

# Imágenes medievales de culto

TALLAS DE LA COLECCIÓN EL CONVENTET

# Transitus: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval

Alejandro García Avilés

## Ingenium artificis: la imagen y la palabra

En un justamente célebre fragmento de los *Libri Carolini*,<sup>1</sup> se narra que a un hombre que adoraba las imágenes se le puso ante dos pinturas idénticas que representaban a una bella mujer. El pintor escribió en una el nombre *Venus* como título y en la otra el nombre *María*. A partir de ese momento, el adorador de imágenes besó y honró a la imagen de la Virgen, mientras despreciaba la imagen de Venus, aunque se dice en los *Libri Carolini*: «ambas eran iguales en forma y color y estaban hechas del mismo material, y se diferenciaban sólo en el título». A diferencia de lo que se expresa en el segundo Concilio de Nicea,<sup>2</sup> a Carlomagno y su corte no le cabe duda de la superioridad de la palabra sobre la imagen:

«Los pintores son así capaces de traer a la memoria hechos pasados, pero las cosas que sólo son perceptibles para la mente y expresables sólo en palabras no pueden ser capturadas y mostradas por los pintores, sino sólo por los escritores [...]. Oh, tú, que glorificas las imágenes, mira pues a tus pinturas y déjanos dedicar

nuestra atención a las Sagradas Escrituras... Disfruta de tus figuras pintadas y déjanos disfrutar de la palabra de Dios».<sup>3</sup>

A pesar de las distintas posturas sobre la imagen que se manifestaron en los años siguientes,<sup>4</sup> medio siglo después, de una forma no menos expresiva, el influyente maestro Rabano Mauro dirá aún: «la escritura es más valiosa que el vano perfil de una imagen, y da más belleza al alma que la falsa pintura que muestra la forma de las cosas de manera inadecuada»,<sup>5</sup> y al describir un altar de San Bonifacio indica al lector que si quiere saber el nombre del santo, mire la imagen y también el *titulus*.<sup>6</sup>

Los carolingios quisieron alejarse de la creencia en la identidad entre la imagen y su prototipo divino que alentaban las religiones paganas. Así, prevaleció una corriente radical que, siguiendo la estela de la teoría semiótica de San Agustín,<sup>7</sup> consideraba la imagen como un signo en el que la relación entre significante (el objeto) y significado (el pro-

\* Este ensayo forma parte de la investigación financiada por el proyecto 08827/PHCS/08 de la Fundación Séneca (Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia).

<sup>1</sup> *Libri Carolini*, IV, 16, A. FREEMAN (ed.), *Opus Caroli regis contra synodum*, Hannover, 1998, pp. 528 y 529. Sobre este pasaje llamó la atención M. CAMILLE, «Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy», *Art History*, 8 (1985), pp. 26-49, esp. 33 y 34. Véase L. JAMES, «Seeing is believing but words tell no lies: captions and images in the *Libri Carolini* and Byzantine Iconoclasm», A. L. McCLANAN, J. JOHNSON (eds.), *Negating the image: case studies in Iconoclasm*, Aldershot, 2005, pp. 97-112. Sobre la teología de la imagen en los *Libri Carolini*, véase K. MITALAITÉ, *Philosophie et théologie de l'image dans les Libri Carolini*, París, 2007 y T. F. X. NOBLE, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, Filadelfia, 2009.

<sup>2</sup> F. DE MAFFEI, *Icona, pittore e arte al Concilio Niceno II*, 1974, *passim*, y esp. p. 56

<sup>3</sup> *Libri Carolini*, III, 23 y II, 30.

<sup>4</sup> A. BOUREAU, «Les théologiens carolingiens devant les images religieuses. La conjoncture de 825», F. BOESPFLUG, N. LOSSKY (eds.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, París, 1987, pp. 247-262; P. BOULHOL, *Claude de Turin: un évêque iconoclaste dans l'Occident carolingien*, París, 2002; DUNGAL, *Responsa contra Claudium. A Controversy on Holy images*, P. ZANNA (ed.), Florencia, 2002.

<sup>5</sup> R. MAURO, *De institutione clericorum*, III, 18, PL 107, cols. 395-396; sobre este texto, véase R. MCKITTERICK, «Text and image in the Carolingian World», en *The Uses of Literacy in Early Medieval Europe*, Cambridge, 1989, pp. 297 y 298.

<sup>6</sup> R. MAURO, *Carmina*, 49, v, en *MGH Poetae*, II, p. 215; cit. por David GANZ, «Pando quod ignoro: in search of Carolingian artistic experience», en *Intellectual Life in the Middle Ages. Essays Presented to Margaret Gibson*, Lesley SMITH, Benedicta WARD (eds.), Londres, 1992, pp. 25-32, p. 27 y n.º 19.

<sup>7</sup> C. ANDO, «Signs, Idols and the Incarnation in Augustinian Metaphysics», *Representations*, 73 (2001), pp. 24-53.

totipo sagrado) dependía de la arbitraria imposición de un título. Por el contrario, el principal teólogo de los iconódulos bizantinos, Juan Damasceno, afirmaba que cuando el espectador pronuncia el nombre de la persona representada en un icono, significa que el icono deja de ser un mero objeto material y está lleno de la gracia del sujeto representado.<sup>8</sup> El desdén de los *Libri Carolini* hacia los que piensan que, por ponerle el nombre de un personaje sagrado, la imagen deviene asimismo sagrada tiene como objeto los dictámenes del segundo Concilio de Nicea, donde se dice:

«Muchas de las cosas sagradas que están a nuestra disposición no necesitan una oración de consagración, puesto que su propio nombre nos dice que son santas y están llenas de gracia».

Teodulfo, sin duda el principal redactor de los *Libri Carolini*,<sup>9</sup> no tiene duda de que, como se infiere del ejemplo de las imágenes de la Virgen y Venus, el prototipo no está en absoluto presente en la imagen, y que la decisión sobre si representa o no a un personaje sacro no depende más que de la arbitraria decisión del artista (*ingenium artificis*).<sup>10</sup> Así, afirma: «La principal diferencia entre un hombre auténtico y uno pintado es que uno es verdadero y el otro falso, y no tienen nada en común excepto el nombre».<sup>11</sup> Por tanto, la imagen en ningún caso es digna de adoración. Por el contrario, los Padres del Concilio niceno defendían el poder espiritual de la imagen, que se manifestaba en su poder taumatúrgico y en su potencial de convertir a los que dudan de la Gracia de Cristo, como se ejemplifica en una leyenda que aparece en las actas del Concilio: la historia del Crucifijo de Beirut, un icono que manó sangre con la que se curó a los enfermos, y cuyos poderes taumatúrgicos obraron la conversión de los judíos que lo atacaron.<sup>12</sup> Para los carolingios, el de las imágenes constituía un culto inaudito, ajenos como eran al papel que había alcanzado en la religiosidad griega antes del periodo iconoclasta. En la corte de Carlomagno se concebía que las imágenes pudieran retratar personajes sagrados, pero no compartir su sacralidad.<sup>13</sup> Otra posibilidad sería que la imagen estuviera consagrada, como las especies eucarísticas o los vasos litúrgicos, pero según los *Libri Carolini* la imagen no se consagraba ni en Oriente ni en Occidente,<sup>14</sup> y ello se debía, sin duda, a que se atribuía a los paganos la creencia en que la consagración de las imágenes les imbuía del dios al que representaban, lo que en la perspectiva cristiana conduciría ineluctablemente a la idolatría.

En consecuencia, las imágenes puede servir para el ornato de las iglesias, o, como había enseñado Gregorio Magno, para instruir y rememorar los hechos ejemplarizantes de los santos, pero nunca como objeto de culto.<sup>15</sup> Al rechazar tajantemente el culto de las imágenes, los carolingios creían denunciar los excesos del segundo Concilio niceno. Una defectuosa traducción latina extractada de las actas conciliares les hizo pensar que los Padres nicenos defendían la adoración (*latreia*) de las imágenes. En realidad, habían establecido una distinción más sutil entre la adoración, que se reservaba a Dios, y la veneración (*proskynesis*) que merecían las imágenes. La veneración ofrecida a las imágenes transita hacia su prototipo, según una vieja fórmula de Basilio de Cesarea postulada por Juan Damasceno y aceptada en el Concilio niceno. La teoría del *transitus* tampoco pareció aceptable a los ojos de los carolingios, porque implica un cierto grado de consustancialidad de la imagen y el prototipo.

