Judaeorum turbae fallaci

Armiger:

Quod mandas, cicius, Rex inclite, Perficietur.

Armiger ad Magos

Regia uos mandata uocant; non segniters ite.

Armiger adducens Magos ad Herodem:

En Magi ueniunt,
Et regem natum, stella duce, requirunt

Herodes ad Magos:

Que *Sit causa uie; qui uos, uel unde uenitis?*

Dicite.

Magi:

Rex est causa uie; reges sumus ex Arabitis
Huc ueni |entis.
Querimus en regem regnantibus imperitantem,
Quem natum mundo lactat ludaica uirgo.

Herodes ad Magos:

Regem quem queritis, natum esse quo signo didicistis?

Magi:

Illum natum esse didicimus in oriente stella monstrante.

Herodes:

Si illum regnare creditis, dicite nobis.

Magi:

Illum regnare faientes, cum misticis muneribus de terra longinqua adorare uenimus, trinum Deum uenerantes tribus cum muneribus.

Et ostendant munera. Primus dicat:

Auro regem.

Secundus:

Thure Deum.

Tercius;

Mirra Mortalem.

Tunc Herodes imperet Symmistis qui cum eo sedent in habitu iuuenili, ut adducant Scribas qui in diuersorio parati sunt barbati:

Vos,mei simiste, legis peritos ascite ut discant in prophetis quid senciant ex his.

Simiste ad Scribas, ad adducant eos cum libris prophetarum:

Vos, legis periti, ad regem uocati, cum prophetarum libris prosperando uenite.

Postea Herodes interroget Scribas dicens: |

0 uso Scribe, interrogati dicite si quid de hoc puero scriptum uideritis in libro.

Tunc Scribe diu reuoluant librum, et tandem, inuenta quasi prophetia, dicant *Vidimus, Domine*, et osten<den>tes cum digito, Regi incrédulo tradant librum:

Vidimus, Domine, in prophetarum lineis nasci Christum in Bethleem lude, ciuitate Dauid, propheta sic uaticinante.

Chorus:

Bethleem, ,non es minima (jn principibus Iuda, ex te enim exiet dux qui regat populum meum Israel; ipse enim salvum faciet populum suum a peccatis eorum.

Tunc Herodes, uisa prophetia, furore accessus, proiciat librum; at Filius eius, audito tumultu, procedat pacificaturus patrem, et stans salutet eum:

Salue, pater inclite;
salue, Rex egregie,
qui ubique imperas
<s>ceptra tenens rejia.

Herodes:

Fili amantissime,
Digne laudis munere,
Laudis pompam regie
Tuo gerens nomine,
Rex est natus forcior,
nobis et potencior.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Uereor ne solio
nos extrahep regio.
Tunc Filius despectiue loquens de Christo offerat se ad uindictam dicens :
Contra illum regulum,
contra natum paruulum
iube, pater, filium
hoc inire preliu
Tunc demum dimittat Herodes Magos, ut inquirant de Puero, et coram eis spondeat Regi nato, dicens:
I
Ite, et de puero diligenter inuestigate
Et inuento, redeuntes michi renunciate
Ut et ego ueniens adorem eum.
Magis egredientibus, precedat Stella eos, que nondum in conspectu Herodis ap<p>aruit. Quam ipsi sibi mutuo ostendentes, procedant. Qua uisa, Herodes et Filius minentur cum gladiis. <Magi'.>
Ecce stella in oriente preuisa
Iterum precedit nos lucida.
Interim Pastores redeuntes a Presepe ueniant gaudentes et cantantes in eundo:
O Regem cele <cui talia famulantur obsequia! Stabulo ponitur qui continet mundum; jacet in praesepio, et in nubibus tonat.
Ad quos Magi:
Quem uidistis?
Pastores:
*Secundum quod dictum est nobis ab angelo de puero isto, inuenimus infantem pannis inuolutum et positum in presépio in medio duum animalium,**
Postea Pastoribus abeuntibus, Magi procedant post Stellam usque ad Presepe cantantes:
Que <m> non preualent própria magnitudine
Celum, terra atque maria lata capere,
De uirgineo natus útero ponitur in presepio.
Sermo cecinit quem uatidicus, sta<n>t simul bos et asinus-|
.Sed oritur stella lucida, prebitura Domino obsequia.
Quem, Balaam ex ludaica nasciturum dixerat prosapia.
Hec nostrorum óculos fulguranti lumine prest<r>inxit lucida,
Et nos ipsos prouide ducens ad cunabula resplendens fulgida.
Tunc Obstetrices uidentes Magos alloquantur:
Qui sunt hii qui, stella duce^ nos adeuntes inaudita ferunt?
Magi:
Nos s*umus, quos cernitis, reges Tharsis et Arabum et Saba dona ferentes Christo nato, Regi Domino, Quem, stella ducente, adorare uenimus.*
Obstetrices ostendentes Puerum:
-Ecce puer adest quem queritis; iam properate et adorate, quia ipse est redempcio mundi..
Magi'*
Salue, Rex secutorum
Salue, Deus deorum.
Salue, salus | mortuorum.
Tunc procidentes Magi adorent Puerum et offerent. Primus dicat:
Suscipe, Rex, aurum, regis signum.
Secundus:
Suscipe mirram, signum sepulture.

Tercius*.

Suscipe thus, tu uere Deus.

Istis factis, Magi incipiant dormire ibi ante Presepe, donec Angelus desuper ap(p>arens moneat in sompnis ut redeant in regionem suam per aliarni uiam. Angelus dicat:

Impleta sunt omnia que prophetice scripta sunt. Ite, uiam remeantes aliam, nec delatores tanti regis puniendi eritis.

Magi euigilantes:

Deo gracias. Surgamus ergo uisione moniti angelica, et calle mutato lateant Herodem, que uidimus de £uero.

Tunc Magi abeuntes cantent per aliam uiam, non uidente Herode:

0 admirabile commercium! Creator generis <humani animatum corpus sumens de virgine nasci dignatus est, Et procedens homo sine semine, largitus est nobis suam deitatem)

Tunc uenientes in* choro dicentes:

Gaudete, frates
Christus nobis natus est
Deus homo factus est.

Tunc cantor íncipit Te Deum. Sic finit,

10. *Historia de José*

Pasaje bíblico, Génesis 37

Historia de José (37.1—50.26)

37 1-2 Ésta es la historia de Jacob, que vivió en la tierra de Canaán, donde antes su padre había vivido como extranjero.

Los sueños de José

Cuando José tenía diecisiete años, ayudaba a sus hermanos, los hijos de Bilhá y de Zilpá, a cuidar las ovejas. Pero José le contaba a su padre lo mal que se portaban sus hermanos.

3 Jacob amaba a José más que a sus otros hijos, pues había nacido cuando ya era muy anciano. Por eso le hizo una capa de muchos colores. **4** Pero sus hermanos lo odiaban, y ni siquiera le hablaban, pues veían que su padre lo quería más que a ellos.

5 Un día José tuvo un sueño. Cuando se lo contó a sus hermanos, ellos lo odiaron aún más, **6** pues les dijo:

—Anoche tuve un sueño, **7** y soñé que estábamos en medio del campo, atando el trigo en manojos. De repente, mi manojo se levantó y se quedó bien derecho, mientras los de ustedes lo rodeaban y se inclinaban ante él.

8 Sus hermanos protestaron:

—¡Ahora resulta que vas a ser nuestro rey y nuestro jefe!

Y por causa del sueño y por lo que decía, creció en ellos el odio que le tenían.

9 José tuvo otro sueño, y también se lo contó a sus hermanos. Les dijo:

—Fíjense que tuve otro sueño. Resulta que esta vez el sol, la luna y once estrellas, se inclinaban ante mí.

10 Cuando les contó este sueño a su padre y a sus hermanos, su padre lo reprendió, y le dijo:

—¿Qué clase de sueño es ése? ¿Quieres decir que tu madre y tus hermanos, y yo mismo, vamos a ser tus esclavos?

11 Y sus hermanos le tenían envidia, pero su padre trataba de entender el significado de sus sueños.

José es vendido como esclavo

12 Los hermanos de José habían llevado las ovejas de su padre a los pastos de Siquem. **13-14** Unos días después, Jacob le dijo a José:

—Ya sabes que tus hermanos están en Siquem, cuidando las ovejas. Quiero que vayas a ver si todo está bien, y que regreses a contármelo.
—Sí, papá, enseguida voy —le respondió.
José salió del valle de Hebrón, y llegó a Siquem, **15** pero no encontró a sus hermanos por ningún lado. Poco después lo encontró un hombre y le preguntó:
—¿Qué andas buscando?
16 José le respondió:
—Busco a mis hermanos y a sus rebaños. Tal vez usted pueda decirme dónde están.
17 Aquel hombre contestó:
—Hace días que se fueron. Alcancé a oír que se iban a Dotán.
José siguió buscando a sus hermanos, y allá los encontró. **18** Cuando ellos lo vieron acercarse, antes de que él llegara a donde ellos estaban, se pusieron de acuerdo para matarlo. **19** Unos a otros se decían:
«¡Vaya, vaya! ¡Aquí viene ese gran soñador! **20** Vamos a matarlo y a echarlo en uno de estos pozos, y diremos que algún animal feroz se lo comió. ¡Ya vamos a ver si se cumplen sus sueños!»
21-22 Al oír esto, Rubén trató de librar a José de sus hermanos, para luego llevárselo a su padre. Por eso les dijo: «No está bien que lo matemos. ¿Para qué matarlo? Si quieren, échenlo en este pozo del desierto; ¡pero no le hagan daño!»
23 Cuando José llegó a donde estaban sus hermanos, ellos le quitaron la capa que su padre le había hecho **24** y lo echaron al pozo, que estaba seco. Y Rubén se fue.
25 Los hermanos se sentaron a comer. De pronto vieron que se acercaba un grupo de comerciantes. Eran unos ismaelitas que venían de Galaad. Sus camellos estaban cargados de finos perfumes y hierbas de rico olor, que los ismaelitas pensaban vender en Egipto.
26 Judá entonces les dijo a sus hermanos:
«No ganamos nada con matar a nuestro hermano, y luego tener que mentir acerca de su muerte. **27** Nos conviene más vendérselo a estos ismaelitas. Después de todo, José es nuestro hermano; ¡es de nuestra propia familia!»
Esta idea les pareció bien, **28** así que cuando los comerciantes pasaron por allí, los hermanos de José lo sacaron del pozo y lo vendieron en veinte monedas de plata. Entonces los comerciantes se lo llevaron a Egipto.
29 Cuando Rubén regresó y vio que José ya no estaba en el pozo, rompió su ropa en señal de tristeza, **30** y luego fue a decirles a sus hermanos: «¡José ya no está en el pozo! Y ahora, ¿qué le voy a decir a mi padre?»
31 Mataron entonces un cabrito, y con la sangre del cabrito mancharon la capa de José. **32** Luego le llevaron la capa a Jacob, y le dijeron:
—¡Mira lo que encontramos! Nos parece que es la capa de tu hijo.
33 Jacob la reconoció, y lleno de dolor gritó:
—¡Sí, es la capa de mi hijo! ¡Seguramente algún animal feroz lo hizo pedazos y se lo comió!
34 Allí mismo Jacob rompió su ropa en señal de tristeza, se vistió de luto, y durante mucho tiempo lloró por la muerte de su hijo. **35** Todos sus hijos llegaron para consolarlo, pero él no quería que lo consolaran. Más bien, lloraba y decía que quería morirse para estar con José.
36 Cuando los comerciantes llegaron a Egipto, vendieron a José. Lo compró Potifar, que era un oficial del rey de Egipto y capitán de la guardia.

