

Imago Dei y Lux mundi
en el siglo XII
La recepción de la Teología de la Luz
en la iconografía del Pantocrátor
en Catalunya

Alfons Puigarnau

Tesis doctoral dirigida por Amador Vega
Institut Universitari de Cultura
Universitat Pompeu Fabra

Barcelona, febrero de 1999

Dipòsit legal: B.31811-2005-06-15
ISBN: 84-689-3005-9

INDICE

Abreviaturas

Introducción General

1. *Fiat Lux*

Creación, Platonismo y luz del mundo

Creatur et non creat

Introducción, 32

1.1.

Reforma

Espíritu de reforma y Cultura agustiniana, 34

- *La dirección de la reforma: resistencias al centralismo en Catalunya, 36*
- *Gregorio VII, Cluny y el congregacionismo en Catalunya, 37*
- *San Agustín y san Rufo: el espíritu de la reforma canonical, 43*
- *La Biblia y la Patrística en la liturgia reformista, 47*
- *El Pontifical de la catedral de Vic y la Vox Spiritualis Aquile, 51*
- *Lazos culturales con el Midi francés a raíz de la reforma: la historia de la imagen, 57*
- *El estudio del Timeo en los siglos XI y XII, 60*
- *El Agustínismo teológico, alma ideológica de la reforma, 64*
- *Patrística y Liturgia: un platonismo transmitido de la Antigüedad a la Edad Media, 69*
- *Raíces culturales del Tapiz de la Creación, 73*
- *Las Homilías de Orgañá y las provenzales de Tortosa: dos elementos históricos que participan del espíritu de reforma del siglo XII, 77*
- *Conclusión. La reforma como marco histórico para la recepción de la Biblia y de la Patrología, 79*

1.2.

Creación

Exitus y Redditus de la imagen, 83

- *Cristo como luz real, 86*
- *El límite entre la luz verbal (“fiat lux”) y la luz fáctica (“facta est lux”), 90*
- *Contenido semántico de la expresión de Dios en el Génesis, como Única Luz, 94*
- *El Pantocrátor y el Soteriocrátor: exitus y reddenus de la imagen, 97*
- *La representación del hombre, hecho a imagen y semejanza de la Trinidad, antes del pecado, 105*
- *La creación como inicio del Calendario, 108*
- *Teología del pecado y Teología del tiempo, 110*
- *La imagen, cristalización de una teología de re-forma, 114*
- *Fondo, forma e Idea en los programas iconográficos de creación y pecado, 116*
- *Conclusión. Biblización de la realidad: la belleza espiritual del espíritu agustiniano, 117*

1.3.

Platonismo

Anima mundi, lux mundi en el siglo XII, 120

- *Historia de las ideas en el pensamiento teológico del siglo XII. La abstracción como punto de llegada, 124*
- *Anima mundi, Lux mundi, 130*
- *Función del fiat lux entre el anima mundi y el lux mundi, 132*
- *El concepto de mundus en los homilarios catalanes, 136*
- *El Platonismo en los Padres, 138*
- *La cristología teofánica de Eriúgena, 139*
- *Eriúgena y Agustín: del platonismo bíblico al platonismo místico, 142*
- *Espíriu platónico de la reforma agustiniana, 149*
- *La regla canonical como ideal de belleza espiritual, 151*
- *Trascendencia y ejemplaridad del Logos en la Homilía eriugeniana, 156*
- *Redención de la creación a través de la lux hominum. El hombre como mediador, 162*
- *'Luz que brilla en las tinieblas': la realidad de la gracia como luz real participada, 164*
- *Teología e Historia, Tiempo místico y tiempo cronológico, 166*
- *Conclusión. Agustín y la Homilía de Juan Escoto Eriúgena. Metaforización y literalización de la luz como teofanía, 167*

2. Imago Dei

Afirmación y Negación

de la imagen del Dios escondido

Creat et non creatur

Nec creat nec creatur

Introducción, 171

2.1.

Frontera

Cultura carolingia en la Catalunya condal, 173

- *La transmisión de la cultura carolingia a la Marca Hispánica. Los siglos IX-XII, 173*
- *Conexión histórica del imperio carolingio con la Marca Hispánica en el siglo de Eriúgena. Más elementos de la recepción cultural en la alta Edad Media condal, 177*
- *Vía litúrgica de transmisión de la laus cerei: orígenes del simbolismo de la luz en Occidente, 180*
- *Teología simbólica y teología mística de la luz: de la metáfora a la literalidad, a través de la liturgia. Eliminación de fronteras entre Imago Dei y Lux mundi, 182*
- *La Vigilia Pascual como maduración litúrgica de la iconografía de la luz hasta el siglo VIII, 186*
- *La bendición del cirio pascual en la liturgia romana, 189*
- *La lectura del Periphyseon y el universo simbólico del hombre del siglo XII, 190*
- *Esquema cosmo-teológico de la Clavis Physicae de Honorius "Augustodunensis", del siglo XII, 195*
- *Iconización de los elementos del esquema de la Clavis de Honorius, 198*
- *La representación iconográfica del Anima mundi como elemento histórico recibido de la primera Edad Media en el siglo XII, 201*
- *Recepción de la obra de Eriúgena en el Occidente medieval europeo, 203*
- *Importancia de las traducciones del Corpus Areopagiticum para una concepción teofánica del Deus Absconditus, 206*

- *Historicidad de una teología “extra-litúrgica” de la luz en Catalunya, 207*
- *Conclusión. Teologías apofática y catafática: conceptos para la historia de la teología medieval en Occidente, 217*

2.2.

Mandorla/Cruz

Teología catafática y apofática de la imagen, 219

2.2.1. Ousía-Esencia: mandorla, 223

- *Teología apofática y teología catafática, 225*
- *La metáfora como única salida de la Teología catafática, 229*
- *Las reliquias: un modo de hacer presente lo sagrado sin representarlo, 235*
- *La Palabra Eterna del Padre antes de ser encarnada, 237*
- *El Pantocrátor como la Ousia: precedentes culturales en el camino de la recepción teológica del término, 240*
- *Tratamiento patrístico del término Pantocrátor en la línea de su progresiva recepción en la cultura latina, 243*
- *La liturgia y el arte como transmisores del carácter trascendente del Pantocrátor-Luz, 245*
- *La influencia bizantina en la iconografía del Pantocrátor en Catalunya, 251*
- *Conclusión: Cristalización estética de la Ousía-Esencia en la mandorla de luz, 253*

2.2.2. Energeia-Operación: Sacrificio, 257

- *La Encarnación como Energeia: el primer sacrificio-luz, 258*
- *Mandorla y Cruz en el arte catalán del siglo XII: el Sacrificio entre la Antigua y la Nueva Alianza, 261*
- *De la Mandorla a la Cruz: ocultación de la luz de Dios, 264*
- *La kenosis como teología de la tiniebla, 267*
- *Cruz y Eucaristía: la Energeia sacramental, 270*
- *La Eucaristía como escenificación sacramental del Sacrificio a inicios del siglo XIII, 273*
- *Conclusión: Cruz y Eucaristía: las imágenes iconoclastas de Dios y el rostro oculto de la Energeia, 275*

2.2.3. Dynamis-Virtud: Retorno, 279

- *Reliquias en Catalunya: un ejemplo de la Dynamis del Pantocrátor crucificado. Asociación del Poder del objeto (dynamis) a la Abstracción de la imagen (Ousía), 281*
- *Orígenes del concepto de Imago Dei como representación abstracta de lo Invisible: la Patrística oriental, 285*
- *La Eucaristía, ¿imagen de Cristo?, 288*
- *Recepción de la Teología de la imagen en Occidente, 294*
- *El concepto del ‘románico’ en relación a la influencia bizantina en el arte occidental, 297*
- *Precedentes de las Majestats como iconografía con entidad propia, 300*
- *La iconografía de la Majestat y el elemento abstracto de la aportación bizantina, 302*
- *Antítesis: Imagen metafórica y presencia real de lo santo, 304*
- *Conclusión: La iconografía sintética de la Teofanía como Retorno de la Sustancia ni creada ni creadora, 309*

2.3.

Abstracción

Geometrización de la luz, 312

- *El sol como luz 'física' en el origen de la Teofanía sobrenatural de la Luz divina*, 314
- *El sol como metáfora: un paso más hacia la apofasis*, 318
- *Identidad de Ousía, Dynamis y Energeia en una única substancia universal*, 321
- *La figuración como "multiplicidad-en-la-unidad-de-lo-abstracto"*, 323
- *De la metáfora de la luz a la metafísica de la luz: de lo figurativo a lo abstracto, de la teología catafática a la teología apofática*, 326
- *Juan Escoto Eriúgena y el arte medieval: ¿influencias iconográficas o historia de las ideas?*, 331
- *El Corpus Areopagiticum y la transmisión de la Teología de la tiniebla en Occidente*, 335
- *Importancia del Pseudodionisio en la abstracción estética. La teología de la tiniebla como eliminación de lo metafórico*, 341
- *Conclusión. Necesidad de un arte abstracto para representar la teofanía-tiniebla*, 344

3. Logos

Tiempo, Poder y Palabra eterna

Creat et creatur

Introducción, 346

3.1.

Jerarquía

El poder en la dimensión del espacio y del tiempo, 348

- *La cultura en Europa entre el siglo XII y el XIII y el concepto de Jerarquía*, 349
- *Roma y Catalunya hasta la querrela de las Investiduras. Elementos históricos en la pre-historia de la iconografía cristológica del siglo XII*, 352
- *El equilibrio entre el Poder y el Espíritu en las relaciones de los condes catalanes con el papado*, 354
- *Gregorio VII: la aglutinación de poderes temporal y eclesiástico al servicio de la Reforma gregoriana en Catalunya*, 360
- *Inocencio III y el espíritu del concilio IV de Letrán*, 363
- *El dogma eucarístico y la historia del pensamiento románico. Perspectivas creacional, encarnacional y escatológica del IV Concilio de Letrán*, 365
- *Inocencio III y Catalunya. El legado papal Juan de Abbeville. La transmisión de la cultura papal en el Principado*, 372
- *Liturgia y Sacramento. Cristología de la luz y Eucaristía*, 373
- *Conclusión. Importancia histórica del concepto de Jerarquía en la Catalunya condal*, 376

3.2.

Juramento

Estetización de la Palabra pronunciada, 379

- *Apocalipsis bíblico, Tiempo cristiano y Juramento feudal*, 379
- *Derivaciones estéticas del Juramento entre Dios y su Pueblo: el EGO SUM LUX MUNDI*, 380
- *Extrapolación del juramento bíblico a la sociedad civil de alta Edad Media*, 384
- *Legitimación del poder condal en Catalunya a través de la teología de la luz del poder divino del Pantocrátor: la portada de Ripoll*, 387

- *Juramento y Juicio: la noción cristiana de tiempo*, 393
- *El drama litúrgico medieval: un contraste entre la teología de la luz y de la tiniebla*, 397
- *El canto de la Sibila en la Catalunya condal: la teología negativa del juicio final*, 401
- *Tiempo escatológico y tiempo sapiencial*, 405
- *La sustantivación del tiempo: el Pantocrátor como Tiempo real*, 410
- *La imagen estética del feudalismo en Catalunya: el juramento como “sacramento”*, 412
- *Conclusión. La Palabra creadora y creada*

3.3.

Arquetipo

Las Causas primordiales en el Logos

- *La representación de la Encarnación y la realidad del Arquetipo*
- *La Teología del rostro: el hombre creado a imagen y semejanza de Dios*
- *Apofaticismo y deificación*
- *Arquetipo y disimilitud*
- *La estructura jerárquica del mundo en el Pseudodionisio*
- *La jerarquía inteligible en los ángeles y los hombres*
- *La inversión de la pirámide jerárquica: de lo simbólico a lo abstracto mediante un movimiento helicoidal*
- *Valor del símbolo en la Ciencia Jerárquica Eclesiástica*
- *Conclusión. Cristología y neoplatonismo en la noción dionisiana del Arquetipo*

Conclusiones

Bibliografía

Lista de figuras

Abreviaturas

ACA	Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón
ACB	Barcelona, Archivo de la Catedral.
AP	Antoni Pladevall, <i>Els monestirs catalans</i> , Barcelona, Destino, 1968.
BAC	Biblioteca de Autores Cristianos, se cita al traductor, en cada caso.
CCCM	Corpus Christianorum, Series Latina, Continuatio Medievalis. Turnhout: Brepols, 1966.
CCSL	Corpus Christianorum, Series Latina. Turnhout, Brepols, 1953-.
CH	Coelestis Hierarchia, Jerarquía Celeste, según la edición de Teodoro H. Martín en: <i>Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita</i> , Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 511, 1990. Se citan los textos conforme a la PG.
CR	Catalunya Romànica. Dirigida por Antoni Pladevall, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1994-1998. 27 vols. Se cita por la sigla, el volumen en romanos y la página en arábigos.
DN	De Divinis Nominibus, Nombres de Dios, según la edición de Teodoro H. Martín en: <i>Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita</i> , Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 511, 1990.
EH	Ecclesiastica Hierarchia, Jerarquía eclesiástica, según la edición de Teodoro H. Martín en: <i>Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita</i> , Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 511, 1990.
FBL	Firenze, Biblioteca Laurenziana.
HP	Omelia Iohannis Scoti Translatoris Ierarchiae Dionisii, citada indistintamente según la versión de SC nº151 o el vol 122 de la PL. Cuando conviene, también se cita en romanos por capítulos y secciones.
LFM	Rosell, F. M. <i>Liber Feudorum Maior</i> . Cartulario Real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón, II, Barcelona, 1947, núm. 693.
MEV	Vic Museu Episcopal, Arxiu.

- MT** Mystica Theologia, según la edición de Teodoro H. Martín en: Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita, Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 511, 1990.
- P** Periphyseon, citado en romanos por el libro correspondiente y, cuando conviene, por el capítulo en arábigos (vgr. PI, 1), de acuerdo con: Libros I-III: Iohannis Scotti Eriugena Periphyseon (De diuisione naturae), ed. I. P. Sheldon - Williams (Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, 1968, 1972, 1981). Para los libros IV-V: Ed. H. J. Floss, PL 122, con el número de columna.
- PBN** Paris, Bibliothèque Nationale
- PG** Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca. Ed. J. P. Migne, Paris, 1857-1866, 161 vols.
- PL** Patrologiae Cursus Completus, Series Latina. Ed. J. P. Migne, Paris, 1844-1864, 221 vols.
- SC** Sources Chrétiennes. Ed. H. de Lubac, J. Daniélou et al. Paris, Editions du Cerf, 1942-.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Este es un trabajo de historia y filosofía de la cultura y especialmente de la experiencia religiosa. Es un análisis estético del hecho histórico. La metodología de trabajo que aquí se aplica está constituida por un utillaje difícil de manejar. Dos son los bloques de información que se utilizan y que entran en diálogo mutuo. El primero es la obra de arte, relacionada con la iconografía del Pantocrátor en la Catalunya románica, entre los siglos XI y XIII. La selección de imágenes se ciñe a un criterio aparentemente híper-específico, porque responde a la pregunta: ¿en qué medida esas imágenes de la Majestad reflejan una teología de la luz, recibida desde antiguo o creada *ad hoc* para esta o aquella determinada situación del pensamiento cultural en ese momento histórico concreto? Se toman ejemplos de pintura, escultura e iluminación de manuscritos, principalmente. Se da preferencia a imágenes relacionadas con la epigrafía: a la hora de seleccionarlos, se tiene muy en cuenta la existencia de inscripciones. Incluso numerosos y espectaculares ejemplos han sido desechados porque no combinaban convincentemente la imagen con el texto. Una imagen vale más que mil palabras, se dice, pero en la investigación histórico-filosófica de la cultura medieval una imagen, sin texto, es una bella trampa en la que fácilmente se cae, por el poderoso atractivo que ofrece la simple comparación analógica. Sin embargo una imagen, con texto, vale más que mil palabras: vale, muchas veces, un concepto que se recibe y se transmite en el espacio y el tiempo que configuran una cultura concreta. El segundo bloque de útiles utilizado es el que se compone de textos filosófico-teológicos de época medieval. Hacer historia de la cultura en la Edad Media es tenerse que enfrentar con una verdadera selva de textos. En este sentido, puede que el medioevo sea una de las edades más complejas de la historia del pensamiento universal. Trabajar con textos filosóficos y analizar la imagen a la vez no es difícil porque no es difícil especular con la imagen o con el texto. Situar esta imagen y este texto concretos en una zona geográfica determinada y en un momento histórico específico no parece, tampoco, lo más difícil. Tal vez lo difícil sea trabajar en el espacio que queda abierto entre la filosofía y la historia de la cultura, y que no es ni una cosa ni otra, porque tiene que ver con la experiencia religiosa. Como acercamientos a la cultura medieval, la historia sería el inicio de un largo gesto, del que la filosofía de la cultura y de la religión sería su culmen. Debe conseguirse congelar ese gesto en un instante interesante, cuando ese momento de análisis sea expresivo de un hombre en plena experiencia religiosa, en plena catharsis estético-teológica. Será entonces cuando lo estético remita a lo metafísico, cuando la historia y la filosofía de la cultura se remitan mutuamente y apunten hacia lo cultural en el hombre que, llevado por un afán trascendental, se dirige hacia su Dios y lo representa estéticamente, más por su desemejanza que por su similitud.

Por lo que respecta al primer bloque de fuentes, las imágenes de Dios en el románico en Catalunya, es preciso hacer algunas especificaciones sobre su significado más inmediato. Al estudiar los programas iconográficos de época románica, trasladados al Museu Nacional d'Art de Catalunya, es fácil quedar embrujado por el colorismo, el contraste de luces y sombras que ofrecen esas pinturas. Visitar la sección del Museu es como entrar en un túnel del tiempo, retrotraerse cronológicamente a la alta Edad Media de la vieja Marca Hispánica. Lo mismo ocurría con el Museu Diocesà de Vic. Es fácil, para quienes sienten que su conciencia nacional catalana ha sido maltratada por la historia, pensar que hubo un pasado histórico-artístico *nacional* grande, más grande, desde luego, que el presente. No es difícil caer en la trampa de pensar que tal riqueza

artística fue fruto de un poderío económico y de unas relaciones internacionales fuera de lo común. Sin embargo, hay que observar con serenidad la realidad de estas obras. Cuando uno se toma la molestia de emprender el viaje hacia las montañas desde donde, en los años veinte, fueron arrancadas esas pinturas, con una intuición histórica portentosa, se da cuenta de dónde salen esos programas iconográficos. Las imágenes del *Pantocrátor* que se conservan en los museos, y que se ven gracias a las más avanzadas luminotecnias, antiguamente ocuparon las bóvedas absidiales de insignificantes parroquias rurales perdidas en medio de parajes desconocidos. Muchas veces, se trata de lugares de difícil acceso, desde donde a lomos de caballos y mulos se bajaron esos frescos, enrollados y atados como fardos de dudoso valor histórico-artístico. Cualquiera diría que, en esos momentos, bajaba de las montañas algo parecido a una especie de conciencia nacional llevada a cuestas de un lado para otro. La pregunta que se debe formular es: ¿podían, estos edificios, haber contenido algo constructivo con el fin de contribuir al diseño general del arte europeo del momento? Parece más bien que semejantes frescos pertenecen a pequeños talleres de artesanos que han aprendido mucho y han enseñado poco en relación a las técnicas pictóricas y a la elaboración de semejantes programas teológico-iconográficos. Esos pintores locales pertenecen a una Catalunya políticamente descabezada, durante la mayoría de esta alta Edad Media, hasta la aglutinación de condados en torno al casal barcelonés y la posterior unión con Aragón, ya en el 1162; esos artistas han adoptado elementos de otros estilos, utilizando los modelos que van cayendo en sus manos, y que van de mano en mano y de boca en boca. Es cierto que confieren al arte un sabor catalán, una fuerte impronta local, personal y hasta regional, pero no se está ante verdaderos creadores. Se puede y se debe admirar la dominante austeridad religiosa del Mur, la delicadeza sutil de Argollell, la solemne majestad oriental del Burgal, la viveza salvaje de los frescos de Boí, y el sofisticado equilibrio y diseño del mismo maestro de Taüll, pero desde el punto de vista de la panorámica general del arte medieval de la época, el científico está irrevocablemente abocado a la conclusión de una escuela catalana de pintura que fue, fundamentalmente, tradicional y poco original.

En cuanto al segundo bloque de fuentes, de orígenes textuales, más que iconográficos, es de una belleza literaria, filosófica y teológica singulares. Por una parte, la Palabra revelada: los textos del Antiguo Testamento que hablan de las visiones del profeta Isaías, de Ezequiel o de Daniel: apariciones de Dios rodeado de una atmósfera fulgurante de luz, como una esmeralda; las visiones del apóstol Juan en el Apocalipsis, de un Dios Alfa y Omega, principio y fin del universo. Después, los abundantes textos de la Patrística griega y latina: las traducciones de Gregorio de Nisa, Máximo el Confesor o el Pseudodionisio Areopagita, llegadas a Occidente a través de Juan Escoto Eriúgena; la transmisión de la Ciudad de Dios o el Comentario al Prólogo de Juan de Agustín de Hipona; las *Moralia in Job* de Gregorio Magno, los sermones de Beda el Venerable; los comentarios al Evangelio, de san Jerónimo o las encendidas prédicas de Bernardo de Claraval. Por otra parte, la traducción y el comentario de algunas partes del *Timeo* platónico, que llega al occidente cristiano gracias a Macrobio y Boecio. Además, toda una tradición poética, que descende de la antigua tradición cultural carolingia, parece florecer en el monasterio de Ripoll, durante la regencia del Abad Oliba, paralela al desarrollo de las artes musicales, el cómputo exacto del tiempo a través de calendarios y relojes de agua o clepsidras. Junto a todo esto y de modo coetáneo, se desarrolla una liturgia que, ya desde el siglo XI, sin necesidad de que incida la reforma de Gregorio VII, trae a colación esos mismos textos bíblicos y patrísticos. Se trata de Misales, Himnos, Antífonas, Salmos, *Ordines* de consagración

de nuevas iglesias que se recitan y se cantan desde las catedrales hasta esas pequeñas parroquias rurales, a la vez que los legados papales van convocando concilios provinciales para impulsar la vida ascética, litúrgica y doctrinal de un cuerpo eclesial y laical apolillado por la simonía y el concubinato, males endémicos que sacuden al clero y a los fieles de esta época. Centenares de homilias son predicadas a viva voz por los Pastores del momento. La homilía comentando el Prólogo del evangelio de Juan se reserva para la Misa matutina de Navidad. Es un documento escrito en época carolingia por el monje irlandés Juan Escoto Eriúgena, a quien el emperador franco Carlos el Calvo le encarga la traducción del *Corpus Areopagiticum*, en pleno siglo IX de nuestra era. Las *consuetudines* o consuetas dan cuenta de la penetración de este tipo de piezas homiliéticas hasta la médula, hasta las montañas de este País sin personalidad jurídica, socialmente por espesas redes de relaciones feudovasalláticas entre señores y siervos, entre las gentes del siglo y los eclesiásticos. Son vínculos que se establecen, también, entre monasterios, abadías, prioratos, y en los que con frecuencia interviene la Santa Sede como titular de juramentos que la hacen protectora a la vez que dominadora de grandes zonas sometidas a su influjo espiritual, litúrgico, cultural y económico. A través de estos vínculos, mediante una verdadera Jerarquía, una doble Teología de la luz se va transmitiendo desde la tardoantigüedad hasta finales de la alta Edad Media. Se trata, en primer lugar, de la que será llamada ‘teología *científica* de la luz’, es decir, una serie de obras que a través del análisis *científico* del mundo creado observan a las creaturas como emanadas de una luz Primera; y una segunda ‘teología litúrgica de la luz’, que tiene un mayor predominio, y que transmitirá, a través fórmulas literarias derivadas de los usos litúrgicos, la misma idea de una Creación como Luz, un Pecado como tiniebla, y una Redención como Nueva y última Luz.

Casi todas estas fuentes manuscritas están redactadas en latín. Sin embargo, la enorme mayoría de los fieles de estas diócesis, dependientes del arzobispo de Narbona desde el siglo VIII, ni hablan el latín, ni lo leen ni, seguramente, saben leer ni escribir en cualquier otra lengua que no sea el catalán. Ni siquiera algunos de los condes de la época serán capaces de redactar un documento de su propio puño y letra. Esta Catalunya fue geográficamente más grande de lo que es ahora. Hay que considerar que incluía no sólo las actuales provincias españolas de Barcelona, Tarragona, Lleida y Girona, sino también el moderno Principado de Andorra y la región sudeste de Francia que se corresponde con la vertiente oriental de los Pirineos, y que fue gobernada por los condes de Rosellón y Cerdanya. Son distritos que, a pesar de su separación, debida a fronteras políticas y naturales, tienen una lengua común, parecida al Provenzal, sólo que más áspera y más viril. El pueblo de Valencia y la parte occidental de la provincia aragonesa de Huesca también dominan esta lengua, aunque el arte de estas otras zonas pertenecerá a una tradición diferente, de la que aquí no se hablará.

Por lo que respecta al término “Teología de la Luz”, es importante precisar que en ella “teología” no se toma estricta y literalmente, porque se tiene noticia de libros que hayan recibido ese título. Se trata de una expresión de la que en estas páginas nos apropiaremos para designar una línea de pensamiento teórico y estético que me parece discernir a lo largo de la historia. Esta materia no se circunscribe a una tradición de reflexión cosmológica acerca de la naturaleza de la luz (o de los tipos de luz), sino que está referida *concretamente* al discurso que los teólogos cristianos han desarrollado sobre pasajes de la Biblia (fundamentalmente *Génesis* y *Evangelio de Juan*) en los cuales la luz no aparece sólo como una creatura de Dios, sino como una dimensión del misterio divino trinitario. Este discurso -como cualquier pensar teológico- acoge

elementos culturales (filosóficos: por ejemplo, platonismo y neoplatonismo) que me parecen útiles para explicar esta *teología* como elemento cultural que cristaliza en una tipología iconográfica concreta (el pantocrátor).

En la historia de los condados catalanes anteriores a la unión con Aragón hay muchos elementos que, tomados fuera de su contexto, significarán poco y aportarán todavía menos a la historia de la filosofía, de la teología y del arte de la Europa Occidental. Parece como si la gran personalidad cultural y espiritual de la Catalunya de los siglos XI a XIII fuera algo, hoy día, importante, y, en el pasado un patrimonio postizo, prestado por pueblos vecinos. A la vista de la cultura de la época, en la que pocos saben leer y escribir; en la que el pueblo habla a duras penas su propia lengua, parece como si lo poco que había y lo mucho que ha llegado al presente fuera algo culturalmente rapiñado a otros pueblos o, como mucho, recibido de ellos. No se ven talentos propios ni en las fuentes artísticas ni en las fuentes manuscritas. No hay personalidades que destaquen, como sobresaldrá un Ramón Llull, ya en la época del gótico. La gran riqueza de la decoración mural data del siglo XII, la edad dorada de la pintura al fresco en Catalunya, momento de gran apertura hacia el exterior. Los cien años precedentes constituyen un período de formación, de aquilatamiento; el siglo XII es un momento de cristalización. Es la época de Ramón Berenguer el Grande, de Ramón Berenguer el Santo y de Alfonso de Aragón. Es la época de las alianzas con las repúblicas italianas, del crecimiento de las órdenes militares y las cruzadas, de importantes victorias sobre los musulmanes. A mediados del XII Catalunya habrá sido liberada de manos de los árabes, sus tropas harán una entrada triunfal en Narbona, y los reyes de Valencia y de Murcia pagarán tributos a sus señores. A finales de siglo, toda Catalunya, Aragón, Rosellón, Carcasona, Beses y Montpellier serán regentados bajo una sola corona catalano-aragonesa.

Las numerosas instancias a referencias italianizantes y bizantinas en Catalunya sugieren una estrecha conexión con el Oriente próximo, que se relaciona con algunos hechos históricos. Durante la dominación romana de la Península, las conexiones con Italia son evidentes. Por esta época, las rutas comerciales se han desarrollado, tanto por tierra como por mar, con Italia. Específicamente por tierra, este contacto se produce a través de la llamada *Via Domitia* romana que, ya en el siglo XII, en relación a la comunicación entre Narbona, Tarragona y Girona, habrá dado en llamarse *Strada de Perpignan*¹. La introducción de los *barbari* en el Imperio no interrumpe estas vías de comunicación. Bajo el dominio musulmán, el contacto con Italia debe haber decaído casi con seguridad pero, aun en estas circunstancias, se tiene noticia del transporte de las reliquias de san Fructuoso desde Tarragona a un monasterio cercano a Génova para prevenir que caigan en manos de los infieles. En el siglo X la Orden Benedictina, con Montecassino a la cabeza, empieza a jugar un importante y creciente papel en los asuntos culturales y eclesiásticos de Catalunya. Estos monjes del sur de Italia han sido desterrados a Capua entre el 896 y el 949, y sólo a su vuelta al monasterio de origen, empezará a desarrollarse el renacimiento Benedictino. Hacia fines del siglo X, los monasterios catalanes de Bages, sant Cugat de Vallès, Ripoll, sant Joan de les Abadesses, sant Pau del Camp, sant Pere de les Puel·les, sant Martí de Canigó y sant

¹ Ch. L. Kuhn, *Romanesque Mural Painting of Catalonia*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1930, p. 38. Ver, en general, para los siguientes párrafos, 'Catalonia and Europe', p. 88-93 *passim*.

Miquel de Cuxà adoptarán todos la regla de Montecassino. En el año 968 Oliba Cabreta, padre del famoso Oliba de Ripoll, viajará a Italia por segunda vez, acompañado del abad de Sant Miquel de Cuxà y por algunos italianos que habrán estado residiendo en Catalunya. Primero viajan a Roma y en una segunda etapa se dirigirán a Montecassino, donde permanecerá Oliba hasta su muerte en el año 990.

Otras partes de Italia permanecen en contacto con Catalunya. La peregrinación a Roma llega a ser un acontecimiento popular, en el que toman parte Guissad y el conde Armengol de Urgell (977 y 998), Arnulf de Ripoll (951), Ató de Vic y Borrell II (970), y Miró Bonfill de Girona (983). Desde el norte aparecen Pietro Erceolo, dogo de Venecia, que pasa los últimos diecinueve años de su vida enclaustrado en el monasterio de Sant Miquel de Cuxà. Desde Lombardía se desplazan grupos de artesanos, que influyen profundamente en la decoración de la arquitectura en Catalunya. Todo esto, junto al hecho de que el nombre *Lombardus* o *Longobardo* aparece con frecuencia en la documentación de los siglos X y XI hace pensar en una poderosa influencia del norte de Italia. Además, existe la certeza de que varios monasterios catalanes se hallan sujetos a la regla del Priorato italiano de san Miquel de la Chiusa, situado en el antiguo camino del Piamonte a Francia. No es sorprendente que esta fuerte influencia italiana aparezca clara en el arte catalán del siglo XII. En los siglos XI y XII la popularidad de las peregrinaciones a Roma y a Tierra Santa seguirán vigentes. Por dos veces Armengol I de Urgell viaja a Roma, en 998 y 1001. Ramón Borrell de Barcelona y Arnulf de Osona van juntos a Roma en el 1002. Hay constancia de que Huc II de Ampúries, Geraud I de Rosselló y Guillem Jordà de Cerdanya pudieron ver las costas de Tierra Santa. En 1067 Catalunya adopta la forma romana de la liturgia, siendo el primer distrito de Hispania en hacerlo. En 1116 Reallus, profesor en Barcelona, se embarca junto con Ramón Berenguer rumbo a Génova. Más tarde viajan hacia el sur, por tierra, hacia Pisa y Roma, donde rezan en el santuario de Pedro. Las abundantes relaciones comerciales con Provenza, Sicilia, Pisa, Génova, Languedoc, Grecia, Alejandría, Palestina y Norte de África llevan a Catalunya a complicaciones políticas, uniendo más estrechamente sus lazos con Italia. Por mencionar sólo dos episodios, en 1114 una expedición militar contra las Islas Baleares se lleva a cabo con la ayuda de Pisa y Génova; y en 1147, se produce la conquista de Almería con la colaboración de Génova. Es casi obligado añadir que después de una mirada a esta época, una influencia directa desde el Oriente próximo es casi imposible. La observación formal-compositiva de la imagen del románico catalán remite, sin duda, al Oriente próximo. Así lo atestigua la actitud de la *Imago Dei*, presentada en un halo de luz almendrada y con un hieratismo desconocido en las producciones autóctonas de derivación romana o, simplemente, latina. Tanto teológicamente como desde la visión del arte, el occidente latino ofrece una imagen de la Majestad, que es humanamente más próxima, menos inalcanzable, por decirlo así, que la aportada por el imaginario oriental. El Oriente transmite un Pantocrátor más hierático, más idealizado o teologizado. Sin embargo, el Mediterráneo no es grande, y la influencia oriental, bien que mediatizada, sobre todo por Italia y Francia, irá llegando al sur de los Pirineos de modo paulatino. Y la imagen del Pantocrátor catalán aparecerá fuertemente pigmentada por una larga serie de elementos iconográficos y estilísticos que remiten al Oriente, aunque impregnada de un polvo autóctono (franco, longobardo, siciliano, según los casos) que singulariza esta iconografía, diluyendo su orientalismo en una amplia amalgama de corrientes estilísticas que finalmente habrán configurado el llamado *románico catalán*.

A la misma conclusión se llega al examinar los hechos que conectan Catalunya con Francia. El verdadero origen de Catalunya como entidad política se halla vinculado a este país. La recuperación de terreno al dominio musulmán es organizada por los francos y en el 778 el propio Carlomagno atraviesa los Pirineos, expulsando a los musulmanes de Girona e instalando ahí un dominio político franco. El 796 sus hijos Luis y Carlos establecen un gobernador en Barcelona y en 809 los francos han avanzado hasta Tortosa. Después de las guerras carolingias casi cinco mil habitantes de Hispania cruzan las montañas y se establecen en el Rosselló, aboliendo espiritualmente la barrera de los Pirineos como frontera entre dos países. Los francos permanecen como dominadores en Catalunya hasta la donación de Carlos el Calvo hecha a Wifred en 874, como primer conde independiente de Barcelona. Todavía hay quien sostiene que, al menos nominalmente, Catalunya permanece bajo el dominio de Francia hasta ser liberados por un acto celebrado en Corbie por san Luis en 1258. Por otra parte, es preciso aclarar que Catalunya no sostuvo filiaciones eclesiásticas con Italia. En relación a Francia, la Iglesia de Camprodón permanece bajo el dominio de Moissac y en el inventario de los archivos de Ripoll del año 979 aparece este hecho en una copia de una Crónica de Moissac. La influencia de los monasterios provenzales de santa María de Lagrasse y san Víctor de Marsella ha sido puesta de manifiesto, como también la conexión directa con la abadía de san Rufo de Avignon. Estos dos monasterios funcionaban con la regla de Moissac. En el siglo IX Barcelona, Osona, Girona y Elna dependían todos del arzobispado de Narbona, y se ve a los notables catalanes haciendo donaciones a fundaciones en Grasse, Carcasona, Narbona, Marsella, Avignon y saint Gilles. La relación con el norte de Francia es menos directa, pero casi no existen dudas de que tuvo lugar. Así lo atestiguan la vida de Gerbert de Aurillac, nacido en Aquitania, obispo de Reims y, antes de morir en Roma como Papa, estudiante en Vic y en Córdoba; la amistad de Oliba de Ripoll y Gaucelinus de Fleury, tan frecuentemente destacada; la visita de los monjes de Ripoll a saint Benôit-sur-Loire y la confección de un mapamundi para adornar el palacio episcopal de Orleans, del que existe una copia ejecutada en san Víctor de Marsella. Además, en 1068 muchos obispos del norte de Francia asisten al concilio celebrado en Girona, y se conservan numerosas noticias de catalanes haciendo donaciones a la orden Cluniacense. La introducción de la austeridad de la iconoclastia del Císter en Catalunya comienza a partir del año 1131. En realidad, el primer monasterio verdaderamente cisterciense será santa María de Poblet, fundado en el 1150.

En relación al arte monumental, la conexión con Italia y Francia es evidente. Campdevàrol se refiere a la escultura Lombarda y al arte merovingio europeo; los frescos del baptisterio de Terrassa podrían estar inspirados en algún manuscrito neoirlandés desconocido; parece que Pedret sufre una influencia directa del sur italiano; los frescos perdidos de Cuxà y de Ripoll posiblemente también debieran su estilo a Italia; las composiciones de Esterrí de Cardós, Esterrí d'Àneu, santa Eulalia de Estaon y Burgal vienen directa o indirectamente de composiciones lombardas como san Vincenzo de Galliano. Tal vez sean éstas las composiciones más directamente influidas por Italia. No se tiene noticia de ningún influjo destacable proveniente de Francia hasta mediados del siglo XII, en que aparecen trazas de una influencia del Languedoc. Desde entonces hasta los inicios del gótico la influencia francesa parecerá cada vez más evidente. Especialmente la relación entre los frescos de Poitiers y la iluminación de manuscritos de Fenollar, la Esclusa y el grupo de iglesias del ámbito de Vic.

Es importante aclarar que una influencia entre imágenes no se produce por el simple traslado mimético de un motivo ornamental, de un modo de manejar el pincel o la escarpa, o de un tipo iconográfico más o menos tradicional. Hay que ver esas influencias también en la relación *imago dei-imago mundi*. Lo propio de cada interpretación, lo que la tiñe de una personalidad propia, o a veces prestada, es bajo qué categorías se veen una obra artística a Dios cuando lo representa, y cuál es la relación que establece entre los tres elementos claves de la representación: Dios, Hombre y Mundo. Esta interpretación arrojará, necesariamente, unos trazos concretos a la obra de arte: un 'estilo', por llamarlo así. En este sentido es correcto hablar de 'influencias'. Pero sobre todo, cada *imago dei* arroja una *imago mundi* y, en su mutua relación, una posición relativa del hombre, entre Dios y el mundo. Esta es la influencia más auténtica. Es este el sentido como el bizantinismo del arte catalán debe ser comprendido: una influencia que apunta hacia una *imago dei* muy trinitaria, sintética de las tres Personas y, por eso, más aparentemente alejada del mundo, más mística. Esta influencia oriental llega, como se ha dicho, en tres fases que, por momentos, se superponen; el cluniacismo italiano meridional del siglo XI (rigor y orden de Cluny, gran potencia cultural del momento), un decorativismo lombardo de inicios del XII (espíritu casi industrial, gracias al que el arte viaja de maestro a maestro, de inspiración un tanto 'tipológica'), y un bizantinismo en proceso de secularización que llega, vía Francia, entre mediados del XII e inicios del XIII y que apunta a los excesos metafóricos del arte gótico.

También es preciso observar la geografía del arte mural catalán porque ofrece una simplificada clasificación, útil para situar el hecho artístico que aquí se analiza. El grupo de la montaña, situado en el norte, se dispone a lo largo de los ríos que drenan el Pirineo; los del sur tienden a ser instalados alrededor de las poblaciones más habitadas. Cada grupo tendrá sus particularidades, en parte debido a su diferente cronología, o a su diversa localización geográfica. El grupo septentrional es, esencialmente, del siglo XII, y el meridional del XIII, con excepciones por ambas partes. Por el norte corren tres ríos paralelos, que definen su estilo distintivo. El más occidental es el del valle de Boí, con sus tres iglesias decoradas hacia el 1123 y estilísticamente emparentadas. Su vecino al Este es el valle del Noguera Pallaresa (Estaon, Esterrí d'Àneu, Esterrí de Cardós, Burgal), iconográficamente muy similares e inspirados en el estilo longobardo. El valle del río Valira se extiende desde Andorra a la Seu d'Urgell y parece haber ejercido su influencia hacia el Oeste hasta Tremp. Esto se observa a través de la obvia similitud entre santa María del Mur y sant Miquel de la Seu, y entre Argollell y Orcau. Parece cierto que Angolasters y santa Coloma de Andorra pertenecen a una misma tradición estilística. El grupo más al Este parece muy relacionado geográfica y estilísticamente con el ámbito del Rosellón. Al sur pueden hacerse dos subdivisiones: la de Vic y la de Barcelona. En la plana de Vic, Sescorts, Brull y Osormort parecen venir de un mismo origen, ya sea Ripoll, Francia, o Francia a través de Ripoll. Cerca de Barcelona están Barberá y Polinyà, que proceden del mismo taller.