## La imagen de Cristo

Los iconódulos bizantinos desarrollaron una teoría de la imagen según su grado de participación en su respectivo prototipo, encabezada por el propio Cristo, que es imagen consustancial a Dios. No cabe duda de que la Encarnación estará en el centro de las discusiones sobre la imagen durante toda la Edad Media. A comienzos del siglo IX, el papa Pascual I argumenta al emperador iconoclasta León V lo siguiente:

«Está claro que [...] después de que hayamos visto lo incorpóreo como cuerpo y el Logos y Dios como ser humano [...] podemos hacer una imagen de aquél que ha escogido hacerse visible».<sup>16</sup>

En el segundo Concilio de Nicea, se dice:

«La representación figurativa [...] está de acuerdo con la proclamación evangélica, y confirma la Encarnación del verbo de Dios, encarnación verdadera, y no imaginaria [...] esta representación aporta un beneficio similar al del relato evangélico, ya que las cosas que aluden recíprocamente la una a la otra sin duda llevan consigo el reflejo la una de la otra».<sup>17</sup>

Por su lado, los propios iconoclastas considerarán la iconodulia como un error cristológico, como el emperador Constantino V, que exigía para admitir el icono que este y su modelo fueran consustanciales.<sup>18</sup> La propia iconoclastia co-

<sup>8</sup> *Contra imaginum calumniatores orationes tres*, B. KOTTER (ed.), *Die Schriften des Johannes von Damaskus*, vol. 3, Berlín, 1975, pp. 90 y 148.

<sup>9</sup> A. FREEMAN, *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicaea*, Aldershot, 2003.

<sup>10</sup> *Libri carolini*, FREEMAN (ed.), p. 540, l. 35, 30. Véase J. C. SCHMITT, «Les idoles chrétiennes», en *L'idolâtrie*, París, 1990, pp. 107-118.

<sup>11</sup> *Libri carolini*, FREEMAN (ed.), pp. 116 y 117, cit. en C. DAVIS-WEYER, *Early Medieval Art, 300-1150: Sources and Documents*, Nueva York, 1971, p. 100.

<sup>12</sup> M. BACCI, «Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore: studio sulle metamorfosi di una leggenda», en G. ROSSETTI (ed.), *Santa Croce e Santo Volto: Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, Pisa, 2002, pp. 9-46.

<sup>13</sup> *Libri Carolini*, I, 17, FREEMAN (ed.), p. 185, l. 14 ss.

<sup>14</sup> *Libri carolini*, I, 2, 2, 27 y 4-16. Véase J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, París, 1999, p. 44.

<sup>15</sup> L. G. DUGGAN, «Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?», *Word & Image*, 5 (1989), pp. 227-251 (reimpr. en *Reading Images and Texts. Medieval Images and Texts as Forms of Communication*, M. HAGEMAN, M. MOSTERT, eds, Turnhout, 2005, pp. 63-107).

<sup>16</sup> G. MERCATI, *Note di letteratura biblica e cristiana antica*, Ciudad del Vaticano, 1905, p. 234.

<sup>17</sup> L. RUSSO, *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Palermo, 1997, p. 147.

<sup>18</sup> A. GRABAR, *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico* (1957, 2.ª ed. 1984), Madrid, 1998, p. 162.

mienza con la destrucción de una imagen de Cristo sobre la puerta del palacio imperial y su sustitución por una cruz,<sup>19</sup> y la argumentación visual de que los que atacan la imagen de Cristo atacan al propio Cristo parece subyacer en ilustraciones como la del salterio Júdlov (Moscú, Museo Histórico del Estado, Gr. 129, fol. 67r), un manuscrito constantinopolitano de mediados del siglo VIII,<sup>20</sup> cuando los iconófilos, en ese momento triunfantes, plasman en términos visuales ese paralelismo entre los iconoclastas y los ejecutores de Cristo (fig. 1). Esto mismo sucederá un par de siglos más tarde en el salterio de Teodoro (Londres, British Library Add. 19352, fols. 87v-88r, fechado en 1066).<sup>21</sup>

El problema que se planteaba era el de la relación entre la imagen de Cristo y la doctrina cristológica de la Iglesia. Ni la divinidad se podía representar en Cristo ni tampoco la divinidad unida a la humanidad de Cristo, sin afectar al dogma. Se pretende, pues, representar a Cristo encarnado, pero declarando a su vez que lo divino no es representable. Como argumentan los iconódulos, representar únicamente la naturaleza humana de Cristo no es negar su naturaleza divina.<sup>22</sup> Sin embargo, esta ambigüedad no dejará de plantear dudas a lo largo de la Edad Media: si se muestra a Cristo en la cruz se corre el riesgo de negar su muerte física, y si se representa con los ojos cerrados, el riesgo es el de negar su naturaleza divina. Así se llegará a soluciones paradójicas, como la del «cadáver viviente» en la Baja Edad Media, que representará la coexistencia de las dos naturalezas de Cristo.<sup>23</sup>

No es extraño, ante esta ambigüedad, que los emperadores iconoclastas consideraran la Eucaristía como única imagen válida de Cristo,<sup>24</sup> y también en los *Libri Carolini* se acepta la validez de las especies eucarísticas como objetos sagrados. La hostia consagrada posee una validez sacramental, y a partir del siglo IX se aceptará paulatinamente su carácter consustancial con el propio Cristo, pero en ella no está un elemento fundamental, la semejanza, cuya relevancia para la sacralidad de las imágenes había sido desdeñada sin contemplaciones en los *Libri Carolini*.

En el cristianismo, el concepto de imagen está vinculado con el de reliquia y el del sacramento de la Eucaristía. En los tres casos, se trata de *re-presentar* el cuerpo sagrado, sea el de Cristo (la Eucaristía), el de los santos (las reliquias), o tanto uno como otros en el caso de la imagen. En los tres casos, a través de un signo externo se multiplica y se hace presente un cuerpo sagrado ausente. El cuerpo sagrado es objeto de veneración porque recuerda la vida ejemplar de un sujeto, pero también porque su proximidad procura un lugar de enterramiento santificado y porque provee de un foco para la oración. Asimismo, la súplica dirigida a su representación es susceptible de motivar la intervención milagrosa de la persona sagrada.



Fig. 1.

<sup>19</sup> A. GRABAR, *La iconoclastia bizantina*, p. 150 y ss.

<sup>20</sup> *El salterio griego Júdlov* (ms. gr. 129, Museo Histórico del Estado, Moscú), ed. facsímil y vol. con comentario a cargo de M. Á. CORTÉS ARRESE *et al.*, Madrid, 2007.

<sup>21</sup> *Theodore Psalter*, ed. facsímil electrónica, C. BARBER, J. LOWDEN (eds.), Illinois y Londres, 2000.

<sup>22</sup> A. GRABAR, *La iconoclastia bizantina*, p. 157.

<sup>23</sup> H. BELTING, *La vraie image* (2005), París, 2007, p. 132 y ss.

<sup>24</sup> C. SCHÖNBORN, *El icono de Cristo: una introducción teológica* (1976, 2.ª ed. 1984), Madrid, 1999, p. 148.



Fig. 2.