José y la esposa de Potifar

39 Cuando los comerciantes llevaron a José a Egipto, lo compró Potifar, que era oficial del rey y capitán de su guardia. **2** A José le fue muy bien allí, en la casa de su amo egipcio, pues Dios estaba con él. **3** Potifar vio que Dios ayudaba a José y hacía que todo le saliera bien. **4-6** Por eso trató amablemente a José, lo puso a cargo de su casa y de todo lo que tenía. A partir de ese momento, y gracias a José, Dios bendijo a Potifar en todo, y él no se preocupaba ya de nada, más que de comer.
Como José era muy guapo y atractivo, **7** la mujer de su amo se fijó en él, y le propuso:
—¡Ven, acuéstate conmigo!
8 En vez de aceptar, José le contestó:
—Mi amo confía en mí, y por eso ha dejado todo a mi cargo. Estando yo al frente de todas sus riquezas, él no tiene nada de qué preocuparse. **9** No me ha prohibido nada, y en esta casa nadie tiene

más autoridad que yo. Pero usted es su esposa. Tener relaciones sexuales con usted, sería pecar contra Dios.
10 Y aunque todos los días ella le insistía, él la rechazaba. **11** Un día, José entró en la casa para hacer su trabajo. Entonces ella, aprovechando que no había nadie en la casa, **12** lo agarró de la ropa y le exigió:
—¡Acuéstate conmigo!
Pero José prefirió que le arrebatara la ropa, y salió corriendo de la casa. **13** Entonces ella, al verse con la ropa de José en las manos, **14** llamó a gritos a los sirvientes y les dijo:
—¡Miren, este hebreo que trajo mi esposo ha venido a burlarse de nosotros! Se metió aquí y quiso violarme, pero yo me puse a gritar con todas mis fuerzas. **15** En cuanto me oyó gritar y pedir ayuda, salió corriendo ¡y hasta la ropa dejó!
16 Ella guardó la ropa de José hasta que regresara su esposo. **17** Cuando Potifar llegó, ella le contó la misma historia: «Ese esclavo hebreo que nos trajiste quiso violarme. **18** Pero en cuanto empecé a gritar pidiendo ayuda, dejó su ropa junto a mí y salió corriendo de la casa».
19 Al oír Potifar las quejas de su esposa, se enojó mucho. **20** Entonces agarró a José y lo metió en la cárcel, donde estaban los presos del rey.
Pero aun en la cárcel **21** Dios siguió ayudando a José y dándole muestras de su amor, pues hizo que el carcelero lo tratara bien. **22** Y así, el carcelero puso a José a cargo de todos los presos y de todos los trabajos que allí se hacían. **23** El carcelero no tenía que vigilarlo, porque Dios ayudaba a José y hacía que todo le saliera bien.

Los sueños del copero y del panadero

40 1-2 Algún tiempo después, el jefe de los coperos[a] y el jefe de los panaderos ofendieron al rey de Egipto, y el rey se enojó mucho con estos dos ayudantes. **3** Entonces los puso bajo vigilancia en la cárcel donde José estaba preso. **4** El capitán de la guardia los dejó al cuidado de José.
Pasó el tiempo, **5** y una noche el copero y el panadero tuvieron cada uno un sueño, y cada sueño tenía su propio significado. **6** Al día siguiente, cuando José llegó a verlos, los encontró muy tristes, **7** y les preguntó:
—¿Por qué están hoy tan tristes?
8 Ellos respondieron:
—Resulta que los dos tuvimos un sueño, pero no hay quien pueda decirnos lo que significan.
José les dijo:
—Vamos a ver, cuéntenme sus sueños, y Dios nos dirá lo que significan.
9 El primero en contar su sueño fue el copero. Le dijo:
—En mi sueño yo veía una planta de uvas **10** que tenía tres ramas. Tan pronto como las ramas brotaban, también echaban flores, y las uvas maduraban. **11** Yo tenía en mi mano la copa del rey, así que tomaba las uvas y las exprimía en la copa, y luego se la daba al rey.
12 José le dijo:
—Las tres ramas son tres días. Eso quiere decir **13** que dentro de tres días el rey te perdonará y te devolverá tu cargo, para que vuelvas a servirle como su jefe de los coperos. **14** Por favor, cuando todo esto suceda, no te olvides de mí. Tan pronto puedas, háblale de mí al rey, y sácame de esta cárcel. **15** Yo soy hebreo, y me trajeron aquí a la fuerza, aunque no hice nada para merecerlo.
16 Cuando el jefe de los panaderos vio que José le había dado un significado muy bueno al sueño del copero, le dijo:
—También yo tuve un sueño. Sobre mi cabeza había tres canastas de pan. **17** La canasta de más arriba tenía los mejores pasteles para el rey; sin embargo, las aves venían a comérselos.
18 José le dijo:
—Las tres canastas son tres días. Eso quiere decir **19** que dentro de tres días el rey mandará que te cuelguen de un árbol. Allí los buitres se comerán tu cuerpo.
20 Tres días después el rey de Egipto celebraba su cumpleaños, así que hizo una gran fiesta e invitó a todos sus ayudantes y consejeros. Allí, delante de sus invitados, el rey mandó a sacar de la cárcel al jefe de los coperos y al jefe de los panaderos. **21** Al jefe de los coperos le devolvió su cargo, **22** pero mandó que colgaran de un árbol al jefe de los panaderos. Así se cumplió lo que José les había dicho.
23 Sin embargo, el jefe de los coperos se olvidó completamente de José.

Los sueños del rey de Egipto

41 Dos años después, el rey de Egipto tuvo un sueño en el que se veía de pie, junto al río Nilo. **2** De
pronto vio que del río salían siete vacas, gordas y bonitas, las cuales se ponían a comer el pasto que
había a la orilla del río. **3** También vio salir del río otras siete vacas, flacas y feas, las cuales se
pararon junto a las primeras siete vacas. **4** Y de repente, ¡las flacas y feas se comieron a las gordas y
bonitas!
En ese momento el rey se despertó. **5** Pero volvió a dormirse, y tuvo otro sueño. Soñó que de un
mismo tallo brotaron siete espigas, verdes y llenas de trigo. **6** Tras ellas brotaron otras siete espigas,
sin trigo y marchitadas por el viento del desierto. **7** ¡Y las espigas secas se tragaron a las verdes y
llenas de trigo!
El rey se despertó, y vio que se trataba de un sueño. **8** Sin embargo, al levantarse estaba tan
preocupado que mandó llamar a todos los magos y sabios de Egipto. Les contó sus sueños, pero
ninguno pudo decirle lo que significaban. **9** De pronto, el jefe de los coperos se acordó de José y le
dijo al rey:
—¡Soy un malagradecido! **10** Una vez usted se enojó conmigo y con el jefe de los panaderos, y
mandó que nos encerraran en la cárcel, al cuidado del capitán de la guardia. **11** Una noche, los dos
tuvimos un sueño. **12** Allí en la cárcel estaba con nosotros un joven hebreo, que ayudaba al capitán de
la guardia; le contamos nuestros sueños, y él nos dijo lo que significaban. **13** ¡Y dicho y hecho! A mí
usted me devolvió a mi cargo, y al otro mandó que lo mataran.
14 El rey mandó llamar a José, y de inmediato lo sacaron de la cárcel. Entonces José se afeitó, se
cambió de ropa, y luego se presentó ante el rey. **15** Y el rey le dijo:
—Tuve un sueño, y nadie puede decirme lo que significa. Pero me han dicho que en cuanto oyes un
sueño, sabes su significado.
16 José le respondió:
—Yo no tengo ese poder, pero Dios sí lo tiene, y le dará a usted la respuesta esperada.
17 Entonces el rey le dijo:
—Resulta que, en mi sueño, yo estaba de pie a la orilla del río Nilo. **18** De pronto vi que del río salían
siete vacas gordas y bonitas, las cuales se pusieron a comer el pasto que había a la orilla del río. **19**
Tras ellas salieron otras siete vacas, muy flacas y feas. ¡Jamás vi vacas tan feas en todo Egipto! **20** Y
resulta que las vacas flacas y feas se comieron a las vacas gordas que habían salido primero. **21** Eran
tan flacas y feas esas vacas, que después de comerse a las otras, no se les notaba nada; ¡seguían tan
flacas como al principio!
»Yo me desperté. **22** Pero volví a soñar, y en mi sueño vi también siete espigas verdes y llenas de
trigo, que brotaban de un mismo tallo. **23** Después de ellas brotaron otras siete espigas, delgadas y
marchitas, resecadas por el viento del desierto. **24** Esas espigas delgadas se comieron a las siete
espigas llenas de trigo. Todo esto se lo he contado a los magos, pero ninguno ha podido explicármelo.
25 José le dijo al rey:
—Los dos sueños que tuvo Su Majestad son uno solo. Dios le ha hecho saber a usted lo que piensa
hacer. **26** Las siete vacas gordas son siete años, lo mismo que las siete espigas llenas de trigo; el sueño
es uno solo. **27** Las siete vacas flacas y feas que salieron detrás de aquéllas son también siete años, lo
mismo que las siete espigas marchitas y resecadas por el viento del desierto. Ellas significan siete
años de hambre.
28 »Dios quiere que Su Majestad sepa lo que él está a punto de hacer. **29** Egipto va a tener siete años
de abundantes cosechas, **30-31** pero después vendrán siete años en que no habrá qué comer. Cuando
eso suceda, nadie se acordará de la abundancia que antes hubo. Habrá tanta hambre que acabará con el
país. **32** Su Majestad tuvo el mismo sueño en dos formas distintas, y eso significa que Dios ha
decidido hacerlo, y lo va a hacer muy pronto.
33 »Yo le sugiero a Su Majestad que busque a alguien muy sabio e inteligente, y que lo ponga a cargo
del país. **34** También le sugiero que nombre gente que se encargue de recoger la quinta parte de las
cosechas durante los siete años de abundancia. **35** Durante los siete años buenos que van a venir, Su
Majestad debe darles autoridad para que junten y almacenen en las ciudades todos los alimentos y el
trigo. **36** Ese alimento quedará guardado, para usarlo durante los siete años de hambre que habrá en
Egipto. Así el país no quedará arruinado por el hambre.
37 El rey y sus consejeros estuvieron de acuerdo en que el plan de José era bueno, **38** y el rey les
comentó: «En ningún lado vamos a encontrar a nadie más inteligente que este joven». **39-41** Por eso
le dijo a José:

—Dios te ha dado a conocer todo esto, y eso quiere decir que no hay nadie tan sabio e inteligente como tú. Por eso, a partir de este momento quedas a cargo de mi palacio y de todo mi pueblo. Todos en Egipto tendrán que obedecerte. Sólo yo tendré más poder que tú, porque soy el rey.
42 Después, el rey se quitó el anillo que usaba para sellar sus cartas, y se lo puso a José. Luego ordenó que lo vistieran con ropas de lino fino y que le pusieran un collar de oro, **43** y le pidió que lo acompañara en su carro, como su gobernador. Delante de José gritaban: «¡Abran paso!» Así fue como el rey puso a José a cargo de todo su país. **44** Luego le dijo a José: «Aunque yo soy el rey de Egipto, nadie en este país hará nada sin tu permiso».
45 Además, el rey le cambió el nombre a José, y le puso Safenat-panéah, y le dio por esposa a la hija de Potifera, sacerdote de On, la cual se llamaba Asenat. Después de eso, José comenzó a recorrer todo Egipto.
José se hace cargo de Egipto
46 José tenía treinta años cuando se despidió del rey y comenzó a viajar por todo Egipto. **47** Durante los siete años de abundancia, en todo Egipto hubo muy buenas cosechas, **48** así que José juntó todo el alimento que se produjo en esos siete años y lo almacenó. En cada ciudad guardó el alimento que produjeron los campos vecinos. **49** José almacenó tanto trigo que parecía haber juntado toda la arena del mar; hasta dejó de anotar la cantidad de trigo guardada, porque ya no era posible llevar la cuenta.
50 Antes de que llegaran los años de escasez, Asenat y José tuvieron dos hijos. **51** Al primero de ellos José lo llamó Manasés porque dijo: «Dios ha hecho que me olvide de todos mis problemas y de la familia de mi padre». **52** A su segundo hijo lo llamó Efraín, porque dijo: «Dios permitió que yo tuviera hijos en este país donde he sufrido tanto».
53-54 Tal como lo había anunciado José, a los siete años de abundancia siguieron los siete años de escasez. Y aunque había hambre en todos los otros países, en Egipto había de comer. **55** Cuando comenzó a sentirse el hambre en Egipto, los egipcios fueron a pedirle al rey que les diera de comer. Entonces el rey les dijo: «Vayan a ver a José, y hagan lo que él les diga».
56 Cuando ya no había comida en todo el país, José abrió los almacenes y les vendió trigo a los egipcios. **57** Era tanta la escasez de alimentos que de todos los países iban a Egipto para comprarle trigo a José.

Ordo Ioseph

Letetur hodie
chorus fidelium;
Quiescant fabule,
Crescat silentium

Sequantur homines
Ioseph consilium;
vitent mulieres
Nature uitium.

Iam recitabitur
grauis iuidia
Quom loseph pertulit
fratrum nequitia.

Si fratri nocuit
Fraternum odium,
Fratribus profuit
Ioseph dominium.

Si scire placeat
Que sint exordia,
De lacob Moysi |
Narrat historia.

Audite pariter
Que causa fuerit
Cur domus Israel
Mare transierit.
Iacob uocat Joseph et dicit:
Ioseph, nate
mi dilecte,
scire uolo, propera
circa fratres
Atque greges,
Si sint cuncta prospera.
Ille, accepto baculo, uadit. Fratres eum uidentes dicunt:
Ecce uenit
Somniator
Nobis datur copia
Occidamus,
Uideamus,
Si quid prosint somnia
Ruben eum uolens liberare dicit:
Non est bonum
Ut fraternum
Effundamus sanguinem;
Sed exutum
Recondamus
In cisternam ueterem

Vestem eius
In edinum
Polluamus sanguinem,
Atque patri
per ignotum
Remittamus hominem,
Exuunt ilium et ponunt in cisternam. Apparent Hismaelite, quos uiden ludas dicit ad Fratres:
Mercatores
Hismaelis
Veniunt de finibus;
uenundetur
Transmarinis
Et ignotis partibus.
Viuat puer,
Impollutis
Et nos simus manibus.
Iudas extrahit eum de lacu, et ducens secum ad Mercatores dicit:

State, queso.
Uobis uendo
Puerum egregium;
uos bis denos
Mihi nummos
Dabitis in pretium.
Unus de Mercatoribus ad socios dicit:
Festinate, socii;
soluite marsupium;
Donentur argentei,
Bonum est commercium.
Iudas, acceptis argenteis, redit et diuidit inter Fratres. HLismaelite loseph splendida ueste indutum ducunt, et uenientes ante Pharaonen icunt:
Viuat rex in eternum.
Et transeuntes | Futiphar Eunucum dicunt:
Puerum de nobili
Genitum prosápia,
Quem ostendit nobilem
Facies Eximia,
Regali seruitio
uolumus relinquere,
emptum graui precio,
si plus uelis emere.
Phutifar, uocato consilio, intuens Puerum dicit:
Ex aspectu pueri
Bonam spem concipio.
Nostro bene poterit
seruire palatio.
Date quod exigitur
pretium pro puero.
Consiliarij surgunt, et leti de Puero dicunt ad Dominum suum:
Libenter agimus
Tuum Imperium;
gratanter addimus
nostrum consilium.

Videtur utilis
ista mercatio;
Dimittant puerum,
accepto pretio.
Mercatores, parata statera, ponderant argentum, et inclinantes Regi, in partem uadunt. Ruben reuersus ad puteum et non inueniens Puerum dicit:
Querens non inuentio:
Quo me uertern nescio.
Qui pro nobis exiit,
Per nos frater periit.
Interim Peregrinus quidam iuxta Fratres Ioseph transiens uocatur. Dant illi tunicam loseph et dicunt:
Redde patri

uestem nati,
de functumque nuntia.
Si tristatur,
Illum nostra.
Leuabit presentia.
Vadit Peregrinus ad Iacob, excitat illum, osendit tunicam, et dicit:
Vide, uestis
an sit ista
Ioseph tui filij?
Eius quippe
Credens esse,
Reportare uolui
Iacob pauefactus surgit. Tunicam agnoscens dicit:
Ioseph, fili,
Cut te misit
paterna stultitia!
Te crudelis
Deuorauit
Et insana\ bestia!
Quo dicto, cadit pasmatus. Accedunt Filij eius et leuantes eum dicunt:
Care pater,
Ne te tanti
Uis doloris superet,
Cum profecto
Uitam nemo
Mortuus recuperet.
Lacob iterum clamat:
Ioseph, fili,
Vt supra. Iterum Filij eius consolantur eum et dicunt:
Audi, pater,
liberorum
preces et solatia;
certe nosti.
Quia multos
Occidit tristitia.
Quiescit Iacob; sedent Filij eius circa eum. Iterum uxor phutifai diligens Joseph uocat eum secreto. Ioseph non concedit consilio, uolente , illa clamidem rapit. Ioseph dimisit et fugit. Illa festinat ut innocenti culpam imponat. Ante dominum suum uenit, clamidem secum ferens; clamorem in hec uerba facit:
Ioseph ille
cui tantam.
Dedisti potentiam,
Nos offendit
Atque summan.
maiestatem regiam!

Me lasciuus
In conclaui

Uoluit opprimere!
Et ostendens clamidem dicit:
Ecce clamis
Quam Amisit
Cum uellet !
Facto clamore, discedit. Eunucus ad Famulos:
Hic Ebreus
Quasi reus
seruetur in carcere;
qui dilectam
nobis sponsam
noluit opprimere.
Joseph in carcerem uadit. Rex recordatus Pistoris et Pincerne produci iubet e carcere. Pistor exit cum nebulis et cophino, et Pincerna cum uite et racemis; quibus ante Regem presentatis, Pincerna ait:
Ioseph nobis sapiens
Reuelauit somnia,
Quod haberem gratiam
Et pistor suspendia
Pistor ad Regem:
Parce tuo \ famulo
Rex inuicte, Pharao
Si recusas parcere,
fiat tua iussio.
Rex ait de Pistore:
Hic dampnetur.
De Pincerna:
Et hic suo
reddatur officio.
Sic de illis
Curialis
Ordinauit ratio.
Iterum Rex mittit, et, Joseph de carcere educto et uenienti ante se, dicit:
Non ignoro
Quanta tui
Cordis sit prudentia,
Qui tam mire
uisionis
reuelasti somnia
Et porrigens ei sceptrum dicit:
Per te bona
Regni nostri
disponantur omnia
Joseph, osculata dextera, et genu inclinans Regi sessum uadit. Surgunt Audi, Filij lacob et, excitantes Patrem dicunt:
Audi, pater,
Nos instanter
fames urget ualida
Nobis dictum

in Egiptum
quod sit ingens copia.
Vis Eamus
Uel mittamus
Comparandi gratia.
Iacob dans eis argentum dicit:
Hoc argento
De frumento
Quo est necessarium
Comparate,
Reportantes
Ad uite subsidium.
Beniamin exiguum
Habebo solatium.
Hic mecum remaneat,
In uia ne pereat.
Vadunt in Egyptum, et uenientes ante Joseph dicunt:
Te, ministrum tanti regis,
Qui sub rege cuncta regis,
Salutantes ueneramur
Ne superbi uideamur.
Joseph ad Fratres:
Scire uolo
Que situ obis
Ueniendi ratio.
Enarrate
Qui uos estis,
et que uestra natio.
Respondent Fratres et adeuntes Iosep<h> dicunt:
Procurator
Et saluator
totius prouincie,
regnum regis
Pharaonis
Subintramus hodie
vt argento
Comparatis
Onerati frugibus. |
[oseph suscipit argentum, dat eis in saculis frumentum, et cum frumento repoint argentum. Et Fratres discedunt securi. Et Joseph uocat Famulos et mittit post illos dicens:
Que Mora iam nostros
Detinet famulos?
Currite citius,
Soluite saculos.
Frumentum deferunt
Atque pecuniam;
pati Non possumus
talem iniuriam.