Esta es una manera genérica de clasificar la pintura mural románica de la Catalunya de alta edad Media. Quedarían por distribuir los frontales de altar, baldaquinos, paneles de estuco y otras piezas litúrgicas como los esmaltes de Limoges. Sin embargo, para detectar una recepción de ideas filosófico-teológicas relacionadas con la iconografía del Dios-Luz, basta con esta somera clasificación. Es importante tener en cuenta que, de toda esta producción artística, casi no hay ningún testimonio de arte monumental. Nada sabemos de las antiguas catedrales de Vic, Girona, Barcelona o Ripoll. Además, para esta metodología ha sido preciso una a la selección de piezas.

Aunque la iconografía de la *Maiestas Domini* haya sido, sobre todo en el XII, la más abundante, se ha descartado las *Maiestas Mariae* y la abundante iconografía hagiográfica de la época. Junto a esta primera criba, una segunda, aún más dura, si cabe: del total del número de obras en que aparece el Pantocrátor, se ha trabajado, por una cuestión de rigor en el manejo de las fuentes, sólo con aquellos ejemplares que dieran muestras evidentes de una conexión clara con la Teología de la luz que se recibe en Catalunya por estas épocas. En otras palabras, ha habido que acudir, directamente, a la iconografía que va acompañada de claras inscripciones tales como: EGO SUM LUX MUNDI; FIAT LUX; EGO SUM ALPHA ET OMEGA; etc. Ha sido un sacrificio importante, pero que, por otra parte, se ve compensado por la profunda carga de significado que queda en los testimonios que, finalmente, han sido retenidos para llevar a cabo este estudio. Junto a ellos, para facilitar una exposición más pedagógica y que no caiga en localismos de provincia, han sido utilizados ejemplos de otros ámbitos hispánicos y europeos. Se trata de un elenco de obras reducido en número pero que constituye “cada una de ellas” un testimonio cualificado, un altavoz importante para la historia del pensamiento de la época que le dio a luz.

Como puede verse, la influencia en el arte románico catalán es variada. Sin embargo, no puede negarse que se trata de una predominante influencia bizantina que, indirectamente, llega a la Catalunya condal entre los siglos VI y XII, de diferentes maneras y con intensidades variadas. Se trata de un punto espinoso que en esta introducción hay que matizar. ¿Cuál fue el carácter de la influencia bizantina sobre el arte catalán de la época condal? Al hablar del arte bizantino, que influye sobre el Occidente cristiano con anterioridad a la edad carolingia lo que hay que tener en cuenta es que no se debe hablar del ‘arte bizantino en general’. Entre la época paleocristiana y el período, por llamarlo así, inmediatamente pre-iconoclasta, en el arte de Bizancio se produce una consolidación de varias ‘familias artísticas’ que se pueden resumir en tres: arte en Constantinopla, arte en Palestina y arte sirio-egipcio. Lo que ocurre en el período pre-iconoclasta, e incluso iconoclasta, es que esas tres modalidades difieren entre sí debido a la fuerza de las tradiciones locales, y a que todavía no se ha podido desarrollar un estilo bizantino unificado. No sería adecuado, para este período, hablar de la influencia de un arte bizantino genérico sobre el arte occidental. En relación al debate sobre la influencia del arte bizantino sobre el carolingio, habría que tener en cuenta tres cuestiones: 1. El impacto de la crisis iconoclasta en el panorama artístico carolingio, relacionado con la recepción de los *Libri carolini* como transmisión, más o menos desviada de su sentido original, de los cánones del II Concilio de Nicea; 2. El replanteamiento que, en todo caso, se hace, a nivel teológico y artístico, de la representación de la imagen de Dios en el occidente latino; 3. La copia del arte oriental: la del arte pre-iconoclasta como expresión del renacimiento carolingio; la del arte bizantino de período iconoclasta; y la copia que se hace del arte posticonoclasta en el arte carolingio tardío, considerada la influencia de los *Libri Carolini* y la contestación del papa Adriano I distinguiendo bien el sínodo iconoclasta de Hieréia del sínodo ecuménico de Nicea.

Sobre la influencia del arte bizantino en el período otoniano, hay que tener en cuenta que por esas fechas el mecenazgo artístico bizantino se concentra en la ciudad de Constantinopla. Desde ahí, bajo el impulso de los emperadores macedonios, el arte se polariza mucho hacia el retrato imperial e influye más iconográfica que estilísticamente sobre el arte otoniano. Es más, si en la Catalunya condal se infiltran elementos que no son propiamente bizantinos es probable que procedan de la creatividad propia de la

etapa otoniana. Por ejemplo, el Pantocrátor sentado sobre un globo en lugar de un trono, o la transformación de la mandorla en un globo-mandorla o en una doble mandorla, o la no irrupción, en absoluto, de la figura condal en la iconografía mayestática del Pantocrátor (cosa que sí sucederá en Bizancio durante el período contemporáneo al renacimiento otoniano). Lo que sí parece tomar el arte otoniano es la representación hierática del personaje central, útil para expresar la dignidad ceremonial propia de los representantes de la dinastía otoniana en el occidente latino².

Para introducir al lector en estas páginas es importante especificar qué tipo de trabajo contiene, para no crear falsas expectativas, que influyan negativamente sobre la percepción de las aspiraciones reales que desde el principio han movido a escribirlo. En este sentido, es preciso distinguir entre una posible perspectiva analítica para abordar las fuentes, de una visión más sintética del material utilizado. Desde una perspectiva analítica, es el propio objeto de estudio el que acota la investigación. Por ejemplo, estudiar la iconografía de san Martín de Tours en Francia en la Edad Media, desde su muerte hasta su canonización sería un tratamiento analítico de fuentes. Es frecuente que una tesis doctoral se encamine metodológicamente en esta dirección. Son modos de trabajar que permiten acotar con facilidad el objeto de estudio de modo que éste, a lo largo de la investigación “no se mueva”. Es el objeto el que manda: todo lo que no se refiera a Martín de Tours en la Francia medieval debe ser descartado del horizonte investigador. Un objeto se pone bajo el microscopio y es descrito en todos sus pormenores: este sería el propósito de dicha metodología. Por otra parte, existen los estudios sintéticos, en los que predomina una óptica muy concreta que se proyecta sobre un número elevado de objetos e, incluso, a lo largo de un período de tiempo relativamente largo. Aquí el investigador, quizás, debe ser más cuidadoso. Andará pisando territorios muy variados, y de cada uno seleccionará lo que interese a la perspectiva bajo la cual trabaja. Esto no significa que no analice, pero en su trabajo la síntesis es más importante que el análisis. Esta última es la manera como se intenta abordar en estas páginas el tema de estudio.

Ponerse a trabajar en la recepción de la teología de la luz en la Catalunya condal conlleva hacer una difícil tarea de selección de materiales. Si además se trata de ver cómo las ideas cristalizan en el arte a lo largo del tiempo, tal objetivo supone el intento de sintetizar el diseño de la cultura de una época todavía históricamente oscura del pasado de la Marca Hispánica. Por poner un ejemplo, es como intentar describir la imagen representada en un puzzle al que le faltan un número importante de piezas. Dibujar un mapa de la recepción de la Teología de la Luz en la iconografía del Pantocrátor entre los siglos XI y XIII significa tocar muchos temas, aunque bajo una perspectiva muy específica. Hay una importante *selección de materiales*. Por ejemplo, para hablar de san Agustín, no es necesario haber leído su obra completa: bastará con algunos textos que, bajo la perspectiva que interesa, son de lectura obligada. Si se trata de entrar en el análisis de ciertos elementos estéticos que apuntan hacia una cierta iconoclastia, no será precisa una exhaustiva revisión de la historia de la Iconoclastia desde sus orígenes en Bizancio hasta el Occidente medieval. Lo mismo ocurrirá con otros temas importantes: el Sacrificio, la Eucaristía, el concepto de Reforma, la imagen

² K. Weitzmann, “Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the sixth to the Twelfth Centuries”, en: K. Weitzmann, *Art in Medieval West and its Contacts with Byzantium*, London, Variorum Reprints, 1982.

del Poder, la historia de la Ciencia, los detalles biográficos de la nobleza catalana. En otras materias, en cambio, habrá que entrar hasta el fondo: no se entiende una Teología de la luz sin abundar en la liturgia de la Catalunya condal; será preciso revisar, una por una, las imágenes de la *Maiestas* y ver qué dicen las inscripciones de esos iconos; interesará estudiar fondo en la obra de algún teólogo de especial relieve en la alta Edad Media, como el Pseudodionisio o Juan Escoto Eriúgena; y no podrá evitarse el estudio de las homilías de la época en que esta constituyó el único elemento de ‘cultura popular’ del que se tiene seguridad que llegaría a capas sociales de otro modo inalcanzables o impermeables.

La recepción de elementos del pasado exige estudiar a fondo los períodos de la historia. Los elementos estéticos, teológicos y culturales se van pigmentando de un tono característico al reaccionar unos con otros, a través del paso del tiempo. A veces será más fácil retrotraer uno de ellos desde el fondo del siglo IX en la corte carolingia hasta la corte del rey Alfonso. Otras veces se perderá el rastro y habrá que suponer cosas. Lo importante es que allá donde falte una pieza del conjunto, dicha ausencia deberá ser indicada: expresar lo cierto como cierto, lo posible como posible y lo probable como probable y, casi siempre, como poco seguro. Cuando hay una hipótesis atractiva, quizás el investigador debe apuntarla. Pero explicitando bien adónde apunta y sobre qué se apoya, dejando las puertas abiertas para que otros pasen a través de ellas, o volviendo sobre esos temas en el futuro. No todos los problemas que planteará la investigación podrán ser resueltos *hic et nunc*, aquí y ahora.

La dinámica de este tipo de investigación sintética, que ha sido practicada con bastante frecuencia, sobre todo, en Francia, Italia y Alemania, lleva a moverse con agilidad de un siglo a otro, a situarse bien en el calendario. En relación a la cronología, sería tan negativo ser rígidos como excesivamente laxos. Muchas veces no podrá especificarse el año, la datación de un documento o de una pintura mural. Pero no hay que escandalizarse de no estar seguros de una datación ni del origen geográfico de una pieza concreta. Por ejemplo, los esmaltes de Limoges. Casi en ningún caso se conoce su procedencia exacta y su datación. Sin embargo sobre este tipo de obras pesa la certeza casi material de estar tratando con piezas de orfebrería de alrededores del siglo XIII, que fueron exportadas desde Francia, en un momento de auge de estos talleres del sur francés. No se precisan inscripciones determinando la fecha de cada una de esas piezas. En otras ocasiones, se hallan datos cronológicos sujetos a interpretación, como la famosa inscripción de sant Climent de Taüll especificando el año 1123 como fecha de consagración de la iglesia. Es posible que la imagen del *Pantocrátor* sea más tardía, pero quizás es mejor no detener la investigación, atascándose en la incertidumbre de una fecha. Basta con saber que este mural se sitúa en el primer tercio del siglo XII o, como máximo, a mediados de siglo. Sería prudente rechazar la hipótesis de que fuera del siglo XIII: el sistema formal-compositivo, el tipo de imagen y el sentido común desaconsejan sacarla del XII. Hay que reconocer que sobre otras obras, como el Tapiz de Girona, habrá que ser más cautelosos: poco se sabe de su origen y de su datación. Con los manuscritos ocurre algo semejante, aunque en su datación hay que ser más tajantes que en la de las imágenes: imponen una disciplina más férrea: si no están datados, hay que seguir las pautas de la paleografía, sin arriesgar: son palabras escritas y establecen hechos históricos sobre los que no se debe aventurar.

Hay que precisar que cuando aquí se emplea la expresión ‘Catalunya condal’, ésta es una referencia a la época central de nuestro estudio: la datada entre finales del siglo

XI e inicios del XIII, hasta el 1215, fecha del IV concilio de Letrán. Al hablar de la 'primera Edad Media' el texto se refiere a la época entre el renacimiento carolingio y la Catalunya condal. Si se trata de momentos anteriores al siglo IX en Catalunya, se utilizan referencias a la Catalunya hispano-visigoda, o expresiones similares. Con la expresión, prestada del alemán, muy utilizada en francés, y extremadamente práctica de 'Alta Edad Media', se dan referencias cronológicas similares a las de la expresión de 'Catalunya condal'. En cuanto a la geografía, tal vez la prioridad venga dada por la situación *de facto* anterior a la unión con la Corona aragonesa: el hecho de que exista una serie de condados hace que sus límites geográficos sean establecidos al Norte por los condados franceses, al Sur por la frontera musulmana, al Oeste por la costa mediterránea, y al Este por la Corona de Aragón, de la que, por otra parte, el panorama artístico catalán se desmarca bastante. Tal vez la voz más rotunda para describir el ámbito del presente estudio, una expresión que aglutina espacio y tiempo a la vez, sea la de 'Catalunya románica'. Se trata de una expresión con carga histórica -la palabra 'Catalunya' proviene de documentación muy temprana- y, sobre todo, con carga estética -pues el adjetivo 'Románica' está lleno de connotaciones que la distinguen de los períodos anterior ('Carolingio') y posterior ('Gótico'), con todas las excepciones que el contexto correspondiente permita hacer a este respecto-.

Para entender este trabajo es preciso acercarse al texto de la conferencia que Sir E. H. Gombrich pronunció en la *Philip Maurice Deneke Lecture* del año 1967, titulada *En busca de la Historia de la Cultura*. Se trata de una conferencia de una hora de duración, en la que este antiguo director del Warburg Institute empezaba explicando una anécdota personal, de cierto regusto británico: "Hace una semanas me desplazaba por Londres en taxi cuando la conversación con el conductor derivó hacia el tema de la masificación de la metrópolis. El taxista daba la culpa a la falta de atracciones en los pueblos de provincia, sin teatros ni salas de conciertos, que pudieran rivalizar con las de la capital. 'Odio la palabra cultura', afirmó. (...) Afortunadamente para mí estaba demasiado oscuro como para que viera mi rostro sonrojarse. Me encuentro dirigiendo un instituto que se fundó con el nombre de *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, 'La Biblioteca Warburg de Ciencias de la Cultura' (podría traducirse, evitando a toda costa el uso de la palabra 'Historia')".

En el marco de una introducción al presente trabajo interesa resumir con brevedad algunos aspectos del texto de Gombrich, publicado dos años más tarde por Clarendon Press en la ciudad de Oxford³. Esto puede resultar útil para fundamentar el marco metodológico en el que debe situarse este análisis histórico y filosófico de la cultura en la Catalunya románica. La figura del profesor Gombrich es fundamental para entender los derroteros que toma la Biblioteca Warburg durante los años en que la dirige. Todavía hoy su nombre aparece inscrito en la puerta de su despacho y en un breve período de tiempo inaugurarán un salón de actos que llevará su propio apellido. El contenido de la conferencia citada explica, en síntesis, el cambio de orientación que supone estudiar la *Kulturwissenschaft* bajo cuyos impulsos e ideales la fundó Aby Warburg en los años 20, y la *Kulturgeschichte* que titula la conferencia del profesor Gombrich de 1967.

³ E.H. Gombrich, *Ins Search of Cultural History*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

Para definir esta Ciencia de la Cultura Gombrich se remite primeramente a Hegel en sus *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia* Hegel escribe: “La historia del mundo representa (...) la evolución de la conciencia del espíritu (...). Cada paso, siendo diferente de los demás, tiene su propio y peculiar principio. En la Historia tal principio se transforma en la determinación del espíritu, un peculiar espíritu nacional (*ein besonderer Volksgeist*) (...). Estas cualidades particulares individuales deben ser entendidas como derivadas de una peculiaridad general, el principio particular de una nación”⁴. Esta es una definición rápida del sistema hegeliano: cada elemento se explica como evolucionado hacia un sistema más general que engloba al resto. Sin duda, esta es una aproximación a la *Kulturgeschichte*. A pesar de que el propio Jacob Burckhardt manifestó su poca afinidad por el sistema hegeliano, se puede hablar del ‘hegelianismo de Burckhardt’. No hay ejemplo más impactante que la carta que escribe a su amigo Karl Fresenius, con tan sólo veinticuatro años de edad: “Tengo un empeño por la búsqueda incesante de paralelismos en la coordinación de hechos y por mi cuenta he llegado a algunos principios generalizables. Soy consciente que el hecho de que exista un principio de generalidad más allá de estos principios particulares y es posible que pueda alcanzar ese nivel. No te puedes imaginar hasta qué punto este esfuerzo, por solitario que sea, gradualmente presta significado a los hechos de la historia, las obras de arte, los monumentos de todas las épocas, como testimonios de fases más tempranas en la evolución del espíritu”. A pesar de que Burckhardt pensaba estar generalizando a partir de la observación de hechos históricos, lo que finalmente encontró en los hechos fue el mundo del espíritu hegeliano que antes había rechazado como una abstracción especulativa.

A pesar de todo, sus obras han pasado a la posteridad como importantes aportaciones a la Historia de la cultura. En 1860 publica *La cultura del Renacimiento en Italia* (2 vols.); antes, en 1853, *La Época de Constantino el Grande* y en 1855 su *Cicerone*, subtulado como *Una guía para disfrutar de las obras de arte en Italia*. Para su *Die Kultur der Renaissance in Italien* recoge setecientos extractos de las *Vidas* de Vasari, según él mismo relata. Similares cantidades de documentación recoge de otras obras como las *Memorias* de Vespasiano o la *Autobiografía* de Cellini. Lo impresionante no es el volumen de fuentes que maneja sino la economía con que las utiliza, y el toque mágico que da a cada una de sus citas, utilizándolas como expresiones de verdaderos signos de los tiempos. Nadie puede acusar a Burckhardt de no haber advertido a sus lectores acerca del criterio subjetivo con que seleccionó sus fuentes. En el primer párrafo de su libro, al que llama *ensayo* en el sentido original del término, dice: “Las líneas maestras de un período y su mentalidad pueden presentar un aspecto diferente para cada espectador, y los mismos estudios que conducen a este libro podían haber conducido a otro de conclusiones esencialmente diferentes”.

Gombrich se siente seguro criticando a Hegel en su modo cuasi mecánico de hacer historia o, mejor, filosofía de la cultura. Pero criticar la fundamentación intelectual del trabajo de Burckhardt es otro tema. Él es el padre de la Historia cultural, cuya voz aparece cargada de autoridad. “Mi propia mano tiembla -dice Gombrich- cuando me dispongo a sacrificar y a diseccionar la obra de quien hace tanto tiempo que ha inspirado hasta tal punto al fundador del Warburg Institute”. El corazón de su gran

⁴ Tal y como lo cita Gombrich en la pág. 8. En adelante, sólo me remitiré al texto de Gombrich y a sus propias traducciones de los diferentes textos que va citando.

libro sobre el Renacimiento se expresa en un famoso párrafo en el que Burckhardt contrasta la mentalidad del Renacimiento con la de la Edad Media: “En la Edad Media, los dos aspectos de la conciencia humana -el que da al mundo exterior y el que se vuelve hacia el interior de la vida del hombre- permanecen soñando o simplemente dormitando, como si estuvieran tapados por un mismo velo, un velo agitado de fe, decepción e independencia infantil. La realidad y la historia vistas a través de este velo muestran los más extraños colores, mientras que el hombre es sólo consciente de sí mismo en términos de categorías universales como raza, nación, partido, gremio o familia. Fue en Italia cuando este velo fue apartado por primera vez y donde se despertó una actitud objetiva hacia el estado y hacia todas las cosas de este mundo. Por otra parte, la subjetividad emergía con toda su fuerza de modo que el hombre se transformaba en una conciencia individual y se reconocía como tal”. Honradamente, es difícil no reconocer a Hegel en este movimiento constante de lo general a lo particular. Como Hegel, Burckhardt observa la progresión del espíritu como un inevitable proceso, y como él lo ve cosificado en los sucesivos espíritus nacionales. De ahí su rechazo a la idea convencional de que el Renacimiento debe ser equiparado a un *revival* de la Antigüedad. “No es sólo un *revival*, sino una estrecha alianza con el existente espíritu nacional italiano que alcanza la conquista del mundo Occidental”. La misma idea aplicará al sentido histórico de la Reforma, consumación de un proceso histórico absoluto, que asegura la hegemonía de las naciones germánicas y de Prusia, dejando atrás el Sur católico. La misma idea escribe en *La Civilización del Renacimiento* en el que, buscando el núcleo vital del período, se pone a describir el rebrote de neoplatonismo que caracteriza el círculo de Lorenzo en Magnífico.

No se debería reprochar a Burckhardt por haber construido un panorama de la época alrededor de una “Idea preconcebida”. Sin una idea tal, la historia no hubiera podido ser escrita. El legado de infinitos tesoros, documentos y monumentos, que ha dejado el pasado no puede ser examinado sin algún principio relevante que proporcione un orden a esa atomización de hechos. Pero la armadura que Burckhardt utiliza es la construcción hegeliana de la historia cultural con su corolario, el ‘método exegético’. Postulando la unidad de todas las manifestaciones de una civilización, por ejemplo la arquitectura y la filosofía griega, se pregunta cómo se muestran como expresiones de un mismo espíritu. Es lo que el propio Hegel había calificado como el trabajo esencial del historiador: encontrar en cada detalle fáctico el principio general que bajo él subyace. Heinrich Wölfflin sucede a Burckhardt, y en su primer libro, *Renacimiento y Barroco* (1888), escribe: “*Explicar* un estilo no significa sino encajar ese carácter expresivo en la historia general del período, es decir, probar que sus formas no dicen nada en su lenguaje que no hayan dicho otros órganos de la época”. En este aspecto, es decir, el de un hegelianismo sin metafísica, el historiador de la cultura era mucho peor que cualquier otro historiador. Tal vez Lamprecht, uno de los maestros de Warburg, toma la dirección opuesta: buscar la esencia de la épica no en las condiciones materiales sino en la mentalidad del tiempo. En otros términos, era traducir el *Geist* de Hegel al lenguaje de la psicología. En una dirección parecida se movió Dilthey, tratando el problema de lo que llamó la “unidad estructural de la cultura”. Él es el padre de lo que se ha dado en llamar en alemán la *Geistesgeschichte*, la escuela cuyo programa ha consistido en ver el arte, la estructura de la literatura social y la *Weltanschauung* bajo el mismo aspecto.

En esta misma línea, Erwin Panofsky, en su *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* se esfuerza por intentar rescatar la conexión tradicional entre estos dos aspectos de la cultura medieval, postulando un ‘hábito mental’ adquirido en las escuelas

escolásticas y trasladado a la práctica arquitectónica. Pero tal vez el ejemplo más original de este tipo de intento de rescate provenga del más grande historiador de la cultura después de Burckhardt, su admirador, su crítico y su sucesor, J. Huizinga. Debe recordarse que Burckhardt había aconsejado a su amigo preguntarse: “¿Cómo el espíritu del siglo XV se expresa a través de la pintura? El típico historiador del arte, que quisiera practicar la *Geistesgeschichte* habría empezado por observar la impresión que en él producían las pinturas de Van Eyck y hubiera procedido a la selección de otros testimonios del tiempo que aparecieran a juego con esa impresión. Lo fascinante de Huizinga es que hace justo lo contrario. Simplemente conoce gran número de hechos en relación a la época de van Eyck y le resulta fácil hacer cuadrar lo que encuentra en la pintura con lo que ya ha hallado en sus documentos. Reinterpreta el estilo del pintor de acuerdo a lo que *ya sabe* sobre la cultura de su época. Esto es lo que hizo en su cautivador libro, *El otoño de la Edad Media* (1919), que es hegeliano hasta en la asunción de su título, en el que la cultura medieval ha llegado a su momento otoñal cercano, complejo, sofisticado y maduro para la siega. Con este criterio intenté escribir las páginas del libro *La cultura del mercader en la Barcelona del siglo XV*, en una segunda parte titulada “Un Espíritu y una Imagen. Espacio religioso y Hombre estético”⁵. A través de una documentación mucho más austera que la literaria y casi florida de Huizinga, escribí un texto en el que se intentaba dibujar el rostro de un mercader en su dimensión más originalmente espiritual, y su sensibilidad estética, dando por supuesto que comerciaba y que formaba parte de un grupo social y político⁶. Por otra parte, no es difícil estar de acuerdo con Gombrich cuando dice que no es necesario situar obras como *El Otoño de la Edad Media* en la periferia de la rueda hegeliana y buscar la causa que las gobierna, para entender que si los patrones de van Eyck hubieran sido budistas, el pintor flamenco nunca hubiera representado la *Adoración del Cordero* o *Virgen dentro de una iglesia*. Son cosas trivialmente conectadas con la civilización de la que provienen y hay muchas alternativas para explicar la piedad cristiana en la forma concreta que toma en las primeras décadas del siglo XV.

Habiendo criticado a un Hegel, un Burckhardt, o un Lamprecht por su exceso de autoconfianza al tratar de resolver los enigmas de culturas pasadas, hay que admitir que, finalmente, sin esa confianza nuestros esfuerzos deben morir de inanición. Un académico como Warburg nunca hubiera fundado su Biblioteca sin una fe ardiente en las potencialidades de la *Kulturwissenschaft*. La psicología evolucionista que inspiró su fe ya no está vigente, pero las preguntas que le movieron todavía son fructíferas para la investigación histórica cultural. Al proponer el principal lema de este Instituto ‘el más allá de la civilización antigua’ al menos se aseguró de que el historiador del arte, de la literatura y de la ciencia descubrieran la necesidad de técnicas adicionales para abrirse un nuevo camino en el bosque en busca de tan importante problema. La Biblioteca Warburg se formó, precisamente, para facilitar la adquisición de tales herramientas. Fue creada para animar a la transgresión, no a la mera afición.

Hasta aquí la conferencia de Gombrich criticando, por resumirlo brevemente, la ‘filosofía de la cultura’, de filiación hegeliana, y alentando la ‘historia de la cultura’ que, hoy día, sigue practicándose en el Warburg Institute. El trabajo que ahora se

⁵ J. Aurell-A. Puigarnau, *La cultura del mercader en la Barcelona del siglo XV*, Barcelona, Omega, 1998.

⁶ Este fue el objeto de la primera parte, a cargo del Dr. J. Aurell, titulada: “Barcelona y el mercader. Un espacio urbano y un tipo social”.

introduce ha sido alentado -aunque no exclusivamente- desde algunos despachos del Warburg, habitados por acérrimos defensores de la historia de la cultura, cuya metodología consiste someramente en trabajar con la materia prima de los documentos manuscritos y las imágenes. Lo que ocurre es que, al acabar de recibir los consejos, por decirlo así, ‘historiográficos’, uno no entraba en la “Gombrich Institute Library” sino en la “Warburg Institute Library”. En otros términos, los materiales bibliográficos del Warburg siguen invitando a hacer no sólo una *Kultursgeschichte* sino también una *Kulturwissenschaft*. Por ello, el trabajo que aquí se propone es tratar de armonizar una Historia y una Filosofía de la cultura en la Catalunya románica. Es cierto que el punto de arranque de la investigación está en las imágenes y en los documentos manuscritos. Pero sobre esa *historicidad* se trata de construir un discurso filosófico-teológico que dé voz a los protagonistas de esta Historia. En estas páginas se encontrarán cientos de pequeños elementos que como piezas de un rompecabezas, dibujan, juntas, una realidad histórica: la recepción de la Teología de la Luz venida de Bizancio, tamizada por la cultura carolingia y la Italia contemporánea, y llegada a la Catalunya feudal. En este sentido histórico, la influencia histórica de san Agustín y del Pseudodionisio Areopagita son absolutamente claves: el primero para la teología de la luz; el segundo para la teología de la tiniebla. Tampoco se puede negar la evidencia de la obra de arte, cuando el Pantocrátor, rodeado de luz, de modo epigráfico e iconográfico, dice: *ego sum lux mundi*. Tal vez es arriesgado decirlo, pero por esta parte se ha intentado hacer una verdadera *Kultursgeschichte*, en el sentido en que Gombrich utiliza esta palabra: manejar materiales concretos, datos, y reuniéndolos sacar conclusiones acerca de un período histórico, no de un ‘movimiento’ en el sentido hegeliano de la expresión.

Sin embargo, la misma historicidad lleva a la reflexión filosófica sobre esos materiales. Históricamente, Catalunya, a pesar de una pobreza considerable de cultura propia, ha estado abierta al exterior, ya desde la época tardoantigua. Esto concede a los dos bloques de información que aquí interaccionan, el histórico y el filosófico, la particularidad de estar absolutamente pigmentados por una infinita serie de influencias culturales que serán objeto de estudio en este trabajo de recepción de fuentes filosófico-teológicas. En definitiva, lo histórico salpica al objeto de análisis con la necesidad de una reflexión filosófica. Las ideas sobre el Dios-luz cristalizarán estéticamente en una iconografía concreta del panorama iconográfico cristiano catalán. Históricamente no se puede evitar hablar del Renacimiento cultural que vivirá la Europa del siglo XII que da lugar a la iconografía del Pantocrátor. Por esas épocas, la historia de la cultura muestra una férrea división de la realidad en tres estratos: Mundo, Dios, Sociedad. No es una división que se haya improvisado en los últimos años. Esta morfología cultural, que viven los hombres y las mujeres del momento, no es algo postizo. El trinitarismo agustiniano y la reflexión dionisiana sobre la incognoscibilidad de Dios remiten a la obra del monje irlandés Juan Escoto Eriúgena. Este es, quizás, el “pre-postulado” filosófico, el punto de apoyo de la filosofía de la cultura que inspira estas páginas. Se considera el Mundo como la tercera sustancia que en el Hexámeron eriugeniano es creada por Dios; la Sociedad constituye una cristalización histórica de las Causas primordiales en el Verbo: del concepto de orden, de jerarquía, se derivan los de juramento y juicio. En el vértice de la pirámide aparece Dios, principio y fin del sistema. En este período hay una filosofía cultural porque el material histórico aparece estructurado metodológicamente en función de una reflexión filosófica que procede del modo de ver el mundo de un pensador influyente. Ahora bien, no hay conflicto de metodologías: lo histórico no choca con lo filosófico porque hay una figura a caballo entre ambos: las obras del Pseudodionisio Areopagita que, por la parte histórica, están

presentes en la Europa del momento como si de un Padre de la Iglesia se tratase; y por la parte filosófica, forman el corazón de la obra de Escoto Eriúgena, traductor, precisamente, del *Corpus Areopagiticum*. A la vista de las imágenes y de los documentos, toda una época aparece pigmentada por las obras de Dionisio Areopagita a través de la Cosmografía eriugeniana y de su Homilía al Prólogo de Juan. Es una visión del mundo en la que Dios se presenta como un ser con el que hay que unirse buscando su luz y, al encontrarla, quedando en tiniebla, cegado por esa Luz inaccesible. La obra de arte también se muestra con estas pigmentaciones místicas en el conocimiento de Dios, en que la metáfora, el saber simbólico, ha sido eliminado del mapa de los sentidos estéticos del hombre que reza.

Esta fuerte *pigmentación cultural* se expresa morfológicamente mediante tres capítulos que constituyen, formalmente, una pirámide formada por tres bloques: dos que sostienen y uno que corona. El autor irlandés escribe la obra *División de la Naturaleza* que experimentará un renacer en la cultura europea del siglo XII, y que tiene, en Catalunya una recepción no directamente explicitada por la documentación histórica. Se conoce, en cambio, una ‘familia de manuscritos catalanes’ que demuestra el florecimiento y la extensión de la lectura de su *Homilía al Prólogo del evangelio de san Juan* en la vida litúrgica de la Catalunya románica. La cosmografía eriugeniana divide el universo en cuatro sustancias: 1. Creadora y no creada; 2. Creadora y creada; 3. No creadora y creada; 4. Ni creadora ni creada. Donde las sustancias 1 y 3, y la 2 y 4 se oponen entre sí, y en la que a su vez, las sustancias 1 y 4 equivalen a lo no creado (Dios), mientras que las 2 y 3 representan la parte creatural del universo.

La estructura de este trabajo se inspira en la estructura del *Periphyseon* de Escoto. El primer capítulo corresponde al análisis de la teología de la luz que cristaliza en la iconografía de las creaturas del mundo. Es el ‘fiat lux’ del Antiguo Testamento, según el cual con la sola fuerza de la Palabra, el mundo material y espiritual es desplegado, incluyendo a los ángeles y a los hombres. El segundo capítulo está dedicado al Creador que recorre un camino de ida y otro de vuelta: una *Promesa* después del pecado de Adán y Eva y un *Retorno* a Sí mismo habiendo restaurado todas las cosas en el Verbo. Este segundo capítulo se divide, a su vez, en tres partes, atendiendo a los tres modos en que esta teología de la luz cristaliza estéticamente: Mandorla-Esencia, Sacrificio-Movimiento, Redención-Virtud. El tercer capítulo, que se correspondería con la segunda sustancia de Eriúgena, las Causas Primordiales -lo que los griegos llamaban ‘arquetipos’- es la explicación de cómo la Luz, en la sociedad feudal del momento histórico en Catalunya, establece una Jerarquía desde Cristo hasta el último fiel de su Iglesia, como si de un foco primigenio de luz se tratase, que irradia gradualmente a su alrededor. Así es la sociedad del momento, en la que cristaliza de modo especial una iconografía del Dios-Luz: una sociedad estrictamente jerarquizada. Esta iconografía de la luz manifiesta determinadas expresiones de geometrización formal-compositiva en la línea de expresar, a través de la ausencia de elementos, la Trascendencia del Uno-Dios, en continuidad con la tradición teológica de la estética neoplatónica.

Describimos, pues, una pirámide con dos bloques ‘creaturales’ en la base: las llamadas ‘Causas Primordiales’ (la ideología del poder feudal, arquetipo de la sociedad real), por una parte (capítulo 3) y, por otra, las consecuencias de estas causas: los Efectos, las creaturas (el mundo creatural, que se refleja en el Tapiz de la Creación, capítulo 1). Sobre estas dos piezas, el triángulo formado por algo que en Eriúgena se observa indisolublemente unido en Dios: la *Ousia*, la *Energeia* y la *Dynamis*. La

Esencia (el Dios escondido del Antiguo Testamento y del Verbo no encarnado), el Movimiento (la Encarnación de Cristo y su Pasión y muerte) y la Virtud (el Juicio como Retorno y cumplimiento de la promesa). De este modo, las dos sustancias divinas de Eriúgena ocupan el lugar central del presente estudio, la cúspide de la pirámide, mientras que las Causas Primordiales y los Efectos ocupan, oponiéndose (cap. 3=orden consecucional; cap. 1= orden causal) la base de esta pirámide que sirve para expresar que la recepción de la teología de la luz cristaliza tanto en la manera figurativa de representar el mundo como en la manera abstracta de representar la Luz de Dios. Cada uno de los bloques se despliega en tres partes, atendiendo a tres conceptos dominantes: Tiempo (Historia), Espacio (Arte), Idea (Pensamiento). Bajo esta estructura tripartita se despliega todo un sistema de ideas que, en el modo de desarrollarse, se inspira en el análisis de la naturaleza propuesto por Juan Escoto Eriúgena en su *De Divisione Naturae*.

Este modo de plantear los elementos de la investigación y su relación mutua puede parecer tan hegeliano como *El Otoño de la Edad Media* de Huizinga. Todos los documentos que se emplean son históricos; todos los elementos filosóficos que alimentan el pensamiento crítico que se proyecta sobre el hecho histórico forman parte del mismo sistema cultural que ve nacer a la obra de arte. Quizás esta sea una clave hermenéutica válida: la historia y la filosofía *forman parte*, son *actores* del mismo escenario cultural que se analiza. No hay que *engarzar* dos hermenéuticas sino integrar el *hecho* y la *idea* salidos del mismo período de tiempo. Analizar el arte del siglo XII con las categorías mentales del siglo XII no es un apriorismo sino un modo de hacer historia y filosofía de la cultura a un tiempo. El van Eyck del Otoño de la Edad Media no es el van Eyck de Huizinga, sino ese mismo pintor que habla con las voces de su tiempo, al que se le escenifica vivo y respirando el aire de su época. Uno de los elementos que más sentido da a la inspiración profundamente trascendentalista de la representación iconográfica del Cristo en una mandorla de luz es esa visión dionisiana de Dios como negación, y el altavoz que traduce esa voz del griego al latín es Juan Escoto. Uno de los elementos importantes para entender el feudalismo medieval es el concepto de Jerarquía, de juramento: leyendo las Jerarquías de Dionisio, traducidas por Escoto, es posible comprender esa sociedad estamental y la ocupación sistemática del Cristo-Luz en el cénit de las bóvedas del románico contemporáneo. Un elemento clave para entender la relación providencial entre Dios, el hombre y el mundo, es el concepto de Creación de la Nada, que para entenderlo hay que comprender cómo Dios, sin ser la Nada, saca las cosas de la Nada: esto está explicado en el *Periphyseon*.

Será difícil, pero es preciso, en este y en otros trabajos, conseguir comprender que el pasado es objeto de miles de recepciones: tantas como individuos haya. Sin embargo, la Palabra se hace estética en forma de Luz. Antes de la Luz debe haber el Concepto, y en esta medida analizando el Concepto se llega a la Luz. Tal vez antes de la Historia de la cultura como manifestación estética sensible de lo humano, debe darse una Filosofía de la cultura como incoación abstracta de esa Luz que será la historia de los hombres. Es así como se intentará trabajar a lo largo de estas páginas, resolviendo el siguiente tipo de preguntas del modo siguiente: “¿Hay luz en el arte?: Alguien la debe haber encendido”; “¿Hay orden en el mundo?: Alguien lo debe haber ordenado”; “¿Hay algo ahí fuera? Alguien lo debe haber puesto”. Por eso un simple estudio del Mundo, de Dios y de la Sociedad, sin entrar en la Filosofía de esa cultura, andaría cojo. Y a pesar de todo, no conviene olvidar el consejo de Gombrich: “Ningún historiador o filósofo de la cultura empieza interesándose por un arañazo. Las tradiciones de su propia cultura,

los aprioris de su maestro o las circunstancias del momento pueden estimular su curiosidad y orientar sus preguntas. Tal vez quiera continuar algunas líneas de investigación ya existentes, o desafiar sus resultados; tal vez esté cautivado por la imagen del Renacimiento de un Burckhardt, y quiera rellenar algunas de las lagunas de esa aportación inmensamente sugestiva. O quizás ha preferido desconfiar de ese teórico andamiaje y, por lo tanto, movido a preguntarse hasta qué punto y por quién ciertas creencias neoplatónicas fueron aceptadas como una alternativa al dogma cristiano. Lo sepamos o no, siempre nos acercamos al pasado con algunas ideas preconcebidas, con una rudimentaria teoría que nos gustaría verificar. En este como en otros aspectos el historiador de la cultura no difiere en mucho de su predecesor, el viajero a extrañas tierras”⁷

El trabajo que en estas primeras páginas he introducido ha sido una larga aventura que no he recorrido en solitario. Concluyo esta introducción con un agradecimiento a las instituciones y a las personas que han hecho posible esta labor de equipo: la CIRIT, de la Generalitat de Catalunya, que durante cinco años ha apoyado económicamente la iniciativa; el Warburg Institute, que me ha acogido en estos largos veranos de investigación; la Facultat, el Departamento de Humanitats y el Institut de Cultura de la Universitat Pompeu Fabra y la Facultat d’Humanitats de la Universitat Internacional de Catalunya. También al personal de administración y servicios de la Biblioteca y de Humanitats de la UPF. Una larga lista de personas ha sido imprescindible para elaborar este texto: Mr. John Perkins (Warburg Institute), Prof. Dr. Michael Evans (Warburg Institute), Prof. Dra. Jill Krave (Warburg Institute), Dr. Albert Sarrat (Universitat de Barcelona), Dr. Alexandre Olivar (Monestir de Montserrat), Dr. Miquel dels Sants Gros (Arxiu del Museu diocesà de Vic), Dr. José Miguel Otero (Universidad de Navarra), Dr. Agustí Altisent (Abadía de Poblet), Dr. Jaume Aurell (Universidad de Navarra), Prof. José Luis Menéndez (Universitat de Barcelona), Dr. Pere Salabert (Universitat de Barcelona), Dr. Josep M^a Caparrós (Universitat de Barcelona), Prof. Juan Antonio Rodríguez Tous (Universitat Pompeu Fabra), Sra. Tamara Ivancic (Universitat Pompeu Fabra), Sr. Fernando Pérez-Borbujo (Universitat Pompeu Fabra). Al Dr. Eugenio Trías debo un especial agradecimiento por su interés en mis trabajos a lo largo de este tiempo. El Dr. Amador Vega me ha dirigido durante estos cinco últimos años con la distancia del maestro y a la vez con la proximidad de quien comparte el mismo afán por desentrañar la verdad: a él mi más sincera gratitud. Gracias a mis padres y a mis siete hermanos y, sobre todo, a todos aquellos que han compartido conmigo estos siete años de convivencia diaria y que ahora quedan en el anonimato.