Las imágenes monumentales del Crucifijo sólo empezarán a hacerse paulatinamente comunes a finales del siglo X, aunque parece haber ejemplares muy anteriores a esta fecha, al menos en Italia.<sup>25</sup> Sin embargo, las imágenes no poseen una sacralidad suficiente. Parece que aún no se confía lo suficiente en su capacidad de representar a Cristo, y además existe una conciencia de la debilidad que supone el ser una mera obra de mano humana. Esta desconfianza hacia la sacralidad de la imagen se muestra en la historia que narra cuando el obispo Gero instaló un crucifijo monumental en la iglesia de San Gedeón de Colonia,<sup>26</sup> a finales del siglo X (fig. 2). Habiendo observado una grieta en la flamante imagen, el obispo hizo que se colocase una reliquia de la cruz y una hostia en la hendidura que se había producido en el Crucifijo, y a continuación se puso a rezar, con el resultado de que la grieta se reparó milagrosamente, bajo la mano del artífice por antonomasia, el Sumo Hacedor:

«Por orden de Gero, el Crucifijo que ahora se erige sobre su tumba, en medio de la iglesia, fue fabricado con arte en madera. Cuando notó una grieta en la cabeza del Crucificado, el obispo no presumió de repararla por sí mismo, sino que confió en el remedio salutar del Supremo Artesano. Tomó una porción del Cuerpo de Cristo, nuestro único apoyo en toda necesidad, y parte de la salutífera Cruz, y los puso juntos en la grieta. Entonces, postrándose, invocó, inundados sus ojos de lágrimas, el nombre del Señor. Cuando se incorporó, halló que el daño había sido sanado gracias a su humilde bendición».<sup>27</sup>

El contacto de la reliquia y la hostia, la aparición del milagro divino y el hecho de que este resulte en la participación *in extremis* de Dios en la fabricación del Crucifijo le confieren una respetabilidad a la imagen de la que no cabe duda que estaba necesitada. Aunque la invocación del nombre del Señor tiene su lugar a través de la oración, sin duda el papel central lo desempeñan la reliquia y la hostia. La presencia de Cristo a través de la hostia y de la reliquia de su cruz se veía, así, reforzada, y en consecuencia se legitimaba el culto a su imagen, que aún necesitaba de presencias de lo sagrado más fuertes que la de la imagen misma.<sup>28</sup> Por otro lado, el obispo reclama la presencia del Sumo Hacedor para reparar (literalmente dice «curar») al Crucificado. De este modo, aunque todo el mundo sabía que era obra de un artista, el Crucifijo adquiría en cierto modo el estatus de obra

<sup>25</sup> *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, A. M. MAETZKE (ed.), Cinisello Balsamo, 1994. También en Alemania algunos crucifijos muy transformados posteriormente se han datado antes que el Crucifijo de Gero. Véase *Kreuz und Kruzifix: Zeichen und Bild*, Freising, 2005, p. 191 y ss.

<sup>26</sup> R. HAUSSEHERR, *Der Tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn, 1963.

<sup>27</sup> D. A. WARNER, *Ottonian Germany: The Chronicon of Thietmar of Merseburg*, Manchester, 2001, p. 128. Véase A. E. FISHER, «Cross Altar and Crucifix in Ottonian Cologne. Past Narrative, present Ritual, Future Resurrection», en *Decorating the Lord's Table: On the Dynamics between Image and altar in the Middle Ages*, Copenhague, 2006, pp.

43-62; P. A. MARIAUX, «Eucharistie et création d'image autour de l'an mil: le crucifix de Geron», en N. BÉRIOU, B. CASEAU, D. RIGAU (eds.), *Les pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, 2 vols., París (en prensa).

<sup>28</sup> P. A. MARIAUX, «The Bishop as Artist? The Eucharist and Image Theory around the Millennium», en S. J. Gilsdorf (ed.), *The Bishop: Power and Piety at the First Millennium*, Münster, 2004, pp. 155-167; Ídem, «'Faire Dieu'. Quelques réflexions sur les relations entre confection eucharistique et création d'image, IXe-XIIe siècles», en D. GANZ y T. LENTES (eds.), *Die Ästhetik des Unsichtbaren: Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlín, 2004, pp. 94-111.

no hecha de mano humana. Todos estos elementos se aúnan para soslayar el miedo a la idolatría.

### La idolatría y la conversión a la imagen

Paradójicamente, el relato que conservamos de una de las primeras esculturas de la Virgen, la de Clermont-Ferrand, la presenta como se podía imaginar a un ídolo pagano: en lo alto de una columna exenta. Pero se trata de una estatua relicario, y, como tal, su culto no debe encerrar la sospecha de idolatría, porque se honra a las reliquias.<sup>29</sup> Asimismo, el miedo a la idolatría estará presente en un célebre relato que muestra que hacia el año 1000 se produjo lo que Jean-Claude Schmitt ha llamado una «conversión a la imagen».<sup>30</sup> La conversión de Bernardo de Angers es, sin duda, un síntoma del cambio de actitud del Occidente medieval en relación con las imágenes de culto. Se trata de la historia narrada por este instruido maestro de la escuela de Chartres acerca de la estatua de Santa Fe de Conques,<sup>31</sup> donde el clérigo va a constatar la peligrosa idolatría de los supersticiosos rústicos, para finalmente caer en las redes de la imagen.

Tras una serie de milagros que habían adquirido gran renombre, sobre todo después de que un hombre fuera curado de su ceguera, la ciudad de Conques se había inundado de peregrinos que querían obtener el favor de la estatua-relicario de Santa Fe. Bernardo era un monje no muy alejado de los postulados de los *Libri Carolini*, para el que sólo las reliquias y la cruz se podían considerar sagradas, pero cualquier atisbo de adoración de una imagen material era sospechosa de idolatría. El viaje desde el circunspecto norte al supersticioso sur que emprende Bernardo es el de un observante de la ortodoxia que desprecia las conductas supersticiosas del populacho, a las que describe así:

«Siguiendo las costumbres antiguas, existe un uso inmemorial en Auvernia y los distritos de Rouergue y Toulouse y sus alrededores, según el cual cada uno erige una estatua de su patrón en oro, plata o cualquier otro metal, de acuerdo con los medios de que disponga. La estatua sirve como relicario para la cabeza del santo o cualquier extremidad. El hombre ilustrado, no siendo temeroso de esta práctica, la considera una supervivencia del culto del diablo, o más bien de algún demonio».<sup>32</sup>

El culto de las reliquias se había desarrollado desde el cristianismo primitivo, y durante mucho tiempo será común que se introduzcan reliquias de santos en el interior de las imágenes, asegurando así una capacidad de hacer milagros

que era dudoso que tuvieran las imágenes por sí solas; de este modo, se hacían dignas de la adoración de los fieles. La costumbre de hacer estatuas con la forma de los miembros de los santos quizá no fuera tan antigua como le parecía a Bernardo, pero sabemos que hacia el año 800 se había hecho el relicario para albergar la mano del patrón francés, San Dionisio, y alrededor del 880 conocemos ya un busto-relicario, el de San Mauricio de Viena.<sup>33</sup> No es extraño que a Bernardo le parezca un ídolo la estatua de Santa Fe: en ella se aprovechó la cabeza de la estatua de un emperador y allí se pusieron los restos del cráneo, y se le añadió el hierático cuerpo entronizado que conocemos.

El hecho de que a Bernardo le parezca que debía de tratarse de los vestigios del culto supersticioso a algún demonio tampoco debe extrañar. En la Antigüedad se pensaba que los dioses podían habitar sus estatuas de culto, y los Santos Padres, sin cuestionar los hechos aparentemente milagrosos atribuidos a ciertas imágenes, habían dictaminado que no se trataba de milagros, sino de engaños de los demonios. Autores como Orígenes creían que, apostados cerca de las estatuas, los demonios aguardaban con glotonería los tributos de las víctimas que se ofrecían a los dioses. Mientras que Orígenes imagina a los demonios en el entorno de las estatuas,<sup>34</sup> otros autores como Marcos el Diácono los imagina habitando el interior de las mismas, como cuando narra en su *Vida de Porfirio* que un signo de la cruz hecho frente a una estatua de Afrodita había hecho salir de dentro el demonio que la habitaba.<sup>35</sup> En el imaginario medieval perdurarán ambas opiniones y, por ejemplo, mientras que en el salterio de Stuttgart (siglo IX) vemos cómo los demonios esperan alrededor de las estatuas los sacrificios de los paganos (fig. 3), en el *Legionario Anjou*, San Bartolomé exorciza una estatua haciendo huir de ella al diablo que la habita (fig. 4).