Famuli ad Fratres:
Fultum fecistis; tormenta pati meruistis.
Procuratori si placet, ite mori.
Reducuntur Fratres; inuenta est pecunia in saculis; confusi uerecundia tacent. Dicit eis Joseph:
Furti Quidem conscij
Omnes estis socij.
Sed unum de fratribus
Tenebo pro omnibus.
Carcer hunc custodiat
donec Ille ueniat
quem pater retinuit,
qui plus ei placuit.
Vnus tenetur captus; alij discedunt inter se dicentes:
Merito grauissimam
Patimur iniunam.
Talis retributio
Est pro fratre uendito.
Venientes ad Patrem deponunt sacculos et dicunt:
Pater dilectissime,
nobis male contigit.
Pro nobis in laqueum
frater noster incidit.

Quolibet euade
pretio non poterit
nisi prius Beniamin
princeps ille uideit.
Iacob amplexatus Beniamin exclamat:
Eya, fili Beniamin,
fili mi, quid faciam?
Quo te fratres distrahunt
Ad innotam patriam.

Deus Te reliquerat
pro loseph solatium;
Quod, te perdam, fili mi,
Mortis est inditium.
ludas ad Patrem:
Esto, queso, patiens,
Sicut pater sapiens.
Me seruum pro puero.

11. *Le Jeu d'Adam*

Pasaje bíblico, Génesis 1 1-31

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Y dijo Dios: Haya luz, y hubo luz. Y vio Dios que la luz era buena, y separó Dios la luz de las tinieblas. Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche. Y fue la tarde y la mañana el adía primero. Y dijo Dios: Haya un firmamento en medio de las aguas, y separe aquel las aguas de las aguas. E hizo Dios el firmamento, y separó las aguas que estaban debajo del firmamento de las aguas que estaban sobre el firmamento. Y fue así. Y llamó Dios al firmamento Cielos. Y fue la tarde y la mañana el día segundo. Y dijo Dios: Júntense las aguas que están debajo de los cielos en un lugar, y descúbrase lo seco. Y fue así. Y llamó Dios a lo seco Tierra, y a la reunión de las aguas llamó Mares. Y vio Dios que era bueno. Y dijo Dios: Produzca la tierra hierba verde, hierba que dé semilla; árbol de fruto que dé fruto según su especie, que su semilla esté en él, sobre la tierra. Y fue así. Y produjo la tierra hierba verde, hierba que da semilla según su naturaleza, y árbol que da fruto, cuya semilla está en él, según su especie. Y vio Dios que era bueno. Y fue la tarde y la mañana el día tercero. Y dijo Dios: Haya lumbreras en el firmamento de los cielos para separar el día de la noche; y sean por señales, y para las estaciones, y para los días y para los años; y sean por lumbreras en el firmamento de los cielos para alumbrar sobre la tierra. Y fue así. E hizo Dios las dos grandes lumbreras: la alumbrera mayor para que señorease en el día, y la lumbrera menor para que señorease en la noche; hizo también las estrellas. Y las puso Dios en el firmamento de los cielos para alumbrar sobre la tierra, y para señorear en el día y en la noche y para separar la luz de las tinieblas. Y vio Dios que era bueno. Y fue la tarde y la mañana el día cuarto. Y dijo Dios: Produzcan las aguas seres vivientes, y aves que vuelen sobre la tierra en la abierta expansión de los cielos. Y creó Dios las agrandes ballenas y todo ser viviente que se mueve, que las aguas produjeron según su especie, y toda ave alada según su especie. Y vio Dios que era bueno. Y Dios los bendijo, diciendo: Fructificad y multiplicaos, y henchid las aguas en los mares, y multiplíquense las aves en la tierra. Y fue la tarde y la mañana el día quinto. Y dijo Dios: Produzca la tierra seres vivientes según su especie: bestias, y serpientes y animales de la tierra según su especie. Y fue así. E hizo Dios los animales de la tierra según su especie, y ganado según su especie, y todo animal que se arrastra sobre la tierra según su especie. Y vio Dios que era bueno. Y dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y tenga dominio sobre los peces del mar, y sobre las aves de los cielos, y sobre las bestias, y sobre toda la tierra y sobre todo animal que se arrastra sobre la tierra. Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó. Y los bendijo Dios y les dijo Dios: Fructificad y multiplicaos; y henchid la tierra y sojuzgadla; y tened dominio sobre los peces del mar, y sobre las aves de los cielos y sobre todas las bestias que se mueven sobre la tierra. Y dijo Dios: He aquí que os he dado toda hierba que da semilla que está sobre la faz de toda la tierra; y todo árbol en que hay fruto de árbol que da semilla os será para comer. Y a toda bestia de la tierra, y a todas las aves de los cielos y a todo lo que se arrastra sobre la tierra, en que hay vida, toda hierba verde les será para comer. Y fue así. Y vio Dios todo lo que había hecho, y he aquí que era bueno en gran manera. Y fue la tarde y la mañana el día sexto.

Oficio de la representación de Adán.

Erijase el Paraíso en el lugar más elevado y rodéesele de arambeles y piezas de seda a tal altura que los personajes que se encuentren en él, puedan ser vistos desde la cabeza hasta las hombros. Flores olorosas y hojas se esparcirán por él. Colóquense diversos árboles cargados de frutos que cuelguen de sus ramas para que el lugar parezca agradable. Que aparezca entonces el Salvador, vestido con una dalmática y que ante él se encuentren Adán y Eva. Adan vestido con una túnica roja; Eva debe llevar un vestido blanco de mujer y un abrigo de seda blanca y que los dos permanezcan de pie ante Dios. Adán un poco más cerca, con el gesto grave; Eva con el rostro más

inclinados. Que Adán sepa perfectamente en qué momento debe contestar y que no sea ni demasiado rápido ni demasiado lento en hacerlo.

Por otra parte, bay que enseñar, no sólo a él, sino al resto de los actores 204, a hablar con cuidado y a expresarse con el gesto que conviene a la situación en cuestión. Que no añadan ni quiten una sola sílaba a los versos205, por el contrario, que las pronuncien todas con firmeza diciendo ordenadamente lo que han de recitar. Alguien nombrará el Paraíso, lo mirarǎ y lo mostrará con la mano. Comience la lección: In principio creavit Deus celum et terra

Una vez finalizada, que entone el Coro el responsorio Formavit igitur Dominus, finalizado el cual que diga…

ESCENA PRIMERA

LA FIGURA

¡Adan!

Que responda [ADAN]

¡Señor!

LA FIGURA

Te he formado
del limo de la tierra

ADÁN

Ya lo sé

LA FIGURA

Te he creado a mi semejanza.
Te he formado de la tierra, a mi imagen.
Contra mi no debes actuar jamás.

ADAN

No sólo no lo haré sino que creeré en ti.
Obedeceré a mi Creador

.LA FIGURA

Te he dado buena compañía:
tu mujer. Eva es su nombre.
Ella es tu mujer y tu semejante.
Debes serle muy fiel.
Amala y que ella te ame,
así, los dos lo seréis por mi.
Que ella esté bajo tu mando
y los dos bajo mi voluntad.
La forme de tu costado:
no es una extraña, nació de ti
la modele de tu cuerpo,
salió de ti, no de fuera.
Gobiernala con la razón
Que jamás haya discusión entre vosotros,
sino gran amor, grande complacencia
Que esa sea la ley del matrimonio.

LA FIGURA a Eva:

Eva, voy a hablarte.
Guarda esto, no lo consideres vano
Si cumplis mi voluntad,
conservarás la bondad en tu corazón.

Amame y honra a tu Creador
y reconoce en mi la tu Señor.
Pon todo tu interés en servirme,
toda tu fuerza y todo tu ser.
Ama a Adán y tenle cariño.
Él es tu marido, y tu su mujer:
Doblégate siempre, y sólo, ante él…
No escapes a su disciplina!
Sírvele y ámale de buena voluntad,
pues, eso es el derecho de matrimonio.
Si le eres de buena ayuda,
yo te tendré con él en mi gloria.
EVA
Haré, Señor, según te place.
Nunca te defraudaré en nada.
En ti reconoceré al Señor.
en él, al semejante y dueño.
Siempre le seré fiel,
tendrá de mi buen consejo.
Haré, Señor, con todo gusto,
cuanto te agrade y sirva
Entonces que LA FIGURA llame a Adan hacia si y le diga con más insistencia:
Escucha, Adán, y atiende mi discurso.
Yo te he creado, ahora, te concederé este don:
Si me obedeces, podrás vivir siempre,
conservarás la salud y no conocerás el miedo.
Nunca tendrás hambre ni beberás por necesidad.
Nunca tendrás frío, jamás sentirás calor.
Estarás alegre, jamás te cansarás,
y, en el placer, jamás conocerás el dolor.
Toda tu vida transcurrirá en la alegría:
te durarǎ siempre; no será breve.
Te lo digo y quiero que Eva lo oiga;
si no lo comprende, será porque está loca.
Tenéis el señorío de toda la Tierra:
el de las aves, el de los animales y el de otras riquezas.
Poco os importe quien os envidie,
pues, el mundo entero, os estará sometido.
En vuestros corazones pongo el bien y el mal.
Quien posee tal don no está encadenado
En adelante, pesadlo todo por igual en la balanza.
Creed (sólo] el consejo que me sea leal.
Deja el mal y apégate al bien.
Ama a tu señor y permanece en él.
Por ningún otro consejo incumplas el mío.
Si así lo haces, no cometerås pecado alguno.
ADÁN
Doy mil gracias a tu bondad,