⁷ Gombrich, 1969, p. 42.

1. *Fiat Lux*

Creación, Platonismo y luz del mundo

Creatur et non creat

Introducción

Es preciso hacer un esbozo de lo que ocurre históricamente, mientras esta *recepción cultural* tiene lugar. En cuanto al tiempo, estas páginas se centran cronológicamente entre finales del XI y principios del XIII. Es un modo de acentuar lo que más interesa: los retos que plantea el siglo XII. Es un período ocupado políticamente por una serie de condes, figura de poder derivada del pasado hispanogótico de lo que aproximadamente fue la provincia romana Tarraconense. Los condes Ramon Berenguer I el Viejo, Ramon Berenguer II el Grande, Ramon Berenguer III y Ramon Berenguer IV definen la etapa condal hasta llegar a Alfonso I, conde de Barcelona y rey de Aragón. Los acontecimientos que protagonizan son, esencialmente, la recuperación del territorio invadido por los musulmanes y la expansión ultrapirenaica gracias a los lazos intelectuales y religiosos entre centros monásticos, las relaciones comerciales con los puertos del Languedoc y la tradicional política matrimonial de los condes con doncellas hijas de familias influyentes del ámbito político franco. Buena parte de la recepción cultural que aquí explicaremos, en relación a la teología de la luz, tiene que ver con esta expansión ultrapirenaica, de la cual el arte románico -en el Pirineo francés, aragonés, navarro y catalán- es una muestra importante. El estudio del fenómeno de frontera, a uno y otro lado de los Pirineos, y más allá del río Llobregat, es clave para entender la vehiculación cultural entre mundos que, compartiendo parecidas tradiciones, conservan identidades culturales propias.

La frontera, el límite, es un fenómeno que guarda relación con el propio nombre de Catalunya. La *Marca Hispánica*⁸, es el nombre que este territorio recibe hasta el siglo X y que nosotros utilizaremos en sentido amplio para denominar, incluso en el XII, la misma franja geográfica que hoy llamamos Catalunya y que, hasta el X, permanece bajo el dominio franco. En realidad, los condes catalanes son soberanos desde fines del X y se reagrupan, poco a poco, bajo la autoridad del conde de Barcelona, cuyos límites, después de la expansión de la primera mitad del siglo XII, permanecerán intactos hasta el desmembramiento del 1659⁹. De ahí que Pierre Bonnassie haya propuesto la expresión “Fronteras y espacios pirenaicos”. Porque las *fronteras*, en plural, de los siglos VIII y XII no tienen nada en común con las de entre XIII y XV: la primera es cultural y religiosa y la segunda es estrictamente política; aquella es una *zona de marca*, ésta tiene un trazado puramente lineal. Tal vez haya que descartar, “sobre los Pirineos”, una idea de frontera: los Pirineos son siempre, a lo largo de la Edad Media, a uno u otro lado, una frontera de naturaleza múltiple y variada¹⁰. Lo

⁸ M. Zimmermann, “Le concept de Marca Hispanica et l’importance de la frontière dans la formation de la Catalogne”, *La Marche supérieure d’Al-Andalus et l’Occident Chrétien*, Madrid, 1991, p. 28-49. Agradezco esta referencia al Prof. Josep M^a Salrach.

⁹ Zimmermann, 1991, p. 30.

¹⁰ P. Bonnassie, “Introduction”, Ph. Sénac (dir.) *Frontières et espaces pyrénéens au Moyen Age*, Centre de Recherche sur les problèmes de la frontière (C.R.E.P.F.), Université de Perpignan, Perpignan, 1992, p. 12-13. Ver, también, en la misma miscelánea, P. Gaudier Dalché, “L’Image des pyrenées au Moyen Âge” (p. 15-37).

mismo ocurre con el nombre de Catalunya, que en este trabajo se ha utilizado indiscriminadamente para designar la misma realidad cultural pirenaica, tanto para el siglo X como para el XIII y el arco temporal intermedio. Parece ser que la Marca Hispánica sería la pre-Catalunya; que la cancillería carolingia, en el X la llama *Gothia*; que el nombre que más arraiga en las actas conciliares francas es el de *Hispania*; y que el primer testimonio documental relacionado con nuestro corónimo es datable entre el 1107 y el 1112, dirigido por parte de los condes de Carcasona a Ramon Berenguer III: es *Raimundus Catalan*, en el contexto del corónimo general *Cataluing* y *Catalania*¹¹.

Sea como sea el escenario (espacio) y el momento (tiempo) es ahí donde se desarrolla un sistema de valores plásticos prestado o llegado desde otras partes, con ricas influencias del extranjero y que refleja una idea clara: la divinidad imperial ha sido suplantada por otra que reside fuera de este mundo. La iconografía del Cristo aparecerá, con busto, como el caso del tapiz de Girona, o sobre un trono, como es la mayoría de casos, bendiciendo con la diestra y con un libro -abierto o cerrado- en la siniestra, rememorando la figura del emperador triunfante por una victoria de guerra, recibiendo el homenaje del pueblo sometido, o en una escena solemne de la vida áulica. Con el triunfo del cristianismo, el culto imperial es reorientado en su *motivación teológica*. A partir de entonces, se reconoce que la autoridad imperial es delegada por Dios, a quien el emperador, como máximo, representa en la tierra. El arte, así, vuelve sobre sus pasos y, apoyándose en el repertorio iconográfico imperial preexistente, aportando a la Divinidad esquemas que permitirán, ya desde el siglo IV, tipologías religiosas como la *Maiestas Domini*, el *Christus gloriosus*, o el *Pantocrátor*; con frecuencia serán iconos relacionados, desde oriente, con la iconografía del Cristo-Luz¹². Sobre esta iconografía general, los modelos catalanes ofrecerán, con el tiempo, rasgos propios derivados de su complejo posicionamiento geográfico. Influencias de la España mozárabe y musulmán, del norte y del sur de Francia, de Inglaterra, de Italia central y Lombardía¹³.

1.1. Reforma Espíritu de reforma y Cultura agustiniana

En el sentido cristiano tradicional, tal y como la describe san Pablo en su carta a los Romanos (12,2), el término *reformatio* describe un ideal de renovación personal. Sin dejar de lado este concepto, que late tras toda la historia de la cultura del medioevo, en el contexto de la Catalunya altomedieval interesa observar el término aplicado también a instituciones, como la Iglesia y la sociedad civil, consideradas como partes de un todo cultural orgánico. El término 'reforma' apunta a un concepto no tan

¹¹ A. Pladevall, "Marc històric i cronològic del món romànic a Catalunya", A. Pladevall (dir.), *Catalunya Romànica*, vol. I, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1994, p. 41.

¹² Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ– *Saggio d'esegesi letterario-iconografica*. *Orientalia Christiana Analecta*, 170, Roma, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1964, pág. 316-317; Barbagallo, S. *Iconografia liturgica del Pantokrator*, *Studia Anselmiana*, Roma, 122, 1996.

¹³ W. W. S. Cook, «The earliest Painted Panels of Catalonia (I)», *The Art Bulletin*, V, 2, dec. 1922, p. 86.

exclusivamente cultural y secular como el de 'renacimiento', que con frecuencia también se aplica a nuestro siglo XII¹⁴. Aquí se trata de aplicarlo en alusión a un movimiento de renovación que en la alta edad media condal catalana abarca la vida religiosa y las instituciones condales, así como sus desarrollos intelectuales y artísticos. Es un 'Espíritu de reforma' del que participan con desigual intensidad los miembros del colectivo social del momento: desde el papa Gregorio VII hasta Bernardo de Claraval, pasando por innumerables almas anónimas que, sin saberlo, se hallan involucradas en movimientos culturales que marcan ciertos hitos de la historia de la espiritualidad en Catalunya.

No hay, para el siglo XII, una línea de corte perfectamente delimitada entre este espíritu de reforma religiosa y un renacimiento de carácter secular; tampoco se distinguen con nitidez las actitudes que con respecto a este reformismo toman, respectivamente, religiosos y laicos, entre los que se encontrarán apasionados defensores de los nuevos espíritus o de la tradición, según los casos. El hecho es que, tal vez, los cambios en las actitudes religiosas y en las instituciones del siglo XII en Catalunya justifican el uso del término 'reforma' junto y casi como parte del término 'renacimiento'. El siglo XI, para toda la Europa occidental, es, especialmente entre los años 1040 y 1060, un período de intenso, rápido y, hasta cierto punto, consciente, cambio en la mayoría de los aspectos del pensamiento y de la actividad humana¹⁵, que apunta en la dirección de las futuras mutaciones del XII. Es en el contexto de cierta *espiritualidad reformista* en que tiene lugar una recepción cultural que, arrastrada a lo largo de siglos y a través de kilómetros, llega a los condados catalanes y cristaliza, entre otras múltiples manifestaciones, en el paradigma iconográfico del Dios-Luz.

Si se habla en términos generales, es difícil constatar la influencia de corrientes espirituales contemporáneas y de escuelas intelectuales. Por ejemplo, entre la escuela de Chartres y la espiritualidad cisterciense. Los escritores espirituales rara vez son completamente originales y es difícil de constatar la relación entre sus ideas y las de sus predecesores o las de sus contemporáneos. Más que tomar ideas prestadas, los escritores las comparten; y más que adscribirse a particulares escuelas de pensamiento o espiritualidad, participan en tendencias ideológicas generalizadas. En momentos en los que las estructuras nacionales e institucionales son relativamente débiles y donde las influencias personales son fuertes, es prudente evitar las clasificaciones, en relación a la gente y las ideas, y reconocer con franqueza la dificultad para determinar la fuente de una idea particular o de una determinada actitud espiritual. Sin embargo, es cierto que en el *espíritu de reforma* se prefiere la *verdad* frente a la *costumbre*, lo *mejor* frente a lo *bueno*. La *contemplación*, entendida como *mentis in Deum suspensae elevatio*, en una mente reformadora primará sobre la *meditación*, entendida como *studiosa mentis actio*¹⁶. Porque no es lo mismo la *elevación de la mente a Dios* que el *acto estudioso de la mente*: son dos caminos distintos. El primero va de Dios al hombre; el segundo del hombre al Creador. Tras la actitud de reforma hay siempre una pretendida, y a veces real, transmisión de un mensaje recibido de Dios que intenta modificar el espíritu del instante presente, para alterar la visión del pasado y alentar la esperanza del futuro.

¹⁴ Bibliografía sobre este renacimiento del XII en Europa: E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1988, p. 100, nota 21.

¹⁵ G. Constable, *The Reformation of the Twelfth Century*, Glasgow, Cambridge University Press, 1996, p. 3-4.

¹⁶ U. Berlière, *L'ascèse bénédictine des origines à la fin du XII siècle*, Paris, 1927, p. 186-188 y 194.

Para determinar las coordenadas de esta relación entre una actitud de cambio y un modelo cultural de corte agustiniano en la Catalunya del alto medioevo existen documentos. Es más: es una historia que ya se ha escrito, aunque en el marco histórico más amplio del monasticismo catalán¹⁷. Sin embargo, las fuentes escritas suelen ofrecer unas dificultades de interpretación que deben potenciar el valor de las fuentes no verbales, como las obras de arte, la arquitectura y la música. No debe negligirse el valor de la imagen, del icono, como fuente para escribir la historia de las ideas de esta época. Por ejemplo, la reparación y redecoración de iglesias puede poner de relieve la renovación o el renacimiento de una sociedad cristiana, también manifestada en la llamativa vegetación de la escultura en los claustros catalanes del siglo XII. Es el mismo momento en el que la música establece su autonomía con respecto al saber matemático y es reconocida la voz humana en sí misma, en sintonía con las necesidades religiosas del momento¹⁸. Incluso las canciones de los pájaros son reconocidas como una llamada a la vida religiosa por Miró de Ripoll¹⁹. Cada vez más, el arte habla a los corazones de los hombres tanto desde los muros de las iglesias como a través de pequeñas pinturas y esculturas, conservadas en oratorios, celdas y hogares familiares anónimos. Los fundidores de bronce y esmaltadores de Limoges suministran por toda Europa crucifijos y otros objetos, alentando las devociones privadas y la piedad personal. Conviene tener en cuenta que los manuscritos son de interés no sólo por los textos que contienen, sino porque su misma presencia evidencia cuándo y dónde fueron copiados o creados y qué movimientos doctrinales podían haber puesto en marcha. La copia de una consuetudina puede ser, en un momento y en un lugar determinados, un signo de cambios en la vida y en las actitudes religiosas, con independencia de lo que el texto en sí mismo esté diciendo. Los cambios en la popularidad de los personajes y santos se muestran en las dedicaciones de las iglesias y en las ceremonias litúrgicas²⁰.

La dirección de la reforma: resistencias al centralismo en Catalunya.

En la segunda mitad del siglo X aparecen en Catalunya y en la antigua provincia de la Narbona algunos movimientos que tienden a la formación de grupos de monasterios. Sin duda, el ímpetu de ese espíritu congregacional proviene de Cluny. Sin embargo, dicho impulso, aun guardando relación con el fenómeno cluniacense, no observa, por ahora, ninguna dependencia jurídica respecto a aquél. Los vínculos jurídicos de los monasterios catalanes se establecerán lo suficientemente tarde como para que esos lazos mueran con la persona que los impulsó sin haberse asentado en la

¹⁷ A. Pladevall, *Els monestirs catalans*, Barcelona, Destino, 1968.

¹⁸ H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Publicacions de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, 1935; H. Anglès, "La musique en Catalogne aux Xe et XIe siècles. L'École de Ripoll". In: *La Catalogne à l'époque romane*. Conférences données en 1929-1930 à la Sorbonne. París: 1932, p. 157-179.

¹⁹ G. B. Ladner, "Vegetative Symbolism and the Concept of Renaissance" (1961), reproducido en *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected Studies in History and Art*, Rome, Storia e letteratura. Raccolta di Studi e testi 155-156, 1983, p. 727-763.

²⁰ C. Baraut, *Les actes de consagracions d'esglésies de l'antic bisbat d'Urgell (segles IX-XIII)*, La Seu d'Urgell, 1986; A. Van Gennep, *Le folklore de la Flandre et du Hainaut français*, Contributions au folklore des provinces de France, 2, Paris, 1935-1936, p. 557-559; A. Van Gennep, "Patronages, chapelles et oratoires de la Haut-Maurienne", *Revue d'histoire de l'église de France*, 25, p. 145-182, acentúa la dificultad de establecer las fechas de fundaciones y dedicaciones y la distinción entre culto litúrgico, monástico y popular, que no necesariamente coinciden. G. Constable, *The Reformation of the Twelfth Century*, Glasgow, Cambridge University Press, 1996, p. 40n.

institución como tales. Este estado de cosas se mantiene hasta mediados del siglo XI, cuando empiezan a notarse los primeros impulsos de la reforma gregoriana. Se trata de un nuevo tipo de movimiento con tendencia a la centralización en el que las abadías reformadas dependerán de una casa madre como si fueran simples fundaciones dependientes. Es un sistema que choca con el deseo de autonomía típico de monasterios de larga tradición, con una historia propia y una importancia cultural y política a la que no estarán, de entrada, dispuestos a renunciar. Antes de fines del siglo XI, época en la que la iconografía del *pantocrátor* experimenta una intensificación en número y en calidad, se producen algunos movimientos monásticos, como intentos de centralización por parte de centros de más importancia cultural y política al Este de los Pirineos²¹.

El más antiguo de estos movimientos une Lézat y Cuxà al abad Garí, en la segunda mitad del siglo X. Más tarde, el movimiento centralizador liderado por Oliba, abad de Ripoll y Cuxà y obispo de Vic, se extiende a lo largo de la primera mitad del siglo XI. También a fines del XI, otro movimiento de tipo centralista se agrupa en torno al monasterio de sant Cugat del Vallès. Finalmente, el movimiento congregacional de Lagrasse, en el condado de Carcasona, a inicios del siglo XII. En este contexto es importante destacar el alcance de los lazos matrimoniales establecidos por las familias de los condes catalanes con las de los condes del Languedoc y la Provenza entre los siglos X y XI²². Una espesa red de condados se forma a lo largo del Pirineo oriental, que otorga a esta franja geográfica una especial identidad política y cultural, equidistante de los reinos peninsulares, la monarquía Capeta y los dominios imperiales en Italia.

La historia de los monasterios catalanes refleja un contexto cultural en el que la iconografía de Cristo Majestad constituye una importante clave hermenéutica. Es un repertorio iconográfico que convive con esta serie de movimientos monásticos congregacionales y que delimita con claridad las coordenadas de la atmósfera cultural que vive la época (fig. 1).

Gregorio VII, Cluny y el congregacionismo en Catalunya

En el 1008, año de la elección de Oliba como abad de Cuxà y de Ripoll, estaban vinculados a Cuxà el monasterio de sant Pau de Fenollet y Santa Maria de Arles-sur Tech²³. Un año después de su elección, tuvieron lugar una serie de fundaciones en las que él estuvo implicado. El 1009, su hermano, el conde Guifred de Cerdanya ya tenía el monasterio de Canigó consagrado, del que Oliba era abad. Poco después, también bajo la promoción de Oliba, se funda sant Pere de la Portella. Santa María de Montserrat se crea en 1022 ó 1023. Finalmente, en 1045, como abad de Cuxà, Oliba establece la abadía de sant Miquel de Fluvià. Se trata de una auténtica congregación de monasterios, muchos de los cuales, a la muerte de Oliba envían cartas de condolencia, en las que utilizan la expresión *Pater* en reconocimiento de una filiación espiritual, cultural y

²¹A. M. Mundó, "Monastic movements in the East Pyrenees", N. Hunt (ed.), *Cluniac Monasticism in the Central Middle Ages*. Glasgow, The Macmillan Press Ltd., 1971, p. 98-122. Traducido de la versión francesa en "Moissac, Cluny et les mouvements monastiques de l'Est des Pyrénées du Xe au XIIIe siècles", *Annales du Midi*, vol. 75, n. s., 64, Toulouse, octubre 1963, p. 551-570.

²²M. Aurell, *Les noces del comte. Matrimoni i poder a Catalunya (785-1213)*, Barcelona, Omega, 1998.

²³Mundó, p. 105.

también política: los monjes de sant Pere de Rodas, los de sant Pere de Besalú, Serrateix, Banyoles, Caserres o Camprodon²⁴. Si se tiene en cuenta la excepcional talla de Oliba, tanto humana como espiritual; si se considera la situación que desde el siglo X se mantiene en relación al movimiento centralizador de Cluny, al que Oliba no tiene nada que envidiar; si recordamos la amistad de Oliba con los condes catalanes y con algunos de los frandeces del Midi, así como con el rey de Navarra; si se le atribuye el peso que le corresponde como abad de Ripoll y Cuxà, no es descabellado pensar, desde un punto de vista histórico, en la figura de un auténtico director y organizador de un movimiento congregacional unificador de un buen número de monasterios a ambos lados de los Pirineos a lo largo de la primera mitad del siglo XI.

No hay documentos que aseguren una unión jurídica ni con Cluny, ni con Roma (como es el caso del abad Garí en relación a Cuixà y el papa Juan XV), ni de los monasterios filiales con respecto a la casa madre de Ripoll. El papel jugado por Ripoll como cabeza de congregación no durará mucho más tiempo después de la muerte de Oliba en el 1046. Sólo un pequeño número de prioratos fundados durante el siglo XI permanecen unidos a Ripoll, y treinta años más tarde los encontramos reducidos al estatus de casas filiales de san Víctor de Marsella²⁵. En esta época la simonía está al cabo de la calle. La misma codicia de los obispos y abades alcanza al poder laico y eclesiástico en Catalunya. El conde Guifredo de Cerdaña adquiere para sus tres hijos el arzobispado de Narbona y los obispados de Girona y Urgel. El 1067, Raymond Bernard Trencavel, vizconde de Albi y Nimes, vende la ciudad de Carcasona, junto con las abadías de Lagrasse y St. Hilaire al conde de Barcelona, recibiendo a cambio unos derechos de intercambio sobre varias abadías en el Languedoc. Las consecuencias sobre la disciplina monástica y sobre el intercambio cultural de la época, de estas prácticas simoníacas por parte de los grandes señores, laicos y eclesiásticos, no son difíciles de imaginar. A lo largo de su regencia como abad y obispo, Oliba tiene que luchar contra este tipo de abusos. Sólo un hombre como Gregorio VII, de una talla similar a la del abad, será capaz de corregirlos a tiempo, llevando a cabo una reforma tal vez sin precedentes en la historia de la Iglesia.

Hay unos primeros intentos de poner remedio a esta situación. La orientación fundamental de estas tentativas es centralizar el gobierno de los monasterios. Hace falta desatomizar el poder de decenas de monasterios dispersos, cuyo gobierno local está apolillado por la falta de supervisión exterior. Conviene que algunos de los monasterios que se encuentran en estas situaciones pasen a manos de centros de mayor envergadura y de directrices canónicas tal vez más estrictas. Las primeras donaciones de monasterios catalanes a abadías extranjeras se producen siguiendo una cierta improvisación. Dichas cesiones son aceptadas, por ejemplo, por San Martino dell'Isola Gallinaria, que recibe en 1026 sant Pere de Riudebitlles; por san Víctor de Marsella, que en 1042 recibe sant Miguel del Fai, en 1048 sant Pol de Mar y en 1052 sant Sebastià dels Gorgs; y la *Chiusa*, que acepta la donación de santa María de Cerviá en el año 1054. Sin embargo, la actitud de Cluny con respecto a estos movimientos centralizadores es de cautela. Por ejemplo, prefieren declinar la oferta hecha por Arnau Mir de Tost, líder de la reconquista cristiana en los valles del Segre, que en el 1066 les informa de la posibilidad de donar el monasterio de sant Pere de Àger. Una posible explicación es el

²⁴ E. Junyent, "Le rouleau funéraire d'Oliba, abbé de N. D. de Ripoll et de S. Michel de Cuixà, évêque de Vich", *Annales du Midi*, 63, 1951, p. 249-262.

²⁵ Mundó, p. 110.

miedo de Cluny ante la perspectiva de una nueva cruzada contra los musulmanes²⁶. Esta actitud reticente de Cluny, con respecto a la aceptación de determinados monasterios catalanes aconseja que debemos juzgar la evolución de los monasterios en Catalunya, de modo distinto a cómo se viene haciendo para el resto de la Península ibérica. Las condiciones especiales de Catalunya hacen que el papel de la orden cluniacense sea mucho más modesto aquí de lo que fue en Castilla y León e, incluso, en los antiguos reinos de Aragón y Navarra. Una razón más para considerar estas diferencias es que los papas no tienen la necesidad de utilizar la centralización cluniacense para introducir el rito romano, por la sencilla razón de que en la liturgia catalana éste ya se utiliza desde el siglo IX²⁷.

En el año 1074, después de perder la primera oportunidad de hacerse con un monasterio catalán, por parte del movimiento centralizador cluniacense, aparece la segunda: el monasterio-fortaleza que el caballero Mir Geribert funda el 1073, el castillo de Roda de Berà, emplazado más allá de la frontera del dominio sarraceno, de camino hacia Tarragona, es ofrecido a la dirección de cuatro de los monjes cluniacenses. La tentación, para Cluny, de embarcarse en una aventura cruzada, es poderosa. Sin embargo, la oferta es rechazada por Hugo de Cluny: en la documentación cluniacense no aparece ninguna mención a dicha fortaleza monasterio. No se sabe por dónde nos hubiera llevado la historia, de haber aceptado esta nueva cesión. Tal vez se hubiera formado, en Catalunya, un poderoso núcleo monástico liderado por el espíritu de Cluny. Pero ya en el 1079, cuando los vizcondes de Cardona y Osona ofrecen a Cluny sant Pere de Caserres, es demasiado tarde para establecer una sólida plaza cluniacense en los condados catalanes. Por entonces, las posesiones de la orden de Cluny en Catalunya no exceden de dos prioratos, Clarà y Corbera, y una casa en la ciudad de Barcelona²⁸. Ha pasado la oportunidad y, con ella, se ha perdido, en parte, el rastro cultural que podía haber dejado ese espíritu en los condados catalanes.

Sin embargo, la vinculación de Cluny mantiene un lazo relativamente estable con Catalunya por mediación de Moissac. El primero de los condes catalanes que se deja persuadir por la reforma gregoriana es Bernat II de Besalú. En 1077 el legado papal Amat de Oloron es expulsado de Girona -donde había convocado un concilio- por parte del arzobispo simoníaco Guifredo. El conde Bernat se apresura a acoger al legado y a los obispos que le acompañan en su palacio personal en Besalú. A partir de entonces, es cierto que se gana la enemistad de algunos otros obispos, abades y nobles de la región, pero queda vinculado a Roma de un modo especial. En el año 1078, un año después del polémico concilio reformador, Bernat de Besalú decide afiliarse a la congregación cluniacense a tres monasterios que corresponden a su jurisdicción condal y utiliza como mediador el monasterio de Moissac. De este modo, sant Pere de Camprodon, sant Pau de Fenollet y santa María de Arles quedarán vinculados a Moissac durante varias centurias. Y Moissac se constituye en un vehículo cultural transpirenaico de primer orden. La ascendencia espiritual de Moissac sobre Catalunya sería minusvalorada si se

²⁶ E. Delaruelle, "The Crusading Idea in Cluniac Literature of the Eleventh Century", N. Hunt (ed.), *Cluniac Monasticism in the Central Middle Ages*. Glasgow, The Macmillan Press Ltd., 1971, p. 191-216.

²⁷ Mundó, p. 114.

²⁸ Clarà fue donado por Adalets Guadals el 1080. La documentación original de Corbera está perdida, pero se menciona entre los prioratos de Cluny en 1277. Ver U. Robert, *Boletín de la Real Academia de Historia*, 20, 1892, p. 342. Para Barcelona, ver Archivo del Monasterio de Montserrat, perg. Bages, n. 1590 de 11 de agosto de 1088. Citado en Mundó, p. 114.

redujera a la que ejercieron estos tres monasterios sobre los condados catalanes. Más factores deben ser tenidos en cuenta: las composiciones musicales y la poesía rítmica originada en Moissac se abren camino en Catalunya a través de una considerable cantidad de manuscritos litúrgicos de importancia nada despreciable²⁹. La misma consideración debe darse a las influencias artísticas de que Catalunya se hace objeto después de la intermediación de Moissac entre el monacato catalán y el de Cluny³⁰.

Pero debe matizarse el significado de esta penetración de Moissac en Catalunya a la luz del contexto de movimientos congregacionales que conviven, codo con codo, en el país. Cluny y Moissac, al fin y al cabo, se sitúan geográficamente algo alejados de sus dominios catalanes. Dentro de la política de donaciones de Bernat II de Besalú, ya en el 1070 había donado al monasterio de san Víctor de Marsella el más importante de los cenobios catalanes, Ripoll, junto a sus prioratos dependientes, incluyendo el monasterio de Montserrat³¹. El mismo año había donado san Martín de Lez a San Pons de *Thomières*. Al año siguiente, 1071, afilió sant Pere de Besalú a san Víctor, antes de 1081 sant Esteve de Banyoles y en 1083 sant Joan de les Abadesses. En 1084 sujeta la colegiata de santa María de Besalú a san Rufo de Avignon. Lo cierto es que la preponderancia de la congregación de san Víctor en Catalunya es evidente, e irá creciendo a medida que avance el siglo XI. La lista de los monasterios dependientes de san Víctor llega a los quince, entre los cuales están las abadías de Canigó, Cuxá y Gerri, aparte de las ya mencionadas. Más intentos congregacionales se suceden en relación al monacato catalán hasta el siglo XIII. El conde Ramón Berenguer I intenta centralizar uno de estos esfuerzos congregacionales en torno a la abadía de san Pons de *Thomières*, y Ramon Berenguer III hace lo propio con respecto a sant Cugat del Vallés: en 1097, 1098 y 1099, respectivamente, incorpora santa Cecília de Montserrat y sant *Llorenç del Munt*, junto con La Llacuna y sant Salvador de Breda. Otras iglesias como sant *Pau del Camp*, santa María del Coll y sant Pere de Clará son incorporadas a sant Cugat. Muchas de las iglesias recuperadas a la diócesis de Tortosa, como consecuencia de la Reconquista, son también donadas a la pequeña congregación de sant Cugat, que fue capaz de sobrevivir a lo largo del siglo XII, por las mismas fechas en que *Thomières* había perdido todas sus posesiones en Catalunya.

La preponderancia de Marsella como centro congregacional ultrapirenaico se cuestiona a raíz de la entrada en escena del monasterio de Lagrasse. Se trata de una abadía que desde sus orígenes está vinculada a la casa de los condes de Carcasona-Barcelona, y que es incorporada, posiblemente hacia el 1070, a las posesiones de san Víctor por Ramón Berenguer I, y confirmada su donación por Gregorio VII el 1081. Más tarde rivaliza en importancia con la casa madre: en 1107 otros monasterios ya dependen de Lagrasse: santo Sepulcro de Palera, sant Andreu de Sureda (1109) y Canigó (1114). El mismo año de 1114 *Lagrasse* rompe con san Víctor. En los próximos años, Ramón Berenguer III concede a *Lagrasse* las abadías de sant Pere de Galligans (1117) y sant Feliu de Girona (1118). Desafortunadamente, los métodos empleados para

²⁹ H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, p. 289; B. Moragas, "Contenido y procedencia del himnario de Huesca", *Liturgica*, I: *Cardinali I. A. Schuster in memoriam*, "Scripta et Documenta", Montserrat, 1956, p. 277-293. Otros contactos literarios se mencionan en J. Ainaud de Lasarte, "Supervivencias del Pasionario hispánico en Catalunya", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 28, 1955-1956, p. 15 s., n. 8.

³⁰ J. Ainaud de Lasarte, "Moissac et les monastères catalans de la fin du Xe au début du XIIe siècles", *Annales du Midi*, 75, 1963, p. 545 ss.

³¹ AP, p. 48.

reducir estas abadías a menudo tendrán que ver con el empleo de la fuerza, lo cual destrozará toda genuina esperanza de auténtico movimiento congregacional. Así acaban los últimos intentos por formar una congregación monástica basada en el antiguo modelo de tipo centralizado. Habrá que esperar a iniciar el siglo XIII para que aparezca una moderna congregación de tipo federalista más adaptado al temperamento catalán. Cronológicamente cercana al IV Concilio Lateranense (1215) nace la congregación monástica de Tarragona. Durante más de seis siglos unirá a los monasterios catalanes que a lo largo de todo el siglo XII intentarán recuperar su libertad perdida.

El movimiento congregacional en Catalunya implica causas y consecuencias de diversa procedencia: es una realidad histórica que ocurre en función de múltiples variables. Por ejemplo, ya se ha mencionado el hecho de la exclusión, por parte de Cluny, de los monasterios catalanes, tiene que ver con la falta de interés político por la posibilidad de una nueva cruzada contra los musulmanes al sur de la Marca hispánica: una razón casi militar, aparentemente³². O el hecho de que treinta años después de la muerte del abad Oliba (1046) el monasterio de Ripoll sea una mera filial de san Víctor de Marsella³³ es una razón de tipo religioso que explica la decadencia de un monasterio a falta de su primigenio líder espiritual. Parece que, hasta cierto punto, el destino de los monasterios catalanes, a lo largo de los siglos XI y XII dependa de la estrategia política de los condes catalanes³⁴: razones políticas. Es una realidad histórica compleja. No se debe confundir el espíritu de reforma gregoriano, la reforma congregacionista y el afán de reforma de la orden de Cluny. Porque Gregorio VII, con fines espirituales, busca, a través de la liturgia, una unificación jurídica para el pueblo fiel cristiano, así como eliminar las recíprocas injerencias entre el poder laico y el eclesiástico³⁵; el congregacionismo catalán es un sistema de defensa frente a la instrumentalización del monacato por parte del poder laico; y la reforma cluniacense es un movimiento de aspiraciones universales, animado por un espíritu devoto de la liturgia y del culto, deseoso de reforma, defensor del ideal de la libertad, centralizador y esencialmente leal a la autoridad papal romana.

Es cierto que el movimiento congregacional es distinto de Cluny y de la reforma gregoriana. Pero los tres son diferentes respuestas a las crisis espirituales planteadas en el seno de la Iglesia católica en la alta edad media. El movimiento congregacional se beneficia, a pesar de todo, del centralismo que conlleva el espíritu de Cluny, a su vez complementado por el espíritu de la reforma gregoriana. Y si Cluny rechaza la filiación de monasterios catalanes este hecho viene a reforzar la existencia de un contacto mutuo y de una recíproca implicación en un sustrato cultural común a ambos. No se debe olvidar la abundancia de lazos matrimoniales entre las casas condales catalanas con las del Midi francés³⁶ y las mútuas influencias artísticas durante los siglos XI y XII³⁷.

San Agustín y san Rufo: el espíritu de la reforma canonical

³² E. Delaruelle, "The Crusading Idea in Cluniac Literature of the Eleventh Century", . Hunt (ed.), *Cluniac Monasticism in the Central Middle Ages*. Glasgow, The Macmillan Press Ltd., 1971, p. 191-216.

³³ Mundó, p. 110.

³⁴ Mundó, p. 111-120.

³⁵ AP, p. 48.

³⁶ Mundó, p. 113; M. Aurell, 1998.

³⁷ Por ejemplo, Ainaud de Lasarte, "Moissac et les monastères catalans de la fin du Xe au début du XIIe siècles", *Annales du Midi*, 75, 1963, p. 545 ss.

Es frecuente encontrar, en el origen de una reforma, un afán de conversión interior, como reacción al pecado pasado. En términos espacio-temporales, en la cultura concreta del tiempo que ahora examinamos, el motor de la reforma es, tal vez, el ansia de independencia del poder eclesiástico con respecto al poder civil. El inicio de la penetración de las ideas reformadoras romanas en Catalunya se produce en dos sínodos generales celebrados en Girona y Besalú, bajo la presidencia de dos legados papales, en los años 1068 y 1077. Desde este momento, la iglesia catalana entra en el campo de influencia del papa y de sus legados³⁸. Como se ha visto, esta influencia tiene una traslación concreta, para los monasterios benedictinos, en forma de adscripción de muchos de ellos a grandes monasterios más allá de los Pirineos. Para los clérigos tendrá una traducción algo distinta: la erección de nuevas casas para vivir en común bajo la regla de san Agustín³⁹. Es lo que hasta ahora se ha llamado la reforma canonical, cuyo espíritu apunta, primigeniamente basado en textos agustinianos, a una secularización de la vida clerical. El punto de referencia sería la vida apostólica, más conectada con los avatares del mundo mediante la predicación a los fieles, con la pureza y autenticidad que este ideal de vida supone. Por una parte, aporta un nuevo elemento de mayor conexión del ministro de Dios con el mundo; por otra, y como mecanismo de defensa, la confección de una nueva regla basada en la espiritualidad del gran maestro de la patrística occidental.

Son momentos de la historia de la Iglesia en los que, casi, la formalización de los espíritus y de las espiritualidades se hacen, más que mirando la letra, observando la vida para ver cómo escribirla lo mejor posible. Existe la necesidad de fijar los modelos de conducta mediante nuevos textos, lo cual da lugar a períodos de prueba durante los que ir corrigiendo, casi sobre la marcha, los desvíos más evidentes del espíritu individual o corporativo. Como resultado de todo un tiempo de ensayo, que coincide o es promovido por la reforma gregoriana, aparece elaborado un estatuto canónico en tiempos del papa Urbano II (1088-1099) basado, sobre todo, en la experiencia de san Rufo y de diversos monasterios alemanes: son los primeros intentos de reforma canonical en la línea agustiniana. A partir de este momento hay, en las numerosas comunidades extendidas por Europa, la conciencia de formar parte de una orden específica, con una historia que sus mismos componentes irán creando. Se generaliza la creencia de que una tradición especial hace descender a los canónicos regulares de los apóstoles, y tener por legislador y padre a san Agustín. La nueva reforma se introduce, como elemento tensionante, en el panorama eclesiástico del momento. La tensión se produce, como en toda reforma, entre el pasado y el futuro, proyectando luces y sombras sobre el intante presente. Al principio es un movimiento que convivirá pacíficamente con otras causas corporativas espirituales, pero más adelante, con el paso del tiempo, se multiplicarán las rencillas entre canónigos y monjes, aduciendo una mayor legitimidad doctrinal para los primeros, por el hecho de ser presuntos continuadores de los apóstoles en relación a su prédica a los feligreses, con respecto a los monjes que, según ellos, serían hombres retirados del mundo sólo preocupados por su propia santificación⁴⁰.

Este trasfondo histórico ofrece interesantes elementos que vienen a complementar la historia cultural de la Catalunya de la alta edad media. Hay que verlos siempre, los

³⁸ AP, p. 48.

³⁹ AP, p. 55.

⁴⁰ AP, p. 18-19.

elementos y el marco en el que se incrustan, como algo lento, como un soplo tenue que cambia a los hombres y sus mentalidades. La reforma agustiniana en Europa, y en particular en Catalunya, no es una fractura brusca con el pasado benedictino. Se añade a una larga tradición monástica de aislamiento del mundanal ruido, que dividía a los grupos humanos, hombres y mujeres, casi, en buenos humanos, en silenciosos y ruidosos. Este espíritu de reforma viene a acercar esos dos polos, aparentemente contrapuestos durante siglos: o retirarse del mundo o verse dominado por él. La reforma agustiniana, lanzando al sacerdote al púlpito y a la vez “canonizando” su vida a través de una regla, acerca esos dos polos y los hace huir de las rigideces de un maniqueísmo endurecedor del espíritu y frecuente en nuestras alta Edad Media europea .

Los canónigos regulares predicán: este es un dato relevante para teorizar sobre un clima cultural. Significa que, portadores de un mensaje espiritual, y también cultural, transmiten ideas. Es un hecho que coincide con la implantación de la regla de san Agustín, el texto de la cual se basa en la conocida carta 211⁴¹, cuyo contenido es de carácter casi jurídico, es decir, lo más alejado a un escrito doctrinal o ideológico. Aun meditando ese texto atentamente, es difícil ver algún rasgo filosófico-teológico: son, casi exclusivamente, indicaciones de régimen disciplinar⁴². La regla, que se hace común a los canónigos, también se fundamenta en escritos del santo, pero no todos son auténticos ni están concebidos siguiendo un plan unitario. En su propia regla, san Rufo sólo retiene la parte plenamente agustiniana, con el añadido de la llamada *regula tertia* (la aludida carta 211 más un prólogo anónimo): esta es la regla agustiniana que se menciona con tanta frecuencia en Catalunya a partir del año 1082⁴³.

El hecho de que los canónigos predicadores, instalados en centros poblados y abiertos al público, viviendo bajo una regla más bien pobre en ideas, no deja de presentarse como una desconcertante paradoja. Es difícil de concebir que un espíritu agustiniano que triunfa en Catalunya a lo largo del siglo XII se reduzca a una regla planteada como una especie de recetario de pautas que constituyan un estrecho plan de vida espiritual, sin más horizonte de pensamiento que éste. Hay que acudir a más fuentes documentales para darse cuenta de que, bien que alineados con el espíritu de la Regla, la carga doctrinal de la mentalidad canonical y, por ende, popular (en la medida en que el pueblo se beneficia de la prédica y de la Palabra asociada a los sacramentos) debía ir más allá de un conjunto de fórmulas secas y con poca vida. En todo caso, la orientación teológica del movimiento de la reforma canonical se debe superponer no sólo cronológicamente sino también geográficamente al espíritu de la reforma gregoriana. Cabe esperar que las obras de san Agustín circulen con profusión, bajo el

⁴¹ Ver el manuscrito del Archivo Episcopal de Vic. Se trata de una obra francesa realizada a fines del siglo XII y traída a Vic por el obispo Jordi d’Ornós (1425-1445). *Epistolae Beati Augustini* (MEV, 59). Agradezco las orientaciones que a lo largo del mes de junio de 1997 recibí del director del archivo, Miquel dels Sants Gros. Me dio enormes facilidades para consultar los fondos del archivo, me transmitió interesantes intuiciones sobre la cultura medieval catalana, y amenizó mi labor con largas conversaciones sobre temas afines a este trabajo.