En el curso de su periplo, estando en Aurillac, Bernardo ve con sorpresa e irritación el culto que despierta entre el vulgo la estatua de San Geraldo, y le dice a su compañero de viaje: «Hermano, ¿qué te parece este ídolo? ¿Crees que Júpiter o Marte lo habrían considerado indigno de ellos?». Dicho esto, continúa con una disquisición que es todo un estado de la cuestión sobre la adoración de las imágenes hacia el año mil:

«Puesto que se debe culto solamente a Dios Padre, es evidente que no es sólo erróneo, sino también absurdo, hacer estatuas de piedra, madera o cobre, exceptuando el Crucifijo de Nuestro Señor. Pues es costumbre en todos los lugares que la Santa Iglesia los tenga sea esculpidos o moldeados, de manera que nos conmovamos y nos veamos inclinados a celebrar la Pasión de Nuestro Señor. Pero

<sup>29</sup> M. GOULLET y D. IOGNA-PRAT, «La Vierge en 'Majesté' de Clermont-Ferrand», en *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO, D. RUSSO (eds.), París, 1996, pp. 383-405. Sobre el dibujo que se conserva de la perdida escultura, véase D. IOGNA-PRAT, «La Vierge en 'Majesté' du manuscrit 145 de la Bibliothèque municipale de Clermont-Ferrand», en *L'Europe et la bible*, M. MENTRÉ, B. DOMPNIER (eds.), Clermont-Ferrand, 1992, pp. 87-108.

<sup>30</sup> *La Conversion d'Hermann le juif. Autobiographie, histoire, fiction*, París, 2003, p. 143

<sup>31</sup> B. FRICKE, *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, Munich, 2007, con la bibliografía anterior.

<sup>32</sup> *Liber Sanctae Fidis*, I.13, L. ROBERTINI (ed.), Spoleto, 1994, p. 113

<sup>33</sup> J. HUBERT y M. C. HUBERT, «Piété chrétienne ou paganisme? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne (1982)», en J. HUBERT, *Nouveau recueil d'études d'archéologie et d'histoire. De la fin du monde antique au Moyen Age*, París, 1985, pp. 319-358.

<sup>34</sup> Orígenes, *Contra Celso*, VII, 62.

<sup>35</sup> *Vida de Porfirio*, 61, 56.



Fig. 3.



Fig. 4.

cuando hablamos de santos y de sus restos visibles, todo lo que debe ser mostrado es el auténtico testimonio de los libros donde se hallan sus hazañas o sus umbrosas figuras pintadas en la pared. Pues las estatuas de los santos no deben ser permitidas bajo ninguna circunstancia».

Pero para terminar esta severa condena de las estatuas de los santos, Bernardo flexibiliza su posición, en un prelude de lo que vendrá después: una cosa es no permitir que se erijan nuevas efigies de los santos y otra contrariar a los fieles eliminando viejas costumbres. Así que no se debe permitir el culto a las estatuas de los santos, «excepto en el caso de que un abuso de este tipo se hiciera desde tiempos antiguos o que se trate de una inveterada costumbre del vulgo a la que sea inútil oponerse [*invincibilem ingenitamque idiotarum consuetudinem*]», afirma Bernardo.<sup>36</sup>

Al llegar a Conques, el santuario está tan repleto que Bernardo no puede ni arrodillarse. No obstante, saluda al santo cuyos restos reposan en lo que él considera sin dudar un ídolo (*simulachrum*) y se asombra de la estupidez del vulgo. En la práctica, el culto oriental de las imágenes, el principio de que las oraciones a la imagen del santo transitan hasta el santo, que es el que actúa por la gracia divina, están ya instaladas en la mente de los fieles. De algún modo, la presencia del santo se halla en su estatua, y que los vestigios materiales del santo se hallen en su interior lo hace indudable. Los milagros de la santa que Bernardo narrará a continuación así lo atestiguan. Bernardo se ha convertido ya al culto de las imágenes, y piensa que lo que se haga a la imagen repercute en la santa. Santa Fe no sólo respalda el

culto de su imagen, sino que está dispuesta a castigar a quienes duden de ella. En su libro, Bernardo cuenta la historia de un clérigo que se burla de la estatua y trata de evitar que la multitud rece ante ella. Esa noche, la santa se aparece en sueños ante él y, amenazadora, le recrimina haber calumniado a su imagen. A la mañana siguiente, el clérigo muere. «De donde se deduce» —dice Bernardo— «que la efigie de Santa Fe merece el honor de los fieles, puesto que parece que quien vilipendia a la estatua blasfema en realidad a la santa mártir [...]. Así que la imagen de Santa Fe no debe ser destruida ni vilipendiada, puesto que parece que no se cae en errores paganos por ella, ni parece que los poderes de los santos se vean mermados, ni de hecho parece que ningún aspecto de la religión sufra por su causa».<sup>37</sup>

Es así como el culto de las imágenes se va introduciendo en Occidente, con indudables reticencias, pero en la comprobación de que no supone desdoro alguno a la religión cristiana y que satisface a los fieles, que ven en la estatua de culto una presencia material del santo hacia la que focalizar la oración. Una presencia que durante mucho tiempo se verá reforzada por las reliquias, o por la hostia consagrada en el caso de los crucifijos, que con frecuencia ocultaban relicarios, igual que después sucederá, en ocasiones, con las estatuas de la Virgen.<sup>38</sup>

### Los enemigos de las imágenes

Las estatuas de los santos y de la Virgen se irán introduciendo con mayor dificultad que el Crucifijo. Como hemos visto, desde su llegada al sur de Francia, la postura inicial de Ber-

<sup>36</sup> *Liber Sanctae Fidis*, I.13, L. ROBERTINI (ed.), Spoleto, 1994, p. 113.

<sup>37</sup> *Liber miraculorum Sanctae Fidis*, I. 13, L. ROBERTINI (ed.), Spoleto, 1994, p. 114.

<sup>38</sup> I. H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom; Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972; J. YARZA LUACES, *La Virgen de las Batallas*, Madrid, 1998.

nardo de Angers acepta la imagen de Cristo en la cruz. Aún en la primera mitad del siglo XII, Pedro Abelardo le escribe al hijo habido de sus célebres amores con Eloísa, preguntando retóricamente: «¿Querría María hacerse representar en escultura como si fuera Vesta?».<sup>39</sup> Abelardo dirá que la única imagen aceptable en el altar es la del Crucifijo, y Ruperto de Deutz parece admitir la teoría del *transitus*, pero sólo en referencia al Crucifijo.<sup>40</sup> Mientras en la práctica la visualización y el carácter material, sensitivo, del culto van ganando adeptos, la concepción de una teoría de la imagen cristiana se irá definiendo en parte por oposición a los enemigos de la Encarnación.

Tanto los herejes como los judíos tenían motivos para dudar del evento que desempeñaba un papel crucial en la fe cristiana, y es por ello que con frecuencia la defensa de la Encarnación se identificó con una defensa de la imagen de Cristo. En el sínodo de Arras de 1025, emprendido por Gerardo de Cambrai para condenar las tesis de los herejes,<sup>41</sup> se sigue prohibiendo la adoración de las imágenes, pero se considera que estas permiten a los iletrados adorar a Cristo:

«Los más simples de la Iglesia y los iletrados contemplan a través de los trazos de la pintura lo que no pueden percibir por vía de las escrituras. Cuando veneran estas imágenes (*species*), es a Cristo al que adoran, en la humildad por la cual ha querido sufrir y morir por nosotros, Cristo subido en la Cruz, Cristo sufriente en la Cruz, muriendo en la Cruz, Cristo sólo y no la obra de mano del hombre. No se adora el tronco de madera, pero a través de esta imagen visible, se excita el espíritu interior del hombre. La Pasión es la muerte que Cristo ha sufrido por nosotros, grabándose en el corazón igual que en el pergamino».<sup>42</sup>