[a til que me creaste y me diste tal virtud,
que pones a mi discreción el bien y el mal.
Pondré toda mi voluntad en servirte.
Tú eres mi Señor, yo soy tu criatura.
Tú me formaste y soy tu obra.
Mi voluntad no serǎ, jamás, tan rebelde
para no poner todo mi celo en servirte.
Que LA FIGURA indique con la mano el Paraíso y diga¡Adán!
ADÁN
Señor.
LA FIGURA
Voy a decirte mi intención. Ves ese jardin?
ADAN¿Cuál es su nombre?
LA FIGURA
El Paraiso.
ADAN
Es muy hermoso.
LA FIGURA
Yo lo plante y lo tracé.
Quien lo habite será mi amigo.
Te lo entrego para que lo habites y lo guardes.
Entonces les hace entrar en el Paraíso diciendo:
Os pongo en él
.ADAN
Podremos quedarnos aquí?
LA FIGURA(Y) vivir siempre. Aquí, no tenéis nada que temer.
Aquí, jamás moriréis ni enfermaréis.
El Coro canta el responsorio Tulit ergo Dominus hominem- Luego La Figura, extiende la mano hacia el Paraíso y dice:
Te diré cuál es la naturaleza de este jardín:
Ninguna delicia echaréis en falta.
No hay bien en el mundo que alguien desee
que cualquiera no encuentre aquí sobradamente.
La mujer no sufrirá la ira del hombre,
ni el hombre se avergonzará ni temerá a su mujer.
El hombre no pecará por engendrar,
ni la mujer sentirá dolor al dar a luz
Se está tan bien aquí que vivírás siempre.
Nunca cambiarás de edad.
No temerás a la muerte: no te hará daño.
No quieras salir de aqui: aquí tendrás tu hogar.
El Coro canta el responsorio -Dixit Dominus ad Adam. Luego La Figura muestra a Adan los árboles del Paraíso diciendo:
Puedes comer de todos estos frutos a tu antojo.
Y le muestra el árbol probibido y su fruto diciendo
Éste te lo prohibo: jamás te sirvas de él.
Si comes de él, morirás para siempre,
perderás mi amor y trocarás tu suerte en desgracia.

ADÁN
Guardaré, íntegramente, tu mandamiento.
Ni yo, ni Eva lo transgrediremos en nada.
Por un solo fruto, se pierde semejante estancia.
Es justo que sea arrojado fuera, al viento.
Si, por una manzana, renuncio a tu amor,
perderé la sensatez y caer él de por vida, en el error.
Debe ser juzgado según la ley del traidor.
quien es perjuro y traiciona a su señor
ESCENA SEGUNDA
Que La Figura vaya hacia la iglesia y Adán y Eva se paseen, honestamente, deletándose por al paraíso. Mientras tanto, que los demonios se distribuyan por la plaza gestos apropiados. Y uno tras otro, se acerquen? al Paraíso mostrando a Eva el fruto prohibido, como incitandola a comerlo Finalmente, que EL DIABLO venga a Adán y le diga:¿Qué haces, Adán
ADÁN
Vivo aquí en gran alegría..
EL DIABLO
¿Te encuentras bien?
ADAN
No hay nada que me preocupe.
EL DIABLO
Podrías estar mejor.
ADAN
No puedo saber cómo
.EL DIABLO
¿Quieres saberlo?
ADÁN
Aun, así, no estaría mejor.
EL DIABLO
Yo sé cómo.
ADAN
Acaso me importa?
EL DIABLO
¿Por qué no?
ADÁN
Eso no me serviría de nada
EL DIABLO
Te servirá.
ADÁN
No sé cuándo.
EL. DIABLO
No te lo voy a decir de inmediato,
ADÁN

Dimelo ahora.
EL DIABLO
No lo haré,
así te vea cansado de rogármelo.

ADAN
No necesito saberlo.
EL DIABLO
Porque no sabes sacar ningún provecho de ello.
Tienes el bien: no sabes disfrutarlo!
ADÁN
¿Yo, y cómo?
EL DIABLO
¿Quieres oirlo?
Te lo diré en privado
ADÁN
seguro.
EL DIABLO
Escucha, Adán, préstame atención. Te será de provecho.
ADAN
Lo acepto.
EL DIABLO
Me creerás?
ADÁN
En verdad que si.
EL DIABLO
¿De punta a cabo?
ADAN
Salvo en una cosa.
EL DIABLO
¿En qué
ADAN
Te lo dire
No ofenderé a mi Creador.
EL DIABLO
¿Tanto le temes?
ADAN
En verdad que si Le amo y le temo.
EL DIABLO
Eso no es prudente.
¿Qué puede hacerte?
ADAN
Tanto el bien como el mal.
EL DIABLO
Te volviste loco el día
que creíste que podría sobrevenirte algún mal.
¿Acaso no estás en la Gloria? ¡No puedes morir!
ADÁN
Dios me ha dicho que moriré
si transgredo su mandamiento.
EL DIABLO
¿Cuál es esa gran transgresión?
Quiero oírlo sin más dilación.

ADÁN
Voy a decirtelo con toda franqueza.
Él me ha dado un mandamiento:
De todos los frutos del Paraíso,
puedo comer -eso me ha dicho-
excepto de uno sólo: ése me está prohibido.
Ese no lo tocarán mis manos.
EL DIABLO
¿Cuál es?
Entonces, ADAN alza la mano y le muestra el fruto probibido diciendo:
¿Lo ves ahí?
Ése es el que me ha prohibido terminantemente.
EL DIABLO
¿Sabes por qué?
ADAN
¿Yo? En verdad que no.
EL DIABLO
Voy a decirte la razón.
Los demás frutos poco le importan.
Y, señalando con la mano el fruto prohibido dice a Adán:
Excepto aquel que pende de lo alto.
Ése es el fruto de la sabiduría: permite conocer todo el saber.
Si lo comes harás bien.
ADAN
¿Yo? ¿Y... en qué?
EL DIABLO
Lo verás.
Tus ojos estarán siempre abiertos;
todo lo que ha de ocurrir te será revelado,
podrás hacer todo cuanto quieras.
Te agradará mucho poseerlo.
¡Cómelo, harás bien!
Ya no temerás en nada a tu Dios,
sino que serás, en todo, semejante a Él.
Por eso decidió prohibirtelo.
Me creerás? Prueba el fruto!
ADAN
No lo probaré.
EL DIABLO
Oigan qué broma!
¿No lo probarás?
ADÁN
No!
EL DIABLO
¡Porque eres tonto!
¡Ya te acordarás de mis palabras!
El Diablo se retira y va a encontrarse con los otros demonios, luego, tras recorrer la plaza durante algún tiempo, y, transcurrido un poco, vuelve feliz y gozoso para tentar a Adán y le dice:

Adán, ¿qué haces? ¿Cambiarás de opinión?
¿Sigues aún con tus locas ideas?
Creí haberte dicho, el otro día,
que Dios te ha hecho aquí su prebendado
y que te ha puesto aquí para que comas este fruto.
Acaso tienes otro placer?
ADÁN
SÍ, nada me falta.
EL DIABLO
Nunca subirás más alto?
¿Te darás por muy satisfecho
con que Dios te haya hecho su jardinero?
¿No aspirarás a otra cosa?
¿Te ha creado para henchirte el vientre?
¿No querrá elevarte a otro honor?
Escucha, Adán, óyeme.
Te aconsejaré de tal modo
que podrás vivir sin señor,
y serás igual que el Creador.
Todo esto te lo diré
si comes la manzana.
Entonces, extiende la mano hacia el Paraiso,
Reinarás en majestad
¡Podrás compartir el poder con Dios!
ADÁN
Márchate de aquil
EL DIABLO
¿Qué dices, Adán?
ADÁN
Márchate de aquil ¡Tú eres Satanás!
Tú das malos consejos!
EL DIABLO
¿Yo? ¿Cómo?
ADÁN
Tu quieres entregarme al tormento;
quieres enredarme con mi señor,
privarme de la alegría, arrojarme al dolor.
No te creeré! ¡Márchate de aquí!
No seas nunca tan osado
como para volver de nuevo ante mí.
Eres un traidor y no tienes fe!
Entonces, triste y cabizbajo, [el diablo) se aleja de Adán y va hasta las puertas del Infierno en donde se entretiene charlando con los otros demonios. Luego, incluso, se pasea por entre el público. Finalmente, se acerca al Paraiso por el lado de Eva y, tentador, la aborda, con gesto alegre.
ESCENA TERCERA
EL DIABLO
Eva, he venido junto a ti

EVA
Dime, Satanás, y ahora ¿para qué?
DIABLO
Voy buscando tu provecho, tu honor.
EVA
¡Dios lo quiera!
DIABLO
¡No tengas miedo! Hace mucho que conozco todos los secretos del Paraíso: Te confiaré parte de ellos.
EVA
Comienza, pues, y te oire.
EL DIABLO
¿Me escucharás?
EVA
Desde luego.
No te contrariaré en nada.
EL DIABLO
Me guardarás un secreto?
EVA
A fe mía que si
EL DIABLO
¿Se sabrá?
EVA
¡No por mi!
EL DIABLO
Me confiaré a ti.No te pido más garantías
EVA
Bien puedes confiar en mi palabra.
EL DIABLO
Eres una mujer sensata,
He visto a Adán; pero está demasiado loco.
EVA
Es un poco duro.
EL DIABLO
Se ablandará.
Es más duro que el Infierno
EVA
Es muy noble.
EL DIABLO
Todo lo contrario: ¡Es muy servil!
Ya que no quiere cuidar de sí mismo,
que, al menos, cuide de ti.
Eres muy sensible y delicada
y más fresca que una rosa;
eres más blanca que el cristal,
que la nieve que cae sobre el hielo en el valle.
El Creador ha hecho de vosotros una pareja mal avenida:
Tú eres demasiado tierna y él, demasiado duro;
sin embargo, tú eres más inteligente,

sometes el corazón a la razón.
Por ello, es agradable acercarse a ti.
Quiero hablarte.
EVA
Hazlo ahora, pues.
EL DIABLO
Que nadie lo sepa.
EVA
¿Quién habría de saberlo?
EL DIABLO
Ni siquiera Adán
EVA
Por mi no lo sabrá.
EL DIABLO
Voy a decirtelo, escúchame.
Estamos los dos solos en este camino,
y Adán (está) allá ¡Que no nos oiga!
EVA
Habla alto, no por ello, sabrá más.
EL DIABLO
Os prevengo contra una gran trampa
que se os ha tendido en este jardin
El fruto que Dios os ha dado
guarda en si bondad alguna.
[Perol aquel que, tan terminantemente, os ha prohibido,
guarda en si una gran virtud. En él está la gracia de la vida,
del poder y del señorío,
de todo el saber, del bien y del mal.
EVA
¿Qué sabor tiene?
EL DIABLO
Celestial
A tu hermoso cuerpo, a tu rostro,
le convendría mucho tal ventura
para que fueses señora del mundo,
del Cielo y de la Tierra,
y (para quel conocieses todo cuanto existe,
para que fueses justa dueña de todo.
EVA
Es así el fruto?
EL DIABLO
En verdad que si.
Luego, tras contemplar detenidamente el fruto probibido, dice
Qué bien me siento con sólo verlo!
EL DIABLO
¿Qué será si lo comes?
EVA:
Qué puedo saber yo?