⁴²La espléndida imagen de san Agustín entregando la regla a los monjes de la canónica de sant Joan de les Abadesses, datada en el año 1235 (fig. 4) ofrece un interesante texto inscrito en el libro abierto que entrega a sus monjes. Es un resumen del *incipit* correspondiente: HAEC SUNT QUAE UT OBSERVETIS PRECIPIMUS (El *incipit* completo dice: *Incipit Regula sancti Augustini episcopi, ut simul habitent / clerici / Haec sunt quae ut observe / tis precipimus in monasterio constitui...*). Se trata del primer elemento de la estructura típica de este tipo de reglas, en las que el texto del *incipit* funciona como un verdadero prefacio: “He aquí lo que prescribimos que se observe en el monasterio” (L. Verheijen, *La Règle de saint Augustin*, Paris, Études augustiniennes, 1967. Vol. I: Tradition manuscrite).

⁴³ AP, p. 19

ímpetu del movimiento de reforma rufiano, cuyo terreno ha sido ya abonado por el espíritu no sólo cluniacense sino también mediatizado por la espiritualidad victorina de Marsella, a instancias del espíritu centralizador de la reforma gragoriana.

A esta misma sensibilización por la renovación de los espíritus en la cultura de alta edad media condal catalana corresponde un importante manuscrito litúrgico: la conocida la antigua Consueta de la Seu d'Urgell, adquirida por Josep Gudiol en el 1910 por 40 pesetas. Se trata de un texto ya conocido⁴⁴ y que ofrece un remarcable interés en este contexto⁴⁵: la consuetud litúrgica más antigua conocida, procedente de uno de los obispados que a mediados del siglo XII integraba la provincia eclesiástica de la Narbonense⁴⁶. Es un documento que, aparte de explicar el origen de las numerosas consuetas catedralicias y canónicas del XIII y del XIV, permite conocer la liturgia empleada en las iglesias urgelesas de mediados del siglo XII. Para más exactitud, su datación se encuadra entre los años 1133 y c. 1173 y, más exactamente, hacia el 1155, y se trata de una obra seguramente del *scriptorium* de la propia Seu d'Urgell⁴⁷. Se trata de un texto que procede de una copia del original de la Seu, y que debía utilizarse para las necesidades de alguna parroquia rural, lo cual es una pista importante para constatar el mecanismo por el que el obispado organizaba debidamente el culto de las parroquias bajo su jurisdicción.

La existencia de este documento es un botón de muestra más, representativo de la atmósfera cultural existente en amplias zonas geográficas de la Marca Hispánica de alta Edad Media. Interesa destacar que es un elemento histórico que viene a añadirse a ese sustrato de tinte reformista que vive la época. Hay una conciencia, al menos a nivel de las capas poblacionales más cercanas a los ambientes eclesiásticos, de *cambio*. Se vive transformaciones que apuntan a directrices culturales concretas, sólo que vehiculadas por elementos *litúrgicos* y *pastorales*. Son momentos en los que el carácter cultural de la liturgia está muy acentuado, las ceremonias son el marco y el seno donde verter cualquier referente ideológico y doctrinal. No es una voluntad de control sobre las ignorantes conciencias individuales sino, sencillamente, la única forma de cultura. En este marco litúrgico, constatado gracias a documentos como la consuetud de Urgel, se incrusta el elemento pastoral, que se verifica a través de las colecciones de homilías en la Catalunya condal de la alta Edad Media. Es gracias a estos elementos culturales, litúrgico y pastoral, que podemos situar una recepción cultural que, desde antiguas tradiciones, es heredada en el espacio y en el tiempo. Por eso, en documentos como esta consuetud no es difícil ver ciertos eslabones de una cadena cultural en la que los testimonios escritos juegan un papel de verdaderos transmisores doctrinales y estéticos de una serie de contenidos eidéticos e icónicos que constituyen una identidad cultural y antropológica determinada.

Nos encontramos ante un texto escrito para la catedral de la Seu d'Urgell, donde la clerecía, al menos la inferior, vive comunitariamente bajo la inspiración canonical de san Rufo de Avignon. Ha sufrido algunas adaptaciones para su uso parroquial, por la

⁴⁴ J. Gudiol, "Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vic", *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VII, 1923-1927, p. 150.

⁴⁵ Agradezco al director del Archivo Episcopal de Vic, Miquel dels Sants Gros, la ayuda prestada en relación a las fuentes litúrgicas de la alta edad media en los condados catalanes.

⁴⁶ M. dels S. Gros. "La consuetud antiga de la Seu d'Urgell (MEV, 131)", *Urgellia*, 1, 1978, p. 183ss.

⁴⁷ Gros, 1978, p. 186. En adelante cito los párrafos de la consuetud por su número correspondiente.

eliminación de todo lo referente a la persona del obispo y de las ceremonias que le eran propias. La adaptación se ha hecho valiéndose de unas simples tijeras, sin una verdadera refundición del texto, más de acuerdo con las necesidades de una parroquia rural. En tres lugares del manuscrito se hace referencia a los usos litúrgicos de la comunidad canonical de Avignon: la cita del *Liber Beati Ruphi*, en el n. 3; los días en que conviene recitar los salmos graduales, en el n. 16; y la omisión del *miserere mei, Deus meus*, en el n. 278. Estos datos son importantes porque dan cuenta de la difusión cultural de un modelo: el compilador de esta consuetud tenía delante una de tipo rufiano, que seguramente sería el mencionado *Liber Beati Ruphi*. El párrafo 286 se repite literalmente en otros dos centros catalanes: en el siglo XII, en la consuetud agustiniana copiada en el manuscrito 156 de la biblioteca provincial de Tarragona, de Santes Creus; y, procedente del Arxiu Diocesà de Tarragona⁴⁸, el fragmento del pontifical del siglo XIII⁴⁹. Esta serie de coincidencias no debe confundirse con una posible casualidad. El hecho de que se estén repitiendo diversas fórmulas, aquí y allá, de los mismos textos litúrgicos asociados a un origen común, apunta con claridad la posibilidad de una verdadera difusión atmosférica geográfica de una serie de moldes culturales que constituyen un paradigma cultural concreto en el espacio y el tiempo.

La presencia del mismo texto en los tres testimonios hace pensar en una única fuente, ciertamente de origen canonical, que no es temerario identificar, nuevamente, con el *Liber Beati Ruphi*. Tal vez lo más importante de estos datos sea darse cuenta de que este manuscrito revela la necesidad de reglamentar y unificar las celebraciones litúrgicas de todo el obispado de Urgell. Es, nuevamente, un afán litúrgico centralizador, de acuerdo con ciertos aspectos del espíritu de Cluny y de la reforma gregoriana, y que avala la hipótesis de una progresiva unidad cultural en la Catalunya de la época. Se trata, aquí, de la fijación de los usos litúrgicos romano-francos, introducidos en Urgell hacia el año 800, y hecha a mediados del siglo XII bajo el espíritu de la reforma canonical de san Rufo de Avignon: un auténtico testimonio de transmisión de una tradición litúrgica (espiritual, estética) originada y elaborada a lo largo de los trescientos años anteriores a su recepción en la diócesis de Urgell en torno al año 1150.

La Biblia y la Patrística en la liturgia reformista

La euforia fundacional de centros canonicos a lo largo del siglo XII experimenta un cierto paralelismo con la que se produce en las casas benedictinas entre mediados del siglo X y XI (fig. 1)⁵⁰: el espíritu de la regla de san Agustín triunfa a través de las canónicas rufianas en Catalunya. Por la falta de unidad y de una idea preconcebida es difícil dar una buena síntesis, pero está claro que se trata de un movimiento que triunfa de modo generalizado: Vic, Urgell, Girona, Barcelona, Tarragona, Tortosa o Lleida que aplican la regla de san Agustín mediatizada por el espíritu de reforma aviñonés (fig. 2)⁵¹.

Uno de los pioneros de la reforma canonical en los condados catalanes es el clérigo ampurdanés Pere Rigalt, nombrado abad el año 1100, el mismo de la

⁴⁸ Carpeta de consuetes, pieza n. 24.10.

⁴⁹ Gros, 1978, p. 186ss.

⁵⁰ AP, p. 94.

⁵¹ AP, p. 95.

consagración de la nueva iglesia de Vilabertran, dependiente del obispo de Girona⁵². Cerca de Vilabertran, santa María de Lledó puede ser considerada como una filial de la primera y como fruto del impulso de Rigalt. En su documento de erección se habla claramente de la regla de san Agustín y de la vida comunitaria clerical y es prohibida a sus miembros la posesión de ningún bien privado⁵³. La acción de este movimiento ampurdanés se extiende pronto a otros lugares del país. El mismo Rigalt funda un priorato en el Rosellón en el 1090. También Rigalt, hacia el 1093, intenta apropiarse y dirigir la comunidad de sant Joan de les Abadesses, en ese momento enzarzada en una larga controversia con el monasterio benedictino de san Víctor de Marsella. La vida comunitaria de los clérigos catalanes recibe una gran influencia de la reforma de san Rufo de Avignon. Desde alrededor del 1080 se constata la presencia de canónigos de san Rufo en tierras catalanas. Antes que esto, ya a mediados del siglo XI empiezan a producirse serios esfuerzos de reforma en el seno de las canónicas fuera de los condados catalanes. Uno de los intentos más madurados es el que protagonizan cuatro canónigos de Avignon que, abandonando la canónica catedralicia, fundan una nueva comunidad en la iglesia de san Rufo, del suburbio de Avignon, en el año 1039. Durante los siguientes decenios, los canónigos de san Rufo van elaborando unas normas y estatutos que reciben la aprobación papal a partir de Urbano II. La elaboración es lenta y no encuentra la forma definitiva hasta las abadías de Arbert, Liebert y nuestro sant Oleguer, y se extienden entre 1080 y 1120⁵⁴. El 1083, un clérigo de san Rufo llamado Amat escribe el acta de consagración de la iglesia de santa María de Castellfollit de Riubregós, donde más tarde es fundado el priorato benedictino de sant Benet de Bages.

Como es natural, a estos movimientos de regeneración acompaña toda una inercia litúrgica, dirigida a poner en marcha esa reforma generalizada empezando por la conversión personal de la voluntad de cada individuo. Este objetivo es el que se halla en el fondo de cualquier uniformización del culto: ir de lo particular a lo general, del espíritu aislado a la comunidad de espíritus que, cansada por una repetición de formas paulatinamente vaciadas de contenido por la rutina, se apresta a acoger nuevas fórmulas litúrgicas y estéticas, que le den renovados impulsos interiores. El contenido de los textos litúrgicos que a mediados del siglo XII se utiliza en el oficio divino, desde la pompa de las ceremonias catedralicias de la Seu d'Urgell, hasta la sencillez de las últimas parroquias de la diócesis es, salvo excepciones, el mismo. Se basa, fundamentalmente, en fuentes bíblicas y patrísticas. En este contexto, son muchos los aspectos que se podrían destacar, pero por ahora interesa centrarse en dos de ellos. En primer lugar, ¿cuáles son las autoridades doctrinales que se invocan en ese momento? La penetración de los padres griegos, a la vista de la documentación, es lenta: hay pocos

⁵² Al mismo tiempo que en la Provenza, en el resto de Europa se reúnen comunidades de clérigos para ensayar nuevos caminos de perfección, o bien se reforman antiguas comunidades. En Vic, el obispo Seniofred de Lluçà, el 1080 intenta reformar la canónica escribiendo una regla, expresamente ayudado por el abad de san Rufo. En el Empordà el inquieto sacerdote Pere Rigalt ensayaba en Vilabertran, en Lledó e incluso en sant Joan de les Abadesses una nueva vida comunitaria para los clérigos, que experimenta un gran éxito.

⁵² AP, p. 18

⁵³ Ch. Dereine, "Vie comune, règle de Saint Agustin et chanoies réguliers au XI siècle", *Revista Historia Ecclesiastica*, Louvain, 1946, XL, p. 265-406.

⁵⁴ AP, p. 18. Ver también A. Carrier, *Abbayes et prieurés de l'Ordre de Saint Ruf*. Romans, 1933; A. Carrier, *Coutumier du Xie siècle de l'Ordre de Saint Ruf, en usage à la cathédrale de Maguelone*, Sherbrooke, Quebec, 1950; J. Siegwart, *Die Consuetudines des Augustiner-Chorcherrenstiftes Marbach im Elsass (12 Jahrhundert)*, Freiburg Schweiz, 1965; Ch. Dereine, "Saint Ruf et ses coutumes aux Xe et XIIe siècles", *Revue bénédictine*, LXIX, 1949, p. 163.

vestigios, aparte de Orígenes, que se manejen con frecuencia en el ambiente cultural de esta época en Catalunya⁵⁵. San Agustín es el más abundantemente utilizado⁵⁶. También Beda el Venerable⁵⁷, Gregorio Magno⁵⁸ o Isidoro⁵⁹, sin dejar de lado la doctrina conciliar de antigua tradición cristiana⁶⁰. Pero, junto a expresiones muy en conexión con un sentido más académico o moralizante sacadas de la patrología latina, frecuentes locuciones de orientación filosófico-teológica dan cuenta de una antigua tradición ligada a una tendencia neoplatónica y profundamente devota de una fervorosa cristología de la luz. Son fórmulas que se asocian de modo especial a determinadas celebraciones litúrgicas en las que cabe destacar la figura de Cristo-luz por encima de cualquier otra. Por ejemplo, para la ceremonia litúrgica de la vigilia de la Epifanía de Jesucristo, en la diócesis urgeliana se emplean expresiones como *Surge illuminare usque orta est*⁶¹, *Vidimus stellam eius*⁶²; *Surge illuminare*⁶³, *Celi aperti sunt*⁶⁴ o *Lux de luce*⁶⁵

⁵⁵ Sobre la penetración de la cultura griega en el ámbito medieval occidental cito dos interesantes referencias: R. Weiss, "Lo studio del greco all'abbazia di san Dionigi durante il medioevo", *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 1952, p. 426-438; J. T. Muckle, C. S. B. "Greek Works translated Directly into Latin Before 1350", *Medieval Studies*, 4, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto, 1942, p. 33-42; J. T. Muckle, C. S. B. "Greek Works translated Directly into Latin Before 1350 (Continuation)", *Medieval Studies*, 5, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto, 1943, p. 102-114; H. F. Dondaine, O. P. *Le Corpus Dionysien de l'Université de Paris au XIIIe siècle*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1953. Algunos códices, a título de ejemplo, en el ámbito geográfico catalán: S. *Joannis Damascene opera sequenti ordine: scilicet, ea qui titulus est:* (y una lista de obras del Damasceno) *nou recentiores esse secul. XIII* (ACB, Códex 37, reseñado en inv. gen. I, p. 57-58); mención de san Juan Crisóstomo, en un ms. del siglo XI, en el archivo de Ripoll (ACA, Ripoll, ms. 151); *Origenis homiliae in Exodum, Iesu filii Dave, Iudicum, Numerorum, Regum, Isaie et Ieremiae libros*, de finales del siglo XII, en MEV, 20 (XCVIII), consultar también Gudiol, 1934, p. 39; *Liber Exodi, cum comentariis tum inter linealibus, cum marginalibus, ex Antiquis Patribus Origine, Augustino, Orosio, etc* (según la descripción que el ACB, *Inventari General*, I, p. 17 hace del ACB, Códex 3, datado en el siglo XI); ACA, Ripoll, 151, *Hymnus scti Anastasisi*, fol. 32v: *Incipit Hymnus etc: Lux mundi beatissima Maria splendidissima, celi terre nobilitas...* (Chevalier, *Rep. Hymn.* n. 10850). Se trata de un ms. que ha sido definido, a juzgar por sus pinturas, "de influencia bizantina autóctona" (M. Rossell, M. D. Mateu Ibars, *Catálogo de manuscritos de Ripoll*, 1982, p. 269).

⁵⁶ Gros, 1978 (las citas se refieren a este artículo de Gros): Por ejemplo, *De civitate Dei*, PL, 41, 640 (*Ordo est parium dispariumque rerum sua cuique tribuens dispositio*) (n. 1 de la consuetudine); *De Continentia*, PL, 40, 368 (*Omnia in ordinata fiunt inquieta, ordinentur et quiescunt*) (n. 1); anotación de las rúbricas para la misa de la vigilia de la Epifanía: *legatur sermo sancti Agustini Veritas de terra, homilia dominicalis*. (n. 116).

⁵⁷ *Responsorium* de la misa matutina del día de Navidad: *Pastores loquebantur cum homilia Bede presbiteri* (n. 96)

⁵⁸ Para la misma misa: *Exiit edictum cum homilia beati Gregorii* (n. 96). "A still stronger influence on the formation of the spirit of Cluny was that of st. Gregory the Great (d. 604)". No parece raro que estas influencias se deslicen de la más alta edad media hasta la más baja, en función del esfuerzo centralizador del espíritu reformista que anima los siglos XI y XII en Europa. K. Hallinger, "The Spiritual life of Cluny in the Early Days", N. Hunt (ed.), *Cluniac Monasticism in the Central Middle Ages*. Glasgow, The Macmillan Press Ltd., 1971, p. 34.

⁵⁹ *De ecclesiasticis officiis*, PL, 83, 759 (*Antiqua est vigilarum devotio et familiare devotio sanctis*); PL, 86, 144, (*De nocte, inquit Esaias, vigilat ad te spiritus meus*).

⁶⁰ *Ex concilio Niceno, Capitulo XX°* (PL, 84, 98).

⁶¹ *Responsorium, LXXXVIII De vigilia Epiphaniae* (n. 116).

⁶² *Capitulum, LXXXVIII De vigilia Epiphaniae* (n. 116). Expresión latina que procede del evangelio de Mateo 2, 2, y que aparece combinada con la imagen del pantocrátor de sant Martí de Fenollà, de finales del siglo XII, y cuya inscripción reza: VIDIMVS STELLAM EIUS IN ORIENTE ET VENIMVS CVM MUNERIBVS ADORARE DOMINVM (J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 305-306). Se trata de una pequeña iglesia situada en el Roselló.

⁶³ *Hymnum, LXXXVIII De vigilia Epiphaniae* (n. 116).

La consuetud de la Seu d'Urgell no es un caso aislado⁶⁶ y su examen arroja algunas conclusiones. En primer lugar, se ve de modo claro que si algo tienen en común la reforma gregoriana, el espíritu de Cluny y la reforma canonical agustiniana es su espíritu unificador en relación a la liturgia: la consuetud de Urgell supone, por ser un manuscrito destinado al uso parroquial, la divulgación de un paradigma litúrgico que se repite, al menos, en los territorios regentados bajo un mismo báculo episcopal. Segundo, el *Liber Beati Ruphi* es un texto de referencia obligada a la hora de hablar de la reforma canonical para la diócesis de Urgell. Además, se trata de un corpus textual que combina determinadas versiones de la patrística latina, de gran riqueza teológica, con expresiones de arraigada tradición bíblica y fuerte sabor simbólico neoplatonizante. Por último, no es descabellado afirmar, al menos por lo que se refiere a los textos bíblicos, que se conectan fácilmente con la obra de arte aproximadamente contemporánea, o al menos de cercana cronología. Como consecuencia de todo lo anterior, a nivel del siglo XII en ciertas partes de Catalunya, se puede decir que no es imposible establecer conexiones entre Texto, Imagen e Idea, que lleven a poder hablar de zonas en las que, a través de canales, por decirlo así, culturales, se establezcan franjas territoriales en las que predominen ciertos contenidos doctrinales sobre otros, o al menos pueda hablarse de un fondo cultural común transmitido desde la jerarquía eclesiástica del momento al pueblo llano que les escucha y les observa.

El Pontifical de la catedral de Vic y la Vox Spiritualis Aquile

Algo más tarde, ya dentro del primer tercio del siglo XIII, en la catedral de Vic se elabora otro libro de usos litúrgicos. El encargado es el canónigo Andreu Salmúnia, que elabora una consuetud con una letra característica del *scriptorium* de Vic⁶⁷. El manuscrito se conserva encuadrado junto con otro importante texto litúrgico: la *Summa magistri Iohannis Beleth de ecclesiasticis officiis per anni circulum*, obra que el gran liturgista Juan Beleth escribe en París a mediados del siglo XII, donde se halla enseñando teología junto a Pedro Lombardo⁶⁸. La datación no es muy exacta, pero es seguro que se copia después del IV concilio lateranense de Inocencio III, por el que, como recoge la consuetud, se manda confesar a todos los clérigos de la catedral el día de Viernes Santo⁶⁹. Como consecuencia, con poca posterioridad al año 1215, y no más tarde del 1228 (año en el que Gregorio IX canoniza a san Francisco de Asís, que no aparece en la consuetud) se data el manuscrito de Vic. Salmúnia compone el nuevo manuscrito con los textos litúrgicos de la propia catedral: sacramentario, leccionario de

⁶⁴ *Antiphona in evangelio, LXXXVIII De vigilia Epiphaniae* (n. 116). El texto *celi aperti sunt* encuentra una traducción iconográfica esencial en la iconografía de Cristo majestad en la que aparece la mandorla mística cuya forma trata de representar el cielo abierto y la visión de la figura de Cristo.

⁶⁵ *Antiphona, LXXXVIII de die Epiphaniae Domini* (n. 119)

⁶⁶ A. Pladevall-J. M. Pons Gurí, "Particularismes catalans en els costumaris dels segles XIII-XVIII", *II Congrés Litúrgic de Montserrat*, III, Montserrat, 1967, p. 103-159.

⁶⁷ M. dels S. Gros, "El *Liber consuetudinum vicensis ecclesie* del canonge Andreu Salmúnia - MEV, 134 (LXXXIV)", *Miscel·lània litúrgica catalana*, VII, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Societat catalana d'estudis litúrgics, 1996, p. 175ss.

⁶⁸ *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, VII, Paris, 1934, col. 517-518. Gros, 1996, p. 176n. 2.

⁶⁹ *Omnia sua solus peccata confiteatur fideliter, saltem semel in anno (...) suscipiens reverenter ad minus in Pascha eucharistiae sacramentum*. Inocencio III, Concilio IV Lateranense, canon 21, Ch. J. Hefele, *Histoire des conciles*, vol. 5/2, p. 1350.

la misa, gradual, responsorial, antifonario y leccionario de oficio, himnario y capitulario. La obra del canónigo marca, por tanto, un antes y un después en la liturgia catedralicia de Vic que posteriormente influye en la de las iglesias parroquiales del resto de la diócesis⁷⁰.

Es importante hacer alguna consideración acerca de la función cultural del texto en la Edad Media y del texto litúrgico, en particular, para la Catalunya condal. Hasta que no llega el poder divulgador de la imprenta, de mano de los impresores itinerantes alemanes, en el umbral de la Edad Moderna, la transmisión más habitual de ideas se establece mediante la copia de manuscritos. De entre éstos, la mayoría son manejados privadamente por unos pocos sabios, habitualmente eclesiásticos, que en ocasiones los utilizarán para fines docentes⁷¹. Pero mayoritariamente serán escritos litúrgicos los que, siguiendo tradiciones multiseculares, de generación en generación, de catedral en catedral, de monasterio en monasterio, se transmiten con bastante rigor literario. Son frecuentes las adaptaciones, como es la del caso del Pontifical de la Seu d'Urgell, que después de copiarse el manuscrito originariamente pensado para el uso litúrgico catedralicio, es recortado con unas tijeras para adaptarlo al uso parroquial. Un denominador común permite dar una característica casi general para el modo de difundirse las ideas en esta época: siguen un itinerario *descendente*, es decir, se difunden de mayor a menor. El texto fluye casi siempre desde los centros eclesiásticos neurálgicos a los periféricos: es casi imposible que una consuetudine se origine en una pequeña parroquia rural y que sirva como modelo literario para componer los textos litúrgicos de una abadía o de una catedral. En este sentido, es lógico encontrar a un colega de Pedro Lombardo como Juan de Belet, experto teólogo liturgista, en el origen de la elaboración del manuscrito litúrgico de Urgel. Lo contrario iría en oposición a la inercia cultural del momento. Siempre la dinámica cultural tenderá a ser inversa: de los grandes remansos de ideas fluyen las corrientes doctrinales, como por canales cada vez más pequeños, capilarizándose hasta llegar a la última parroquia rural.

Esta difusión *descendente* de paradigmas culturales es, ciertamente, *mimética*. Seguramente el receptor último de un libro litúrgico no sabrá identificar, camuflada en los textos eucarísticos, una sentencia de Gregorio Magno. El problema de la ignorancia del clero es acuciante y aparece con frecuencia constatado en los cánones de los concilios de la época⁷². Con toda seguridad el labriego, el artesano o el pastor que acude

⁷⁰ Gros, 1996, p. 181.

⁷¹ N. D'Olwer, "L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI, 1915-1920, p. 84. El fondo documental conservado en el Archivo de la Corona de Aragón, procedente del monasterio de Ripoll, entre los siglos X y XIII reúne 81 textos con 2001 versos, lo cual justifica sobradamente la realidad de una auténtica escuela poética en el Ripoll de alta Edad Media. Ver también, P. Dronke, "The Interpretation of the Ripoll Love Songs", *Romance Philology*, XXXIII, 1, 1979 (ver bibliografía p. 14, nota 1).

⁷² El historiador inglés Peter Linehan proporciona algún apunte sobre esta ignorancia del clero en Catalunya a inicios del siglo XIII, momento cercano a la reforma del IV concilio de Letrán, impulsado por Inocencio III: "El clero español, tal como lo encontró Juan de Abbeville, era incontinente, en gran parte iletrado y totalmente ajeno a la disciplina de los concilios y sínodos (...). Lo que importa, sin embargo, es que lo que a Juan le preocupaba era la situación de ese clero bajo, así como el hecho de que en beneficio suyo fue más lejos que la provisión de 1215, al ordenar el establecimiento de escuelas en tantos centros diocesanos *quarum sufficere poterunt facultates* y al promulgar instrucciones para la dotación de *scholae de grammatica* y de *magistri* en cada uno de los arcedianatos, *ad multiplicem ignorantiam extirpandam*. Estas escuelas le proporcionarían al clero parroquial por lo menos un baño de latín (Constituciones del Concilio de Lérida, c. 7), mientras que, a un nivel más bien superior, a las iglesias de Barcelona, Astorga y Guimaraes se les recordaron sus vigentes obligaciones de tener un

al oficio dominical, no dispondrá de las mínimas claves hermenéuticas para distinguir con su intelecto los elementos constitutivos de una liturgia en la que se encuentre, de hecho, involucrado. Sin embargo, esto no impide pensar que viva su experiencia religiosa con un menor dramatismo estético o espiritual: a pesar de su supuesta ignorancia, esos contenidos culturales le siguen llegando con intensidad decodificados gracias a una *cultura visual* (la imagen del arte), *verbal* (la predicación) o *tradicional* (en el sentido de ‘tradición’ familiar o ‘mecanismo’ social). Al participar en un oficio litúrgico en una ermita escondida del Pirineo estas gentes no están reproduciendo, simplemente, una pauta comunitaria, vacía de sentido personal. Sí hay, tras fórmulas litúrgicas, cierto gestualismo social, desprovisto de un inmediato contenido semántico para quien las vive en primera persona. Pero, al analizar el texto y la imagen de la época, bien fundamentados en el espacio y el tiempo, no se debe negar que contienen una *carga teológica objetiva*. Al analizar esos textos en sus respectivos contextos, se puede describir con seguridad una asociación de ideas de corte filosófico-teológico en términos de identificación *real* (no ya sólo *simbólica*, como veremos) entre la persona de Cristo y el elemento de la luz como vehículo estético de expresión teológica.

En el análisis del Pontifical de Vic dos detalles parecen destacables, por su indudable valor interdisciplinar para un estudio de recepción cultural en la Catalunya altomedieval: ambos están relacionados con ese simbolismo de Cristo-luz que ya se encontraba en la consuetudine de la Seu d’Urgell. Los dos se refieren a la liturgia del nacimiento de Jesucristo. El primero es de carácter directamente estético: para las oraciones de vísperas y maitines, las rúbricas indican que el invitatorio sea cantado por doce clérigos revestidos con capas de seda y llevando cirios encendidos en la mano: *Ad matutinas invitatorium dicam XII clerici induiti capis sericis tenente scereos ardentis in manibus*. Además, en este ambiente propicio para ilustrar el acontecimiento crucial que marca la era cristiana, todos dirán: *Christus natus est nobis*⁷³. En este marco litúrgico, en el que los fieles ven con claridad una emocionante asociación de ideas entre el hecho del nacimiento del Dios-hombre y el fenómeno de la luz, algunos otros textos remarcan la Encarnación del Verbo: *Hodie nobis celorum rex; Hodie nobis de celo pax descendit; Hodie natus est Dominus*⁷⁴. En este texto de usos litúrgicos, que se difundirá por las parroquias de la Seu d’Urgell, otro importante detalle no debe pasar por alto: la homilía que se predica para el día de Navidad. La consuetudine dice: *In Principio erat Verbum. Vox spiritualis aquile*⁷⁵.

El inicio del prólogo del evangelio de san Juan ofrece una serie de términos y de nociones cuyas resonancias filosóficas son innegables. En primer lugar la del Logos o Verbo. En el principio era el Verbo; estaba con Dios; todo ha sido hecho por Él; en Él estaba la vida, y la vida era luz de los hombres. La presencia de este texto religioso-filosófico no causa sorpresa en un estudio sobre la recepción de la teología de la luz visto desde la iconografía del Logos. La exégesis del texto juánico es bastante conocida. Afirmar que, en cuanto logos, el Cristo es Dios, que todo ha sido hecho por Él y en Él,

maestro de gramática”. “La llave maestra del programa de reforma de Juan fue la institución de los concilios provinciales y de los sínodos diocesanos, ya que únicamente a fuerza de constantes presiones desde arriba es como se podía conseguir que el clero aceptara el nuevo sistema de vida” (p. 28). (P. Linehan, *La Iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1975, p. 25-26).

⁷³ Gros, 1996, p. 202, párrafo 72.

⁷⁴ *In die Natalis Domini, Responsorium*, Gros, 1996, n. 72.

⁷⁵ *In die Natalis Domini, Homilia*, Gros, 1996, n. 72.

que Él es la Vida y la Luz de los hombres, es como reclamar anticipadamente no sólo una teología del Verbo, sino también una metafísica de las Ideas divinas y una noética de la iluminación⁷⁶. La *vox spiritualis aquile* es la misma voz del evangelista Juan que se difunde por el occidente cristiano, bajo la forma literaria carolingia, de fuerte sabor clásico, de la *Homilía sobre el Prólogo de Juan*, del monje irlandés Juan Escoto Eriúgena. El hecho histórico se expresa de un plumazo: hacia el primer tercio del siglo XII se lee, en la misa matutina de Navidad, la *Omelia iohannis scoti translatoris gerarchie dionisii*⁷⁷. Ha pasado mucho tiempo desde que Escoto Eriúgena, traductor del *Corpus Areopagiticum*, escribiera esta pequeña obra para los oficios litúrgicos de la corte del emperador carolingio Carlos el Calvo, en pleno siglo IX de nuestra era. Pero la presencia de esta obra en una consuetudina catalana en el contexto de la reforma canonical, ya en el siglo XIII, no es una mera casualidad y recibe una explicación histórica que, si bien no es evidente a primera vista, se puede exponer sin riesgo de forzar la propia realidad de los hechos. No se podrá negar, de entrada, que es un elemento cultural significativo y se puede afirmar que era una prédica conocida entre los clérigos y entre los feligreses que el día de navidad, por la mañana, acudían al oficio divino.

La difusión geográfica del documento se deduce a la luz de la investigación del profesor Jeaneau, que publica la primera traducción del latín en París el año 1969. En ese momento el manuscrito más antiguo que se conoce es el del siglo XI, y en esa época la homilía es atribuida a Orígenes: *Omelia Origen(is)*⁷⁸. El segundo texto más antiguo, de finales del XI, también la atribuye erróneamente a Orígenes⁷⁹. Después de éste se sucede una larga serie de textos que corresponden al siglo XII, desparramados por toda la geografía de Europa: en la Península ibérica⁸⁰ Francia⁸¹, Italia⁸², Inglaterra⁸³ y

⁷⁶ E. Gilson, *La filosofía de la Edad Media desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, Madris, Gredos, 1989, p. 14.

⁷⁷ Así la titula en ms 149 de la Biblioteca Municipal de Alençon, en el siglo XII (E. Jeaneau, E. Jeaneau, *Jean Scot, Homélie sur le Prologue de Jean*, Sources Chrétiennes, 151, Paris, Les Éditions du Clerf, 1969, p. 81).

⁷⁸ Roma, Archivio di Stato, Ospedale San Salvatore, 994, fol. 126v-128v. Para las próximas citas ver SC, 151, p. 81-113.

⁷⁹ Modena, Biblioteca Estense, a. W. 1. 1 (Lat. 671), fol. 166v-169r.

⁸⁰ ACB, 110, fol. 79r-84r (al principio erróneamente datado para el s. XII); Calahorra, Archivo Catedral, 1, fol. 15v-22v (c. 1121y 1125); Calahorra, Archivo catedral, 4, folios sin numerar (s. XIII-XIV); Zareagoza, Seo, 17-34, actualmente en New Haven (Connecticut), Yale University Library, T. E. Marston n° 137, fol. 30v-39r (s. XII).

⁸¹ Alençon, Bibliothèque municipale, 149, fol. 175r-182r (s. XII); Avranches, Bibliothèque municipale, 85, fol. 131v-138v (fines del S. XII); Dijon, Bibliothèque municipale, 167, fol. 188v (s. XII); Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, Lectionnaire de l'office divin, fol. 52v-54v (s. XII); Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 852, fol. 88r-106v (s. XII); Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 790, fol. 62r-69v (s. XII-XIII); Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 2653, fol. 1r-6v (s. XII); Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 2950, fol. 179r-187v (s. XII) Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 5302, fol. 67r-73r (s. XII); Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 14464, fol. 130v-138r (s. XII); Rouen, Bibliothèque municipale, 505 (A. 420), fol. 127rb-127va (fines del s. XII); Rouen, Bibliothèque municipale, 1398 (U. 65), fol. 60r-67r; Troyes, Bibliothèque municipale, 890, fol. 126r-137r (s. XII).

⁸² FBL, Conventi soppressi, 631, fol. 46v-50v (segunda mitad del s. XII); FBL, plut. 17.38, fol. 54r-59v (s. XII); FBL, plut. 17.40, fol. 52r-56v (tercer cuarto del s. XII); FBL, plut. 17.42, fol. 37r-43r (tercer cuarto del s. XII); Firenze, Biblioteca Ricardiana, 224, fol. 119r-126r (tercer cuarto del s. XII); Roma, Biblioteca Nazionale, Fondo Sessoriano, 39, fol. 97r-101v (primera mitad del XII); Roma, Biblioteca Casanatense 717, fol. 43v-49v (tercer cuarto del s. XII); Roma, San Giovanni in Laterano, Archivio Capitolare, A. 77, fol. 31r-36v (tercer cuarto del s. XII).

⁸³ Cambridge, Gonville and Caius College, 243, fol. 32r-37r (s. XII); Cambridge, University Library, II. II. 19 (1752), fol. 174r-180r (s. XII); London, British Museum, Harley, 7183, fol. 63r-67r (tercer cuarto del s. XII); Oxford, Bodleian Library, Canonici Liturgici, 391, fol. 53v-60v (primera mitad

Alemania⁸⁴. En el siglo XIII el número de manuscritos que conocemos, que contenga la homilía eriugeniana, decae sensiblemente y va desapareciendo conforme avanza la cronología⁸⁵. Durante años una incógnita ha planeado sobre el hecho de que en el siglo XII la homilía abunde por doquier, mientras que antes, en el IX y el X, y después, más allá del XIII, su copia y utilización hayan caído, al parecer, en picado. Lo cierto es que el propio Jeaneau (con ayuda de otros colegas y amigos) descubre otros 17 manuscritos, que se añaden a los 54 descubiertos hasta el 1969. Un sencillo cálculo permite sacar conclusiones: siglo XI (4 ms); siglo XII (39 ms); siglo XIII (9 ms); siglo XIV (9 ms); siglo XV (9 ms)⁸⁶. El resultado de esta investigación toca de lleno en la línea de flotación de nuestros intereses en relación a una recepción de la teología de la luz en el siglo XII en Catalunya. Parece claro algo que era, de algún modo, de sospechar: la proliferación de la homilía en el siglo XII forma parte del ya conocido renacimiento cultural de esta época⁸⁷. Es incontestable que el siglo XII es un período de gran actividad intelectual y espiritual, pero ni este renacimiento es la causa del redescubrimiento del prólogo de Eriúgena ni, naturalmente, el auge del prólogo viene a catalizar la actividad cultural y espiritual de toda una época. Lo que sí parece claro es que, después de un eclipse de casi dos siglos, las obras de Eriúgena reaparecen en los catálogos y en los estantes de las bibliotecas de la época.

No se trata de magnificar el hecho de que la *Vox spiritualis aquile* aparezca en la consuetudine de la catedral de Vic a inicios del siglo XIII. Sí conviene establecer un contexto adecuado para observar con prudencia en significado del *Prólogo* eriugeniano en la Catalunya del momento y en particular en el marco de la difusión del conjunto de su obra. Concretamente, de las tres tablas del tríptico que para la obra de Escoto se definieron con acierto⁸⁸ -central, el *Periphyseon*; laterales, la *Vox spiritualis* y las *Expositiones in Hierarchiam caelestem*- se constata con claridad que el *De divisione nature*⁸⁹ y las *Expositiones*⁹⁰ experimentan un claro redescubrimiento en pleno siglo

del s. XII); Oxford, Bodleian Library, Rawlinson C. 286, fol. 52v-63v (s. XII-XIII); Oxford, St John's College, 11, fol. 31v-40v (s. XII); Worcester, Cathedral Library, F. 92, fol. 37r-45r (s. XII).

⁸⁴ Leiden, Bibliotek der Rijksuniversiteit, Voss. Lat. F. 108, fol. 91r-96r (s. XII).

⁸⁵ FBL, Conventi soppressi, 301, fol. 55r-62v (s. XIII); FBL, Fiesole, 54, fol. 162r-166v (s. XV); Milano, Biblioteca Nazionale Braidense (Palazzo Brera), AD XIV 26, fol. 104r-110r (s. XV); München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10546, fol. 135v-143v (s. XIV); Napoli, Biblioteca Nazionale VI, Aa. 16, fol. 26v-30v (s. XIII-XIV); Napoli, Biblioteca Nazionale, XII, G. 13, fol. 3r-13r (s. XIII); Oxford, Queen's College, 317, fol. 132r-139r (inicios del s. XIII); PBN, Lat. 697A, fol. 31r-39r (s. XIII); PBN, Lat. 1645, fol. 73v-79r (s. XIII); PBN, Lat. 1920, fol. 85v-90r (s. XIV); Praha, Kapitula 210 (A. CXIII.1), fol. 126r-131v (s. XV, en papel); Praha, Universitní knihovna, 192 (I.E.7), fol. 179v-184r (s. XIV-XV, en papel); Vaticano, Biblioteca Apostolica, Urbin. Lat. 31, fol. 269r-274r (s. XV); Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. Lat. 214, fol. 163r-172v (fines del s. XV); Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. Lat. fol. 14v-17r (s. XIII-XIV); Wien, Osterreichische Nationalbibliothek, Vindob. Lat. 679 (Theol. 66), fol. 104-109 (s. XIII); Wien, Osterreichische Nationalbibliothek, Vindob. Lat. 1120 (Univ. 57), fol. 351r-354v (s. XIII).

⁸⁶ E. Jeaneau, "Le renouveau érigénien du XIIe siècle", in: W. Beierwaltes (ed.) *Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August, 1985, p. 26-46.

⁸⁷ H. Jaskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (Mass), 1928; G. Paré, A. Brunet, P. Tremblav, *La renaissance du XIIe siècle. Les écoles et l'enseignement*, Paris-Ottawa, 1933; M. D. Chenu, *La théologie au douzième siècle*, Paris, 1957; R. L. Benson, G. Constable, *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Cambridge (Mass), 1982.

⁸⁸ M. Cappuyns, *Jean Scot Erigène, sa vie, son oeuvre, sa pensée*, Louvain-Paris, 1933, p. 182.

⁸⁹ Cabe destacar la importancia de manuscritos del XII como *Admont 678*, *Cologne, Stadtardiv W.4.225* y *Escorial P. III. 4*, *Berne, Burgerbibliothek 469*, Paris (Bibl. nat. Lat. 1764), *Avranches, bibliothèque municipale, 230*, etc., la influencia de la *Clavis Physicae* de Honorius Augustodunensis y la

XII. Pero la obra más ampliamente difundida es el *Prólogo* de Juan. Centrados en el ámbito cultural de la franja territorial de la Marca hispánica y alrededores, destaca la presencia de la *Homilía* en Barcelona⁹¹; Carcasona⁹², Girona⁹³, Narbona⁹⁴, Vic⁹⁵ y otros lugares culturalmente afines⁹⁶.