La imagen no es objeto de adoración, pero no cabe duda de que facilita el culto de Cristo, sobre todo a los incultos, que comprenden mejor el misterio de la Encarnación a través de la imagen. Los herejes, al negar la Encarnación no pueden por menos que mofarse de las imágenes sagradas, y ello pro-

vocará la reacción de la Iglesia.<sup>43</sup> Por ejemplo, Salvi Burce observa que los herejes llamaban a los fieles católicos «adoradores de ídolos, y por tanto, paganos».<sup>44</sup> También Lucas de Tuy narra en su obra contra los albigenses que éstos solían irrumpir en las iglesias cantando himnos a Venus, mofándose así de que los fieles de la Iglesia dirigieran cánticos y plegarias a la imagen de la Virgen, que consideraban en la misma categoría que un ídolo pagano.<sup>45</sup> El obispo de Tuy arremete en su *De altera vita* contra los que pintan a la Virgen fea, y acusa a los herejes de representar a la Virgen deforme, con un sólo ojo, como un ser monstruoso.<sup>46</sup>

Las historias milagrosas de las imágenes constituían una legitimación de importancia sustancial en el imaginario colectivo medieval. Ya antes de la iconoclastia, el papel apotropaico de las imágenes era bien conocido, y era fama que en Roma los comerciantes colocaban imágenes de San Simeón Estilita para ahuyentar los malos espíritus.<sup>47</sup> Del mismo modo, siguiendo la tradición de los *palladia* antiguos, los iconos de la Virgen defendían del adversario las murallas.<sup>48</sup> Las leyendas de imágenes pronto comenzarán a conocerse en el Occidente medieval, unas narraciones que se transmitirán, en primer lugar, a través de los relatos de peregrinos que iban a Tierra Santa.<sup>49</sup> Ya en el siglo VI, Gregorio de Tours menciona en sus *Libri miraculorum* algunos milagros de imágenes. Pero estos milagros estarán particularmente en boga en épocas en las que el culto de las imágenes se pone en cuestión. Por ejemplo, conocemos por primera vez el relato del milagro del Crucifijo de Beirut (en este caso, una imagen pintada) a través de las actas del segundo Concilio de Nicea, aunque es probable que naciera en el contexto de la polémica antijudía del siglo precedente,<sup>50</sup> sin olvidar que a menudo los iconódulos presentaban a los iconoclastas como émulos de los judíos.<sup>51</sup> En torno al año 1000, cuando la imagen del Crucifijo es aún muy discutida, Raúl Glaber nos cuenta cómo en Orléans lloró una imagen de Cristo en la Cruz anunciando que se iba a producir un gran incendio.<sup>52</sup> Naturalmente, también serán discutidos por los detractores

<sup>39</sup> P. ABELARDO, *Carmen ad Astralabium*, v. 820, J. M. A. RUBINGH-BOSSCHER (ed.), Groninga, 1987, p. 151. Sobre esta obra véase J. FEROS RUYTS y J. O. WARD, *The Repentant Abelard: Abelard's Thought as Revealed in His «Carmen Ad Astralabium» and «Planctus»*, Palgrave, 2009 (en prensa).

<sup>40</sup> R. DE DEUTZ, *Anulus seu dialogus inter Christianum et Iudaeum*, Rhabanus Haacke (ed.), en M. L. ARDUINI, *Ruperto di Deutz e la controversia tra Cristiani ed ebrei nel secolo XII*, Roma, 1979, p. 233.

<sup>41</sup> B. STOCK, *The Implications of Literacy. Written Language and Modes of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, 1983, pp. 120-139.

<sup>42</sup> *PL* 142, 1304 s., cit. por J. WIRTH, «Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente», en *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, París, 2001, pp. 28-37.

<sup>43</sup> Para lo siguiente, véase A. GARCÍA AVILÉS, «Imágenes "vivientes": idolatría y herejía en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio», *Goya*, 321 (2007), pp. 324-342.

<sup>44</sup> S. BURCE, *Supra stella*, I. VON DÖLLINGER, *Beiträge zur Sektengeschichte des Mittelalters, vol. II: Dokumente vornehmlich zur Geschichte der Valdesier und Katharer*, Munich, 1890 (reimpr. Darmstadt, 1968), p. 56.

<sup>45</sup> L. DE TUY, *De altera vita*, 3.4, J. DE MARIANA (ed.), Ingolstadt 1612, p. 161.

<sup>46</sup> C. GILBERT, «A Statement of the Aesthetic Attitude around 1230», *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, 13 (1985), pp. 125-152.

<sup>47</sup> E. KITZINGER, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm»,

*Dumbarton Oaks Papers*, 8 (1954), pp. 83-150 (ahora en Ídem, *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Bloomington, Indiana, 1976).

<sup>48</sup> B. V. PENTCHEVA, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, University Park, Pensilvania, 2006.

<sup>49</sup> Véase *Récits des premiers pèlerins chrétiens au Proche-Orient (Ive-VIIIe siècle)*, P. MARAVAL (ed.), París, 2002; en las pp. 287 y 288 se recoge el que está considerado como el milagro de imágenes más antiguo conocido en Occidente (ADAMNANO, *De locis sanctis*, III, 5).

<sup>50</sup> Sobre la iconoclastia judía de la época, véase C. BARBER, «The Truth in Painting: iconoclasm and Identity in Early Medieval Art», *Speculum*, 72 (1997), pp. 1019-1036.

<sup>51</sup> J. M. SANSTERRE, «L'image blessée, l'image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VIe-XIIe siècle)», en *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, J. M. SANSTERRE, J. C. SCHMITT (eds.), *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 69, Roma y Bruselas, 1999, pp. 113-130, esp. 116 y ss.

<sup>52</sup> R. GLABER, *Historiarum*, II, 5, 8, J. FRANCE (ed.), Oxford, 1989, pp. 64-66; véase R. LANDES, *Relics, Apocalypse and the Deceits of History. Ademar of Chabannes, 989-1034*, Cambridge (Mass.), 1995, pp. 302-304; J. M. SANSTERRE, «Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le Haut Moyen Age», *Annales: Histoire, Sciences Sociales*; 53 (1998), pp. 1219-1241, esp. 1219; Ídem, «Visions et miracles en relation avec le crucifix dans des récits des Xe-XIe siècles», en *Il Volto Santo in Europa*, M. C. FERRARI, A. MEYER (eds.), Lucca, 2005, pp. 387-406.

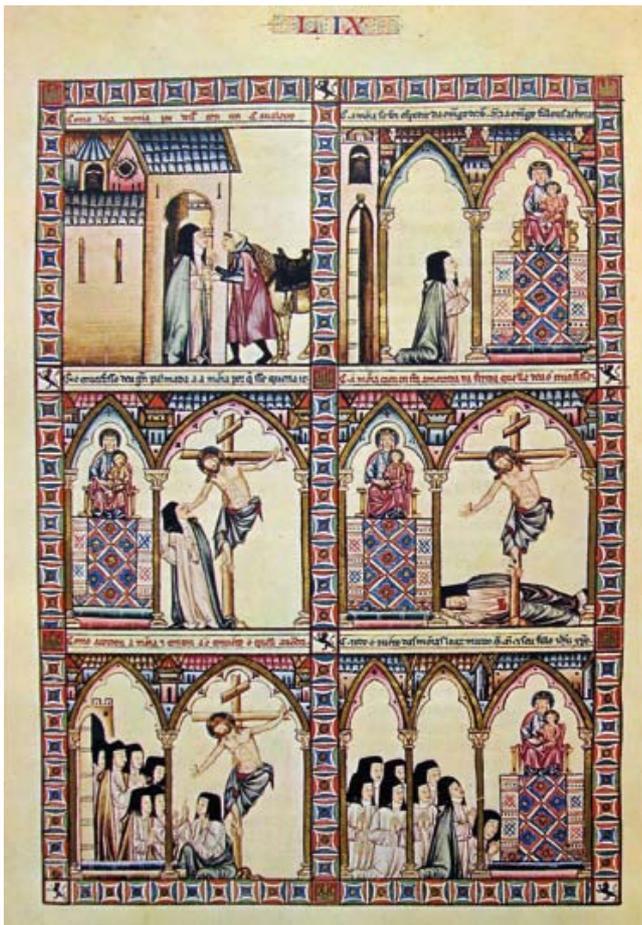


Fig. 5.