USC SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL DIABLO
No me creerás
Primero cógelo y dáselo a Adán.
Poseeréis, al instante, la corona del Cielo
Seréis semejantes al Creador,
no podrá ocultaros (sus) designios.
Cuando hayáis comido el fruto vuestros corazones cambiarán de inmediato.
Seréis, sin falta, iguales a Dios
iguales en bondad, iguales en poder.
¡Prueba el fruto!
EVA
Tengo ganas de hacerlo.
EL DIABLO
No creas a Adán.
EVA
Lo probaré.
EL DIABLO
¿Cuándo lo harás?
EVA
Ten paciencia conmigo hasta que se duerma Adân.
EL DIABLO
¡Cómelo, no tengas miedo!
Demorarte sería pueril.
El Diablo se aleja de Eva y vuelve al Infierno. ADAN se acerca a ella. descontento de que se haya entretenido con el Diablo y le dice
ESCENA CUARTA
Dime, mujer, ¿qué buscaba en ti
el maldito Satanás? ¿Qué quería de tí?
EVA
Me ha hablado de nuestro honor.
ADÁN
No creerás a ese traidor?¡Es un traidor!
EVA Ya lo sé.
ADAN
Tù ¿Cómo?
EVA
Porque lo sé.
¿Qué importa, pues, que le vea?
ADAN
Te hará cambiar de opinión.
EVA
No lo hará porque, no le creeré
en nada, en tanto no lo demuestre.
ADAN
No le dejes que se te acerque más,
pues actúa de muy mala fe.
Ya ha querido traicionar a su señor
y elevarse a lo más alto.

Semejante miserable que actúa así…
No quiero que encuentre acogida en ti!
Una serpiente, diestramente imitada, sube junto al tronco del árbol probibido. Eva acerca su oreja como para escuchar su consejo. Luego coge la manzana, la ofrece a Adán. Pero él, aún, no la acepta y EVA le dice:
Come, Adán, no sabes lo que es.
Tomemos este bien que se nos ofrece.
ADÁN
¿Tan bueno está?
EVA
Lo sabrás...
No puedes saberlo si no lo pruebas.
ADÁN
No me atrevo.
EVA
¡Déjalo!
ADÁN
¡No lo comeré!
EVA
Eres tonto dudando.
ADÁN
Pues bien. ¡Lo tomaré!
EVA
¡Cómelo! ¡Ten!
Así, conocerás el bien y el mal
¡Yo comeré primero!
ADÁN
Y yo después.
EVA
Seguro?
Entonces, EVA come parte de la manzana y dice a Adán:
La he probado. ¡Dios, qué sabor!
Nunca probé nada tan dulce!
Qué sabor tiene esta manzana!
ADAN
Cómo?
EVA
Jamás hombre alguno probó algo semejante
Ahora mis ojos son tan clarividentes
que me parezco a Dios Todopoderoso.
Todo lo que ha sucedido, todo lo que ha de suceder...
lo sé absolutamente todo! ¡Yo soy la dueña!
Come, Adân! No te demores.
La comerás en muy buena hora.
ADAN toma la manzana de la mano de Eva y dice:
Te creere. Tú eres mi semejante.
EVA
Come, no tienes nada que temer

USC CANTIAGO COMPOSTELA

Luego, ADAN come una parte de la manzana. Una vez comida, reconoce su pecado y se agacha como para no ser visto por el público. Se despoja de su indumentaria de fiesta y se reviste de pobres ropas confeccionadas con hojas de biguera, luego, simulando el mayor dolor, comienza su lamentación:

Ay de mí, pecador! ¿Qué he hecho?
Ahora he muerto sin remedio!
Estoy muerto sin remisión,
tanto he caldo de mi condición
Mi destino ha cambiado tristemente:
Era venturado hace un instante, ahora es muy duro.
He abandonado a mi Creador
por el consejo de una mala mujer.
¡Ay de mí, pecador! ¿Qué haré?
¿De mi Creador, qué esperaré?
¿Qué esperaré de mi Creador,
a quien, por mi locura, he abandonado?
Jamás hice tan mal negocio.
Ahora sé qué es el pecado.
¡Ah, muerte! ¿Por qué me dejas vivir?
¿Por qué no se ha librado el mundo de mí?
¿Por qué he de ser una carga para el mundo?
Necesito tocar el fondo del Infierno.
Mi lugar estará en el Infierno,
en tanto llegue quien ha de socorrerme.
En el Infierno viviré mi vida.
¿De dónde me llegará allí, la ayuda?
¿De dónde me llegará el socorro?
¿Quién me sacará de tal dolor?
¿Por qué me he portado mal con mi Señor?
Nadie puede ser ya mi amigo,
¡No habrá quien quiera ayudarme!
Estoy perdido sin remisión.
Me he portado tan mal con mi Señor
que no puedo defenderme ante él;
pues yo estoy errado y él tiene razón.
¡Dios! ¡Qué mal negocio he hecho!
¿Quién se acordará ahora de mí
si, soy culpable ante el Rey de la Gloria?
Soy tan culpable ante el Rey del Cielo,
que no tengo excusa alguna.
No tengo ni amigo ni vecino
que pueda sacarme de ésta.
¿A quién pediría ayuda...?
cuando, mi mujer -que Dios
me dio por igual me ha traicionado.
Ella me aconsejo mal. ¡Ay, Eva!

Mira a Eva, su mujer, diciendo:

¡Ah, loca mujer!

Para mi desdicha has nacido de mí.
¿Por qué no fue quemada esa costilla
que me ha puesto en tan mala situación?
Por qué no fue consumida la costilla
que me ha sumido en tan gran preocupación?
Cuando (Dios) tomó de mi esa costilla,
¿por qué no la quemó y me mató?
La costilla ha traicionado a todo el cuerpo,
lo ha vuelto loco y lo ha colocado en un mal brete.
No sé qué decir nı́ qué hacer.
Si no me socorre la gracia del Cielo no podré superar esta pena.
Tal es el mal que me atormenta.
¡Ay, Eval ¡En qué mala hora!
Qué gran pena se adueñó de mí
el dia en que fuiste mi esposa!
Ahora, estoy perdido por culpa de tu consejo.
Por tu consejo he caído en el mal,
he caido desde muy alto.
No seré sacado de aqui por hombre alguno...
si no interviene el Dios de Majestad.
¿Qué digo? ¡Ay de mi? ¿Por qué le he nombrado?
Me ayudará? Le he irritado.
Nadie me socorrerá…
a no ser el Hijo que nacerá de María.
No sé qué será de nosotros
pues no hemos guardado nuestra fe en Dios.
Ahora, que sea lo que Dios quiera.
Ya sólo me queda morir
.El coro entona el responsorio: Dum deambularet. Después del canto viene LA FIGURA llevando una estola, Entra en el Paraíso mirando a su alrededor como buscando a Adán. Pero Adán y Eva se esconden en un rincón del Paraíso haciendo ver que conocen su miseria, y dice...
ESCENA QUINTA
LA FIGURA
¿Dónde estás, Adan?
Los dos se incorporan, de pie ante la Figura, pero no completamente erguidos sino un poco encorvados por la verguenza de su pecado y muy afligidos. Responde ADAN
Estoy aquí, mi señor,
Me he escondido temiendo tu colera,
y, porque estoy completamente desnudo,
me he acurrucado aquí.
LA FIGURA
¿Qué has hecho? ¿Cómo has caido?
¿Quién te ha privado de tu bondad?
Qué has hecho? ¿De qué tienes vergüenza?
Como te tratare...?
El otro día no tenías nada
de qué avergonzarte,
Ahora te veo triste y abatido

Quien vive así, tiene mala conciencia.
ADAN
Siento tanta vergüenza ante ti, Señor!
……
LA FIGURA
Y tú, ¿por qué?
ADAN
Me embarga tal vergüenza
que no oso mirarte a la cara
LA FIGURA
¿Por qué has transgredido mi prohibición?
¿Has ganado mucho con ello?
Tú eres mi siervo y yo soy tu Señor.
ADAN
No puedo decir lo contrario
LA FIGURA
Yo te creé a mi semejanza.
¿Por qué transgrediste mi mandamiento?
Te modelé, exactamente, a mi imagen.
Por eso me haces este ultraje?
No has guardado mi prohibición,
la transgrediste deliberadamente.
Comiste el fruto, aunque te había dicho
que te estaba prohibido,
¿Creiste, con ello, ser igual a mi?
No sé si querrás bravuconear.
ADAN extiende la mano hacia la Figura, luego hacia Eva y dice
La mujer que me diste,
ella ha sido la primera en desobedecer,
Ella me lo dio y yo lo comí.
Ahora me doy cuenta de que fue para mi mal.
He cometido el error de comerlo.
Me he comportado mal por culpa de mi mujer.
LA FIGURA
Has creido a tu mujer antes que a mi,
has comido el fruto sin mi permiso.
He aqui, ahora, el pago que te daré:
Maldita será la tierra
en la que quieras sembrar tu trigo;
ella te negará su fruto.
Será maldita bajo tu mano:
en vano la cultivarás.
Su fruto degenerará para ti:
te ofrecerá espinas y cardos.
Su semilla se alterará,
maldita será por tu sentencia.
A gran trabajo, gran esfuerzo:
tendrás que comer tu ſpropiol pan.