Lazos culturales con el Midi francés a raíz de la reforma: la historia de la imagen.

Ya desde que en 1078 el conde de Besalú Bernat II dona a Moissac tres monasterios de sus dominios, las relaciones entre Cluny y Catalunya se remontaban, como se ha visto, a más de un siglo atrás: se trata del papel decisivo que el abad Garí juega, en relación a los intentos de reforma centralizadora, bajo una misma autoridad, de los monasterios del midi francés, Lézat y Cuixà. La donación de sant Pablo de Vallosa, santa Maria de Arlés y sant Pere de Camprodon es una consecuencia más de la vinculación del conde a la política de Gregorio VII, subrayada con ocasión de la reunión sinodal celebrada en Besalú algunos meses antes, y que se explica, tal vez, por los lazos de familia que unen a Bernat II con el abad Hunaud de Moissac. Los tres monasterios conservaron sus respectivos abades y la dependencia de Moissac fue frecuentemente debatida⁹⁷. Pero la relación con Moissac ofrece un valioso testimonio para volver a considerar esta franja del Pirineo franco-catalán como una zona sometida, gracias a un espíritu centralizador de reforma, a una cierta homogeneización cultural⁹⁸. Esto puede que contribuya a explicar la transmisión de una *teología de la luz* a través de la específica tipología iconográfica de la *maiestas*⁹⁹.

Por lo que respecta a la arquitectura, las iglesias conservadas en Casserres, Corbera y Arles son anteriores a la vinculación con Cluny y, aunque independientes entre sí, corresponden a un estilo que se puede denominar *lombardo o primer románico*. Pero tal vez el detalle más interesante en relación a una de estas iglesias, Arles, es el momento de su consagración, en el 1157, fecha en que se doblan muros y pilares, pero cuyo estilo de conjunto queda inalterado. La lista de los asistentes a la ceremonia de consagración no indica más que una estrecha dependencia en relación a Moissac: los

contribución del *Corpus dionysien* (H. F. Dondaine, *Le corpus dionysien de l'Université de Paris au XIIIe siècle*, Rome, 1953, p. 123, en la difusión de esta obra de Escoto. Jeuneau, 1985, p. 29.

⁹⁰ PBN, n.a.l. 1490 (s. X); Vatican, Vat. Lat. 652 (s. XII); Munich, Clm, 380 (s. XIII); Bâle, Bibl. univ. O.IV.34 (s. XIII), entre otros. Jeuneau, 1985, p. 38.

⁹¹ ACB, Codices et fragmenta n° 3, f. 61-65 (s. XV-XVI); MEV, ms. 83 (CIX).

⁹² PBN, Lat. 1035.

⁹³ PBN, Lat. 1309; Girona, Archivo capitular, mss. 20.b.5, 20.b.6 y 20.b.8; Girona, Colegiata de sant Félix, mss. 14 y 15 (Seminario 140 y 141).

⁹⁴ Narbona, Tesoro de la Catedral, mss. 4 y 6.

⁹⁵ PBN, n.a.l. 903; MEV, 80 (CVIII), 81 (C), 82 (CVII) y 84 (CVI); MEV, 85 y 86.

⁹⁶ Huesca, Archivo catedral, ms. 7, fol. 58-59v (s. XII); Montserrat, ms. 1255-II, fol. 1-3 (folios que provienen de un homiliario del s. XIV); Pamplona, Diputación, homiliario, fol. 1-3v (s. XIII/XIV); Valencia, Archivo capitular, ms. 78 (33), fol. 194v-203v (s. XI-XII).

⁹⁷ J. Ainaud de Lasarte, "Moissac et les monastères catalans, de la fin du Xe au début du XIIIe siècle", *Annales du Midi*, vol. 75, n. s., 64, Toulouse, octubre 1963, p. 545-549.

⁹⁸ J. Miret i Sans, *Relaciones entre los monasterios de Camprodon y Moissac*, Barcelona, 1898.

⁹⁹ A. Puigarnau, "La imagen de un pantocrátor catalán como Encarnación del Logos cristiano en el siglo XIII", en: A. Vega, J. A. Rodríguez Tous, R. Bouso, *Actas del Simposio Internacional Estética y Religión. El discurso del cuerpo y de los sentidos*, de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones, Barcelona, 2-5 de octubre de 1996.

altares son consagrados por el arzobispo de Narbona y los obispos de Elna, Girona, Barcelona y Vic. Los abades que asisten son los de Cuixà, Canigó, Fluvià, sant Pere de Rodas, *Saint-Genis-les-Fonts* y *saint Tibery*¹⁰⁰. Una auténtica demostración de cómo, a través de la liturgia, en este caso la consagración de una iglesia, se estrechan los lazos culturales entre mentalidades y culturas relativamente alejadas unas de otras.

En la misma línea, aunque aplicado al caso de la escultura, más bien parece que los contactos entre el sur francés y el norte catalán se presentan como ejemplos concretos dentro de un marco cultural más amplio de intercambios normalizados y permanentes entre Catalunya y Francia meridional. De hecho, los elementos escultóricos conservados permiten, incluso, probar una personalidad de grupo de la escultura catalana en convivencia con las tradiciones del Languedoc¹⁰¹. Es evidente que la continuidad en el comercio por parte de marmolistas catalanes de Conflent, Vallespir y Rosellón debe haber influido mucho y el trasiego por carretera se remonta a tiempos casi inmemoriales (fig. 3). Ello explica la filiación de los capiteles de mármol conservados en Camprodón¹⁰², en particular los de la iglesia parroquial (dependiente del monasterio), de diferente manufactura aunque son comparables a los ejemplos de Conflent. Por ejemplo, el capitel llamado “de los carneros” recuerda a otro de la puerta de Boulou, y el que muestra dos cabezas humanas entre una pareja de leones alados, es del mismo estilo que las esculturas de una puerta lateral de Vilafranca de Conflent. Tanto las cabezas humanas como los carneros reflejan la presencia de una personalidad artística probablemente catalana, que proyecta su arte en favor de otro país.

También en el sentido de enlazar culturalmente con el sur de Francia, la personalidad del mestre de Cabestany arroja abundante luz al respecto. A mediados del siglo XII se encuentra activo no solamente en Catalunya, sino también en Saint-Papoul, en Rieux-Minervoix, en Toulouse, Errondo (Navarra) y en la misma Italia¹⁰³. El Mestre nos conduce hacia las grandes vías de peregrinación, que llegan, por un lado, a Santiago de Compostela, y por otro a la propia Roma, aunque en este sentido, la influencia recaería más en Moissac y Toulouse que en Catalunya. Durante el siglo XII, es fácil señalar las relaciones entre Catalunya y otro priorato del Languedoc de Cluny: el de la Daurade, en Toulouse. Existe una vinculación estrecha entre dos grupos de imágenes: por una parte, los apóstoles de la sala capitular de la catedral de Toulouse o los capiteles de san Juan Bautista y de Sainte Marie l’Egiptienne, así como el rey y la reina (procedentes de la Daurade, conservados en el museo de los agustinos); por otra, la Virgen del Claustro (Mare de Déu del Claustre) de la catedral de Solsona. Finalmente, en relación a la escultura tardía del Languedoc, es posible establecer contactos con la producción del maestro catalán Arnau Cadell, que firma la escultura del claustro de sant Cugat del Vallés dentro de los primeros años del siglo XIII¹⁰⁴.

Son préstamos escultóricos que manifiestan, en la práctica, la existencia de determinados lazos culturales. No son, sencillamente, apropiaciones de formas vacías

¹⁰⁰ F. Monsalvatge, *Monasterio de Santa María de Arles*, Olot, 1896, p. 69-72.

¹⁰¹ J. Ainaud de Lasarte, 1963, p. 546.

¹⁰² M. Durliat, *La sculpture romane en Roussillon*, III, Perpignan, 1950, p. 78-84, fig. 48 a 53. Citado en J. Ainaud de Lasarte, 1963, p. 546.

¹⁰³ M. Durliat, *La sculpture romane en Roussillon*, Perpignan, IV, 1954, p. p. 46-47, fig. 31, 36, 37, 38.

¹⁰⁴ P. Mesplé, “Chapiteux d’inspiration toulousaine dans les cloîtres catalans”, *Revue des Arts. Musées de France*, 10 année, Paris, 1960, n° 3, p. 102-108.

de sentido, meramente sensitivas. Porque el poder de la forma sensible, en la Edad Media, arrastra consigo categorías mentales de insospechado valor cultural, haciéndolas irremisiblemente estéticas. Ciertamente, esos gestos y movimientos labrados en la piedra llegan, con diferente grado de profundidad, a la conciencia de un pueblo netamente religioso. No en vano Bernardo de Claraval se queja con energía de que los monjes se distraigan durante el día admirando la increíble variedad de los animales y seres extraordinarios allí representados, en vez de meditar sobre el auténtico texto de Dios, la Biblia¹⁰⁵. Pero son formas estéticas transportadoras, a través de kilómetros, de cargas doctrinales de profundidad, cuyo asentamiento en las retinas y en las conciencias del pueblo es difícil de negar. Son imágenes, a la vista de las cuales, los niños se cuestionan su propio entorno y, aleccionados por sus padres, se hacen receptores y depositarios, como mínimo, de una jugosa tradición hermenéutica de la persona de Dios, la Virgen, los ángeles y los santos.

En relación a la pintura, el descubrimiento de una decoración mural ejecutada por el Mestre de Pedret en el ábside de la catedral de saint-Lizier (Ariège) es un importante testimonio en relación a esta línea de préstamos culturales entre Catalunya y el Midi francés. Es san Raimundo (+ 1126) quien, siendo obispo de Roda y Barbastro, consagra dicha catedral el 1117. Seis años más tarde, este mismo obispo consagrará las dos iglesias de Taüll, santa María y sant Climent¹⁰⁶. La trayectoria de Raimundo resulta curiosa al respecto, teniendo en cuenta que se cruza en un momento de la historia de la pintura en Catalunya que es crucial, si consideramos que el Pantocrátor de Taüll es prácticamente contemporáneo (1123) a su paso por la iglesia de sant Climent. El prelado nace en Durban, bien pronto se hace monje y se instala en saint-Antonin de Frédelas, priorato dependiente de Cluny. Convertido en canónigo de Saint-Sernin de Toulouse, es elegido prior de la comunidad y, consagrado obispo de Roda, recibe los ornamentos del obispo de Pamplona, Pedro de Roda y, finalmente, es bendecido por el arzobispo de Toledo, el conocido cluniacense Bernardo. Es posible que no estemos ante una mera coincidencia, en la que se dan cita dos sugerentes elementos: un hecho histórico como la trayectoria marcadamente cluniacense, reformista y reformada, como la del obispo Raimundo, en la consagración de sant Climent de Taüll, el año 1123; y un hecho artístico como la presencia de la representación iconográfica del *pantocrátor*, cuya inscripción en el libro -EGO SUM LUX MUNDI- lo delata como valioso testimonio de la recepción de la teología de la luz en el siglo XII en suelo catalán.

*El estudio del Tímeo en los siglos XI y XII*¹⁰⁷

En los años 30 del siglo XII, poco tiempo después de la consagración de las iglesias de santa María y sant Climent de Taüll, casi al mismo tiempo que la realización de la pintura absidial del Pantocrátor de sant Climent, Guillermo de Conches,

¹⁰⁵ *Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicis, totumque occupare singula ista mirando, quam in lege Dei metando, Epist. ad Guillelm. Abbat., cap. XII.* Es interesante observar que este conocido texto bernardino aparece citado en el texto de Hans Robert Jauss titulado “¿Qué significa experiencia estética?” (H. R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1992, p. 31).

¹⁰⁶ C. Baraut, *Les actes de consagracions d'esglésies de l'antic bisbat d'Urgell (segles IX-XII)*, La Seu d'Urgell, Societat cultural Urgel.litana, 1986, p. 179, texto nº 83.

¹⁰⁷ M. Gibson, “The Study of the “Tímaeus” in the Eleventh and Twelfth Centuries”, *Pensamiento*, 25, 1969, p. 183-194.

seguramente en París, escribe su comentario al *Timeo* de Platón¹⁰⁸, del que afirma ser un texto frecuentemente comentado en la época¹⁰⁹. Antes que él, otros hombres debieron comentar la cosmogonía platónica, pero no se tiene noticia de su existencia. El *Timeo* está disponible desde el siglo IX en adelante, gracias a las versiones del latín de Cicerón y de Calcidio. La versión de Cicerón nunca fue muy conocida, pero el *Timeo* de Calcidio, con su propio comentario, se encuentra en el siglo IX en Saint Gall y Lyons¹¹⁰, y en el círculo de Juan Escoto Eriúgena¹¹¹. Un siglo después se encuentra una copia en Lorsch, y Hucbald, uno de los alumnos de Juan Escoto, lo entrega a la biblioteca de Saint Amand. Pero en todos estos casos, el *Timeo* parece más una curiosidad venerada que una obra que los hombres utilizan y entienden. Ningún comentario al *Timeo* ha sobrevivido, de esta época; ninguna evidencia de crítica independiente. Incluso el mismo Escoto Eriúgena, completamente puesto al día en el platonismo de Dionisio, raramente se aventurará a debatir los problemas “físicos” del *Timeo*.

Sólo en el siglo XI la cosmología platónica pasa a la vanguardia del pensamiento erudito; sólo desde entonces parece que los maestros hayan tratado de reconocer sus principales temas y argumentaciones. Los manuscritos del *Timeo* anteriores al siglo XII son muy escasos y las noticias que de ellos poseemos, a partir del XII casi abundan. Este diálogo platónico no se estudia aisladamente sino junto al *De Consolatione Philosophiae* de Boecio y al *Somnum Scipionis* de Macrobio. Estos son, por decirlo así, los dos manuscritos “físicos” que a menudo se encuentran juntos y de los cuales los comentarios¹¹², como el de Guillermo de Conches a Platón en el XII, son un buen complemento para estudiar la recepción del *Timeo* a partir del siglo XII en la cultura cristiana occidental. Junto a Boecio y Macrobio, el *De Nuptiis Mercurii et Philologiae*, de Marciano Capella y el *Asclepius*¹¹³. Después del XII las referencias al *Timeo* disminuyen sensiblemente: el camino para hacer la ciencia cambia de rumbo, más orientado hacia los estudios especializados de Abelardo de Bath y en la línea de Juan de Salisbury, tal y como prueban los resultados científicos, sólo un siglo más tarde, alcanzados por Robert Grosseteste¹¹⁴.

A la lectura del *Timeo* debe asociarse un aluvión de influencias de origen diverso. La recepción del diálogo platónico está ligada a una tradición cultural platónica, invadida por motivos religiosos y transmitida por los grandes maestros como Orígenes y Gregorio de Nisa, Ambrosio y Agustín, Mario Victorino y Pseudodionisio, pero también otras fuentes paganas cuya recepción es constantemente ligada a la lectura del *Timeo*, como Apuleyo, Marciano Capella y el mítico Hermes Trismegistus, con el

¹⁰⁸ Guillermo de Conches, *Glose super Platonem*, E. Jeuneau (ed.), Paris, 1965, p. 57.

¹⁰⁹ *Etsi multos super Platonem commentatos esse multos glosasse non dubitemus (...)*. Gibbson, 1969, p. 183.

¹¹⁰ G. Becker, *Catalogi Bibliotecarum Antiqui*, Bonn, 1885, n. 15.320 y MS. Lyons 324.

¹¹¹ *De divisione nature*, I. 31, 57; II. 27, 38 (PL 121, 476C, 500C, 698A, 735C); *Annotationes in Martianum* 13, 23; 490, 15 (Lutz (ed.), Cambridge-Mass. 1939; M. Cappuyns, *Jean Scot Erigène*, Louvain, 1933, p. 392. En relación a sus discípulos, Remigio de Auxerre, *Annotationes in Martianum*, 7.10; 32.7; 63.8; 422.9: 490.14, Lutz (ed.), Leiden, 1962-1965. Gibbson, 1969, p. 184n.

¹¹² P. Courcelle, “Etude critique des commentaires sur la *Consolatio Philosophiae* de Boèce du IXe au XVe siècle”, *Archives d'Histoire Doctrinale et Litteraire du Moyen Age*, XIV, 1939, p. 5-140; E. Jeuneau, “Gloses de Guillaume de Conches sur Macrobo: Note sur les MSS”, *Archives d'Histoire Doctrinale et Litteraire du Moyen Age*, XXVII, 1969, p. 17-28.

¹¹³ Wetherbee, 1984, p. 34.

¹¹⁴ Gibbson, 1969, p. 186 y 190.

Asclepius y el complejo de textos epigráficos atribuidos a él y conocido en la Edad Media por mediación de los árabes. Estos textos dan al platonismo del siglo XII una complejidad especial, en la que sería inútil tratar de distinguir elementos directamente derivados del *Timeo* de aquellos originados en otros autores directa o indirectamente ligados a la variada tradición platónica que se ha esbozado. En realidad, a través de los textos del neoplatonismo latino, el siglo XII absorbe de un modo original la compleja experiencia filosófica llevada a la madurez en el período helenístico y en las primeras centurias de la era cristiana. Tal vez Carlomagno ya es consciente de esto al encargar a Pablo Diácono una compilación litúrgica constituida por textos patrísticos, de variado origen neoplatónico-agustiniano¹¹⁵. Pero no debe negarse que a lo largo de todo este tiempo el *Timeo* ejerce una influencia central y polivalente, proponiendo una cosmología física y religiosa, enriquecida gradualmente con elementos diversos - aristotélico, estoico y neopitagórico, medio- y neo-platónico, gnóstico y hermético, judío y cristiano-, para formar una única *koinê* cultural¹¹⁶.

Por eso es importante considerar que el platonismo del XII, así como todo su despliegue religioso y estético, reviste multiformes manifestaciones, en las que la filosofía platónica sugiere infinidad de matices. Por la misma razón, aunque no se podrá afirmar que un pantocrátor recibe influencias de un neoplatonismo *genérico*, sí se podrá hacer alguna observación iconográfica que vincule una forma de hacer el arte con algunos elementos de la categorización que algunos platónicos han aplicado al mundo, en su afán por conocerlo científicamente. ¿Por qué, si no, en la misma época, por una parte se comenta el *Timeo* y por otra se representan iconográficamente los días de la creación, siguiendo la mejor de las tradiciones judeocristianas? ¿Por qué convive este afán de los cosmólogos del XII por categorizar el mundo en forma de ideas científicas, con la representación abstracta de este cosmos en el arte, en forma de planos geométricos (por ejemplo, fig. 6 y 13). ¿Por qué coincide en el tiempo y en ocasiones también en el espacio esta corriente de misticismo platónico, asociada en el siglo XII a Hugo de san Víctor, con un tipo de imágenes que vehiculan la presencia estética del Dios Cristiano categorizada en forma de planos de luz asociada a la persona del Hijo como epifanía del *Pater luminum*? (fig. 24) Son preguntas incómodas para el *filósofo puro* o para el *historiador puro*, pero tal vez se puede arrancar respuestas provisionales partiendo de la base que la recepción del *Timeo* no se da, tampoco, en *estado puro*. Ni siquiera la recepción del platonismo es una especie de flujo filosófico continuo. Son muchas las turbulencias que experimenta el eco de Platón a lo largo de la Edad Media y no sabemos a ciencia cierta el primer origen de cada una de ellas.

Ciertamente, el rebrote del platonismo en la cultura cristiana de occidente coincide, en la Edad Media, con el renacimiento de las letras y de las artes, que se produce en el siglo XII. El platonismo, como doctrina, ha recorrido más de quince siglos dando variados frutos de especulación filosófica y de explicación cosmológica. Es difícil clasificar esos platonismos. Simplificando, partimos, para el siglo XII, de la base de ese *platonismo numérico* de Thierry de Chartres, por una parte; y, por otra, del *platonismo místico* de un Hugo de san Víctor. En un extremo habría, ciertamente, la *Ciencia*, y en el otro, si se quiere, la *Biblia*. Pero hay algo común a estos platonismos.

¹¹⁵ R. Grégoire, *Homéliaires liturgiques médiévaux. Analyse de manuscrits*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1980, p. 423.

¹¹⁶ T. Gregory, "The Platonic Inheritance", P. Dronke (ed.), *A History of Twelfth-Century Western Philosophy*, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, Cambridge University Press, 1988, p. 56.

En su intento por explicar la relación con Dios, la *categorizan*. Y, al categorizarla, el primero lo hace en términos científicos: un *Dios aritmético*; el segundo, en términos bíblicos: un *Dios epifánico*. Son las dos vías que pueden servir para explicar la relación entre Dios y el mundo. Para el modelo *chartriano* de la explicación de la relación entre Dios y el mundo, el Creador sería el primer término (que propiamente hablando no sería ni un número, ni un ser, ni un inteligible, por estar situado por encima de todas las posibles categorías) que se despliega, como una luz, siguiendo una unidad dialéctica que le lleva a crear el mundo. En sí misma, la consideración de su unidad infinita ya presupone el conocimiento de una multiplicidad distinta de Él. En el contexto *victorino*, una creación así, liberada de cualquier representación empírica y espacial, es interpretada de acuerdo con una más profunda relación ontológica, que recuerda el tema plotiniano (“todas las cosas son a través del Uno”) transmitido por el pseudo-Dionisio (“todos los seres existen siendo uno”, fue la traducción de Juan Escoto¹¹⁷) y constantemente repetido por el axioma de Boecio: “todo lo que es, es porque es uno”¹¹⁸. Es una interpretación que va más allá de la tradición platónica-agustiniana, en la que prevalece el mito timeico del artesano que modela el cosmos contemplando un modelo eterno. Pero hay que reconocer que ambos modelos de platonismos, el numérico y el místico, tienen un denominador común: *hacer abstracción de la idea de Dios* y, por lo tanto, la vía natural de conocimiento del mundo es tan mística para los chartrianos como para los victorinos: son dos modos de llegar al mismo sitio.

A pesar de todo, son dos caminos: por un lado, para poder explicar la multiplicidad del mundo creado, y retomando algunos elementos eriugenianos¹¹⁹, se pone el énfasis en la *inmanencia del uno en lo múltiple* hasta el punto de identificarlos: es el gran tema de “Dios es todas las cosas”. Siguiendo las complejas conclusiones del platonismo tardoantiguo, los dos términos del problema, Dios y mundo, quedan, en el fondo, identificados (Chartres)¹²⁰. La segunda tendencia es exaltar la *absoluta trascendencia del inefable Uno*: “La unidad no tiene inicio: simple, intacta, solitaria, de suyo y en sí permanente, inimitable y eterna. La unidad es Dios (Victorinos)”¹²¹. La teología del siglo XII se mueve en una constante tensión entre estos dos polos, donde en un extremo vemos la línea que conectaría con Orígenes, Dionisio y Escoto eriúgena, más arraigados en la estética oriental de los padres capadocios y, por otro lado, en la inmanencia del uno, estaría el agustinismo teológico, más mediatizado por la exégesis bíblica y más cercano a Hugo de san Víctor y su línea de pensamiento.

El Agustinismo teológico, alma ideológica de la reforma

Hoc in libello inseruntur Augustini ex evangelio Iohannis, son las primeras palabras del conocido *Comentario de Agustín al evangelio de Juan*, que se conserva en

¹¹⁷ PL 122, 1169.

¹¹⁸ PL 64, 83 y 1346: *Esse enim atque unum convertitur, et quodcumque est, unum est.*

¹¹⁹ Presencia eriugeniana en la *Clavis Physicae* de Honorio de Autun: P. Lucentini, *Platonismo medieval. Contributi per la storia del eriugenismo*, Florence, 1979, p. 45s., 55s. Algunas expresiones de gran interés en este contexto: *Deus namque solus et vere omnium essentia, ut ait Dionisius Areopagita* (p. 5); *Patris Verbum est “forma omnium”* (p. 41); *Verbum Dei est natura omnium que in ipso et per ipso facta sunt: essendo enim ipsum fiunt omnia, quoniam ipsum omnia est* (p. 133). M. Th. d’Alverny, “Le cosmos symbolique de XIIe siècle”, *Archives d’Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, 1953, p. 31-81.

¹²⁰ Gregory, 1988, p. 75.

¹²¹ Gregory, 1988, p. 76n

el Arxiu diocesà de Vic¹²². Ya Josep Gudiol, en los años veinte, lo describe con precisión como un voluminoso libro de 237 folios caligrafiado siguiendo la tradición carolingia y austeramente decorado con iniciales en negro, rojo y azul. Por entonces ya existía la certeza de una datación cercana al siglo XI, y que en su conjunto ofrece una versión bastante completa de esta obra de san Agustín¹²³. El volumen fue encuadernado de tal modo que en los libros de cuentas de Tesorería aparece el gasto correspondiente a 24 de diciembre de 1426. Esto, y sus características paleográficas, hacen pensar que se trata de un volumen del *scriptorium* de la propia catedral¹²⁴. Teniendo en cuenta que la reforma canonical agustiniana es un acontecimiento histórico que en Catalunya parece arrancar en el siglo XI, no es extraño que, en el contexto de la comunidad canonical de la catedral ausense, se leyeran éstos y otros textos de san Agustín. El obispo de Hipona es considerado, en este contexto, padre espiritual de un movimiento que pretende purificar las costumbres del clero y, por ende, del pueblo, entroncando con el estilo de vida de los primeros apóstoles. Y así lo atestigua también el espíritu de san Rufo de Avignon, con el que entronca la vida canonical catalana desde los principios de la reforma correspondiente. Con ocasión de la donación de la iglesia de santa María de Besalú, por parte del conde de Besalú, a Arbert, abad de san Rufo, es mencionada la Regla de san Agustín practicada por los canónigos¹²⁵. No se trata de intentar documentar exhaustivamente la presencia de la orden canonical, precedida de una reforma, para el caso catalán. Pero es imprescindible asegurar, como ya se ha hecho en anteriores páginas y ahora se corrobora, el hecho seguro de su presencia en la Catalunya condal, como mínimo en el arco temporal delimitado por los siglos XI y XIII, es decir, al mismo tiempo que el desarrollo masivo de la iconografía de la *Maiestas Domini*.

Con la llegada de Jordi d'Ornós, obispo de Vic entre 1425 y 1445, aparece un nuevo manuscrito, esta vez de origen francés, con más material agustiniano: son las *Epistolae Beati Augustini*¹²⁶, copiadas, según parece, a finales del siglo XII¹²⁷. El manuscrito es espectacular: 246 folios de gran formato, escritos con una elegante letra francesa y con iniciales no menos espectaculares y encuadernación con el escudo de armas del mencionado obispo¹²⁸. Por la riqueza de materiales empleados y la elegancia del estilo de la letra algo se intuye del aludido renacimiento espiritual e intelectual del siglo XII, del que en relación a ambos lados pirenaicos de la Marca Hispánica ya se ha hablado. No se conoce, de todos modos, el paradero de este texto antes de que el obispo d'Ornós lo trajera consigo, pero a la vista de su contenido, se puede seguir afirmando que forma, naturalmente, parte integrante de un movimiento cultural que, junto a la

¹²² MEV, 27, fol. 1.

¹²³ *Tractatus in Joannis Evangelium*, PL, 35, 1579-1976.

¹²⁴ J. Gudiol, "Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vic", *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VII, 1923-1927, p. 45-46.

¹²⁵ U. Chevalier, *Codex diplomaticus Ordinis S. Rufi Valentiae*, Valencia, 1891, p. 5-6. Ver también D. Misonne, "La législation canoniale de Saint-Ruf d'Avignon à ses origines. Règle de Saint Augustin et Coutumier", Actes du Colloque International de Moissac, 3-5 mai 1963, *Annales du Midi*, 75, 1963, fasc. 4, p. 471-478; Ch. Dereine, "Saint Ruf et ses coutumes aux XIe et XIIe siècles", *Revue Benedictine*, t. LXIX, 1949; Ch. Dereine, "Coutumiers et Ordinaires de chanoies réguliers", *Scriptorium*, t. V, 1951, p. 109; Ch. Dereine, "Vie commune, règle se saint Augustin et chanoies réguliers au XIe siècle", *Revue d'Histoire ecclésiastique*, t. XLI, 1946.

¹²⁶ MEV, 59.

¹²⁷ "El volum, que per res té aire català, és possible que fos adquirit a França pel bisbe Ornós, quan hi estigué de pas, anant o tornant del concili de Basilea, en el qual prengué part ben albiradora el prelat vigatà; valent-li això, per una banda, la porpra cardenalícia, i per una altra la definitiva deposició i pèrdua no sols del capell vermell, sinó també de la mitra" (Gudiol, 1923, p. 79).

¹²⁸ J. Gudiol, 1923, p. 78.

difusión escrita de otros padres de la Iglesia, está catalizando la difusión de los escritos de Agustín.

También la imagen corrobora al texto. En la *Regula monastica sancti Augustini*¹²⁹ aparece una miniatura coloreada que representa a Agustín entregando el libro de la Regla a los monjes (fig. 4)¹³⁰. Se trata de un manuscrito que, procedente de sant Joan de les Abadesses, se fecha el año 1235, y contiene un texto de la regla agustiniana que difiere mucho del publicado en la Patrología latina¹³¹. La presencia de manuscritos que contienen de modo más o menos explícito la espiritualidad de san Agustín ya da a entender que el espíritu de la reforma llevada a cabo no se ciñe solamente a una reglamentación monástica basada en la carta 211 o en meras prescripciones más o menos formularias. Es fundamental tener en cuenta un texto clave, que aparece en el folio 14 de la regla de sant Joan de les Abadesses. Se trata de la oración a san Agustín, en la que se intenta dar un resumen del espíritu de la regla canonical que hacia el 1080 se está consolidando en Catalunya. La oración dice así: “Que el Señor nos conceda observar amorosamente, como amantes de la belleza espiritual y aromatizada nuestra conversación con el buen olor de Cristo, que observemos todo esto no como siervos bajo la ley sino como libres constituidos en la gracia”¹³². Como es evidente, la reforma canonical entra en un marco más amplio de agustinismo teológico e incluso filosófico. Así la liturgia, a través de esos textos, y asociada a sus imágenes estéticas -la luz, el agua, el incienso, el aceite- consigue un mayor calado interior en la fe del pueblo fiel; así se comprende mejor el lenguaje en ocasiones metafórico, en otras literal, del arte y de la música, con que se intenta canalizar una mejor comprensión de la *Imago Dei*.

En el contexto de una fuerte presencia documental agustiniana en la Catalunya de la época cabe reseñar, todavía, algunos textos más que contribuyan a cerrar el marco de la práctica litúrgica y devocional de la época en que nos movemos. Son varios los manuscritos que delatan esta fuerte presencia de Agustín en los condados catalanes. El comúnmente llamado *Homiliarium Bedae*, recoge importantes testimonios en relación a la presencia de Agustín en la predicación de la época, concretamente en la colegiata de sant Feliu de Girona en el siglo XI¹³³. Más adelante se verá por qué el manuscrito recibe un nombre que se relaciona con Beda el Venerable, aunque por ahora interesa más destacar la presencia agustiniana en el texto. Son homilías escritas basándose en textos patrísticos, pensadas para ser leídas -predicadas- durante el tiempo de preparación para la Pascua cristiana. Las obras de san Agustín que se emplean guardan una fuerte relación con el evangelio de san Juan¹³⁴.

¹²⁹ *Evangelia dicenda in solemnitatibus totius anni. Regula monastica Sancti Augustini. Necrologium monasterii sancti Joannis de Abbatisis*, MEV, 149.

¹³⁰ MEV, 149, fol. 9v.

¹³¹ PL, 32, 1377-1384. Gudiol, 1923, p. 160.

¹³² *Oratio beati augustini episcopi* (en caracteres de color rojo). *Donet Dominus ut observetis hec omnia cum dilectione tamquam spiritualis pulchritudinis amatores et bono Christi odore de bona conversatione flagrantibus non sicut servi sub lege sed sicut liberi sub gracia constitui* (MEV, 149, fol. 14)

¹³³ R. Etaix, “L’homiliaire conservé au Museo Diocesano de Girona”, *Homéiliaires patristiques latines. Recueil d’études de manuscrits médiévaux*, Institut d’Études Augustiniennes, Paris, 1994, p. 417-425.

¹³⁴ Concretamente, se comentan: Juan, 10, 17: *Tract in Ioh.* XLVII, 7-14: PL, 35, 1736-1741 (fol. 5v-8v); Juan, 12, 37: *Tract in Ioh.* LIII, 1-3: PL, 35, 1774-1780 (fol. 16r-19r); Juan, 8, 31: *Tract in Ioh.* XLI, 1-XLII, 14: PL, 35, 1692-1705 (fol. 46v-56v); Juan, 5, 1: *Tract in Ioh.*, XVII, 1-16: PL, 35, 1527-1535 (fol. 56v-63r); Juan, 8, 21: *Tract in Ioh.* XXXVIII, 1-XL, 11: PL, 35, 1675-1692 (fol. 68r-76v, 24r-25v, 34r-v); Juan 5, 30: *Tract in Ioh.* XXII, 14- XXIII, 15: PL, 35, 1581-1592 (fol. 30v-31v, 77r-83v); Juan, 8, 12: *Tract in Ioh.*, XXXIV, 1-XXXVII, 10: PL, 35, 1652-1675 (fol. 184v-199v). Es importante

El predicador busca remover al fiel a la conversión personal, siguiendo el texto de san Agustín: *Quod ait Dominus, Ego sum lux mundi, clarum puto esse eis qui habent oculos, unde hujus lucis participes fiant: qui autem non habent oculos, unde hujus lucis particeps fiant: qui autem non habent oculos nisi in sola carne, mirantur quod dictum est a Domino Iesu Christo: ego sum lux mundi*. Y con esta encendida prédica la reflexión sobre la creación está servida: *Non est Dominus Christus sol factus, sed per quem sol factus est. Omnia enim per ipso facta sunt, est sine ipso, factum est nihil*, añade la prédica agustiniana, enlazando el capítulo 8 con el 1 del evangelio de Juan: enlazando la luz de Cristo *Pantocrátor* con la luz de Cristo *Cosmocrátor*¹³⁵. Es un mensaje que llega, vivo, al creyente, acostumbrado a ver, en las portadas de los templos, esa misma inscripción, que identifica Cristo con la Luz. Las páginas conservadas del *Homiliarium Bedae* remiten a una consideración de Cristo-Luz en el marco de un momento litúrgico de preparación para la Pascua. Ya llegará el tiempo, la ceremonia litúrgica por excelencia, en la que el creyente podrá ver constatado este mismo simbolismo en forma de decenas de velas encendidas que, en la oscuridad del templo, simbolizarán la resurrección del Cristo-luz en el contexto de la ceremonia litúrgica de la vigilia pascual, celebrada desde antiguo¹³⁶. El homiliario de Girona se completa con sendos comentarios de san Jerónimo y de Beda el Venerable al evangelio de Mateo, por parte del primero, y al de Lucas y Marcos, a cargo del segundo. El compilador del homiliario lo completa con dos sermones del propio san Agustín: el 75¹³⁷ y el 125¹³⁸.

En el caso del *Homiliarium Bedae*, de sant Feliu de Girona, sería posible que el comentario agustiniano a Juan 8,12 fuera un texto aislado, sin más trascendencia para la vida litúrgica fuera del recinto monástico. Pero, dado el carácter atmosférico que va teniendo la cultura que por estas épocas venimos definiendo, esto no sería lógico: la utilización de textos agustinianos para el comentario a esos pasajes relativos a Cristo luz está generalizada, como lo demuestra otro homiliario que utiliza, ampliamente, el *Tractatus in Iohannem* agustiniano¹³⁹. Se trata del texto que parece provenir de sant Feliu de Girona, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, y que vuelve a estar plagado de referencias a las obras de san Agustín¹⁴⁰. Tampoco parece curioso

destacar aquí que esta parte del comentario agustiniano se dedica a una frase del evangelio que es, con diferencia, la que más se repite en la iconografía de la *Maiestas Domini*: *Ego sum lux mundi: qui sequitur me non ambulat in tenebris, sed habebit lumen vitae*, que corresponde a Juan, 8, 12. Por toda Catalunya aparece este lema aplicado a esta iconografía: sant Clemente de Taüll, c. 1123 (J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 286-288); Llanars, Girona, església de sant Esteve, s. XII (Sureda, 1981, p. 303); Planés de Rigart, s. XIII (Sureda, 1981, p. 343-344); Tost, Alt Urgell, Lleida, iglesia parroquial, finales s. XIII (Sureda, 1981, p. 347-348); Pessonada, Pallars Jussà, Lérida, iglesia parroquial, finales del s. XIII-inicios del XIV (Sureda, 1981, p. 386); Frontal de altar, Maestro Alexandre, Rosellón, inicios s. XIII (Sureda, 1981, p. 388).

¹³⁵ PL, 35, 1652, 2.

¹³⁶ J. Pinell, “Vestigis del lucernari a Occident”, *Liturgica*, I, Montserrat, 1956, p. 91-149; J. Pinell, “La benedicció del ciri pasqual i els seus textos”, *Liturgica*, 2, Scripta et Monumenta, 10, Montserrat, 1958; F. J. Doelger, *Lumen Christi*, Paris, 1958; J. R. Bernal, “La noche de Pascua en la antigua liturgia hispana”, Barcelona, Pontificia Studiorum Universitas As. Thoma Aq. in Urbe, 1965, *Hispania Sacra*, 37, 1964.

¹³⁷ *Sermo* 75: PL, 38, 475-479 (fol. 84r-87r).

¹³⁸ *Sermo* 125: PL, 38, 691-698 (fol. 153r-157v) y PL, 38, 688, 691.

¹³⁹ Para el comentario a Juan 8, 12: PBN, Lat. 5302, fol. 274v-276v.

¹⁴⁰ PBN, Lat. 5302. R. Etaix, “Quelques homéliaires de la région catalane”, *Homéliaires patristiques latines. Recueil d'études de manuscrits médiévaux*, Institut d'Études Augustiniennes, Paris, 1994, p. 453-469 (467).

encontrar, en este contexto, la *Vox spiritualis aquile* de Juan Escoto Eriúgena, cuando llega el momento propicio, a lo largo de la cuaresma, de comentar el primer capítulo del evangelio de Juan¹⁴¹. La profunda influencia que estos textos tienen sobre la mentalidad de los hombres de la época se manifiesta, también en pequeños detalles como la presencia de una homilía de san Ambrosio, maestro de Agustín, para la fiesta litúrgica de la Purificación de María. Una nota marginal al texto principal reza: *Si hoc festum octavam habuerit legitur hec lectura in refectorio*, es decir, si en ese momento se encuentran en la octava de la fiesta de la Purificación, sea leído este texto en el refectorio¹⁴²: hasta a la mesa de los canónigos y de los monjes llega la obra de los Padres de la Iglesia latina que más tarde será predicada por púlpitos y plazas.

Aunque hay dudas en relación a otro manuscrito conservado en París, una notación musical catalana permite situarlo en la segunda mitad del siglo XI, probablemente en la diócesis de Elna¹⁴³. Contiene un leccionario completo: bíblico, hagiográfico y patrístico, y abarca el tiempo litúrgico desde el primero de diciembre hasta el tercer martes después de Epifanía. Las referencias agustinianas son también abundantes¹⁴⁴. Lo mismo ocurre con textos similares como el de de Santes Creus, de finales del siglo XII¹⁴⁵, con el de sant Llorenç de Munt, de finales del siglo XI¹⁴⁶, y el de la Seo de Urgel¹⁴⁷ del XII. Por estas fechas no aparece ningún texto agustiniano en el manuscrito del *scriptorium* de sant Cugat (también del siglo XI)¹⁴⁸, que entre el XIII y el XIV pasa a manos de sant Llorenç de Munt¹⁴⁹. Pero es interesante constatar que para la fiesta del 21 de marzo se reserva una espléndida teología de la luz¹⁵⁰, que conmemora

¹⁴¹ PBN Lat. 5302, fol. 67r-73r, Etaix, 1994, p. 458. Jeuneau, SC, 151, p. 112-113.

¹⁴² PBN Lat. 5302, fol. 194r-196v, Etaix, 1994, p. 463.

¹⁴³ R. Etaix, "Quelques homéliaires de la région catalane", *Homéliaires patristiques latines. Recueil d'études de manuscrits médiévaux*, Institut d'Études Augustiniennes, Paris, 1994, p. 470-478; A. Gastoué-V. Leroquais, *La musique en France du Moyen Age à la Révolution*, Catalogue d'exposition de la B. N., Paris, 1934, p. 8; H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, p. 292; S. Corbin, "Le cantus Sibillae", *Revue de musicologie*, 1952, p. 6.