de las imágenes de culto. Por ejemplo, en los *Libri Carolini*, ante un milagro de imágenes aducido en el segundo Concilio de Nicea se dice que parece que es más creíble que el milagro se haya cumplido por respeto al lugar santo en el que ha ocurrido, y que aunque fuera delante de la imagen, eso no justifica que todas las imágenes deban ser adoradas.<sup>53</sup> Aún en el siglo XIV, Guillermo Belibaste, el célebre «último cátaro», habla de las imágenes de Cristo y los santos que hay en las iglesias refiriéndose a ellas como «ídolos». Cuando el que, a la postre, será su delator, Arnaldo, le dice que había oído hablar de milagros obrados por las imágenes de los santos en muchas iglesias, el hereje se dirige a él indignado: «¿Tú los has visto?». «No» —dijo Arnaldo— «pero he oído a muchas personas que decían haber sido beneficiarios de algún milagro». «Ay, cretino, cretino» —repuso Guillermo— «¿Cómo te crees que unos troncos de madera pueden hacer milagros?».<sup>54</sup>

Las imágenes de Cristo crucificado que dan señales de vida serán comunes en el siglo XIII, especialmente en los relatos hagiográficos.<sup>55</sup> En las primeras décadas del siglo, Cesáreo de Heisterbach es el primero en incluir un cierto número de estas historias de crucifijos vivientes entre sus *exempla*,<sup>56</sup> y algunas se ilustrarán más tarde en las *Cantigas* (fig. 5). Las leyendas de los principales santos de la época, entre ellos Francisco de Asís y Tomás de Aquino, incluyen este tipo de historias, que se plasman en el arte de la época. Una de las primeras se cuenta a propósito de San Bernardo varias décadas después de la muerte del santo; en ella, un crucifijo abraza a San Bernardo después de que éste le dirija una oración.<sup>57</sup> En cuanto a las imágenes de la Virgen, pronto comienzan a considerarse también en la categoría de expresiones visuales de la Encarnación, y en los siglos XII y XIII adquieren un gran protagonismo no sólo en la teología de la Encarnación, sino también en la piedad popular. Los *Diálogos de milagros* de Cesáreo de Heisterbach constituyen un auténtico repertorio de milagros de imágenes de la Virgen, y lo mismo se puede decir de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X.<sup>58</sup> Aquí también aparecerán los herejes como furibundos detractores de las imágenes. En la cantiga CCXCVII se nos narra cómo a través de esta estatua «muy bella» Dios obraba muchos milagros cotidianamente. Un día que el rey volvía de una batalla con su imagen mariana, se cruzó con unos frailes. Lucas de Tuy afirma que era costumbre entre los cátaros disfrazarse de frailes para confundir a los fieles,<sup>59</sup> y en efecto el protagonista aquí es uno de esos falsos frailes, puesto que, según dice la cantiga, este fraile «no creía en Dios». El hereje comenzó a ridiculizar la imagen de la Virgen diciendo: «ningún hombre en sus cabaes

<sup>53</sup> *Libri Carolini* IV, 12, cit. por SANSTERRE, «Attitudes», pp. 1225 y 1226.

<sup>54</sup> *Le registre d'Inquisition de Jacques Fournier (1318-1325)*, J. DUVERNOY (ed.), Toulouse, 1965, vol. II, p. 53 y trad. id., París, 1978, vol. 3, p. 776.

<sup>55</sup> K. L. JANSEN, «Miraculous crucifixes in Late Medieval Italy», en *Signs, Wonders, Miracles. Representations of Divine Power in the Life of the Church*, Woodbridge, 2005, pp. 203-227.

<sup>56</sup> C. DE HEISTERBACH, *Diálogo de milagros*, trad. de Zacarías Prieto Hernández, Zamora, 1998 (2 vols.).

<sup>57</sup> CAMILLE, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, 2000, p. 233.

<sup>58</sup> YARZA, *Historias milagrosas de la Virgen*.

<sup>59</sup> En efecto, hacia 1230-1235, Lucas de Tuy observa: «Item haereticorum aliqui, ut oculere dejicere possint [...] nonnunquam sub specie presbyterorum secularium, vel etiam aliotum religiosorum fratrum, et monachorum calliditate subdola secretis confessionibus multos depiciunt» (L. DE TUY, *De altera vita*, 3, 2, 693).

creería que tiene poder una madera tallada que ni habla ni se mueve... Quien no vea esto es que está ciego». Tras hacer esta afirmación, se volvió al falso fraile que iba con él para murmurar algo que el rey, que estaba muy cerca, alcanzó a oír: «Tengo para mí que este rey cree en los ídolos» («Este rey tenno que enos ídolos cree»). Al escuchar tamaña insolencia, el rey maldijo al hereje, pronosticando que, por mofarse de su estatua, la Virgen lo arruinaría y lo volvería loco, más demente aún de lo que ya demostraba estar al dudar así del poder la imagen mariana. La cantiga explica que fue de este modo como Dios, a través de la imagen mariana, castigó al fraile hereje que no creía en la Virgen, pues no creía en el poder de sus imágenes.

Además de la lucha contra la herejía, también la afirmación de la fe cristiana frente a los judíos es un detonante definitivo para la argumentación a favor de las imágenes. El converso Pedro Alfonso dice lo siguiente:

«Ni fabricamos ídolos ni los adoramos; más bien hacemos una cruz y ponemos sobre ella la imagen de un hombre, y por la cruz designamos el altar, y por la imagen, el sacrificio que sobre el altar se hace. Pues como sobre el altar se sacrificaban animales así sobre la cruz fue inmolado el Cordero de Dios. Y como no se preocupaban de los restos de las piedras con las que se construía el altar, así no nos preocupamos de qué se hace la cruz o la imagen superpuesta. Y postrándonos ante el altar, así como Salomón y otros no adoraban a éste sino a Dios, así nosotros, arrodillándonos ante la Cruz no adoramos esa cruz o la imagen superpuesta, sino a Dios Padre y a su Hijo Jesucristo».<sup>60</sup>

En el siglo XII, otros autores como Gilberto Crispín o Ruper-to de Deutz utilizarán argumentos similares.<sup>61</sup> Más tarde, en una disputa entre un judío y un cristiano ocurrida en Mallorca en 1276, se desarrolla el siguiente diálogo. Dice el judío:

«Hacéis ídolos y simulacros que ni sienten ni oyen, y los adoráis [...]. ¿No es cierto que vuestras iglesias están repletas de ídolos e imágenes y que les encendéis velas y las adoráis?».

A lo que Ingeto responde:

«No adoramos ídolos o imágenes, sino que adoramos a Dios y a su único Hijo engendrado, Jesucristo Nuestro Señor, que vive con él en armonía y reina eternamente. No adoramos estas imágenes que ves en las iglesias,

sino que la Santa Madre Iglesia las pone ahí a modo de espejo, de modo que al verlas con los ojos del cuerpo [los fieles] las ven con los ojos de la mente [lit.: «los ojos del corazón», *oculi cordis*], rememorando así la Pasión de Cristo, que sufrió por nuestra salvación y por la redención del género humano».<sup>62</sup>

### El culto de las imágenes, de la *dulia* a la *latria*.

En el siglo XII se traducirá la obra de Juan Damasceno al latín, y su impacto será inmediato. Es significativo que Pedro Lombardo, antes de leerlo, se refiera al culto de Cristo como *dulia*, y ya en sus influyentes *Sentencias*, tras leer al Damasceno, se referirá a la adoración al Hijo de Dios como *latria*.<sup>63</sup> En el paso del siglo XII al XIII, Alano de Lille utiliza la distinción griega entre *dulia* y *latria*, y un canciller parisino, Prevotino de Cremona, especifica la existencia de una *dulia* superior y una *dulia* inferior.<sup>64</sup> Estos autores escriben contra la herejía, defendiendo la capacidad de las imágenes de Cristo para captar su doble naturaleza, una defensa que se denota también en ciertas inscripciones de iglesias, como la que se halla en San Miguel de Estella y, con ligeras variantes, en varios textos y monumentos desde alrededor de 1100: «No es ni Dios ni hombre el que veis en la imagen, sino que es Dios y hombre aquél al que la imagen sagrada representa» («Nec Deus est nec homo, praesens quam cernis imago, / Sed Deus est et homo quem sacra figurat imago»)<sup>65</sup> La imagen posee un carácter sagrado, pero esta sacralidad, como argumentará después Felipe el Canciller, no es ontológica, sino semántica.