Con gran pesar y gran sudor vivirás, noche y día
La Figura se vuelve bacia Eva y, con aire amenazador, le dice
Y tú, Eva, mala mujer,
pronto me has declarado la guerra.
¡Qué poco has guardado mis mandamientos!
EVA
La maldita serpiente me ha engañado.
LA FIGURA
Por ella creíste ser semejante a mi?
¿Sabes qué pasará ahora?
Hace poco poseíais el dominio
sobre todo lo que tiene vida.
¿Cómo lo has perdido tan pronto?
Hete aquí ahora, triste y confusa.
¿Has conseguido una ganancia o una pérdida?
Recompensaré tu mérito,
te pagaré según tu servicio:
La desgracia caerá sobre ti por todas partes.
Llevarás tus hijos con dolor
y vivirán siempre en la pena.
Tus hijos nacerán con dolor
y acabarán con gran angustia.
En tal sufrimiento y ruina
te has hundido tú y tu linaje.
Todos cuantos salgan de ti
llorarán tu pecado.
EVA responde diciendo:
Me he comportado mal; fue por locura
A causa de una manzana sufriré tan gran daño
que causará mi pena y la de mi descendencia.
Poco beneficio me reporta gran castigo.
Si he obrado mal, no es como para asombrarse,
puesto que la seductora serpiente me engañó.
Sabe mucho sobre el mal;no se parece a la oveja.
¡Mal se guía quien se deja aconsejar por ella!
Cogi la manzana, ahora sé que cometi una locura
Tú lo habías prohibido. Cometí una felonia.
Hice mal en probarla. Heme aqui, ahora, odiada por ti.
Por un trozo de fruta debo perder la vida.
Luego, LA FIGURA, amenazando a la serpiente dice
Y tú, serpiente, maldita seas!
De ti me vengaré sobradamente.
Te arrastrarás sobre el vientre
en tanto tengas vida
El polvo será tu único alimento,
tanto en el bosque como en la llanura o en la landa.
La Mujer te marcará con odio,
siempre será para ti una mala amiga.

Intentarás morderle en el talón;
ella arrancará tu dardo.
Golperá tu cabeza con tal fuerza
que te producirá un gran tormento.
Siempre tendrá la esperanza
de poder vengarse de ti.
Hiciste mal en maquinar su traición.
Ella te hará inclinar la cabeza.
Un día saldrá de ella la raíz
que confundirá todas tus artimañas.
Luego la Figura les arroja del Paraíso diciendo:
Ahora... ¡Salid del Paraíso!
Habéis hecho un mal cambio de morada.
Estableceréis vuestro hogar en la Tierra;
ya no tenéis ningún derecho en el Paraíso.
No tenéis nada que reclamar.
Saldréis de él sin recursos.
Aquí, no tenéis derecho a nada.
Alojaros, pues, en otro lugar.
Al salir de aquí, perdéis la felicidad;
que no os falte ni el hambre ni el cansancio;
que no os falte ni el dolor ni la pena
cada día de la semana.
Mal estancia tendréis en la Tierra,
al cabo de la cual moriréis
En cuanto hayáis probado la muerte
iréis, sin demora, al Infierno.
Los cuerpos tendrán la Tierra por exilio,
las almas estarán en peligro en el Infierno.
Satanás os tendrá bajo su dominio.
No existe quien pueda libraros de ello,
nadie por quien podáis ser socorridos...
si yo no me apiado de vosotros.
El Coro canta el versículo In sudore vultus tui. Mientras tanto llega un ángel, vestido de blanco, llevando en la mano una espada llameante La Figura lo coloca a la puerta del Paraíso y le dice:
Guárdame bien el Paraíso.
Que esta ralea no vuelva a entrar en él.
Que jamás tenga poder ni permiso
para tocar el fruto de la vida.
Con esta espada que flamea,
impídeles el camino.
Cuando estén fuera del Paraiso, (Adán y Eva), tristes y confusos, se mantendrán en cuclillas y encorvados basta el suelo. La Figura les señala con la mano teniendo el rostro vuelto hacia el Paraíso y el Coro entona el versículo Ecce Adam quasi unus. Finalizado el cual, la Figura regresa a la Iglesia
ESCENA SEXTA

Entonces, Adan con una pala y Eva con un rastrillo, comienzan a cultivar la tierra y siembran trigo en ella. Luego, van a sentarse un poco alejados, cansados de ese trabajo, y alzan, a menudo, los ojos hacia el Paraíso llorando y dándose golpes de pecho. Mientras tanto, el Diablo viene a sembrar en sus cultivos espinas y cardos, y se marcha.

Cuando Adán y Eva regresen a su campo y vean las espinas sembradas y los cardos, presos de un violento dolor, se golpearán el pecho y los musios con todos los gestos de la aflicción, y [ADAN] se lamentará:

Ay de mí, ruin! Para mi mal, veo llegado el día
en que mis pecados se han vuelto contra mí
porque he abandonado al Señor que adoramos.
¿Quién le pedirá jamas que me socorra?

Mira el Paraiso y, extendidas las manos bacia él, con la cabeza piadosamente inclinada, dice.

Oh, Paraíso, tan bella estancia!
Vergel de gloria, eres tan hermoso a la vista!
He sido arrojado de ti por mi pecado, bien es cierto.
He perdido toda esperanza de recuperarte.
Estuve dentro y, apenas supe disfrutarte:
creí el consejo que me obligó a marcharme de ti.
Ahora me arrepiento de ello; es justo que esté irritado;
mas, es demasido tarde y mis suspiros nada valen.
¿Dónde estaba mi razón? ¿Qué fue de mi alma
cuando, por Satanás, abandoné al Rey de la Gloria?
Ahora me atormento, aunque de muy poco me vale.
Mi pecado quedará escrito en la historia,

Extiende la mano hacia Eva, alejada un poco más arriba, y sacude la cabeza con gran indignación diciéndole:

¡Ay, mala mujer, llena de traición!
¡Qué pronto buscaste mi perdición
arrebatándome el sentido y la razón!
Ahora, me arrepiento: no puedo alcanzar el perdón.
¡Desdichada Eva, qué pronta estuviste al mal!
cuando creíste, tan pronto, el consejo de la serpiente!
Por tu culpa he muerto. Sí, he perdido la vida.
Tu pecado será escrito en el libro,
¿No ves los signos de una gran confusión?
La tierra sufre nuestra maldición.
Hemos sembrado trigo, he aquí que nacen cardos.
…….
¡Contempla el comienzo de nuestro castigo!
Éste es nuestro gran dolor, pero nos espera otro mayor.
Seremos llevados al Infierno y allí escucha esto-
no nos faltará ni pena ni tormento.
Pobre Eva, ¿qué te parece esto?
Lo que has conquistado, se te ha dado en viudedad.
Nunca lograrás el bienestar del hombre,
siempre serás enemiga de la razón.

Todos cuantos salgan de nuestro linaje
sufrirán la pena de tu crimen.
Has pecado; serás juzgada por todos ellos.
Aquel que te rehabilite se hará esperar largo tiempo.
Entonces, EVA responde a Adán:
Adán, buen señor, mucho me habéis censurado,
recordado y reprochado mi villanía,
Si he caído, sufro el castigo por ello.
Soy culpable: seré juzgada por Dios.
He ofendido gravemente a Dios y a ti
Mi crimen será recordado durante mucho tiempo.
Mi falta es grande, detesto mi pecado.
Soy desdichada, estoy privada de todo bien.
No tengo justificación que, ante Dios, me defienda
por ser una gran pecadora.
Perdonadme, pues, no puedo pagar mi falta,
si pudiera, haría una ofrenda.
¡Ay, pecadora! ¡Ay, desgraciadal ¡Ay, ruin!
¡Cómo me hace temer a Dios mi crimen!
¡Llévame, muerte, no me dejes vivir!
Estoy en peligro y no puedo alcanzar la orilla.
La serpiente felona, el maldito dragón
me hizo comer la manzana de la desgracia.
Te la di y creí hacer bien con ello;
y te hice caer en un pecado del que no te puedo sacar.
¿Por qué no obedeci al Creador?
¿Por qué no guardé, Señor, tu mandamiento?
[Adán) no actuaste bien, pero yo soy la raíz
de nuestro mal cuya cura está lejana.
Mi falta, mi gran desventura
costará cara a nuestros hijos.
El fruto fue dulce; la pena es dura.
Malo fue comerlo: nuestro será el castigo.
Sin embargo, en Dios está mi esperanza.
Él terminará por perdonarme esta falta.
Dios me devolverá su gracia y su presencia.
Nos sacará del Infierno con su poder.
Luego, entra el Diablo y tres o cuatro demonios con él, llevando en sus manos cadenas y grilletes que colocan en el cuello de Adán y de Eva. Unos les empujan, otros les arrastran hacia el Infierno, otros, incluso, situados junto al Infierno, llegan ante ellos y danzan para manifestar la alegría que sienten con su perdición. Algunos, al verlos venir, los señalan con el dedo, los agarran y los arrojan al Infierno. En él, se alza una gran humareda. Suenan calderas y ollas que entrechocan para que sean oidas en el exterior. Después de algunos instantes, los diablos salen y corren por la plaza en todas direcciones, excepción hecha de algunos que permanecen en el Infierno.
Seguidamente, llegan Caín y Abel. Cain vestido de rojo, Abel de blanco y cultivan la tierra que ha sido preparada. Luego, ABEL, tomándose un momento de descanso, se dirige a su hermano con voz suave y amable:
ESCENA SÉPTIMA

Cain, nosotros somos hermanos,
somos hijos del primer hombre,
que fue Adán. Eva tuvo por nombre nuestra madre.
En el servicio de Dios no actuemos como villanos
Seamos, siempre, sumisos al Creador.
sirvámosle: así, recuperaremos su amor
que nuestros padres perdieron por su locura
Que entre nosotros haya fuerte amor.
Sirvamos a Dios tan bien como le plazca.
Entreguémosle lo que es debido, sin limitaciones.
Si queremos obedecerle de buena fe,
nuestras almas no temerán el peligro.
Démosle su diezmo y todos sus derechos,
primicias, ofrendas, dones, sacrificios,
Si caemos en la tentación de faltar a ello,
estaremos perdidos en el Infierno, sin remisión.
Que entre nosotros haya gran afecto,
sin envidia, sin usurpación.
¿Por qué habríamos de pelearnos?
Toda la tierra está a nuestra disposición.
Entonces CAIN mira a su hermano Abel, con aire burlón y le dice:
Buen hermano Abel, ¡Qué bien sabes sermonear,
razonar y exponer tu pensamiento!
Quién quisiera oir tus razones,
tendría poco que dar al cabo de unos días.
No me ha gustado nunca pagar el diezmo.
Con tu hacienda puedes hacer lo que quieras;
yo, con la mía, haré lo que me parezca.
Por mi pecado no saldrás perjudicado.
La naturaleza nos enseña a amarnos;
no haya fingimiento entre nosotros.
Aquel que comience la guerra entre nosotros
que lo pague, si se queja es porque quiere.
De nuevo, ABEL, se dirige a su hermano Cain para contestarle con tono aún más suave:
Caín, buen hermano, escúchame.
CAIN
Con mucho gusto. ¿De qué se trata?
ABEL
De tu bien.
CAIN
Tanto mejor.
ABEL
No te rebeles jamás contra Dios. No le muestres tu orgullo Te lo advierto.
CAÍN
Me parece bien.
ABEL
Sigue mi consejo: vayamos a ofrecer un presente
que agrade al Señor Dios.