¹⁴⁴ PBN, Lat. 5304, fol. 100r-105v, 109v-113r, 114v-116r, 127v-128v, 156r-163v, 218v-221v, 227r-228r, 247r-v.

¹⁴⁵ Ms. Tarragona, Biblioteca Provincial, Santes Creus, 139, fol. 1r-2v, 3r-4r, 5r-7v, 11v-12r, 13rv, 15v-17r, 27v-30r, Etaix, 1994, p. 479-490.

¹⁴⁶ PBN, Lat. 3806, fol. 1r-3r, 3r-9r, 70v-72r y 97r-99r, Etaix, 1994, p. 371-497.

¹⁴⁷ Seo de Urgel, Biblioteca Capitular, Ms. fgmt 181. Etaix, 1994, p. 508-509. Citas a san Agustín en fol. 4v, 4v-6v, 8r-8v.

¹⁴⁸ ACA, Sant Cugat, 22.

¹⁴⁹ A. Fàbrega, "Gràcies de participació 'in temporalibus et spiritualibus' atorgades, als segles XIII i XIV, per abats de sant Llorenç del Munt i de sant Cugat del Vallès", *Miscel.lània Anselm M. Albareda, Analecta Montserratensia*, 9, Montserrat, 1962, p. 261-264. El manuscrito comprende esencialmente un libro de lecturas de un martirologio (fol. 1v-135r), la Regla benedictina (fol. 135v-155v) y las *homelias capitulares* (fol. 165r y ss.). La presencia de una regla benedictina manifiesta algo ya constatado por la bibliografía sobre el tema: que la reforma canonical se produce en convivencia con el más antiguo espíritu de la regla de san Benito.

¹⁵⁰ *IN S. BENEDICTI. Nemo ascendit lucernam ...* (Lucas, 11, 33: "Nadie enciende la lámpara y la pone en un rincón, ni bajo el celemín, sino sobre un candelero, para que los que entren tengan luz"). *Ad hanc itaque lucernam quasi in caliginoso uite huius stadio micante frequenter subinde respiciunt, et in ipsa uident quo gressum operis tendant. Lucerna est igitur beatissimus Benedictus. Lucerna, inquam, ad hoc uidelicet super candelabrum posita ut ardens et lucens, sicut de suo precursore ueritas adtestatur, ut omnibus qui in domo sunt resplendeant. An et iste superno amore non uehementer arsit? An et iste cum uerbo et opere tum signorum splendore non reluxit? Est igitur lucerna. Set qualiter eundem preceptorem suum, immo et dominum, legiones monachorum decentius appellabunt? Dominum, inquam, siquidem et Elias dictus est dominus Helises. Erga pietatis affectu uocatur lucerna. Set parum est quasi uocetur etiam stella ...*

la fiesta de san Benito, y cuyas primeras líneas del texto correspondiente provienen de un comentario a Mateo 5, 13-16, constituido, esencialmente, por citas de Agustín, Gregorio y Beda, y transmitido entero por otro manuscrito del mismo siglo XI¹⁵¹. Los dos textos, el punto de partida (Mt, 5, 14-16¹⁵²) y el punto de llegada (Lc, 11, 33), son una manifestación más de la recepción de una teología de la luz en el siglo XI, que cristalizará en Catalunya en el XII con la explosión de una iconografía de particular relieve en relación a esta teología, como es la representación de la *Maiestas Domini* en multitud de edificaciones destinadas al culto en la alta Edad Media en Catalunya.

Esa recepción de la teología de la luz, que se va constatando a lo largo de estas páginas, va mucho más allá del agustinismo como alma ideológica de la reforma canonical. Se trata de un movimiento que, si bien va de arriba abajo, como ya se ha indicado, recorre también el camino inverso, de abajo arriba. Con los siglos, es el pueblo fiel el que “empuja” y hace perdurar las tradiciones litúrgicas, una vez cristalizadas estéticamente en grandes, o pequeños pero significativos, movimientos de gentes.

Patrística y Liturgia: un platonismo transmitido de la Antigüedad a la Edad Media

Junto a Agustín, dos gigantes del pensamiento occidental aparecen documentados en la liturgia que se despliega al mismo tiempo que los diversos movimientos de reforma que tienen lugar en la Catalunya de los siglos XI y XII. Bajo el ímpetu cluniacense crecientemente renovado por los afanes romanizadores del Papa Gregorio VII, san Beda el Venerable y san Gregorio Magno enriquecen la prédica del clero en la franja cultural del Pirineo Oriental. Junto a ellos, otros maestros, menores en cantidad pero igualables en calidad, complementan los homilarios catalanes utilizados en las catedrales, monasterios y parroquias del momento: el papa León, Jerónimo, Ambrosio y el monje irlandés Juan Eriúgena. Orígenes, independientemente de las confusiones de que es objeto, en relación a la *Homilía al Prólogo de Juan eriugeniano*, también es utilizado en la liturgia catalana de la época¹⁵³.

Las colecciones de homilías catalanas se distinguen de los innumerables homilarios latinos por tres fuentes que son, a este nivel, particularmente importantes: las *Homiliae toletanae*¹⁵⁴ y dos colecciones que aseguran su descendencia y la no

¹⁵¹ PBN, Lat. 12139, fol. 51r-53v, procedente de Fléury, que afecta a la fiesta de san Benito. El mismo comentario, aunque incompleto, se vuelve a encontrar en PBN, Lat. 5595, fol. 88r-v (Fléury, siglo X o XI); Orléans, B. M. 125, fol. 264 (Breviario de Fléury, s. XII), Etaix, 1994, p. 507.

¹⁵² “Vosotros sois la luz del mundo. No puede esconderse una ciudad asentada sobre un monte ni se enciende una lámpara y se la pone debajo del calemín, sino sobre el candelero, para que alumbré a todos los de la casa. Así ha de lucir vuestra luz ante los hombres, para que, viendo vuestras buenas obras, glorifiquen a vuestro Padre que está en los cielos”.

¹⁵³ PBN, Lat. 5302: *Sermo Origenis de Circumcisione*, In *Luc hom* 14, PL 26, 246-247 (fol. 117r-v); (Mt 8, 1-2) *Hom* 6, PL 95, 1189-1196 (fol. 157r-160v); (Mt 8, 23-25) *Hom* 7, PL 94, 411-413 (fol. 192v-194r). Tarragona, Biblioteca Provincial, Santes Creus, 139 (fines s. XII): (Mt 15, 21) PL 66, 118C10-124A (fol. 238r-139v).

¹⁵⁴ British Library, Add. 30853, proveniente del monasterio de santo Domingo de Silos que parece ser una copia hecha con letra visigótica del siglo XI o inicios del XII, del manuscrito original, datado en la segunda mitad del siglo VII. (G. Morin, *Anecdota Maredsolana*, I, 1893, p. 407-425; R. Grégoire, *Homélieux liturgiques médiévaux. Analyse de manuscrits*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1980, p. 293).

pérdida del contacto con el mundo cultural-religioso carolingio: los homilarios llamados de *Liverani*¹⁵⁵ y de *Luculentius*¹⁵⁶. A estas tres originales fuentes se debe añadir las cuarenta homilías sobre el Evangelio, de Gregorio Magno, que conocen un destacable éxito a lo largo de la Edad Media y, concretamente en los manuscritos catalanes, se encuentran con frecuencia¹⁵⁷. Las homilías sobre el evangelio, de Beda el Venerable, aparecen también a menudo en los homilarios¹⁵⁸, y buen número de ellas procede del Homiliario de Pablo Diácono. El homiliario de Diácono, del que proceden muchas de las homilías de Beda contenidas en los textos catalanes¹⁵⁹, fue encargado por Carlemagno al monje Pablo (m. después del 792), antes de su investidura imperial, siendo entonces rey de los Francos y de los Lombardos (786-800). Tras este encargo se esconde la intención, por parte del rey, de introducir más textos patrísticos en los imprecisos *Ordines* que se utilizan hasta la fecha¹⁶⁰. La colección original recibe sucesivas correcciones y ampliaciones, pero lo cierto es que el homiliario de Diácono cumple el papel de leccionario litúrgico patrístico de la Liturgia de las Horas durante numerosos siglos hasta su eliminación, debido a la renovación del Concilio Vaticano II¹⁶¹. Este hecho vuelve a confirmar que el género homiliético en Catalunya, en los siglos XI y XII, supone un punto de llegada de una cadena que vincula la cultura tardoantigua con el siglo XII catalán, hundiendo, como de paso, sus raíces en la cultura del período carolingio. Se trata de un elemento histórico que habrá de tener cristalizaciones iconográficas en la historia de la *imago dei* contemporánea a esos textos.

Resumiendo, puede decirse que un elemento fundamental en la cadena de recepción ideológica conecta los primeros balbuceos del cristianismo como filosofía, con la formulación sistemática del madurado corpus doctrinal de la teología y la liturgia del siglo XII europeo, antes de llegar a las sistematizaciones de la Escolástica del XIII. Este eslabón es, también, un corpus que, constituido por los mejores textos -sobre todo comentarios a la Biblia- constituye buena parte de la patrística desde el siglo III hasta

¹⁵⁵ De origen italiano, se data en torno al s. IX o X. En PBN, Lat. 3782 (Francia, s. IX-X), sant Cugat (Barcelona, s. XI) y *Santes Creus* (Tarragona, fines del s. XII) se conservan fragmentos que transmiten el texto original, con importantes variantes. (Etaix, 1994, p. 513).

¹⁵⁶ Homiliario carolingio de fines del s. IX e inicios del X (J. Lemarié, “Deux fragments d’homéiliaires conservés aux archives capitulaires de Vich, témoins de sermons pseudo-augustiniens et du commentaire de Luculentus sur les Évangiles”, *Revue des études augustiniennes*, 25, 1979, p. 85-105).

¹⁵⁷ PBN, Lat. 5302 (s. XI): *Hom.* 1, PL, 76, 1077 (fol. 6v); *Hom.* 6, PL, 76, 1095 (fol. 30r); *Hom.* 4, PL, 76, 1089 (fol. 43r); *Hom.* 20, PL, 76, 1160 (fol. 51v); etc. PBN, Lat. 5304 (s. XI): *Hom.* 10, PL, 76, 1110-1114 (fol. 179v-182r) PBN, Lat. 3806 (fines s. XI): *Hom.* 23 (fol. 9r); *Hom.* 24 y 25 (fol. 19v. Interesante frase: *Manifestavit se Iesus*); *Hom.* 26 (fol. 24v); *Hom.* 14 (fol. 26v); *Hom.* 29 (fol. 58r); *Hom.* 30 (fol. 75v); *Hom.* 40 (fol. 110r); ACA, Sant Cugat, 22 (s. XI): *Hom.* 21, PL, 76, 1169 (fol. 165r); *Hom.* 38, PL, 76, 1282 (fol. 170v-171r); *Hom.* 9, PL, 76, 1106 (fol. 177r-v).

¹⁵⁸ PBN, Lat. 5302 (s. XI): (Mc, 6, 47) *In Mc* II, 1083-1194, PL 92, 196B-198D (fol. 220r-221v); (Lc 15, 11) *In Luc* IV, 2279-2583, PL 92, 522B5-12 (fol. 242r-244v); (Lc, 11, 14) *In Lc* IV, 33-263, PL 94, 380-382 (fol. 244v-247r); (Mc 14, 1) *In Mc* IV, 367-693, PL 92, 266D-276D (fol. 298r-301r); (Lc 22, 1) *In Lc* VI, 403-749, CCSL 120, p. 373-381 (fol. 301r-304r). PBN, Lat. 5304: (Io 1,1) *Hom* I, 8, PL 94, 38-44 (fol. 105r-109v); (Io 21, 19) *Hom* I, 9, PL 94, 44-49 (fol. 125v-127v); (Lc 2, 21) *Hom* I, 11 lig. 1-117, PL 94, 53-58 (fol. 170r-171v); (Lc 2, 42) *Hom* I, 19 lig. 1-163, PL 94, 63-68 (fol. 182r-184r)..

¹⁵⁹ PBN, Lat. 5302 (s. XI): (Lc 1, 26-27) *Hom* I, 3, PL 94, 9-14 (fol. 43r-46v); (Lc 1, 39-40) *Hom* I, 4, PL 94, 15-22 (fol. 46v-51v); (Lc 2, 15) *Hom* I, 7, PL 94, 34-38 (fo. 62v-64v); (Jn 21, 19-20) *Hom* I, 9, PL 94, 44-49 (fol. 97r-99v); (Mt 2, 13) *Hom* I, 10, PL 94, 50-53 (fol. 102r-103v); (Lc 2, 1) *Hom* I, 11, PL 94, 53-58 (fol. 117v-120r); (Lc 2, 42-43) *Hom* I, 19, PL 94, 63-68 (fol. 147v-149v); (Juan 2, 1) *Hom* I, 14, PL 94, 68-74 (fol. 153v-156v).

¹⁶⁰ Grégoire, 1980, p. 423.

¹⁶¹ *Sacrosanctum Concilium*, 4.XII.1963, art. 92.

bien entrado el VIII. Quizás sea este el denominador común de los homilarios medievales, auténticos receptores litúrgicos de estos corpus textuales: la presencia de Orígenes (s. III), Ambrosio de Milán (339-397), Máximo de Turín (s. IV-V), Agustín de Hipona (354-430), Jerónimo (341-420), León Magno (440-461), Cesario de Arles (470-543), Gregorio Magno (c. 540-604), Isidoro de Sevilla (c. 560-636), Beda el Venerable (672-735). En ellos está pensando Carlomagno cuando encarga a Pablo Diácono la compilación de esos dos volúmenes de homilías para uso litúrgico. Así se refiere a estos Padres de la Iglesia: *Idque opus Paulo diacono, familiari clientulo nostro, elimandum iniunximus, scilicet ut, studiose catholicorum patrum dicta percurrens, veluti e latissimis eorum pratis certos quosque flosculos legeret, et in unum quaeque essent utilia quasi sertum aptaret. Qui nostrae celsitudini devote parere desiderans, tractatus atque sermones diversorum catholicorum patrum perlegens et optima quaeque decerpens (...)*¹⁶².

Los Padres que más abundan en los homilarios catalanes, ya se han visto: junto a Agustín, Beda y Gregorio, Orígenes, Ambrosio, Jerónimo y León, sin olvidar a Eriúgena, referencia obligada, por la calidad literaria y la profundidad teológica de su *Homilía*, así como por la categoría de las fuentes que dan cuenta de su presencia en la vida litúrgica de la Catalunya del XII. Son fuentes patrísticas que constituyen sectores importantes de los *sermones diversorum catholicorum patrum* que Carlomagno pide a Pablo diácono antes de ser emperador y en el marco, nuevamente, de una reforma litúrgica. La pregunta es ¿qué tienen de común estos santos Padres, tan aparentemente alejados, entre ellos, en el tiempo y en el espacio? En primer lugar, todos ellos son cristianos católicos, *catholicorum*. Además, algunos de ellos son espléndidos comentaristas de la Palabra revelada: Beda¹⁶³, Gregorio¹⁶⁴, Orígenes¹⁶⁵, Ambrosio¹⁶⁶, Jerónimo¹⁶⁷, León¹⁶⁸, Isidoro¹⁶⁹. En tercer lugar, proceden de sectores culturales predominantemente latinos: sólo Juan Escoto y Orígenes pueden ser asociados a una mentalidad filosófica y teológica oriental. Finalmente, para los que son posteriores a san Agustín se adivina una inclinación hacia ciertas formas de pensamiento cristiano-

¹⁶² A. Boretus, *Monumenta Germaniae Historica, Leges* II, 1, “Capitularia regum Francorum”, I, p. 80-81, PL 95, 1159-1160; E. Bishop, “La réforme liturgique de Charlemagne”, *Ephemerides liturgicae*, XLV, 1931, p. 186-207. Citado en Grégoire, 1980, p. 424.

¹⁶³ R. Grégoire, “Beda il Venerabile”, A. di Bernardino (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, I, col. 517.

¹⁶⁴ R. Manselli, “Gregorio Magno e la Bibbia”, *La Bibbia nell’Alto Medioevo*, Spoleto, 1963, p. 67-101. Citado en V. Recchia, “Gregorio Magno”, A. di Bernardino (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, II, col. 1706.

¹⁶⁵ R. Gögler, *Zur Theologie des biblischen Wortes bei Origines*, Düsseldorf, 1963. Citado en: H. Crouzel, “Origene”, A. di Bernardino (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, II, col. 2531.

¹⁶⁶ L. F. Pizzolato, *La dottrina esegetica di sant’Ambrogio*, Milano, 1978. Citado en M. G. Mara, “Ambrogio di Milano”, A. di Bernardino (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, I, col. 152.

¹⁶⁷ J. Steinman, *Ieronimus, Ausleger der Bibel*, Köln, 1961. Citado en J. Gribomont, “Girolamo”, A. di Bernardino (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, II, col. 1588.

¹⁶⁸ B. Studer, “Leone I papa”, A. di Bernardino (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, II, col. 1924.

¹⁶⁹ J. Fontaine, “Isidoro di Siviglia”, A. di Bernardino (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, II, col. 1839.

neoplatónico¹⁷⁰. Los anteriores al obispo de Hipona -Orígenes y Ambrosio¹⁷¹- son, más que agustinianos, platónicos, como es lógico.

En la historia de la teología cristiana es arriesgado etiquetar la cultura post-agustiniana como exclusivamente neoplatónica. No siempre hablar de *cultura agustiniana* es hablar de *cultura neoplatónica* en el marco del cristianismo medieval. Sin embargo, sí existe la certeza de que la figura de Agustín alcanza una notable dimensión hasta que las potentes sistematizaciones que la escolástica, de la mano del aristotelismo, consiguen una verdadera *Summa* de teología, ya en el siglo XIII. Por eso, al referirse a un agustinismo cultural, en cierto modo es fácil identificarlo, a primera vista, con una cultura neoplatónica; sin embargo, no debe olvidarse que, siendo dos fenómenos coetáneos y estrechamente emparentados, no necesariamente deben implicarse mutuamente.

Raíces culturales del tapiz de la Creación

Se desconoce la presencia documentada del tapiz de la creación en los inventarios de la catedral, hasta el siglo XVI, en que es llamado *pessa dita de Constantino y lo drap de Carles gran de la istoria del emperador Constanti*¹⁷². Es difícil de explicar la falta de constancia en los inventarios de la catedral, el más antiguo de los cuales data del siglo XIII. Teniendo en cuenta que los comentarios del Apocalipsis del Beato, copiado en el *scriptorium* de la catedral, hoy en Turín¹⁷³, trasluce temas del tapiz que no aparecen en el original del siglo X, existe la posibilidad de que, incluso, éste se confeccionara en la misma catedral o que, al menos, ya estuviera en la sede en el momento de la copia del manuscrito¹⁷⁴. El despliegue iconográfico del tapiz, en forma de una distribución circular de las escenas, es una trasposición, a un tejido, de un grupo de elementos que son siempre representados de manera plana, alargada o en un recuadro. Es un claro ejemplo de lo que se ha denominado el papel de la miniatura en la decoración de la pintura mural¹⁷⁵. La ordenación de las miniaturas del Génesis de Girona se ha hecho como si fuera para una cúpula o para un ábside y se ha adaptado a un esquema circular con divisiones radiales. En el centro, la imagen del Pantocrátor preside todo el ciclo. Es la representación de la *Maiestas Domini*, la teofanía apocalíptica desvelada, manifiesta, no críptica. No es frecuente la asociación de la narración histórica del Génesis con el tema apocalíptico de la visión del

¹⁷⁰ Ver, para cada caso, la voz correspondiente en A. di Bernardino (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, 2 vol.

¹⁷¹ Jerónimo ocupa un lugar en la historia del pensamiento que difícilmente encaja en un marco neoplatónico. Su interés en este contexto viene marcado en mayor medida como exégeta y transmisor del Antiguo y del Nuevo Testamento a la cultura del Occidente cristiano.

¹⁷² E. C. Girbal, "Tapicerías de la catedral", *Revista de Girona*, 13, Girona, 1888, p. 1 (para la denominación *pessa dita de Constantino*) y E. C. Girbal, "El viaje de Carlos V a Girona en 1538 y la pequeña tregua hasta junio antecedente de la de Niza", *Hispania*, 34, Madrid, 1949 (para la denominación de *lo drap de Carles Gran*). Artículos citados en P. de Palol, *El tapís de la Creació de la Catedral de Girona*, Fundació Enciclopèdia Catalana, Institut d'Estudis Gironins, Artestudi-S.2, Barcelona, 1986, p. 79

¹⁷³ P. de Palol, "El tapís de la Creació de la catedral de Girona i el Beat de Torí. Problemes de cronologia", *Annals de l'Institut d'Estudis gironins*, XXV-1, 1979-1980, Homenatge a Ll. Batlle i Prats, p. 119ss.

¹⁷⁴ "Creiem evident que el brodat era conegut per altres motius i per un altre nom", Palol, 1986, p. 79.

¹⁷⁵ E. Kitzinger, *The Role of the Miniature painting in mural decoration*, Princeton, 1975, p. 99ss.

Todopoderoso¹⁷⁶. Lo que caracteriza al Pantocrátor es el hecho de ser un joven sin barba, a la manera como se representa en Bizancio la majestad del Emmanuel¹⁷⁷. Se trata de una imagen de Cristo que, plásticamente, se halla insertado en las modas orientales pre-bizantinas y bizantinas, diferentes del pantocrátor del románico hispánico. El vestido de Cristo lleva a la misma corriente bizantinizante: un *himation* con el cuello y la orla decorados en pedrería, así como el muslo izquierdo cubierto por el *pallium* de orla dorada. El nimbo cruciforme, con la cruz decorada con incrustaciones de pedrería, es corriente tanto en el mundo carolingio como en el románico.

Es importante destacar que el tapiz de Girona no es probable que sea catalán. Esto iría algo en contra de su posible utilización como valioso documento para verificar cómo era la cultura de los condados catalanes a mediados del siglo XII¹⁷⁸. Sin embargo, el hecho de no aparecer en los inventarios desde el XIII hasta el XVI no ha impedido verlo como fuente iconográfica para los comentarios al Beato de Turín¹⁷⁹. Esto significa que, fuera o no de un taller catalán, se conserva en la catedral de Girona, ya desde el siglo XI o XII. Es, por lo tanto, un factor más, dinamizador de la cultura del momento. Además, al tratarse de un elemento de fuerte sabor oriental, tiene aún más interés a la luz de la recepción de la teología de la luz en un momento en el que, también para la zona de Girona, este tipo de cristología se transmite por diversos canales litúrgicos¹⁸⁰. Como los manuscritos de la Homilía eriugeniana, el tapiz de Girona es una prueba más de la penetración hacia Occidente de fórmulas estéticas creadas en el oriente bizantino y cristiano. La comparación de esta escena con las biblias catalanas de Roda y de Ripoll, que no debían ser las únicas existentes en Catalunya, demuestra que estamos en un ámbito cultural diferente. Las catalanas tienen importantes elementos derivados del mundo visigótico y mozárabe, y en el momento de ilustrar las escenas del *Génesis* son mucho más parcas que los ciclos orientales. El origen del ciclo de la iconografía del Antiguo Testamento, para el caso de Girona, hay que buscarlo en la miniatura oriental

¹⁷⁶ Un paralelismo se encuentra en el Evangeliario de Helmarshausen, datado entre 1173 y 1175, donde aparece el pantocrátor rodeado de los seis días de la creación. Palol, 1986, p. 91. Inscripción en el libro: EGO DOMINUS FACIENS OMNIA HEC

¹⁷⁷ F. Van der Meer, *Maiestas Domini, théophanies de l'apocalypse dans l'art chrétien*, Studi di antichità cristiana, XIII, Città del Vaticano, 1938, p. 277

¹⁷⁸ El texto de Palol dice: “Les miniatures que l’han inspirat són d’origen grec, i els textos que els acompanyen occidentals llatins (refiriéndose a los mosaicos de Venecia, posible paralelismo). A Girona passa el mateix, però només pel cicle del Gènesi. Els models carolingis o nord-italics del Menologi i de la invenció de la Creu ja porten inscripcions llatines (...). La manca total de motius de tradició hispànica ja sigui pel camí anomenat mossàrab o de tradició visigòtica, ens fa situar-lo, sens dubte, en els vells comtats de la Marca Hispànica. En tot cas els dubtes que podria haver-hi seria situar-lo a Catalunya; a la vella Septimània, o pensar, concretament, en una obra nord-italiana (...) El que podem afirmar és l’origen dels seus models des de centres orientals amb una forta influència bizantina per al Gènesi i amb una potent empremta carolíngia -amb tot el seu pòsit romà anterior- però segurament a través d’Itàlia del nord. Sembla probable que sigui en aquesta àrea cultural on s’uneixen, al principi del món medieval, els dos corrents que, cap a Occident, arriben a Catalunya, ja sigui concretament a Girona o als altres centres culturals del moment, i penso, des del segle X en endavant”, Palol. 1986, p. 154.

¹⁷⁹ “Tenim la seguretat de la presència del tapís de la Creació a la catedral de Girona, en el moment en què en el seu *scriptorium* es va copiar el manuscrit del Beat del segle X, avui a Torí i conegut com el Beat de Torí (...) (p. 154); “No hi ha dubte que el copista del Beat de Girona del 975 tenia davant dels ulls i coneixia bé el tapís de la Creació.” (p. 155)

¹⁸⁰ Por ejemplo, el ya citado comentario de Agustín al evangelio de Juan: Juan 8, 12: *Homiliarium Bedae*, Museo diocesano, Girona (fol. 184v-199v), PL 35, 1652-1675. Etaix, 1994, p. (*Analecta Sacra Tarraconensia*); o la *Vox Spiritualis aquile* de Juan Escoto Eriúgena: Girona, Archivo capitular, mss. 20.b.5, 20.b.6 y 20.b.8; Girona, Colegiata de sant Feliu, ms. 14 y 15 (Seminario 140 y 141), Jeaneau, 1985, p. 38. Se trata de fuentes documentales copiadas a lo largo del siglo XII, coincidiendo con la renovación del pensamiento eriugeniano que experimenta la época, al menos a nivel de la liturgia.

bizantina o helenística, de la cual el ejemplar más antiguo conservado es el *Génesis Cotton*, no muy alejado del *Génesis* de Viena o de ciclos más recientes como el *Ròtol de Josué*. Los paralelismos entre el *Génesis Cotton*, el *Octateuico del Serrall de Constantinoble* y las cúpulas de san Marcos de Venecia (fig. 20) plantean la posibilidad real de auténticas conexiones culturales en este sentido¹⁸¹. Por otra parte, en tiempos carolingios hay que destacar la corriente de manuscritos como la biblia de san Pablo Extramuros¹⁸² o la difusión de la *Homilía* de Juan Escoto Eriúgena, ambos originales del siglo IX y cuyo sustrato ideológico permanece, aunque a veces subterráneo, hasta llegar a la cultura del siglo XII¹⁸³.

El segundo ciclo que forma el tapiz de Girona, el Calendario, se origina a partir de modelos totalmente diferentes a los que ilustran el *Génesis*, aunque desde el punto de vista iconográfico la ligazón de la estructura total del bordado sea perfecta. Los meses del calendario van colocados en fajas verticales a ambos lados del tapiz. El ciclo del tiempo se figura a través de la sucesión de los meses y los años, de una manera dinámica. Es un auténtico círculo del año a través de las tareas del campo a la manera del lenguaje medieval y no de forma simbólica, esquemática, como se observa en la tradición romana del calendario de Filocalio. A pesar de todo, su esquema también hay que buscarlo en el mundo antiguo. El conjunto está formado por la imagen del ANNVS, centro desplazado del círculo. A su alrededor, las figuras de las cuatro estaciones, también con actitudes vitales del campo. Las serie de los meses del año, y las dos figuras individuales del DIES SOLIS y del DIES (*lunae*) son un exponente claro del paso dinámico del tiempo¹⁸⁴. El tercer ciclo que presenta es el de la invención de la santa Cruz, en el que aparece santa Elena, Judas y un personaje no identificado. Se trata de una compleja combinación de tres ciclos iconográficos aparentemente desconectados entre sí. Junto a temas cósmicos que acompañan la eternidad del Todopoderoso, otros elementos juegan entre ellos y complementan el significado total de la pieza. El sentido último del conjunto es el de la salvación, con la contemplación eterna, en el Paraíso, del Pantocrátor, presente en una teofanía abierta, manifiesta, con todos sus atributos. Es la imagen de la Majestad de Dios entronizada, de la visión del *Apocalipsis* de san Juan. Un Cristo redentor pero -aquí- también creador y ordenador del Cosmos. En este sentido, parece cercano al pensamiento de Juan, a través de su evangelio, la teología del cual es, fundamentalmente, cristocéntrica¹⁸⁵.

La ligazón ideológica con la historia de la cruz se explica con claridad, ya que es el instrumento y camino de redención. A la vez, la hipótesis de complementar el tapiz con una parte baja de tema apocalíptico¹⁸⁶ si se pudiera confirmar, permitiría abrir y

¹⁸¹ Palol, 1986, p. 100.

¹⁸² A. Boinet, *La miniature carolingienne*, Paris, 1913, láms. CXXIss. Citado por Palol, 1986, p. 100.

¹⁸³ E. Jauneau, "Le renouveau érigénien du XIIe siècle", W. Beierwaltes (ed.) *Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August, 1985, p. 33-38.

¹⁸⁴ Palol, 1986, p. 116.

¹⁸⁵ A. Bosch i Veciana, "Aproximació al concepte de Cosmos en el quart evangeli", *Revista catalana de Teologia*, IV, 2, Barcelona, 1979, p. 259.

¹⁸⁶ Ver la hipótesis del esquema publicado por Palol, 1986, p. 76, que constituiría un gran rectángulo vertical presidido por el disco del Tapiz en la parte superior. Otro disco, con la aludida escena apocalíptica y presidido desde el centro por el cordero místico cerraría la composición por la parte inferior. En el centro, esta vez sin la connotación divina del círculo, la figura del emperador, cuya autoridad, eso sí, vendría legitimada por la divina.

cerrar el ciclo de la salvación y de contemplación de Dios, desde la mentalidad del *Apocalipsis*. Abajo, una visión velada de Dios -la Teofanía del *Agnus*- en un camino ascendente hacia una visión abierta del Cristo triunfante, a través de la Cruz, de la Redención” “El Cristo es, en este sentido, cosmocrátor. Este Cosmos se representa con un doble valor; por una parte en sentido físico, temporal-terrenal. Por otra, tiene un sentido eterno, más amplio, al estar presidido por el Pantocrátor. El tiempo es, ahora, eterno, la imagen del Cristo-cosmocrátor liga con la del *Aiôn* (*aeternitas* latina) griego rodeado por el Zodíaco. Las representaciones divinizadas del sol -como *sol invictus*- y de la luna dan sentido de eternidad a la bóveda del cielo. La composición no es heliocéntrica, como ocurre con otros ejemplos griegos que dan paso a temas romanos o hebreos, sino claramente cristocéntrica¹⁸⁷. La imagen del cosmos cristocéntrico ha sido últimamente valorada, para el tapiz de Girona, como una afirmación del cosmos en la idea platónica del *Deus est sphaera infinita*, expresión medieval del pensamiento griego desde Parménides, Empédocles o Aristóteles, pasando por Boecio, hasta Allain de Lille y llegando a la *Esfera infinita* de Pascal. La asimilación del Paraíso al cosmos eterno justificaría el pensamiento paulino de que la obra del Creador no acabaría hasta poner al alcance de las criaturas los medios para volver a Él, o sea, los méritos de la redención simbolizados en la cruz, recapitulación de todas las cosas en Cristo. Palol aplica al tapiz unas palabras de Rahner: “un himno ininterrumpido sobre el misterio cósmico de la Cruz y sobre las manos abiertas y extendidas del logos que, desde lo alto de la cruz, abraza al mundo entero y retorna al Padre”¹⁸⁸.

En los tiempos de la confección del bordado existe y persiste una intensa tradición cultural, sobre todo en relación al mundo califal, razón por la cual el monje Gerbert de Aurillac, después Papa con el nombre de Silvestre II, va a estudiar a Ripoll. Pronto se inician contactos con Italia. Una serie de hechos históricos ponen en relación nuestros hombres de gobierno, particularmente desde Ripoll, Cuxá, sant Pere de Rodas, de la mano de la casa condal catalana, con Italia. El primer conde catalán que viaja a Italia es Borrell II, acompañado del obispo Atón de Vic, y de Gerbert. Oliba Cabreta y Garí, abad de Cuxá fueron dos años antes. El mismo Garí, el 978 vuelve a Roma, aunque antes pasa por Venecia para encomendarse a san Marcos. Más adelante, el abad de Ripoll Oliba volverá de Roma para asistir a la consagración de la catedral de Girona en 1038. Como consecuencia de esta corriente romana, y sobre todo de la visita de Oliba Cabreta, parece que se construye el templo de Ripoll, de cinco naves, como san Pedro de Roma¹⁸⁹. Son intensas relaciones con Italia del norte, la Santa Sede y la zona del adriático, sobre todo Aquileya y Venecia. El análisis del tapiz de Girona pone de relieve una clara conexión con los centros más cultos de la Europa de la alta Edad Media, por parte de los centros intelectuales eclesiásticos del momento. Es posible que en este ambiente culto, europeo, y de tan clara tradición clásica, se pudiera programar y bordar el tapiz de la creación¹⁹⁰.

Las Homilias de Orgañá y las provenzales de Tortosa: dos elementos históricos con el espíritu de reforma del siglo XII

¹⁸⁷ A. Grabar, “L’Iconographie du Ciel dans l’art chrétien de l’Antiquité et du haut Moyen Âge”, *Cahiers Archeologiques*, 30, Paris, 1982, p. 15.

¹⁸⁸ H. Rahner, *Mythes grecs et mystère chrétien*, Paris, 1954, p. 67. Palol, 1986, p. 152.

¹⁸⁹ P. de Palol, “Ripoll i Roma”, *Revista de Girona*, 83, 1978, p. 176ss.

¹⁹⁰ Palol. 1986, p. 156-157.

En el análisis de la cultura literaria de la Catalunya condal del siglo XII encontramos dos importantes textos que confirman la presencia del agustinismo teológico en tierras condales, en el mismo contexto de reforma canonical históricamente encuadrada en el más amplio movimiento de espíritu gregoriano, que vive la Europa del momento. El texto de las homilias provenzales de Tortosa y el de las de Orgañá apuntan con fuerza hacia esta hipótesis metodológica de trabajo: coincidiendo con el espíritu de Reforma que vive este momento histórico, son utilizados abundantes textos de san Agustín y muchos otros, que participan de un mismo espíritu agustiniano. Se trata de un agustinismo teológico emparentado con una ideología teológica sobre el Cristo-luz y que acusa una fuerte tendencia espiritualizadora de vuelta a la primitiva pureza de espíritu de la vida original de los apóstoles de Jesús. Sin ir más lejos, las veintidós homilias de Tortosa se inician, tras un texto homiliético latino de Gregorio Magno, con el sermón de Navidad: *Lux orta est super nos quia natus est nobis hodie salvator*, es decir, “ha nacido la luz sobre nosotros porque nos ha nacido el Salvador”¹⁹¹. Otro dato, que ya se ha anotado, complementa este hecho histórico: en la misma festividad litúrgica de Navidad, por encargo de Carlos el Calvo, Juan Escoto Eriúgena aclaraba que esta luz se daba a conocer al mundo de una doble manera: por las Escrituras y por las creaturas¹⁹². Y no hace falta repetir que este mismo texto eriúgeniano se utiliza en diversas diócesis del mismo territorio condal¹⁹³.

El origen geográfico de los textos, llamados de Organyà y Tortosa, no está completamente determinado. Filológicamente, provienen de una fuente provenzal común, aunque el primero sea una traducción al catalán y el tortosino sea provenzal con abundantes catalanismos. Es casi seguro, también desde el punto de vista histórico, que son textos de origen catalán y, más en concreto, originados en la diócesis de Urgell¹⁹⁴. Además, se incrustan, haciendo juego, con otras piezas del sistema del que se viene hablando a lo largo de estas páginas: la reforma canonical y el espíritu agustiniano que la anima. El de Orgañá es parte de un programa de predicación destinado al uso interno de los canónigos, mientras que el de Tortosa, más largo y menos abstracto, va dirigido al pueblo fiel¹⁹⁵. En relación a la fuente común provenzal, todo apunta a que sea la canónica regular agustiniana de san Rufo de Avignon. Este es un dato relevante para confirmar la posibilidad de una franja territorial común entre el norte catalán y el sur francés, que permite hablar con comodidad de un sustrato cultural mutuamente compartido.

La reforma canonical promovida por la abadía de san Rufo, en el contexto general de la reforma gregoriana, es adoptada por la casi totalidad de las canónicas regulares catalanas, que abandonan la antigua ordenanza aquisgranesa. El priorato de Orgañá se reforma de acuerdo con las abadías canonicas de Solsona y Cardona que, hacia el año 1090, habían adoptado la reforma de san Rufo¹⁹⁶. Por otra parte, la influencia de san

¹⁹¹ J. Moran y Ocerinjáuregui, *Les homilies de Tortosa*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990, p. 92. Texto basado en *Isaías 9, 1, 2: Populus, qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam: habitantibus in regione umbrae mortis, lux orta est eis*. Forma parte de la misa matutina de Navidad.

¹⁹² *Dupliciter ergo lux aeterna seipsam mundo declarat, per scripturam videlicet et creaturam*, SC 151, 289c10-15.

¹⁹³ *In die Natalis Domini, Homilia*, Gros, 1996, n. 72.

¹⁹⁴ J. Morán y Ocerinjáuregui, “Les homilies d’Organyà en relació amb les homilies provençals de Tortosa”, *Miscel.lània Pere Bohigas/2*, 1981, p. 83-84.

¹⁹⁵ M. Zink, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, 1976, p. 28.

¹⁹⁶ AP, p. 52-59.

Rufo sobre Tortosa fue directa, si se tiene en cuenta que esta ciudad es conquistada por Ramon Berenguer IV¹⁹⁷ en el año 1148. Su primer obispo residencial es Gaufred (1151-1165), hasta entonces abad de san Rufo de Avignon y su sucesor, Ponç de Monells, fue abad de sant Joan de les Abadesses, que como se ha visto es otra canónica agustiniana reformada por san Rufo¹⁹⁸. De hecho, los primeros libros litúrgicos y didácticos de la canónica de Tortosa provienen de san Rufo de Avignon, al igual que el conocido misal de san Rufo¹⁹⁹, conectado, iconográficamente, con la imagen del Cristo Pantocrátor en una interesante versión, cuya inscripción entronca, teológicamente, el Antiguo con el Nuevo Testamento: *Ego sum qui sum* (fig. 5).

En este sentido, no es extraño que en un contexto agustiniano aparezcan los dos tipos de sermones señalados: uno más culto para la predicación interna de los clérigos (tipo Orgañá) y otro más extensivo y ejemplificado para el pueblo (tipo tortosino), ya que desde el principio esta orden asume tareas pastorales, también a través de las parroquias que dependían directamente de monasterios (Solsona, Àger, Mur). De hecho, la expansión de las canónicas entre el último tercio del siglo XI y en el XII debió ser motivada por una urgente necesidad pastoral²⁰⁰. Se ha sugerido la posibilidad de una influencia cátara para las homilias de Orgañá²⁰¹, pero quizás conviene remontar su cronología al siglo XII, anterior a la puesta en escena de la herejía albigense. Además, su origen provenzal, en Avignon, cae fuera del área languadociana (Tolosa, Narbona, Carcasona, Besiers y Foix), que es donde la herejía cátara más se enraiza y se hace más conflictiva. Tal vez sea más clara su correspondencia cultural al contexto general de la reforma gregoriana que tiene, precisamente, uno de sus puntos de aplicación en la reforma canonical agustiniana de san Rufo de Avignon²⁰².

Conclusión

Coincidiendo con un renacimiento cultural en el siglo XII, llegan a la Catalunya condal colecciones de homilarios elaboradas, básicamente, con materiales de los *catholicorum patrum*, es decir, padres de la Iglesia católica que, mayoritariamente, desde el punto de vista de la historia de la teología, han recibido, quién más, quién menos, el barniz doctrinal de Agustín²⁰³. A esta influencia habría que sumar otras, como el Antiguo y el Nuevo Testamento, así como algunas más que todavía desconocemos. Es un agustinismo teológico-litúrgico que viene a añadirse a otro de

¹⁹⁷ Recordemos que este conde era hijo de Blanca de Provenza y que mantenía lazos con sus parientes Ramón Berenguer III y Ramón I, ambos de la Provenza.

¹⁹⁸ E. Junyent, *El monestir de sant Joan de les Abadesses*, sant Joan de les Abadesses, 1976, p. 46ss.