Hacia 1225-1228 Felipe, canciller de Notre-Dame de París, y en tal condición responsable de la influyente universidad parisina, asumirá la concepción de la imagen del Damasceno, y para ello distinguirá un concepto ontológico de la imagen (*in essendo*) de otro semiótico (*in significando*).<sup>66</sup> La imagen de Cristo no es Cristo, pero lo manifiesta. Apoyándose en la teología del Damasceno, cristaliza en la obra de Felipe el Canciller una corriente que se había de consolidar en París a lo largo del siglo para extenderse por toda la cristiandad.<sup>67</sup> Dos teólogos de la universidad parisina cruciales para la historia del pensamiento occidental, Alberto Magno y su discípulo Tomás de Aquino, contribuirán de forma decisiva a cristalizar el pensamiento de Felipe el Canciller, y establecerán de modo definitivo las tres razones para aceptar la imágenes en las iglesias.<sup>68</sup> Pero, sobre

<sup>60</sup> P. ALFONSO, *Diálogo contra los judíos*, tit. 12, K. P. MIETH (ed.), Huesca, 1996, p. 192. Reproduzco aquí la traducción de E. (*loc. cit.*, p. 399), con algunas matizaciones.

<sup>61</sup> Sobre la disputa contra los judíos acerca de las imágenes, véase J. C. SCHMITT, *La conversión d'Hermann le juif. Autobiographie, histoire et fiction*, París, 2003, pp. 143-178.

<sup>62</sup> *Die Disputationen zu Ceuta (1179) und Mallorca (1286). Zwei antijüdische Schriften aus dem mittelalterlichen Genua*, Ora Limor (ed.), Munich, 1994, p. 290. Véase H. L. KESSLER, *Neither God nor Man. Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Friburgo de Bresgovia, 2007, pp. 29 y 30.

<sup>63</sup> M. COLISH, *Peter Lombard*, vol. 1, Leiden, 1993, pp. 175 y 176. Sobre

el concepto de imagen en Pedro Lombardo, véase O. BILDBEGRIFF, pp. 200-206.

<sup>64</sup> A. DE LILLE, *Contra heréticos*, IV, 11, PL 210, p. 428; *The Summa contra haereticos ascribed to Praepositinus de Cremona*, Joseph N. GARVIN, J. A. CORBETT (eds.), Indiana, 1958, pp. 222-224, en J. C. SCHMITT, *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, París, 2002, p. 90.

<sup>65</sup> KESSLER, *Neither God nor Man*, con la bibliografía anterior.

<sup>66</sup> F. EL CANCELLER, *Summa de bono*, VI.3, N. WICKI (ed.), vol. II, Berna, 1985, p. 974.

<sup>67</sup> F. EL CANCELLER, *Summa de bono*, VI. 3, pp. 972-976.

<sup>68</sup> C. GILBERT, *The Saints' Three Reasons for Paintings in Churches*, Ithaca y Nueva York, 2001.

todo, desarrollarán la teoría del culto de las imágenes. Ya no se tratará sólo de adorar a Dios a través de su imagen, sino que se deja abierta la posibilidad de adorar a la imagen misma. Mientras que el culto de las imágenes era algo extraño a la mentalidad occidental en la Alta Edad Media, con la probable excepción de Italia, y en especial Roma,<sup>69</sup> en el mundo bizantino se había desarrollado desde antes de la querrela iconoclasta, como demostró Kitzinger.<sup>70</sup> En la práctica, ciertas imágenes eran objeto de culto, y su legitimidad era indiscutible cuando su factura no provenía de la mano del hombre, como en el caso del *Volto Santo* de Lucca y la Verónica.<sup>71</sup> Según Mateo de París, esta última imagen es la primera que será objeto de indulgencias papales, que declarará Inocencio IV en 1216.<sup>72</sup> Pero será la autoridad de Alberto Magno y Tomás de Aquino la que establecerá, no sin controversia,<sup>73</sup> un nuevo camino en la teología occidental de la imagen, al justificar explícitamente el culto de las imágenes. No resultará extraño que ello dimane en parte de la autoridad de Pedro Lombardo y Juan Damasceno.<sup>74</sup> La imagen no se debe adorar en tanto que materia, sino que se transfiere el honor de la adoración a su modelo. La vieja fórmula del *transitus* queda así legitimada por los más insignes teólogos de la época. Tomás de Aquino dirá:

«el movimiento del alma hacia la imagen es doble, de una parte hacia la imagen misma en tanto que objeto, y de otra hacia la imagen como imagen de otra cosa [...] en el segundo caso, el movimiento hacia la imagen en cuanto imagen de otra cosa es idéntico al movimiento hacia la cosa [...] se sigue de ello que la misma reverencia se debe a la imagen de Cristo como a Cristo mismo. Igual que Cristo es adorado en forma de *latria*, en consecuencia su imagen debe ser adorada en forma de *latria*».<sup>75</sup>

Algunos de los más conspicuos coetáneos de Tomás de Aquino, como el franciscano Buenaventura o Gil de Roma, reclamarán igualmente el culto de *latria* para la imagen de Cristo.<sup>76</sup> La imagen ya no puede ser pensada como mera representación, sino que, al igual que las reliquias o la Eucaristía, es una manifestación de la presencia de lo sagrado.

La relación que el prototipo tiene con su imagen se articulará a partir del siglo XIII, como de un modo peculiar había sucedido antes en Bizancio, a través del parecido.<sup>77</sup> Si tenían que competir con la Eucaristía, bendecida como imagen de la «presencia real de Cristo», las imágenes figurativas poseían sólo esta ventaja. Como ha afirmado Belting, el «suplemento» de realidad conferido a la Eucaristía por el concepto de transustanciación se trató de compensar por el creciente realismo de la imagen. «Un cuerpo puramente simbólico» —dice Belting— «no era ya suficiente al espectador, que quería ver el parecido en la imagen». Las consecuencias de esta búsqueda del parecido serán cruciales en el desarrollo del arte medieval, aunque no será el único factor del creciente realismo de los últimos siglos medievales, que dejarán el camino expedito a una nueva era del arte. Pero la dificultad de demostrar el parecido de las imágenes con sus prototipos no es sencilla de resolver. A veces se trata de sueños, cuyo carácter legitimador en la Edad Media ha destacado Schmitt,<sup>78</sup> los que permitirán «ver» cómo los santos o la Virgen tienen la misma apariencia que las imágenes que los representan.<sup>79</sup> No obstante, el modo más seguro de tener la certeza del parecido es que el original tenga un origen divino. En las *Cantigas de Santa María* aparece una impactante ilustración donde, para desmayo de los detractores de las imágenes de culto, Dios mismo aparece delineando los perfiles de las imágenes que según se contaba, habían aparecido milagrosamente en Getsemaní. El propio rey traslada virtualmente a su público para que contemple la escena sin intermediarios: nada mejor que ver para creer.

Otro caso interesante es el del prototipo de la estatua de la Virgen. En una de las cantigas de loor, la cantiga CVXX, se destaca la figura de la Virgen como protagonista de la Encarnación, el mejor argumento para defender su figura. La Virgen, además, como mediadora ante Cristo, «para unos obtiene la salvación, para otros el perdón». Como sucede en otras muchas viñetas del códice escurialense, en la última el rey incita a sus espectadores a honrar a la imagen de la Virgen. Según reza la cantiga CVXII: «Las imágenes de la Virgen sin par / debemos mucho honrar / pues honra nuestra merecen, / y nuestra gran devoción, / no por ellas, a fe mía /

<sup>69</sup> J. M. SANSTERRE, «Entre deux mondes ? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VIe-XIe siècles», en *Roma fra Oriente e Occidente*, Spoleto, 2002, vol. 2, pp. 993-1050.