Si se apacigua con nosotros,
el pecado no nos alcanzará jamás
ni la tristeza se abatírá sobre nosotros.
Es bueno que procuremos su amor.
Vamos a ofrecer en su altar
un don que acepte gustoso.
Roguémosle que nos conceda su amor
y nos proteja, noche y día, del mal.
Luego, como si el consejo de Abel le agradara, dice CAÍN:
Buen hermano Abel, has hablado muy bien. Has escrito bien este sermón,
y, en verdad, creeré en tu razón
Vayamos a hacer una ofrenda, es razonable.
¿Qué ofrecerás tú?
ABEL
Yo, un cordero;
el mejor y el más hermoso
que pueda encontrar en casa.
eso es lo que ofreceré, no otra cosa.
También le ofreceré incienso.
Ya te he dicho mi intención. Y tú, ¿qué ofrecerás?
CAÍN
Yo, mi trigo, tal y como Dios me lo ha dado.
ABEL
¿Será del mejor?
CAÍN
En verdad que no. Con ése haré pan esta noche.
ABEL
Esa ofrenda no es aceptable.
CAÍN
¿Es eso una broma?
ABEL
Eres un hombre rico y posees muchos animales.
CAIN
Si que los tengo.
ABEL
¿Por qué no los cuentas todos, por cabeza,
y ofreces el diezmo de todos ellos
Asi, lo ofrecerás al mismo Dios
Ofrécelo de corazón,
y recibirás buena recompensa.
¿Lo harás asi?
CAIN
¡Oigan esa locura!
…….
De diez, sólo me quedarían nueve.
Ese consejo no vale nada.
Vayamos a ofrecer cada cual, por sí mismo, lo que quiera.
ABEL

Lo acepto.

Luego, iran bacia dos grandes piedras que babrán sido preparadas al efecto. Estarán bastante alejadas una de otra para que, cuando aparezca La Figura, la piedra de Abel quede a la derecha y la piedra de Cain a su izquierda.

Abel ofrece un cordero e incienso del que sale una bumareda que sube al Cielo. Cain ofrece una gavilla de trigo. Luego, aparece la Figura. Bendice los presentes de Abel, pero rechaza los presentes de Cain. Después de la oblación, Cain lanza una mirada torva sobre Abel.

Hechas las ofrendas, cada uno se coloca en su sitio. Entonces, vuelve CAÍN a Abel e intenta llevarle fuera para matarlo y le dice:

Querido hermano Abel, vayamos fuera.

ABEL

¿Para qué?

CAIN

Para que descansen nuestros cuerpos y para ver nuestra labor.

Cómo ha crecido, si está en flor... Enseguida volveremos.

Luego estaremos más descansados.

ABEL

Iré contigo a donde quieras.

CAIN

Ven, pues, harás bien.

ABEL

Eres mi hermano mayor; cumpliré tu voluntad.

CAÍN

Vé delante, yo iré después, despacio, tranquilamente

Luego, van hacia un lugar apartado y casi oculto, en donde Cain se lanza como furioso sobre Abel queriendo matarle y le dice:

Muerto eres, Abel.

ABEL

¿Yo? ¿Por qué?

CAÍN

Quisiera vengarme de ti.

ABEL

¿He hecho algo malo?

CAÍN

¡Sí, mucho!

¡Está probado que eres un traidor!

ABEL

En verdad que no

CAÍN

¡Lo niegas!

ABEL

Nunca he querido cometer una traición.

CAIN

La has cometido.

ABEL

¿Yo? ¿Y... cómo?

CAÍN

Pronto lo sabrás.

ABEL
No lo entiendo.
CAÍN
Muy pronto te lo haré saber.
ABEL
Jamás podrás probarlo de verdad.
CAÍN
Ya tengo la prueba.
ABEL
Dios me ayudará.
CAÍN
Te mataré.
ABEL
Dios lo sabrá.
Entonces CAIN levanta su mano derecha contra él y le amenaza diciendo:
He aquí, lo que servirá de prueba.
ABEL
En Dios tengo toda mi confianza.
CAIN
De muy poco te valdrá contra mi.
ABEL
Podrá traerte dificultades.
CAÍN
No podrá librarte de la muerte.
ABEL
Me someto, en todo, a su voluntad.
CAÍN
¿Quieres escuchar por qué voy a matarte?
ABEL
Dimelo ya.
CAÍN
Voy a decirtelo:
Eres demasiado familiar con Dios.
Por ti, Él me ha rehusado todo.
Por ti ha rechazado mi ofrenda.
¿Piensas, acaso, que no te lo haré pagar?
Te daré lo que te mereces:
hoy, quedarás muerto en el suelo.
ABEL
Si me matas, será un error.
Dios vengará mi muerte en ti
No he hecho nada malo, bien lo sabe Dios.
Yo no te he enemistado con Él en nada;
al contrario, te he dicho lo que debías hacer
para que fueses digno de su paz,
para que le rindieses honores:
diezmos, primicias, oblaciones…
así, podrás obtener su amor.

Tú no lo haces: sufres su cólera.
Dios es verdadero;
a quien le sirve recompensa muy bien:
no le deja perecer.
CAÍN
Hablas demasiado ¡Morirás inmediatamente!
ABEL
¿Qué dices hermano? ¿Me amenazas?
Vine fuera confiando en ti.
CAIN
Ya no necesitarás confiar más. Voy a matarte. Te lo aseguro.
ABEL
Ruego a Dios que se apiade de mi.
Entonces, Abel se arrodillará bacia Oriente. Y tendrá oculto, bajo su ropa, un odre con el que Cain golpeará como si, él mismo, matara a Abel.
Abel, permanecerá tendido en el suelo, como muerto. El Coro cantară el versículo<< Ubi est Abel, frater tuus>>?
ESCENA OCTAVA
Mientras tanto, LA FIGURA viene desde la Iglesia basta Cain y, después de finalizado el canto del Coro, le dice, como encolerizada:
Caín! ¿Dónde está tu hermano Abel?
¿Ya te has sublevado?
Has entrado en guerra conmigo.
Ahora, muéstrame a tu hermano vivo.
CAIN
¿Acaso sé, Señor, a dónde ha ido?
, si está en la casa o en sus trigos.
¿Por qué habría yo de encontrarle?
Nunca he tenido que guardarle.
LA FIGURA
¿Qué has hecho de él? ¿Dónde le has metido?
Sé muy bien [que) le has matado.
Su sangre ha clamado ante mí.
Hasta el Cielo me llegó su rumor.
Has cometido una gran felonia
Toda tu vida serás maldito,
siempre sufrirás la maldición.
A tal crimen, tal castigo.
No quiero que hombre alguno te mate,
sino que pases tu vida en el dolor.
Si alguien matase a Cain,
dos veces siete veces lo penará.
Has matado a tu hermano que confiaba en mi
¡Tu penitencia será terrible!
Luego la Figura se dirige hacia la Iglesia. Llegan los diablos y arrastran a Cain hasta el Infierno con fuertes golpes. Se llevan también a Abel, pero, con menos violencia.

……

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Didascalias referentes a los movimientos de los demonios en el Jeu d' Adam

Primera didascalia de la Escena segunda:

Que la Figura vaya hacia la iglesia y Adán y Eva se paseen, honestamente, deleitándose por el paraíso. Mientras tanto, que los demonios se distribuyan por la plaza con gestos apropiados. Y, uno tras otro, se acerquen al Paraíso mostrando a Eva el fruto prohibido, como incitándola a comerlo. Finalmente que EL DIABLO venga a Adán y le diga:

Segunda didascalia de la Escena segunda:

Entonces, triste y cabizbajo, [el diablo] se aleja de Adán y va hasta las puertas del Infierno en donde se entretiene charlando con los otros demonios. Luego, incluso, se pasea por entre el público. Finalmente, se acerca al Paraíso por el lado de Eva y, tentador, la aborda, con gesto alegre.

Primera didascalia de la Escena cuarta:

Una serpiente, diestramente imitada, sube junto al tronco del árbol prohibido. Eva acerca su oreja como para escuchar su consejo. Luego coge la manzana, la ofrece a Adán. Pero él, aún, no la acepta y EVA le dice:

Segunda didascalia de la Escena sexta:

Luego, entra el Diablo y tres o cuatro demonios con él, llevando en sus manos cadenas y grilletes que colocan en el cuello de Adán y de Eva. Unos les empujan, otros les arrastran hacia el Infierno; otros, incluso, situados junto al Infierno, llegan ante ellos y danzan para manifestar la alegría que sienten con su perdición. Algunos, al verlos venir, los señalan con el dedo, los agarran y los arrojan al Infierno. En él, se alza una gran humareda. Suenan calderas y ollas que entrechocan para que sean oídas en el exterior. Después de algunos instantes, los diablos salen y corren por la plaza en todas direcciones, excepción hecha de algunos que permanecen en el Infierno.

Última didascalia de la Escena Octava:

Luego la Figura se dirige hacia la Iglesia. Llegan los diablos y arrastran a Caín hasta el Infierno con fuertes golpes. Se llevan también a Abel, pero, con menos violencia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

La concepción de la realidad es moldeada por el contexto histórico, de tal modo que la cosmovisión que cada individuo posee está influida por su tiempo. A lo largo de los siglos XII y
XIII, los fundamentos que constituyen la realidad van a verse notablemente alterados. En esta
tesis doctoral, mediante un enfoque interdisciplinar de Historia, Historia del Arte, Filosofía y
Literatura, abordamos las modificaciones que alteran la percepción de la imagen. Enfocamos
dicho cambio bajo los términos ‘orden y caos’, a través de la relación existente entre la concepción moral y su expresividad artística, a lo largo del Camino de Santiago en su vía
francesa.