¹⁹⁹ Morán, 1981, p. 71, nota 16.

²⁰⁰ M. Riu, "La canònica de santa Maria de Solsona. Precedents medievals d'un bisbat modern", *Urgellia*, II, 1979, 217-218 y 226-227 para las relaciones con san Rufo de Avignon.

²⁰¹ J. Ventura, "El catarismo en Catalunya", *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, XXVIII, 1959-1960, p. 164-165.

²⁰² Morán, 1981, p. 82-83.

²⁰³ Es importante destacar que los primeros impulsos reformistas en la Catalunya de finales del siglo XI se hallan más conectados con el elemento patrístico en sentido genérico que directamente con el elemento agustiniano, que se intensificará mucho por la influencia de san Rufo de Avignon a inicios del siglo XII: *En realitat, segons la informació aportada per Villanueva, la reforma ordenava que els canonges visquessin secundum Sanctorum Patrum sententias, sense esmentar particularment sant Agustí, que al començament de la reforma canonical era considerat una autoritat més (...) en les cases que seguien l'ordo antiquus canonical* (Morán, 1990, p. 34).

carácter más canónico como es el animador de una reforma que, quizás por este afán *regulador* que inspira la carta 211 de Agustín, ha sido certeramente llamada *canonical*. Esto se produce en el contexto más amplio de la reforma gregoriana que, además de fomentar la paz y las peregrinaciones, que permitirán superar el aislamiento feudal, sus líderes pretenderán corregir los graves defectos del cuerpo clerical feudal, en especial la simonía, el concubinato y la baja instrucción de los clérigos. En este sentido, la vida regular y la valoración espiritual de la pobreza será un buen instrumento de reforma. Los prelados conventuales serán elegidos por la comunidad de acuerdo con las reglas respectivas; la vida en común favorecerá la castidad; y, en las escuelas conventuales, canónicas o monásticas, será posible instruir mejor a los futuros clérigos.

Este es el contexto histórico en el que se encuentra la iconografía de la *Maiestas* entre los siglos XI y XII en los condados catalanes. Las imágenes iconográficas habrá que verlas en el mismo marco, como un elemento más de la misma realidad cultural. Es posible que los elementos que ya conocemos estén relacionados entre sí. Hasta ahora se ha intentado ver la relación coherente de una serie de referentes que se hallan juntos en el espacio y en el tiempo: la cultura agustiniana, la teología de la luz, el espíritu de reforma, determinadas homilías para usos litúrgicos concretos, la iconografía cristológica, una atmósfera cultural teñida de neoplatonismos variados. El estudio, más centrado en la obra de arte, puede ayudar a demostrar que estos elementos, bajo la guía del criterio estético, guardan una relación aún más coherente, haciendo un uso honrado de las fuentes que están a nuestro alcance.

A la vista de estas referencias, no es precipitado observar algunas conclusiones sobre las que poder apoyarse más adelante. Primero: el número de ejemplos de manuscritos del ámbito catalán hace pensar en una amplia difusión de la Homilía al Prólogo de Juan, del monje Escoto, en las franjas pirenaica y prepirenaica correspondientes, a ambos lados del Pirineo²⁰⁴. Este hecho lleva a definir una especie de familia de manuscritos catalanes, que abrirían la brecha, culturalmente hablando, a la penetración de esta manifestación de renacimiento intelectual en la Europa del momento²⁰⁵. En segundo lugar, la presencia de la *Homilía* se prolonga en Catalunya al menos hasta en año 1557, fecha en la que se imprime el breviario de Vic, que todavía contiene un breve extracto del texto original. Entre el antiguo manuscrito de Zaragoza (fechado en el siglo IX²⁰⁶) y el presente breviario impreso han pasado casi setecientos

²⁰⁴ Sobre este tema es interesante consultar los textos reunidos por Philippe Sénac, *Frontières et espaces pyrénéens au Moyen Age*, Perpignan, Centre de Recherche sur les problèmes de la frontière (CREF), 1992, en especial la Introducción de Pierre Bonnassie (p. 9-13) y el texto titulado “L’image des Pyrénées au Moyen Âge” de Patrick Gautier Dalché (p. 15-33). Con respecto al fenómeno de frontera con el sur de la Marca, M. Zimmermann, “Le concept de Marca Hispanica et l’importance de la frontière dans la formation de la Catalogne”, Ph. Sénac (ed.), *La Marche Supérieure d’Al-Andalus et l’Occident Chrétien*, Madrid, Casa de Velázquez, universidad de Zaragoza, 1991, p. 29-49

²⁰⁵ Jeauneau, 1985, p. 36, que cita a R. Etaix, “Quelque homéliaires de la région catalane”, *Recherches augustiniennes*, 16, 1981, 333-391.

²⁰⁶ “Mais l’ancien manuscrit 17-34 de la Seo de Saragosse contient, à ce sujet, quelques informations intéressantes. Ce codex, écrit vers la fin du XIIe siècle ou le début du XIIIe, se composait de deux parties, aujourd’hui disjointes. La première partie avait été copiée sur un manuscrit carolingien précisément daté: *Anno XXI. Regnante Karolo rege* (R. Etaix, “Sermon inédit de saint Augustin sur la Circoncision dans un ancien manuscrit de Saragosse”, *Revue des Etudes augustiniennes*, 26, 1980, p. 63). La deuxième partie, celle qui contient la *Vox spiritualis* (...), a été copiée, elle aussi, sur un manuscrit carolingien ainsi daté: *anno presenti in era illa DCCCCXII*, c’est-à-dire, (...) en l’année 874 “ (R. Etaix, 1980, p. 68 y F. X. Altés y Aguiló, “A propòsit del manuscrit llatí 3086 de la Biblioteca Nacional de París: Un homiliari de Vilabertran”, *Miscel.lània litúrgica catalana*, 2, Barcelona, 1983, p. 13-47).

años a lo largo de los cuales, a nivel de la cultura litúrgica, el hilo eriugeniano no se ha perdido. Entre el texto de Zaragoza y el breviario de Vic, la consuetud de la catedral vicense, de mediados del XIII, aparece como un eslabón, entre los múltiples que se interponen entre los siete siglos de distancia cronológica que separan esos dos textos. En tercer lugar, en la mayoría de los casos, se trata de homilias, fragmentos de homilias, breviarios de coro, libros destinados a la lectura pública en monasterios o catedrales, lo cual asegura la transmisión, sobre todo oral, de antiguas tradiciones culturales bien arraigadas en la conciencia y en la vivencia del pueblo fiel y de sus dirigentes eclesiásticos. Se trata, por eso, de libros originalmente muy voluminosos, que con el tiempo se divulgarán en forma de copias de reducido formato, que permitan la utilización individualizada de esos textos. Es lógico que el comentario eriugeniano triunfe en un momento de renacimiento cultural: se trata de una elegante prosa rimada y de un contenido de gran elevación teológica²⁰⁷.

Es importante haber destacado dos de las aportaciones culturales que deben ayudar a explicar la imagen: la presencia de textos bíblicos y la recepción de algunos elementos patrísticos en la liturgia, entre los que se halla presente el eriugeniano, gracias a la herencia carolingia recibida mediante una serie de textos catalanes datados entre los siglos XI y XIII. Son dos importantes fuentes: el factor bíblico es un portador fundamental de una teología de la luz de origen judío²⁰⁸. El elemento patrístico no tiene desperdicio, como tampoco la insistencia de Eriúgena en una cristología que abunda en la explicación de un Cristo-luz. Desde el momento en que es encarnado asumiendo la naturaleza humana y uniéndola hipostáticamente a la divina, la teología de la luz llega a su culmen. Se deja de hablar de una estética de la luz para hablar de una metafísica de la luz²⁰⁹. Este hecho es lo que se trata de representar iconográficamente en una

²⁰⁷ Jeuneau, 1985, p. 34-35.

²⁰⁸ Enriquecida por tradiciones de otros pueblos: fundamentalmente mesopotámico y egipcio, sobre todo por lo que se refiere al Antiguo Testamento. Algunos ejemplos del uso de la luz en el Antiguo Testamento: *Genesis* 1, 3: *dixit que Deus fiat lux et facta est lux*, *Exodus* 10, 23: *nemo vidit fratrem suum nec movit se de loco in quo erat ubicumque autem habitabant filii Israhel lux erat*; *Liber Regum siue Samuelis secundus* 23, 4: *sicut lux aurorae oriente sole mane absque nubibus rutilat et sicut pluviis germinat herba de terra*; *Iob* 18, 5: *nonne lux impii extinguetur nec splendet flamma ignis eius*; *Liber Psalmorum iuxta Hebraicum psalmus* 26, 1: *David Dominus lux mea et salutare meum quem timebo Dominus fortitudo vitae meae quem formidabo*; *Liber Prouerbiorum* 4, 18: *iustorum autem semita quasi lux splendens procedit et crescit usque ad perfectam diem*; *Liber Prouerbiorum* 6, 23, *quia mandatum lucerna est et lex lux et via vitae increpatio disciplinae*; *Ecclesiasticus* 50, 31: *si enim haec fecerit ad omnia valebit quia lux Dei vestigium eius est*; *Isaias* 30, 26: *et erit lux lunae sicut lux solis et lux solis erit septemplex sicut lux septem dierum in die qua alligaverit Dominus vulnus populi sui et percussuram plagae eius sanaverit*; *Daniel* 3, 72: *benedicite lux et tenebrae Domino laudate et superexaltate eum in saecula*. En lo relativo a los evangelios, predomina la mezcla de elementos griegos y judíos, combinados con la novedad del mensaje revelado por Jesucristo, un Dios hecho hombre y redentor de la humanidad caída, a través del sacrificio de la cruz y su resurrección posterior, para ser, finalmente, glorificado por los siglos; «The Hebrews guarding the Old Testamental monotheism most often conceived light as the metaphor or the *terminus technicus* for the Law e.g. in the Book of Proverbs: ‘The lamp is the law and the light is the science’. Or in Psalm CXXIX, 105: ‘The world is a lamp unto my feet and a light unto my path’ (An important elaboration of the Jewish notions of the light and the darkness must be found in S. Aalen, *Die Begriffe Licht und Finsternis im Alten Testament, im Spätjudentum und im Rabbinismus*, Oslo, 1951.). The Psalms define light first of all as a creation of God, they exclude the divinization and the mythologization of light, finding out in it -most often- the symbol of the natural, spiritual and eternal light”, T. Dobrzeniecki, «*Maiestas Domini* from the Faras Cathedral in the National Museum of Warsaw, (Prolegomena to the Iconography)». *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 20, 1979, pág. 76.

²⁰⁹ «La bipolarización neoplatónica entre el mundo y la idea que lo trasciende se expresa también en la representación artística de éste y de sus referentes espirituales que, como modelos invisibles, posibilitan el mejor conocimiento y la existencia de lo visible. Plotino relanza una valoración de la

mandorla de luz que acoge la figura del Logos encarnado, y de la que ahora no se avanzan más detalles para no adelantar acontecimientos²¹⁰.

belleza como mística, inaugurando una nueva «estética metafísica», que se expresa mediante la estética de la luz, y que pone las bases de lo que será una auténtica «metafísica medieval de la luz» (p. 146); “Por esa relación particular entre el Amor como luz inteligible y la Belleza como luz sensible, que hace que se requieran mutuamente, se percibe una estrecha interdependencia, filosófica (neoplatonismo) y artística (arte paleocristiano), entre Amor, Belleza y Luz, que abre las puertas a una auténtica metafísica de la luz y a un verdadero sentido espiritual del espacio pictórico, en el posterior arte europeo de época medieval. A nivel filosófico, el neoplatonismo se impondrá hasta el siglo XIII y más adelante con Marsilio Ficino; y a nivel artístico el arte religioso, desde finales del siglo II hasta el siglo XIV, apostará por una progresiva espiritualización de sus contenidos y abstracción de sus formas.”A. Puigarnau, *Estética neoplatónica. La representación pictórica de la luz en la Antigüedad*, Barcelona, PPU, 1995, p. 147.

²¹⁰ A. Puigarnau, “*Vox spiritualis Aquilae y Maiestas Domini* en el siglo XII”, Actas del V Simposio Bíblico Español, *La Biblia en el Arte y en la Literatura*, Fundación bíblica española-Universidad de Navarra, Pamplona, 14-17 de septiembre de 1997 (en prensa).

1.2 Creación *Exitus y Redditus de la imagen*

En la Edad Media, el problema estético no es más que un aspecto particular del problema del conocimiento de Dios. Está ligado a los diferentes misterios de la Revelación. Esto explica que los comentarios sobre la naturaleza del hombre, la Encarnación y la Segunda Parusía sean ricas reflexiones sobre la noción de belleza. Los Padres, ni en Oriente ni en Occidente, tenderán a otorgar a la belleza un valor considerada en sí misma. La belleza no será más que un efecto de una manifestación de la sabiduría divina, es decir, el Verbo, en el que están revelados los esplendores invisibles²¹¹. Considerada como una teofanía, como reflejo de la presencia divina en el alma y en las cosas, la belleza es un signo, un recordatorio permanente para el hombre de que debe elevarse de lo visible a lo invisible, del universo sensible al conocimiento de Dios. El conocimiento estético, intuitivo e inmediato, provee la misma información que el conocimiento racional, fundado sobre la mediación o sobre un análisis de los Libros inspirados: la belleza del arte, de las imágenes o del canto litúrgico se percibe igual que la belleza del universo²¹². El problema del conocimiento de Dios es, por consiguiente, un problema estético y, junto con el de las imágenes, está determinado por uno de los mayores temas de la teología cristiana: la Encarnación de Jesucristo. Antes de que Cristo, con su encarnación, restaurase la naturaleza humana, no era posible ningún conocimiento de Dios. El pecado de Adán hace al hombre incapaz de elevarse más allá de las apariencias sensibles²¹³.

Esto hace que hablar de una recepción de la teología de la luz en el siglo XII obligue, de alguna manera, a tocar otros temas afines. Concretamente, al considerar el problema del conocimiento de Dios, que subyace a muchos otros inherentes a la Edad Media, es preciso abordar el contenido de la obra de arte y, más concretamente, el de la teología de la luz en la iconografía del Pantocrátor. Hablar de la *Maiestas Domini*

²¹¹ *Duo enim simulacra erant proposita homini, in quibus invisibilia videre potuisset. Unum naturae, et unum gratiae. Simulacrum naturae erat species hujus mundi. Simulacrum autem gratiae humanitatis Verbi*, Hugo de san Víctor, PL 175, 117; *Dupliciter ergo lux eterna seipsam mundo declarat: per Scriptura, videlicet et creatural. Non enim aliter in nobis divina cognitio renovatur nisi per divinae Scripturae apices et creaturae specie*, Eriúgena, *In Joh. prol.*, PL 122, 289; *Visibiles formas, sive quas i natura rerum, sive quas in sanctissimis divinae Scripturae sacramentis contemplatur (homo), nec propter seipsas factas, nec propter seipsas appetendas seu nobis promulgatas, sed invisibilis Pulchritudinis imaginationes esse, per quas divina Providentia in ipsam puram et invisibilem Pulchritudinem ipsius Veritatis, quam amat, et ad quam tendit omne quod amat sive sciens sive nesciens, humanos animos revocat*, *In ier. coel.*, PL, 138-139.

²¹² *Non cessat nec tacet laudes tuas universa creatura nec spiritus amnis per os conversum ad te nec animalia nec corporalia per os considerantium ea, ut exurgat in te a lassitudine anima nostra innitens eis, quae fecisti et transiens ad te, qui fecisti haec mirabiliter; et ibi refectio et vera fortitudo*, *Confessions*, V, 1; *Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive auge in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum*, Escot, *In ier. coel.*, PL 122, 139; *Mens hebes ad verum per materialia surgit/ Et demersa prius, hac visa luce, resurgit*, Suger, *De rebus in adm.*, XXVII.

²¹³ Y. Christe, *Les Grands Portails Romains. Etudes sur l'iconologie des théophanies romanes*, Instituts d'Histoire de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, 7, Genève, Librairie Droz, 1969, p. 37-38.

supone poner en relación, para empezar, tres de textos: los primeros capítulos del *Génesis*, el prólogo del evangelio de Juan y el *Apocalipsis*. No se trata sólo, por ahora, de analizar la obra de arte a la luz de estos textos, sino de considerar la teología de la luz más allá de la documentación histórica, abordándola desde el campo de la imagen estética, porque forman parte de un mismo tejido. Es preciso abrir nuevos interrogantes acerca de esta *imago mundi*. Primero, qué nueva espiritualidad pueden estar expresando estas imágenes en el terreno de una reforma canonical de fuerte contenido agustiniano-platónico; segundo, qué elementos remiten a una visión platónica del mundo, en términos de la relación *anima mundi-lux mundi* y como efecto de una palabra divina pronunciada en forma del *fiat lux*; tercero, en qué términos icónicos se expresa la respuesta al *fiat lux*. Cómo aparece, en el lenguaje de la imagen, la expresión *et sui eum non receperunt* (Juan 1, 11), que apunta a un rechazo, por parte del hombre, de la luz veterotestamentaria del *fiat lux* y de la neotestamentaria del *lux mundi* siendo, a la vez, la misma luz que cristaliza iconográficamente en la imagen del *Pantocrátor*.

En torno al *fiat lux* planteado en el tapiz de la catedral de Girona (fig. 6) hay que situar interrogantes, necesariamente interrelacionados, para entender que al hablar de una luz, se está dejando atrás una sombra; al hablar de una gracia, se está dejando de hablar del pecado. Esta es la poética del tapiz de la creación, cuyo origen geográfico ha sido, hasta ahora, de incierta averiguación. Se trata de una obra que plantea la historia de la relación entre el hombre y Dios antes de la caída original. Estas son las coordenadas en las que situar la recepción de la teología de la luz. Aparece, en ese bordado, un contraste entre dos momentos de la historia de la salvación. Antes de la Encarnación, el Verbo era invisible a los ángeles y a los hombres, conocedor de todo lo que es, de todo lo que puede ser dicho y conocido. Pero al tomar la forma de hombre, el Verbo se ha manifestado a los hombres descendiendo a ellos de tal manera que le puedan reconocer, a su modo, según sus capacidades, a través de sus teofanías²¹⁴. Si la Encarnación es, de alguna manera, la fuente y el fundamento de todo conocimiento de Dios, y por consiguiente de toda especulación sobre la idea de belleza, la Segunda Parusía constituye su conclusión, porque la aparición de Cristo revelará de una sola vez, *facie a faciem*, todos los misterios de Dios²¹⁵. Esto es lo que en el tapiz se viene a expresar al yuxtaponer las escenas de la creación antes del pecado de Adán junto con la imagen del Pantocrátor que, en virtud del primer elemento, deviene cosmocrátor, *per quem omnia facta sunt*.

A la vez, y asociado al programa iconográfico del *Pantocrátor*, abunda, en la Catalunya del siglo XII, una serie de imágenes relacionadas con los primeros capítulos del libro del *Génesis*. De hecho, lo que completa el sentido de un Cristo pantocrátor, omnipotente, es la solución que aporta el pecado. Dicho de otro modo, lo que, dentro del misterio, da sentido al hecho de que Dios haya creado a un ser capaz de rebelarse, es precisamente el mismo pecado rehabilitado por la gracia de Cristo. Este es el significado que tienen los ciclos del pecado en Adán y Eva, *junto a* los ciclos juánicos,

²¹⁴ Christe, 1969, p., 39. *Inaccessibilis enim erat nobis illa incomprehensibilis lux Patris, priusquam incarnaretur et homo fieret lux eb eo genita, quae est Christus; ipso autem humanato, et in nostra natuyra facto, accessum habemus ad invisibilem Patrem; nam dum intelligimus Christi humanitatem, profecto cognoscimus, quantur datur nobis cognoscere, ipsius et Patris sui et Spiritus utriusque abditam divinitatem. Hinc est quod et ipse ait: Philippe, qui me videt et Patrem meum videt, hoc est: qui me verum Deum et hominem intelligit, ipse Patrem meum in me intelligit, quia ego in Patre et Pater in me; ego et Pater unum sumus, In ier. coel., PL 122, 132.*

²¹⁵ Christe, 1969, p. 41.

en su versión evangélica (Prólogo al cuarto evangelio) o apocalíptica. Es lógico que por buena parte de la geografía catalana del XI, XII y XIII se hallen, dispersos, testimonios de la convivencia de este *exitus* (salida, como *fiat lux* emanado del Creador) con el *redditus* (retorno, como *lux hominum* encarnado y realizado por el Redentor). Aparte del tapiz de la Creación, de la catedral de Girona, se conocen otros programas iconográficos. Sant Sadurní de Osormort (fig. 7-11), sant Martí Sescorts (fig. 12 y 13), Sant Martí del Brull (fig. 14-16), sant Andreu de Sagàs (fig. 17 y 19) y el programa del castillo de Marmellar (fig. 18). Las comarcas donde esta iconografía se hace presente son: Osona, Barcelonés, Berguedà, Baix Penedès y Berguedà. Es una presencia lo suficientemente significativa como para afirmar que hay cierto clima cultural-religioso en el sentido de entender la identificación de Cristo-luz asociada a la tiniebla del pecado de una primera pareja humana. Se ve claro un Dios que crea al hombre a su imagen, un hombre que, encabezando al linaje humano, se rebela *empañando* su misma imagen y, con ella, la Imagen de Dios. Y, finalmente, un Dios que despliega su propia Imagen y que, encarnándose, restaura la del hombre y se revela apocalípticamente en forma de Luz. Estas son las claves para entender los programas pictóricos de la época. Ciertamente, no invalidan los análisis estilísticos habituales, ni los paralelismos formales de siempre, pero deben intentar complementarlos con nuevos instrumentos hermenéuticos.

Cristo como luz real

En su estudio dedicado al tapiz de Girona, Pere de Palol ve que “originalmente, la imagen del *Pantocrátor* no tiene ningún tipo de relación con los genuinos ciclos ilustradores de los relatos bíblicos. Cuando se busca la procedencia iconográfica y plástica de Cristo entronizado, el camino es completamente diferente del que lleva a los ciclos históricos del Antiguo Testamento y, como se ha dicho, la asociación de los dos conjuntos -Cristo entronizado y *Génesis*- es un hecho medieval que rompe con el espíritu bíblico narrativo”²¹⁶. Iconográficamente, la tradición es compleja. A veces aparece la representación, por llamarla así, *hexameral*, en seis días de la creación, (fig. 21). Otras, el *Pantocrátor* recibe una forma más sintética, más aislada y teológica, con alguna alusión explícita a su poder creador (fig. 22). Hay referencias claras a la creación como obra de las tres Personas divinas²¹⁷, como es el caso de la Piermont Morgan Library (fig. 21); y escenas en las que no se distingue con claridad la Persona que crea de las otras dos, como en la Biblia de Moutier-Grandval, del siglo IX (fig. 23), o en las secuencias del *Génesis* de las puertas de la catedral de Hildesheim (año 1015) (fig. 28). En resumen, no es que abunde la representación iconográfica de la Segunda Persona que se apropia del acto creador. Pero ahí está el *retorno* de la imagen, el *redditus* de la redención que, una vez desplegado su poder creador antes del pecado, donde el tiempo, por decirlo así, no corre, una vez que ha creado redime, retorna su propia imagen al estado original de las cosas. Esto es, a mi entender, lo que quiso expresar quien tan magistralmente diseñó la iconografía del tapiz de Girona. Lo que parece decirnos el Cristo central es lo siguiente: las escenas más inmediatamente radiales le hacen Creador del mundo, *cosmocrátor*, mientras que las más periféricas, las que remiten al tiempo y al espacio (el Calendario y la Cruz) le hacen Redentor, *soteriocrátor*.

²¹⁶ Palol, 1986, p. 93-94.

²¹⁷ “Bajo la forma de unidad se insinúa a los inteligentes la Trinidad” *Sub unitatis apellatione Trinitas intellegentibus insinuaetur* (San Agustín, *Sermón sobre la concordancia entre Gén. 1,1 y Juan 1,1 contra los maniqueos*, BAC, *Obras de san Agustín*, trad. M. Fuertes y M. M^a Campelo, PL 38, 25-26)

Sólo a primera vista hay poca relación entre la Segunda Persona y el cosmos creado. Pero únicamente en una pequeña proporción parece que la tradición iconográfica va en esta línea. Hace falta considerar otros elementos para ver que un Cristo creador del orbe es algo en perfecta armonía no sólo con la tradición patrística griega y latina sino también con la bíblica. Y debe verse esta yuxtaposición iconográfica entre los seis días de la creación -en Girona falta el tercero- y la figura del *logos* a la luz de la mútua relación e interdependencia entre los dos textos fundamentales que lo explican: Génesis 1,3 y Juan 1,1. Es una correspondencia que se establece en el plano de la teología de la luz, donde el texto de la primera inscripción +DIXIT QVOQVE D(EU)S FIAT LVX ET FACTA E(ST) LVX+ (fig. 24), del Antiguo Testamento, está en concordancia profética con el Nuevo, en virtud, nuevamente, de esa Sabiduría de luz, clave para explicar este tipo de iconografía cristológica²¹⁸. Por ejemplo, en el comentario de Jerónimo al libro de Isaías se nos habla de la claridad, la luz de Cristo rey²¹⁹, dos conceptos que en el tapiz ya son expresados: enmarcada por la interior inscripción del *fiat lux* aparece otra, a ambos lados del Cristo, sobre un fondo oscuro y caracteres rojizos: REX FORTIS. Es un rey fuerte asociado a la idea de que, con su sola palabra, *fiat lux*, la luz *est facta*. Resulta importante distinguir, en el acto creador del *fiat lux*, que una cosa es la luz *creada* mediante este acto, y otra la luz *increada* de Dios (*lumen de lumine*) que pronuncia el *fiat lux*. La luz de Dios es la Sabiduría misma de Dios, mientras que la luz creada por Dios es una luz mudable, ya sea corpórea o incorpórea²²⁰. Basta con examinar el sermón de san Agustín sobre la concordancia entre Génesis 1,1 y Juan 1,1, para observar que la tradición de asociar a Cristo con el acto creador es bien antigua. “Moisés dice, afirman ellos (los maniqueos), que *en el principio hizo Dios el cielo y la tierra*; pero no nombra al Hijo, por quien hizo Dios todas las cosas, mientras que Juan afirma: *En el principio era el verbo, y el Verbo estaba en Dios y Dios era el Verbo. Este estaba en el principio en Dios. Todo fue hecho por él, y sin él nada se hizo*”. Entonces, Agustín se pregunta “Cómo no voy a entender que el mismo Señor es el principio en que Dios Padre hizo el cielo y la tierra? (...) ¿O acaso no es él ya un principio? (...) He ahí el principio en que Dios hizo el cielo y la tierra. Hizo, pues, Dios el cielo y la tierra en el Hijo, por quien fueron hechas todas las cosas y sin el cual nada se hizo, manifestando la concordancia del Evangelio con el

²¹⁸ Interesa constatar aquí unas palabras de san Agustín en su crítica a los maniqueos: “Porque los maniqueos tienden esas trampas a los incautos, afirmando que se contradicen las Escrituras del Nuevo y del Antiguo Testamento, de manera que ambos no pueden ser juntamente retenidos en una sola fe. Y pretendiendo mostrar que son enemigos el comienzo del libro del Génesis y del evangelio de San Juan, empiezan por ahí su tarea” *Audent quippe illi huiuscemodi dolos praetendere incautis, ut dicant adversari sibi Scripturas Novi e Veteris Testamenti, ita ut una fide retineri utrumque non possit: et ipsa principia libri Geneseos et Evangelii xatá Ioannem sibimet inimica persuadere molientes, quasi ex adversa fronte committunt* (San Agustín, *Sermón sobre la concordancia entre Gén. 1,1 y Juan 1,1 contra los maniqueos*, BAC, *Obras de san Agustín*, trad. M. Fuertes y M. M^a Campelo, en concordancia con PL 38, 23).

²¹⁹ Hieronymus - *Commentarii in Isaiam*, Cl. 0584, CCSL 73, lib. : 10, cap. (s.s.) : 33, par. : 13+, línea : 62, *qui igitur talis est, regem christum in sua claritate conspiciet, de quo supra dicitur: ecce rex iustus regnabit, et principes in iudicio praerunt*; o el caso de Guillermo de Tiro: Guillelmus (Willelmus) de Tyro - *Chronicon*, CCCM 63, lib. : 10, cap. : 21, línea : 25, *Cum ergo meror, luctus et suspiria regnum occupassent universum, ecce rex, quasi stella matutina in medio refulgens nebulae, ab Antipatrida egressus Ioppe navigio subitum se intulit*;

²²⁰ *De Gen ad litt.*, V, 19, 4; I, 2, 4; I, 2, 6; V, 20, 4; *Confessiones* XI, 6,8-7,9. Vannier, 1991, p. 159.

Génesis”²²¹. Parece que el principio de la coparticipación de personas en el acto creador esté, ya en época de Agustín, bastante bien formulado: Dios Padre crea *en y por* la persona del Hijo. Incluso, comentando a Pablo, predica que “cuando el bienaventurado Pablo dice que *de él, y por él, y en él son todas las cosas*, afirma que se ha de entender no sólo el Padre, sino también el Hijo y el Espíritu Santo”²²². La observación de la iconografía de la *maiestas*, tanto en el tapiz de la creación, como en otras imágenes iconográficas, no arroja una conclusión tan diáfana. No es que el dogma no esté claro, sino que la imaginación artística no alcanza, en ocasiones, a explicitarlo con la suficiente precisión. Sin duda, el modo más exacto puede ser el empleado en el tapiz de Girona: un foco de luz central (*fiat lux*, dice la inscripción) que, al irradiar, va creando a su alrededor el cosmos material. La misma fórmula se repite en el mosaico de la cúpula de san Marcos de Venecia (fig. 20), en cuyo centro aparece, a diferencia del pantocrátor de Girona, un foco de luz que, como tal, irradia creando el cosmos a su alrededor.

Como consecuencia, siguiendo con la afirmación de Palol, parece que originalmente, la imagen del *Pantocrátor* sí tendría relación con los genuinos ciclos ilustradores de los relatos bíblicos, tal y como el estudio de la tradición del Cristo luz invita a pensar, apoyándose en fuentes exegéticas y patrísticas de indiscutible autoridad. Si además, el tapiz de Girona conduce a una poética artística de origen oriental, el argumento se hace aún más contundente si se considera que la tradición de identificar el mismo Dios-luz del Antiguo Testamento con el Cristo-luz del nuevo, tras el hecho de la Encarnación de la segunda Persona, por obra del Espíritu Santo²²³. Sin embargo Cristo, en este contexto, no es luz en el sentido *metafórico* sino *literal*: la misma *lux* que procede del *fiat lux* es un reflejo de su Luz. El nudo bíblico que se enlaza entre el inicio del Génesis (*In principio, creavit Deus...*)²²⁴ y el inicio de Juan (*In principio erat Verbum...*) esa es la luz que da sentido a la presencia de un pantocrátor rodeado por los días de la creación, como ocurre en Girona. Es importante subrayar que Cristo, en Agustín, es llamado luz no como cuando se le llama *lapis* o *agnus*, sino en sentido propio²²⁵. Es una idea que a finales de la Edad Media es comúnmente aceptada²²⁶

²²¹ *Ecce in quo principio fecit Deus caelum et terram. Caelum ergo et terram fecit Deus in Filio, per quem facta sunt omnia, et sine quo factum est nihil: ut etiam Evangelio concordante cum Genesi* (San Agustín, *Sermón sobre la concordancia entre Gén. 1,1 y Juan 1,1 contra los maniqueos*, PL 38, 24-25).

²²² *Et in eo quod beatus Paulus ait, Ex ipso, et per ipsum, et in ipso sunt omnia, non solum Patrem, sed et Filium et Spiritum sanctum docet intellegi* (San Agustín, *Sermón sobre la concordancia entre Gén. 1,1 y Juan 1,1 contra los maniqueos*, PL 38, 26)

²²³ La obra de la creación es obra de las tres personas de la Trinidad. También muestra este aspecto la historia del arte. Por ejemplo, New York, Piermont Morgan Library, Cod. 791, fol. 4v. Biblia de Lothian, s. XIII: entronizadas las tres personas, rodeadas de ángeles en el registro superior y de los seis días de la creación en el inferior, Zahlen, 1979, lám. 116

²²⁴ Recuerdo la inscripción del segundo círculo concéntrico del tapiz de Girona: IN PRINCIPIO CREAVIT D(EU)S CELV(M) ET TERRAM MARE ET OM(N)IA QVA IN EIS SUNT EP VIDIT D(EU)S CVUNCTA QVE FECERAT ET ERAN(T) VALDE BONA+

²²⁵ «È importante sottolineare che Cristo in Agostino è detto luce non in senso metaforico o simbolico (come quando viene detto *lapis* o *agnus*), ma in senso proprio. Dice Agostino infatti: *neque Chritus sic dicitur lux, quomodo dicitur lapis: sed illud proprie, hoc figurate* (*De Genesi ed. litt.* IX 28, 45). H. P. L’Orange, «*Lux aeterna* L’Adorazione della Luce nell’Arte Tardo-Antica ed Alto-Medioevale». *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XLVII, 1974-75, pág. 202.

²²⁶ Ancora nel tardo medioevo si afferma espressamente che Dio è luce non in senso figurato, ma in senso proprio. Così un autore ignoto del XII secolo ci dice: *Deus non dicitur lux, sicut dicitur agnus, dicitur enim agnus translative at non proprie, lux autem dicitur proprie et non translative* (*Liber de Intelligentiis*, da autore ignoto del 13 sec. Cl. Bäeumker, “Witelo, ein Philosoph und Naturforcher des XIII. Jahrhunderts”. *Beiträge zur geschichte der Philosophie des Mittelalters*, III, 2. Münster, 1908, pág. 357ss. (*Exkurs über die Lichtmetaphysik oder Licht-Ontologie des Altertums und Mittelalters*). E. de Bruyne, *L’Esthétique au Moyen Age*. Louvain: 1947, pág. 78). Pertanto Dio stesso è presente nella luce

Parece que, complementando la observación de Palol, cuando se busca la procedencia iconográfica y plástica del Cristo entronizado, el camino no es completamente diferente del que lleva a los ciclos históricos del Antiguo Testamento: son pocos los ejemplos icónicos que manifiesten lo contrario²²⁷, pues es lógico que algo que en la historia de las ideas estaba tan claro, sea refrendado por la historia de las imágenes. No parece tan evidente, como consecuencia, que “la asociación de los dos conjuntos -Cristo entronizado y *Génesis*- es un hecho medieval que rompe con el espíritu bíblico narrativo”²²⁸, puesto que el espíritu bíblico narrativo es, en este sentido, perfectamente agustiniano: “El nuevo Testamento late en el nuevo como el antiguo se hace patente en el nuevo”, cosa que a lo largo de la Edad Media parece estar, incluso desde los primeros tiempos del cristianismo, bastante resuelta²²⁹.

El límite entre la “luz verbal” (fiat lux) y la “luz fáctica” (facta est lux): la Trascendencia del Pantocrátor

El tapiz de la creación ha sido situado cronológicamente en torno al año 1150 de la era cristiana. Se trata de un importante documento iconográfico para constatar la recepción de la teología de la luz, que centra el contenido de esta sección. En el presente contexto, el tapiz ofrece importantes elementos de análisis que no deben ser pasados por alto. Iconográficamente, son varios los elementos que deben ser situados a ambos lados de un límite que marca la pauta de la historia de la salvación del hombre: el pecado original. Si se habla en términos generales, tres son las claves hermenéuticas que pueden servir de punto de referencia para entender el *fiat lux* en su adecuado contexto: el Cristo-Cosmocrátor, el Calendario y la Cruz (fig. 6). Parece que el artista sitúa la representación iconográfica del Cosmocrátor y su obra cosmológica temporalmente anterior al pecado, o sea, fuera del calendario, más allá del tiempo. La santa Cruz se debe plantear, en la mentalidad de la época y en el conjunto de la obra,

del giorno che penetra attraverso la finestra nel santuario cristiano tardo-antico e tardo-medioevale”; «Boneventura dice: Dio è la luce eterna cui non esiste differenza alcuna fra luce in quanto essenza e luce in quanto atto: *lumen aeternum, in quo non differt essentia luminis et ipse actus lucendi*». (Cf. W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*. Berlin: 1954, pág. 55ss y Bäeumker, pág. 16ss y 466ss), H. P. L’Orange, «*Lux aeterna* L’Adorazione della Luce nell’Arte Tardo-Antica ed Alto-Medioevale». *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XLVII, 1974-75, pág. 202.

²²⁷ *Pantocrátor* entronizado sobre el arco iris, sosteniendo el mundo en su mano izquierda y bendiciendo con la derecha (Biblia de Koblenz, c. 1100, fol 2, J. Zahlen, *Creatio mundi*. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter, Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik, 13, Stuttgart, Verlag Klett-Cotta, 1979, lám. 211; Flavius Josephus *Antiquitates*, s. XII, Cristo entronizado, Zahlen, 1979, lám. 220; Avranches, Biblioteca municipal, Ms. 2, fol 5, Biblia de Mont St. Michel, s. XIII, Cristo entronizado con el mundo en la mano izquierda, Zahlen, 1979, lám. 199; Bamberg, Staatsbibliothek, Bibl. 94 (A.II 18), fol. 154v, Evangelionario, mediados s. XI, Cristo entronizado sobre el mundo, Zahlen, 1979, lám. 179; London, British Library, Add. 14788, fol. 6v, Biblia, 1148, Cristo entronizado rodeado de escenas veterotestamentarias relativas a episodios del Génesis, Zahlen, 1979, lám. 68; München, Bayer, Staatsbibliothek, Cod. Lat. 835, fol. 146, Psalterio inglés, s. XIII, Cristo entronizado rodeado por los seis días de la creación, Zehlen, 1979, lám. 64; London, British Library, Add. 38116, fol 8v, psalterio inglés, s. XIII, Cristo entronizado rodeado por los seis días de la creación, Zahlen, 1979, lám. 65; etc.

²²⁸ Palol, 1986, p. 94.

²²⁹ Las prefiguraciones paleocristianas de la figura de Jesucristo son cristalizaciones iconográficas del hecho de que, poco antes de entrar en la Edad Media, no se rompe el espíritu bíblico narrativo. Es un modo de exponer la Biblia como una fuerte unidad de textos inspirados, en la que la nueva alianza cobra vida a la luz de la antigua, y ésta se comprende conociendo la nueva. Por ejemplo, el sacrificio de Isaac, El episodio de Jonás, etc., A. Grabar, *El primer arte cristiano (200-395)*. Madrid: Aguilar, 1967

como a caballo entre el pecado y la gracia: es el instrumento de salvación que lava la culpa original. El calendario puede que sea un recuerdo de la naturaleza caída. La presencia iconográfica del calendario es una clara referencia al tiempo que pasa, para no volver. Volverá el *tipo* de tiempo (cíclicamente: las estaciones del año), pero no *ese* tiempo. La caída original de Adán y Eva, cuya representación abunda en esta época en tantos programas iconográficos (el Brull, Marmellar, Osormort, etc.) introduce el elemento de la caducidad.

La caducidad es lo que, de repente, despierta la conciencia del tiempo y, en última instancia, remite a la muerte. Por eso, en el tapiz de Girona no es incómoda la asociación iconográfica de la *caída* de nuestros primeros padres y el *calendario* como punzante referente temporal del transcurso de la vida y de la muerte después de la desgraciada experiencia del pecado. Las representaciones de los meses del año se miden en términos de trabajo costoso²³⁰, siempre después del pecado²³¹. Con el pecado, aparece una promesa de redención²³², que plantea un paso del tiempo distinto del previo a la caída: ahora se cuenta en relación a la venida del Mesías: es una espera que, en el judaísmo, es incompatible con un devenir cíclico, griego, del paso del tiempo. Y, a partir del cristianismo, se cuenta desde el año de la Encarnación del Cristo. Desde este momento, la gracia redentora, la virtud divina, se planteará siempre teológicamente como luz; y el pecado será considerado como obscuridad sustancial. En esto consiste el *redditus*, el Retorno de la imagen: en una rehabilitación de lo creado, por medio de la gracia que, como de vuelta del camino emprendido con la creación truncada por el pecado, borra la mancha y restaura todas las cosas en el Verbo²³³

Así es como lo plantea el tapiz de Girona. Cristo, en el centro, es el REX FORTIS, reza la inscripción del fondo²³⁴. Por su palabra, *fiat lux*, todas las cosas son creadas. En esta luz debe entenderse la creación de los ángeles, hechos partícipes de la luz eterna, que es la misma e inmutable sabiduría de Dios, por la cual todo se ha hecho, de la que decimos que es el Hijo de Dios, para que su luz ilumine al mundo²³⁵. Además,

²³⁰ Gén. 3, 19: “Con el sudor de tu rostro comerás el pan”.