<sup>70</sup> E. KITZINGER, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, Washington, 1954. Contra las tesis de Kitzinger se han pronunciado recientemente L. BRUBAKER, «Icons before Iconoclasm?», en *Morfologie sociali culturali in Europa fra tarda antichità e altomedioevo, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo*, 45, Spoleto, 1998, pp. 1215-1254.

<sup>71</sup> Entre la amplia bibliografía de los últimos años, al respecto destacaré sólo *The Holy face and the Paradox of representation*; G. WOLF, *Scheleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, Munich, 2002; H. BELTING, *La vraie image. Croire aux images ?* (ed. orig. alemana 2005), París, 2007; *Santa Croce e Santo Volto; Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, M. C. Ferrai, A. Meyer (eds.), Lucca, 2005.

<sup>72</sup> *Chronica majora*, 3.7, en S. LEWIS, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, Aldershot, 1987, p. 126.

<sup>73</sup> J. WIRTH, «La critique scolastique de la théorie thomiste de l'image», en *Crises de l'image religieuse/ Krise religiöser Kunst*, O. CHRISTIN, D. GAMBONI (eds.), París, 2000, pp. 93-109.

<sup>74</sup> A. MAGNO, *In Sententias*, 1, dist. 3, art. 19 y 3, dist. 9, arts. 4 y 5.

<sup>75</sup> ST, p. 3, q. 25, a. 3. J. WIRTH, «Faut-il adorer les images?», p. 37.

<sup>76</sup> *In Sententias*, 3, dist. 9, cit. en J. WIRTH, «Faut-il adorer les images?», p. 33. Véase también Ídem, *L'image à l'époque gothique*, París, 2008, esp. 49-55.

<sup>77</sup> G. DAGRON, «Holy Images and Likeness», *Dumbarton Oaks Papers*, 45 (1991), pp. 23-33.

<sup>78</sup> J. C. SCHMITT, «L'iconographie des rêves» (1989), en Ídem, *Le corps des images*, pp. 297-321; Ídem, «Récits et images de rêves au Moyen Âge», *Ethnologie française*, 33 (2003), pp. 553-563; Ídem, «Les rêves et leurs images dans la société médiévale», *Les Cahiers du Collège iconique. Communications et débats*, 17 (2004), pp. 241-280.

<sup>79</sup> Véase también D. FREDBERG, «Holy Images and Other Images», en *The Art of Interpreting*, S. C. SCOTT (ed.), University Park (Pensilvania): Pennsylvania State University Press, 1995, pp. 68-87.

<sup>80</sup> Cantiga CVXII, METTMANN (ed.), vol. 2, pp. 159-161. Vid. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, «Las artes en las "Cantigas de Santa María" de Alfonso el Sabio», *El Museo de Pontevedra*, 33 (1979), 267-294, p. 277; A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «El arte de la construcción y otras técnicas artísticas en la miniatura de Alfonso X el Sabio», *Alcanate*, 1 (1998-1999), pp. 59-83, esp. 68 y 69.

mas por la figura que representan».<sup>80</sup> La figura a la que representan, esto es, la Madre de Dios, se hace ver en muchas ocasiones como una aparición, o en la gloria del cielo, y para destacar que se trata de la propia Virgen siempre aparece con ángeles que la custodian, como sucede en la penúltima viñeta. Pero en otra de las viñetas vemos algo extraordinario: se trata de una imagen de la Virgen y el Niño rodeada de unos ángeles (fig. 6). Más que tratarse de otras esculturas, la presencia de los ángeles parece poner de relieve que se trata de la representación de un prototipo: el de la propia estatua de la Virgen.<sup>81</sup>

Al margen de los enrevesamientos a que podía llevar la búsqueda del parecido, no cabe duda ya de que la imagen merece ser objeto de honores, y que al dirigir a ella sus oraciones, los fieles obtenían el favor de su prototipo sagrado. De la frágil ecuación del *transitus* a considerar a la propia imagen responsable de los milagros acaecidos hay una frontera muy permeable. Se multiplican los relatos en que los fieles injurian, amenazan o incluso le secuestran a la estatua de la Virgen a su Hijo, con la amenaza de no devolverlo hasta que se cumpla el milagro.<sup>82</sup> El *transitus* se interpreta como una suerte de transustanciación, de modo que se aboga tácitamente por la desaparición de los límites entre la imagen y su prototipo, el retrato y lo retratado, como objeto del culto, suprimiendo así, de hecho, la distinción dialéctica de los escolásticos entre el carácter ontológico (*in essendo*) y el carácter semiótico (*in significando*) de la imagen. La Alta Edad Media dividía el universo en una parte visible, la creación, y otra invisible, el cielo. El pensamiento escolástico, con Tomás de Aquino al frente, acuñará una nueva articulación de la realidad, escindida en natural y sobrenatural, donde lo natural no siempre será visible, lo que despertará el afán de explorar los secretos de la naturaleza, y donde, en fin, lo sobrenatural no estará sistemáticamente vedado a la vista.<sup>83</sup>

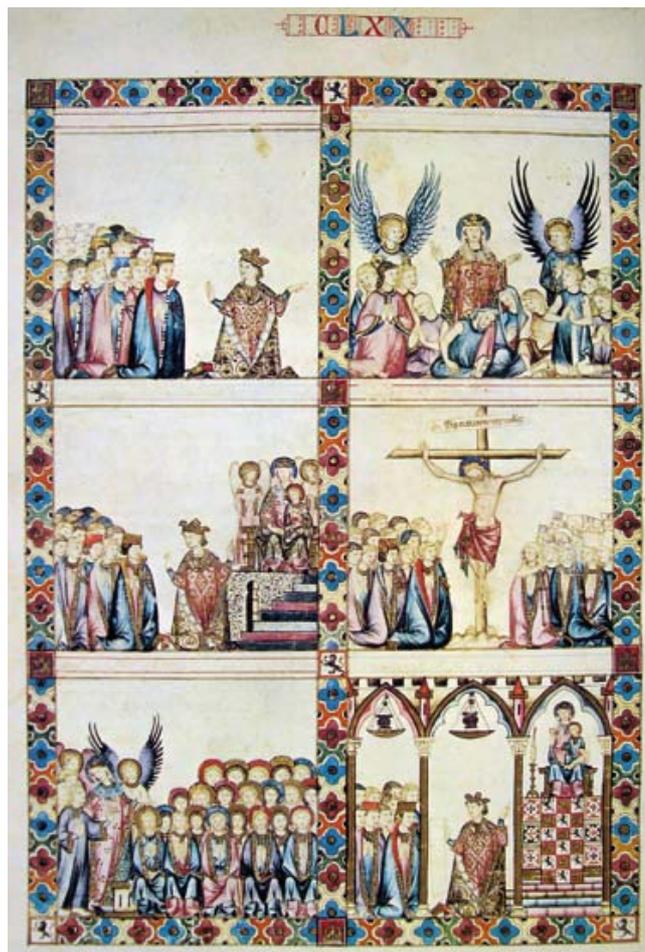


Fig. 6.

<sup>81</sup> R. SÁNCHEZ AMELJEIRAS, «Ymages sanctae»: Fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las *Cantigas* de Santa María», en *Homenaje a José García Oro*, M. ROMANÍ MARTÍNEZ, M. Á. NOVOA GÓMEZ (eds.), Santiago de Compostela, 2002, pp. 515-526, esp. 522.

<sup>82</sup> C. DE HEISTERBACH, *Diálogo de milagros*, 7, 46, trad. PRIETO HERNÁNDEZ, p. 607.

<sup>83</sup> H. DE LUBAC, *Surnaturel. Études historiques*, París, 1946; J. WIRTH, «L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Âge», en *L'image et la production du sacré*, F. DUNAND et al. (eds.) París, 1991, pp. 139-164 (retomado en Ídem, *L'image à l'époque gothique*, París, 2008); R. BARTLETT, *The Natural and the Supernatural in the Middle Ages*, Cambridge, 2008.