²³¹ El hombre, a diferencia del Adán desnudo recién creado, aparece en el calendario de los meses del año vestido, claro síntoma de que ya ha pecado, siguiendo la exégesis clásica de Gén. 3, 11: “Y quién, le dijo (Dios a Adán), te ha hecho saber que estabas desnudo? ¿Es que has comido del árbol del que te prohibí comer?”

²³² Gén. 3, 15: “Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer, entre su linaje y el tuyo; Éste te aplastará la cabeza y tú le acecharás el calcañal”, en relación al Mesías, nacido del linaje de María, virgen.

²³³ Col. 1,14.

²³⁴ Inscripciones de contenido similar: en la mandorla, «HAC SEDET ARCE DS MUNDI REX GLORIA CAELI» «Evangelario dell’abbazia di Prüm, di scuola di Tours, ora nella Bibliot. Univ. di Tübingen (tours, Min. IX 46).- Principale: doryforumenos in scudo pavese stellato dai simboli degli Evangelisti; (...) nimbo con croce patente; detra benedicente alla greca; sinistra sul libro aperto poggiato sul femore», c. 846, C. Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ— *Saggio d’esegesi letterario-iconografica*. Orientalia Christiana Analecta, 170. Roma: Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1964. , pág. 225-226; REX DEUS ESTQUE HOMO. QUEM SIMPLEX SIGNAT IMAGO./ QUO MORS EST STRATA. SERPENTE LEONE NOMATA, «Bassorilievo d’arte renanna nel Mus. Naz. di Firenze (Ren. scult. XI 5). Principale; in piedi (...)», s. XI, Capizzi, 1964; etc.

²³⁵ *Cum enim dixit deus: fiat lux, et facta est lux, si recte in hac luce creatio intellegitur angelorum, profecto facti sunt participes lucis aeternae, quod est ipsa incommutabilis sapientia dei, per quam facta sunt omnia, quem dicimus unigenitum dei filium; ut ea luce inluminati, qua creati, fierent lux et uocarentur dies participatione incommutabilis lucis et diei, quod est uerbum dei, per quod et ipsi et omnia facta sunt.* Augustinus Hipponensis - *De ciuitate Dei* Cl. 0313, CCSL 48, lib. : 11, cap. : 9, linea : 57.

Cristo es S(AN)C(TV)S D(EV)S, según aparece abreviado en el libro abierto, que con su mano izquierda enseña, autoritario. Son muchos los pantocrátors que muestran esta vertiente, identificando, en la misma sustancia divina, al Padre y al Hijo²³⁶. Las palabras escritas en el primer círculo concéntrico explican el contenido del círculo central: Cristo-luz, Rey fuerte y Santo Dios es lo que significan las palabras +DIXIT QVOQVE D(EU)S FIAT LVX ET FACTA E(ST) LVX+, donde entre las palabras *dixit* y *lux* se interpone una cruz griega: “(...) FACTA LUX :+ : LUX FIAT (...)”. Esta yuxtaposición viene a decir que, de algún modo, entre el Verbo de Dios (que se formula en un *dixit*), y su *lux* (que es el otro extremo de la yuxtaposición) se establece la cruz, es decir, el aspecto redentor de esa misma luz: se establece el *vos estis lux mundi*. Es una yuxtaposición que, si seguimos con la hipótesis de Palol de que la secuencia de la invención de la santa cruz separaría el cosmócrator del emperador, se produce en paralelo: el encuentro redentor de la cruz se interpone entre la humanidad, presidida por el emperador (que deberá reflejar el *vos estis lux mundi*: hay que tener en cuenta que cuando el emperador se convierte, la sociedad que preside sigue si mismo camino de conversión), y la divinidad encarnada en Cristo-luz.

Es interesante explicar la diferencia, aquí, entre la *lux fiat* y la *lux facta*. Porque la primera es una , por llamarla así, “luz verbal”: hágase la luz, mientras que la segunda es una “luz fáctica”: luz ya hecha. Es una diferencia importante a la vista del conjunto iconográfico del tapiz. Introduce, este matiz entre luz verbal y fáctica, nuevos conceptos referidos a una teología de la luz que cristaliza en imagen estética a mediados del XII en Occidente y, que se origina, aún antes, en Oriente. La Homilía eriugeniana al Prólogo de Juan se difunde coincidiendo con un renacimiento cultural generalizado y una situación histórica de reforma canónica e ideológica en Catalunya. Ese texto puede ayudar a dilucidar nuevos conceptos teológicos que ayuden a explicar el hecho iconográfico del tapiz. Se trata de ver la diferencia entre una luz sólo *pronunciada verbalmente* y otra *realizada* -sin duda, gracias a la Palabra- *metafísicamente*. Vuelven a encontrarse, en esta encrucijada, en Nuevo y el Viejo Testamento, el evangelio de Juan y el libro del *Génesis*. “Por las cosas que son, dice Escoto en la Homilía, entiendo aquellas que no se escapan del todo al pensamiento, ya sea humano o angélico, siendo inferiores a Dios y abarcadas en los límites de las realidades que han sido creadas por la única causa del universo”²³⁷. Conviene prestar atención a la definición de Dios que ofrece a continuación, y que puede aclarar algún punto teológico que ilumine la interpretación iconológica del Pantocrátor rodeado de la inscripción FIAT LUX ET FACTA EST LUX. “Por las cosas que no son yo entiendo aquellas que sobrepasan absolutamente las fuerzas de toda inteligencia”²³⁸.

Quien ha analizado los manuscritos eriugenianos ha manifestado la posibilidad de que ésta sentencia formara parte de una glosa marginal, tal vez extraída del *Periphyseon*. Se trata de un texto que no ofrece duda sobre su incuestionable origen

²³⁶ Inscripción: SANCTUS. S.S. DOMINUS DEUS SABAOOTH, «Messale di Saint-Denis; Parigi, Bibl. Nat., lat. 9436, f. 15v. (s. D., 1050, f. 15v). (...)Doryforumenos in scudo pavese», de 1050, (C. Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ– *Saggio d’esegesi letterario-iconografica*, Orientalia Christiana Analecta, 170, Roma, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1964, pág. 237); etc.

²³⁷ *Dico autem quae sunt, quae siue humanum siue angelicum non omnino fugiunt sensum, cum post deum sint et eorum numerum quae ab una causa condita sunt non excedant. Homélie sur le Prologue de Jean*, SC, 151, 283B10.

²³⁸ *Quae vero non sunt, quae profecto omnino intelligentiae vires relinquunt*, SC, 151, 283C1-5.

erigeniano²³⁹. Además, la influencia de los *Nombres divinos* del Pseudodionisio es clara al respecto²⁴⁰. Dios, en esta perspectiva, no aparece como ser (*lux facta*: luz metafísica), sino como *fuelle* del ser (*lux fiat*: luz verbal, Palabra)²⁴¹. Sin embargo, cuando Escoto utiliza el *quae uero non sunt* referido a Dios, va más allá de lo que parece: Dios es *nihil*, la Nada²⁴². Y, al afirmar esto, al abrir un claro frente de estética negativa²⁴³ en el intento de definir a Dios por lo que no es, por lo que, de Él, no puede comprenderse, lo define como Tiniebla. De modo que Dios no es, en este contexto, ni *Lux facta* (lo es el mundo), ni *Lux fiat* (lo es la Palabra eterna del Padre), sino todo a la vez y nada de esto al mismo tiempo. No es extraño que, al tratar de comprender estos conceptos teológicos, quien diseña el tapiz y muchos otros conjuntos murales de la época se vean en la necesidad de acudir a dos importantes instrumentos expresivos: una imagen artística infantil, simplificada y cercana a la abstracción (¿cómo, si no, expresar con imágenes semejante trascendencia?), en primer lugar. Y, en segunda instancia, unos textos lo más explícitos posibles, relacionados con la Biblia, Palabra de Dios, y asequibles incluso a la ignorancia generalizada por parte del pueblo fiel y del bajo clero que les asiste espiritualmente.

Resumiendo, hay varios elementos en la interpretación de este *fiat lux* que salen a flote en el terreno estético. Para ello hace falta poner en recíproca relación la imagen iconográfica y el texto teológico, siguiendo una hermenéutica que vaya más allá del aspecto formal de lo artístico y de lo literario. Los elementos se pueden enunciar, simplificando, del siguiente modo: una teología negativa, que explica a Dios por sus ocultamientos, más que por sus manifestaciones; un despliegue estético-artístico fácilmente decodificable a través de recursos formales-compositivos de fuerte sabor arcaizante; y, finalmente, una dificultad iconográfica, *de imagen*, para explicar, en Dios, diferentes tipos de luz. Sin embargo, gracias a este audaz ejercicio, una importante cuestión se desprende de este análisis de la imagen: la filosofía y la teología, por su carácter de ciencias del espíritu, son capaces de diseccionar, con sus palabras y conceptos, la realidad ontológica de Dios. Distinguen bien los elementos de un Dios *sin elementos*; son distinciones *de razón*. El arte se encuentra, por ser una práctica estética, que desemboca en lo sensible, con dificultades sólo salvables (no siempre y muchas veces parcialmente) a través de la metáfora.

Entiendo la metáfora no como una distinción *de razón* sino como un prodigioso salto en el vacío que transporta desde lo estético a lo an-estético²⁴⁴. De ahí la fuerza de la imagen, que va mucho más allá del texto. Por eso es importante abordar el concepto de luz cristalizado en la *imago Dei*: porque permite arrancar desde lo más sensible y acabar, aunque sea mediante una tiniebla, por describir lo más sublime del Creador. La

²³⁹ Jaeuneau, *Homélie sur le Prologue de Jean*, SC, 151, p. 205n.

²⁴⁰ PL 122, 1035A1-4.

²⁴¹ PL 122, 482A10-482B1, 589B2-5.

²⁴² PL 122, 897D3-4, 898A4-898C1.

²⁴³ Cf. Vega, 1994.

²⁴⁴ Los siguientes dos textos ofrecen el doble sentido de la palabra *an-estético* (como inteligible y como iconoclasta) que hemos ofrecido en A. Puigarnau, “Un Espíritu y una Imagen. Espacio religioso y hombre estético”, en: J. Aurell-A. Puigarnau, *La cultura del mercader en la Barcelona del siglo XV*, Barcelona, Omega, 1997: “Ante el traslado de reliquias se vuelve a ver, al aire, el nudo entre la vida y la muerte, donde cristaliza lo sensible (lo *estético*) y lo inteligible (lo *an-estético*)” (p. 239); “El mercader sabe no sólo que la muerte es consecuencia del pecado, sino que el pecado *es* muerte, que aniquila todo rastro de belleza en el pecador: es *an-estético*, en el sentido de que va contra toda belleza, contra toda imagen” (p. 295). Es una distinción que, en sentido amplio, es válida para la alta y la baja Edad Media.

fuerza de la imagen del románico reside en este salto en el vacío que el fiel cristiano realiza casi sin esfuerzo. Es un salto prácticamente analfabeto, ágrafo, que de modo automático, en la contemplación del *Pantocrátor*, catapulta al observador en dirección a la Trascendencia. Será importante documentar la vehiculación cultural de esa imagen. No podremos inventarnos el origen de un paradigma iconográfico, sin más explicaciones. Por eso se ha hecho una seria incursión en el espíritu de Reforma del momento (hay una efervescencia cultural) y en el agustinismo teológico (que remite a cierta sensibilidad por la belleza espiritual de la *Imago Dei* y de otras imágenes, derivada del espíritu platónico del momento).

Contenido semántico de la expresión del Dios del Génesis como Única Luz.

Con Cristo como centro del círculo, las escenas se exponen en una curiosa simetría. Lo que a un lado es el ángel de las tinieblas (TENEBRERAM SUPER FACIEM ABISII) (fig. 8), en el extremo opuesto lo es el ángel de la luz (LUX) (fig. 9). Cada ángel es como una imagen especular del otro: donde el de la luz lleva la antorcha en la mano izquierda, el de las tinieblas la coge con la derecha: así es una imagen especular respecto al original. Parece que el programador iconográfico de la obra quiere sugerir una complementariedad entre la luz y la tiniebla. Por una parte, son incompatibles: donde hay luz no hay tiniebla. Además, no se debe considerar que el ángel de las tinieblas represente al mal, puesto que éste es, dentro del círculo cósmico, un contexto de gracia, no de pecado. ¿Cómo se explica la tiniebla de ese ángel dentro de la luz? Las explicaciones a esto no son evidentes, aunque una de ellas aparece en la *Ciudad de Dios*²⁴⁵. Dice Agustín: “Que ciertos ángeles pecaron y que fueron arrojados a las más bajas profundidades de este mundo está claro gracias a las palabras del apóstol Pedro, cuando dice que Dios no perdonó a los ángeles que pecaron, sino que los arrojó a las cavernas tenebrosas, en espera del juicio²⁴⁶. Consecuentemente, ¿quién va a dudar de que Dios los distinguió de los ángeles santos? ¿y quién podrá discutir que éstos fueron designados como luz? Porque incluso nosotros, que todavía vivimos de fe, somos llamados luz por el apóstol: ‘Porque una vez fuisteis tinieblas, pero ahora sois luz en el Señor^{247,248}’. No hay problema, por tanto, en considerar la imagen del ángel de las

²⁴⁵ *Quapropter, etsi alia lux in isto huius libri loco intellegenda est, ubi legimus: dixit deus: fiat lux, et facta est lux, et aliae tenebrae significatae sunt in eo quod scriptum est: diuisit deus inter lucem et tenebras: nos tamen has duas angelicas societates, unam fruentem deo, alteram tumentem typho; unam cui dicitur: adorare eum omnes angeli eius, aliam cuius princeps dicit: haec omnia tibi dabo, si prostratus adoraueris me; unam dei sancto amore flagrantem, alteram propriae celsitudinis in mundo amore fumantem; et quoniam, sicut scriptum est, deus superbis resistit, humilibus autem dat gratiam, illam in caelis caelorum habitantem, istam inde deiectam in hoc infimo aereo caelo tumultuantem; illam luminosa pietate tranquillam, istam tenebrosis cupiditatibus turbulentam; illam dei nutu clementer subuenientem, iuste ulciscientem, istam suo fastu subdendi et nocendi libidine exaestuantem; illam, ut quantum uult consulat, dei bonitati ministram, istam, ne quantum uult noceat, dei potestate frenatam; illam huic inluentem, ut nolens prosit persecutionibus suis, hanc illi inuidentem, cum peregrinos colligit suos, - nos ergo has duas societates angelicas inter se dispares atque contrarias, unam et natura bonam et uoluntate rectam, aliam uero natura bonam, sed uoluntate peruersam, aliis manifestioribus diuinarum scripturarum testimoniis declaratas quod etiam in hoc libro, cui nomen est genesis, lucis tenebrarum que uocabulis significatas existimauimus, etiamsi aliud hoc loco sensit forte qui scripsit, non est inutiliter obscuritas huius pertractatae sententiae, quia, etsi uoluntatem auctoris libri huius indagare nequiuimus, a regula tamen fidei, quae per alias eiusdem auctoritatis sacras litteras satis fidelibus nota est, non abhorruimus. Augustinus Hipponensis - *De ciuitate Dei*, Cl. 0313, CCSL 48, lib. : 11, cap. : 33, linea : 14*

²⁴⁶ 2 Pedro 2,4.

²⁴⁷ Efesios 5, 8.

tinieblas como la de quien representa el aspecto torcido de la voluntad angélica traidora respecto al designio primigenio de su creador.

El problema es, si estamos en el contexto de un tapiz de la creación, hay que preguntarse cómo Dios, siendo la Luz, querría crear algo oscuro, pues para los ángeles apóstatas está reservado el nombre de oscuridad. En Agustín no hay posible creación de algo oscuro por parte de Dios, porque “incluso si otra clase de luz fuera entendida en el pasaje del *fiat lux*, habría que creer, igualmente, en dos sociedades de ángeles tan dispares y contrarias entre sí, una buena por naturaleza y recta por voluntad, y la otra, buena también por naturaleza y perversa por voluntad. Éstas son expresadas más claramente en otros lugares de las divinas Escrituras y, a su vez, insinuadas con los nombres de *luz* y *tinieblas* en el libro que lleva por título *Génesis*”²⁴⁹. De modo que aquí se habla de un pecado de naturaleza angélica, distinto del pecado de nuestros primeros padres. Con todo, debe quedar claro que Dios, cuando crea, crea luz, no oscuridad. Y este es el sentido pleno del tapiz y del *fiat lux* como su principal significado.

Todo el espíritu de esta hermenéutica convive con abundantes expresiones de Dios como negación de la luz, al estilo del Pseudodionisio y, más tarde, de Juan Escoto Eriúgena. En este sentido, el ángel de las tinieblas lleva una antorcha de luz oscura y el ángel de la luz la lleva de luz brillante. Puede verse esta dualidad como Tinieblas-Luz, Ocultamiento-Manifestación, como el doble aspecto de una única Realidad, el juego de un espejo donde la Imagen tiene la esencia de Lo Que se mira, que es la Tiniebla invisible²⁵⁰. Nada puede decirse, en sentido literal, sobre la Absoluta Tiniebla divina, si no es por su antítesis, la Luz que es el Hijo: el Hombre divinizado es el autoconocimiento de Dios. La paradoja consiste en que el ángel, símbolo de la manifestación, muestra aquí la No-Manifestación: Tinieblas y Nada. Equivale, como se ha dicho, a la denominada vía o teología negativa, una expresión que no puede entenderse literalmente porque, por ejemplo, el Pseudodionisio, en relación al conocimiento de Dios por vía negativa, matiza que “por el libre, absoluto y puro apartamiento de ti mismo y de todas las cosas, arrojándolo todo y del todo, subirás espiritualmente hasta el rayo de tiniebla de la divina Supraesencia”²⁵¹. Éstas no dejan de ser expresiones *metafóricas*, en las que, como tales, se utiliza la tiniebla divina para expresar la Única Luz que en el Verbo y por el Verbo inicia su *salida* y, también cristológicamente, después del pecado, experimenta su *retorno*. Y cuando se prescinde de la metáfora de la obscuridad, para expresar lo divino, se recurre a la *literalidad* de la Luz. La *lux mundi* que *sale* y *retorna* se expresa artísticamente, en la alta Edad Media occidental, *tal cual Es*. Por eso, sin filtros metafóricos que esteticen lo divino, en la representación cristológica de la luz hay un recurso formal-compositivo en forma de

²⁴⁸ *Peccasse autem quodam angelos, et in huius mundi ima detrusos, qui eis velut carcer est, usque ad futuram in die iudicii ultimam damnationem, apostolus Petrus apertissime ostendit, dicens quod Deus angelis peccantibus non pepercerit, sed carceribus caliginis inferi retrudens tradiderit in iudicio puniendos reservari.* Augustinus Hipponensis - *De ciuitate Dei*, XI, 33

²⁴⁹ *Nos ergo duas societates angelicas inter se dispares atque contrarias, unam et natura bonam et voluntate rectam, aliam vero natura bonam, sed voluntate perversam, aliis manifestioribus divinarum Scripturarum testimoniis declaratas, quod etiam in hoc libro, cui nomen est Genesis, Augustinus Hipponensis - De ciuitate Dei, XI, 33, 110.*

²⁵⁰ M. A. García Renau, *El tapís de la creació, símbol del Sagrat*, Barcelona, Hogar del libro, 1993, p. 51.

²⁵¹ Pseudodionisio Areopagita, *Teología mística*, 1, 1000A, in: Pseudodionisio Areopagita, *Obras completas*, T. H. Martín y O. González de cardenal, Madrid, Ed. Católica, 1990.

una cierta *simplificación, linealización, siluetización* que, en el fondo, es un proceso de abstracción artística imprescindible para expresar adecuadamente la única luz que es en sí misma. ¿Cómo explicar, si no, el recurso constante a la forma circular y, sobre todo, a la almendrada, en todas las expresiones iconográficas del Cristo-Luz a lo largo de la Edad media en Oriente y Occidente?²⁵² ¿Por qué el recurso a una forma abstracta como la almendra, para expresar una escisión en la bóveda celeste, que da paso a la luz cegadora del Verbo Encarnado que se teofaniza en forma de luz de ida (creadora, el *fiat lux* veterotestamentario del *Génesis*) y vuelta (redentora, la *lux hominum* neotestamentaria del Prólogo de Juan)?

SP(IRITU)S D(E)I FEREBATUR SUP(ER) AQUAS²⁵³ es la inscripción que queda entre las dos imágenes angélicas. Son palabras que aparecen como explicación a la paloma del Espíritu Santo, aureolada con un nimbo crucífero de luz y con las alas extendidas del *ferebatur* del *Génesis* (1,2). Es un momento especial del relato bíblico: “Al principio, creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la faz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre las aguas” (Gén. 1, 1-2). Son palabras que juegan con las del prólogo juánico: “Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios. Todas las cosas fueron hechas por Él, (...) la luz luce en las tinieblas, pero las tinieblas no la acogieron” (1, 1-4). La exégesis clásica, patrística y medieval sobre el pasaje del *ferebatur* es compleja e introduce, como resulta natural, elementos procedentes de una variada extracción neoplatónica. Uno de ellos, la idea platónica del *anima mundi*, se empieza desarrollando en el estoicismo hasta fundirse con el *pneuma* pagano. Los Padres de la Iglesia, sobre todo griegos de los siglos II y III, sensibles a la fascinación de la filosofía antigua y cercanos al estoicismo²⁵⁴ encuentran, en la función cosmológica del *pneuma* estoico, un elemento útil para aclarar la presencia de Dios en el mundo creado y/o para definir la doctrina del Espíritu Santo. Mientras se está constituyendo teológicamente el dogma de la Trinidad, es sugerido el acercamiento y aun la identificación del *anima mundi* platónico y el *pneuma* estoico a la tercera Persona²⁵⁵, sin advertir que tal identificación supone un riesgo para la preservación de la trascendencia divina, proclamada por la Revelación²⁵⁶. Chocaría con una mentalidad doctrinal agustiniana la identificación de Dios con el

²⁵² Hay una bibliografía sobre las formas que sigue este espíritu de intentar *literalizar* la luz divina mediante formas geométricas abstractas: M. Collinet-Guérin, *Histoire du nimbe*. Paris: Nouvelles éditions latines, 1961; A. Krücke *Der Nimbus und Verwandte Attribute in der Frühchristlichen Kunst*. Strassburg: J. H. Heitz, 1905; G. de Jerphanion, «Le nimbe rectangulaire en Orient et en Occident». In: *Études*, 50e anée.- tome 134e, janvier-février-mars 1913. Paris: Bureaux des *Études*, 1913, pp. 85-93; M. Costantini, «Un moment dans l’Histoire du nimbe». In: *L’écrit-voir*, 7, 1985-1986, pp. 30-38 (en Giotto); O. Brendel, «Origin and Meaning of the Mandorla». In: *Gazette des Beaux Arts*, VI ser. vol. XXV, no. 923, jan. 1944, pp. 5-24; L. Stephani, *Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der Alten Kunst*. St. Petersburg: Buckdruckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 1859; J. Bousquet, «Les nimbes à anagramme: origines et brève fortune d’un motif roman». In: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Abbaye de Saint Michel de Cuxa, juillet 1980.

²⁵³ En esta frase, junto la de la inscripción exterior, IN PRINCIPIO CREAVIT DEVS CELUM ET TERRAM..., ve Escoto Eriúgena la afirmación de la Trinidad como causa de las causas primordiales: “*Spiritus Dei fovebat aquas*” *summam ac singularem omnium causam, sanctam dico Trinitatem, aperte declaratam his verbis intellige: “In principio fecit Deus Caelum et terram”, Patrem videlicet Dei nomine, Verbum eius principii apellatione, et paulo post Spiritum ubi ait: “Spiritus Dei superferebatur”* (PII, 555C-556), A. R. Roques, “Genèse 1, 1-3 chez Jean Scot Érigène”, In *Principio. Interprétations des premiers versets de la Genèse*, Centre d’Études des Religions du Livre, Paris, 1973, p. 179.

²⁵⁴ M. Spanneut, “Le Stoïcisme des Pères de l’Église. De Clément de Rome à Clément d’Alexandrie”, Paris, 1957.

²⁵⁵ Por ejemplo, san Ireneo y Clemente de Alejandría, en Spanneut, 1957, p. 332-334.

²⁵⁶ Gregory, 1955, p. 125-126.

mundo y la del *alma del mundo* con el Espíritu Santo²⁵⁷. Ello no quita que el iconógrafo del tapiz quiera manifestar mediante la expresión *Spiritus Dei* una directa relación con la Tercera Persona de la Trinidad personificada por una paloma nimbada con un halo de luz. De hecho, el *Génesis* aclara que, a pesar de que “las tinieblas cubrían el haz del abismo, el espíritu de Dios se cernía”, lo cual implica que el espíritu de Dios es luz en relación a las tinieblas que cubrían el abismo”, cosa algo diferente del *anima mundi* platónico. Naturalmente, el hecho de que se identifique el *Spiritus Dei* con la Tercera Persona y no con el *anima mundi* del *Timeo* no quita la posibilidad de influencias platónicas en este tipo de imagen²⁵⁸.

El Pantocrátor y el Soteriocrátor: exitus y redditus de la imagen

En la parte superior izquierda del Pantocrátor se dispone una escena sintética del segundo y el cuarto día de la creación. Sobre un fondo rojizo, las aguas superiores se separan de las inferiores (*Deus divisit aquas quae erant sub firmamento ab his quae erant super firmamentum, Gen. 1, 6-8*)²⁵⁹ y, sobre el mismo fondo, el cuarto día: “Haya en el firmamento lumbreras para separar el día de la noche, y servir de señales a estaciones, días y años (...). Hizo Dios dos grandes luminares, al mayor para presidir al día, y al menor para presidir a la noche, y a las estrellas” (*Gén 1, 14-19*)²⁶⁰. Es interesante observar en la imagen del tapiz que no hay una *contraposición* entre el sol, la luna y las estrellas: son distintas luces que presiden, una el día, otras la noche. En el quinto día, representado en la parte contraria al *superferebatur*, aparece la creación de los animales. Una vez que la tierra es habitable, gracias a la luz del sol y la luna, la Palabra de Dios vuelve a actuar: “Hiervan de animales las aguas y vuelen sobre la tierra aves bajo el firmamento de los cielos (...). Y creó Dios los grandes monstruos del agua y todos los animales que bullen en ella” (1, 20-23)²⁶¹.

La interpretación de estos pasajes de la escritura puede abordarse desde un punto de vista simbólico-cósmico o desde la religiología. En efecto, es posible afirmar que las aves elevan el vuelo hacia el Centro, en dirección al Cristo Cosmocrátor, ya libres de las ligaduras de los monstruos (fig. 25). Puede considerarse que estas aves han sido vomitadas por el monstruo-león, que aparece con las fauces abiertas y mirando hacia lo superior. El héroe que ha liberado a las aves ha sido Cristo, el Cangrejo que ha bajado a las aguas inferiores y ha vencido a los monstruos, que son una aparente dualidad capricorniana. El monstruo, siguiendo esta interpretación, vencido por el Cangrejo rojo,

²⁵⁷ Tarabochia, 1981, p. 60-61.

²⁵⁸ P. Dronke, *Fabula. Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Leiden, 1974, p. 144, en donde aparece citado el tapiz, junto con el Octateuco de Esmirna. Citado por Palol, 1986, p. 152n.

²⁵⁹ Paralelismo en la miniatura del *Hortus Deliciarum*. El cielo y las aguas son personificados como la luz y las tinieblas. L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1956, II. I, p. 69.

²⁶⁰ Las representaciones son variadas: El mismo Dios sitúa en el firmamento los dos discos del sol y la luna; en el arte cristiano primitivo los dos astros, considerados como satélites de la tierra, son personificados como dos bustos inscritos en sendos medallones. En el siglo XIII se contentan con representarlos con un disco semipartido blanco y negro. Reau, 1956, p. 70.

²⁶¹ El platonismo tardoantiguo y medieval transmite algunos conceptos al cristianismo a través del análisis exegético de la creación de los animales. Filón de Alejandría, Clemente, Gregorio de Nisa, Agustín, Pseudo-Beda, Escoto Eriúgena son portadores de una cierta tradición platónica en el acercamiento al texto de Gén 1, 20-23. P. Dronke, “La creazione degli animali”, *L'uomo di fronte al mondo animale sull'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 7-13 aprile 1983, Spoleto, 1985, p. 809-848.

símbolo de la luz manifestada del Hijo, que ha vencido la dualidad divino-humana. El “descenso” no es más que la teofanía de Dios en el hombre, en todo hombre. Los pájaros, en el tapiz, ascienden para unirse al Cristo central y ser Uno con Él²⁶². La *théosis*, la divinización de la criatura, que Escoto Eriúgena capta de la Iglesia de Oriente, es lo que representan estas escenas del tapiz. Esta línea de trabajo es sugerente y permite, gracias a la religión como tal, interpretar el fenómeno religioso, la creencia. En abstracto, puede identificarse la persona de Cristo con la imagen de un cangrejo. Es un paralelismo que puede funcionar para explicar, tal vez, un carácter simbólico de la religión cristiana. Y como éste, se podría encontrar tantos otros símbolos sugerentes.

Sin embargo, el actual es un sistema hermenéutico que debe ser complementado con un denso aparato textual y habiendo rastreado una compleja tradición patrística. El concepto de *théosis* en Escoto Eriúgena no remite a paralelismos en el terreno de la pura metáfora. En este sentido, Cristo puede ser identificado con un cangrejo en el tapiz de la creación. Este es un caso de paralelismo simbólico que no acabaría de penetrar en el significado de la obra de arte, por sofisticado que fuese. Hace falta referentes metafísico-teológicos para desentrañar el significado de esa *salida* y *retorno* de la imagen del Pantocrátor. Por eso, en este contexto, el concepto de *théosis*, es clave y debe ir más allá del puro simbolismo de las imágenes. En su *Comentario al Evangelio de Juan*²⁶³, Eriúgena utiliza la expresión *Descendit enim verbum in hominem ut, per ipsum, ascenderet homo in deum*, es decir, “El Verbo ha descendido en el hombre de modo que, por Él, el hombre sea elevado a Dios”²⁶⁴. En la *théosis*, entendida como divinización de la criatura, no hay espacio para la metáfora. Es *literalmente* como el Verbo asume la naturaleza humana y como ésta, en virtud de esa ascensión, queda divinizada en la Persona de Cristo. ¿Qué sentido soteriológico entraña esta ascensión y acaba de explicar ese *redditus* de la imagen de Cristo en el tapiz? La respuesta es formulable aunque caiga, en cierta manera, en el terreno de lo misterioso. Al asumir Dios la naturaleza humana con todas sus perfecciones, la asume al completo, es decir, no como individuo sino como especie. De este modo, al hablar de la naturaleza humana de Adán que comete el pecado original y lo transmite a su estirpe, como cabeza de la misma, podemos hablar de la humanidad de Cristo que, al ser divinizada, salva, cual nuevo Adán, al hombre creado y, por ende, al resto de la creación. Este es el mensaje que viene a dar el *Soteriocrátor* del tapiz de la creación: Cristo es salvador gracias a una *théosis* porque Él es la Luz que, iluminando, diviniza, primero, al hombre y a la vez al resto de lo creado *Fiat lux et facta est lux*. Es una *salida* y un *retorno* eficaces, y en este sentido debe entenderse la expresión de Eriúgena: *descendit in hominem y ascenderet in deum*²⁶⁵.

²⁶² M. A. García Renau, *El tapiz de la creación, símbolo del Sagrat*, Barcelona, Hogar del Libro, 1993, p. 58-60.

²⁶³ E. Jeuneau, Jean Scot, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, Paris, Sources Chrétiennes, 180, Les Éditions du Cerf, 1972.

²⁶⁴ HP, 298A25-30.

²⁶⁵ Jeuneau anota este texto diciendo que la encarnación de Dios es lo que permite al hombre hacerse niño de Dios: una encarnación del Verbo (ενανθρωπησις) y una divinización del hombre (θεωσις) que forman una pareja de conceptos estrechamente solidarios. Esta tradicional idea es expresada aún con más fuerza por Máximo el Confesor en *Ambigua*, 7 (PG 91, 1084 C5-14, 1088C 6-13, etc.). La lectura de estos textos, traducidos al latín (PL 122, 1206C 1-8, 1208B 4-11) seguramente ha influido sobre Juan Escoto, quien abunda en la idea en los siguientes versos: *Quae mens, quae virtus superum, quae facta sophia/ In carnem poterit descensum dicere verbi,/ Carnis et in verbum sublimia bimata nosse?/ Vt deus aeternus factus caro lapsus ad ima./ Sic caro facta deus vere leuis euolat alta.* (*Carmina*, Pars IX, 67-71, ed. L. Traube, *Monumenta Germaniae Historica, Poet. Lat.* III, p. 552). Jeuneau, SC 180, p. 100n.

A continuación del texto anterior y en el mismo *Comentario* eriugeniano aparecen expresiones más abreviadas para referirse a este *descenso divinizador* que va emparejado a un *ascenso humanitario* (porque no es *humanizador*: la divinidad no se humaniza sino que diviniza lo humano, socorriéndolo, por decirlo así, *humanitariamente*). Se trata de una peculiar cristología o, al menos, de un extraño modo de formular el dogma cristológico. Eriúgena escribe que *Haec euangelica sententia proloquiorum more recurrit*, es decir, “esta frase del Evangelio puede convertirse simplemente”. Y a continuación hace una peligrosa inversión de las palabras que, tomadas en su sentido estricto, no dejarían de ser sospechosas para la cristología de la época y aun hoy merecen ser aclaradas: *Sicut enim dicimus: ‘Verbum caro factum est’, ita possumus dicere: ‘Et caro verbum facta est’*. O sea que “del mismo modo que decimos que el Verbo es hecho carne, podemos decir que la carne se ha hecho Verbo”²⁶⁶. Al parecer estamos ante una operación de inversión lógica de los términos, que Escoto toma en préstamo de Marciano Capella. La palabra *Proloquium* es el término que Eriúgena utiliza para referirse a la operación lógica llamada “conversión de proposición”, en la que el sujeto deviene atributo y, recíprocamente, el atributo deviene sujeto, sin cambiar la verdad o falsedad del enunciado, ni su carácter de afirmación o de negación²⁶⁷. Siguiendo el texto, lo que en el evangelio de Juan es el Verbo hecho carne (Juan 1, 14), en el comentario eriugeniano, pasado por la lógica de Marciano Capella²⁶⁸, la carne es hecha Verbo. No hay más remedio que pensar, conociendo el contexto, que al decir que la carne se hace Verbo Eriúgena quiere significar, de nuevo, que la naturaleza humana se libera del pecado al unirse a la gracia; estamos, otra vez, en el contexto del *redditus*: de la vuelta de la imagen al origen, del retorno del *facta est lux* al *fiat lux*. La siguiente frase de Escoto no deja lugar a dudas y explícita aún más el mensaje iconográfico del tapiz de la creación: *Et habitabit in nobis, hoc est conuersatum est inter nos homines*²⁶⁹. *Verbum habitabit in nobis, hoc est, naturam nostram possedit*, “Y habitó entre nosotros, es decir, llega en medio de nosotros, los hombres; El Verbo ha habitado en nosotros, o sea, ha tomado posesión de nuestra naturaleza”²⁷⁰.

Las evidencias que arroja el tapiz de la creación, por una parte, y las que se leen en las obras de Juan Escoto, permiten, como máximo, llegar a algunas conclusiones. Primero, el tapiz se data hacia mediados del siglo XII y forma parte de un programa iconográfico más amplio, en el que aparecen tres temas fundamentales: la creación del mundo, la salvación por medio de la Cruz y el Calendario. Segundo, tras la iconografía que aparece se adivina una profunda teología de la luz articulada con textos, sobre todo, del *Génesis* y que insinúa una marcada orientación ideológica patrística. Además, esta obra se encuentra en el marco de una mentalidad emparentada con ciertos aires de teología platónica, difundida por la Europa del tiempo a través, entre otros manuscritos,

²⁶⁶ HP, 298A30.

²⁶⁷ Jauneau, SC 180, p. 101n.

²⁶⁸ Martianus Capella, *De Nuptiis*, IV, 397, éd. A. Dick, p. 190-191.

²⁶⁹ Hay un precedente similar en Alcuino: *Et verbum, inquit, caro factum est et habitauit in nobis. Quod est dicere: Et filius dei homo factus est et inter homines conuersatus est* (Alcuino, *Commentaria in Iohannis euangelium*, lib. I, cap. I; PL 100, 748D).

²⁷⁰ HP, 298A31-33. Aquí el texto del *Comentario* concuerda con otro de la *Homilía*: *Et habitabit in nobis, hoc est, naturam nostram possedit, ut suae naturae nos participet faceret* (HP, 295C30). En el *Periphyseon* abunda en el lugar de esta inhabitación: *Et quod est eius habitaculum? Nonne nostra natura, in qua per incarnationem habitare voluit? Audi euangelistam: Et uerbum, inquit, caro factum est et habitabit in nobis*, PL 122, 1003B5-9).

de la *Vox Spiritualis Aquilae* y del *Comentario de Agustín al prólogo de Juan*, que es posible que convivan en el espacio y en el tiempo con el Tapiz. Este movimiento de ideas coincide con una difusión atmosférica cultural, facilitada por el clima reformista gregoriano del momento, que se superpone, en el caso catalán, a otras reformas canónicas paralelas o de espíritu coincidente y además, en muchos casos, de fuerte orientación agustiniana. Por último, los elementos iconográficos y los temas desarrollados enlazan con prácticas litúrgicas concretas que actúan como poderoso catalizador de pensamientos que, tras siglos de tradición patrística, van cristalizando en iconos estéticos de alta carga cristológica-soteriológica: para salvarse, en esta época, es preciso recorrer un camino que tiene mucho de huida de las tinieblas para alcanzar la Luz de la gracia. Esta luz se hallará expresada *literalmente* o *metafóricamente*, según las épocas; se epifanizará con mayor o menor facilidad, pero será difícil no adivinar, cercana al Cristo Cosmocrátor (*exitus*) o Soteriocrátor (*redditus*), una profunda metafísica de la luz, ya anunciada por la estética de la luz de época antigua y paleocristiana²⁷¹. Es un sistema de pensamiento indudablemente conectado a las ideas que el monje irlandés Juan Escoto Eriúgena escribe en época carolingia y que en el siglo XII experimentan una importante difusión gracias a la predicación de su conocida Homilía al Prólogo del evangelio de Juan.

El concepto de un Dios que sale de su Silencio (*exitus*) para crear un mundo perfecto, y que vuelve (*redditus*) redimiéndolo de su pecado no es una especulación que se hace al observar, *imaginativamente*, la imagen del tapiz de la Creación. El tapiz es un documento más que permite avalar una mentalidad que se dirige ideológicamente hacia este punto: por una parte, un Dios-Luz que, con una iluminación veterotestamentaria (*Génesis*) se patentiza mediante la creación de un mundo perfecto²⁷²; por otra, un Cristo-(también) Luz que, neotestamentariamente (Prólogo de Juan), se teofaniza y remite a una segunda teofanía lumínica (la Parusía), que es la que se lee en el Apocalipsis de Juan. Del mismo modo que esta mentalidad la expresan las imágenes de la época (no sólo el tapiz fig. 6, sino los conjuntos del Brull, fig. 14-16; Osormort, fig. 7-10; Sescorts, fig. 20-21; Sagàs, fig. 17 y 19; y Marmellar, fig. 18) hay textos que, aun sin estar físicamente presentes en la Catalunya del momento, contribuyen a explicar esta tradición iconográfica. Son elementos, como el *Periphyseon* y el *Aulae Sidereae*²⁷³ eriugenianos (s. IX) o, más tardío, el *De Luce* de Grosseteste (s. XIII), que, sin estar físicamente presentes en los condados catalanes constituyen un marco cultural europeo

²⁷¹ En este sentido se enfoca nuestra propuesta en A. Puigarnau, *Estética neoplatónica. La representación de la luz en la Antigüedad*, Barcelona, Publicaciones Promociones Universitarias (PPU), 1995.

²⁷² Sobre esta creación *ex nihilo* ver A. Puigarnau, "Creation and Freedom in Ancient Neoplatonism: A Road to the Middle Ages", *Ars Brevis*, Universitat Ramon Llull, Barcelona, 1998.

²⁷³ Texto de la consagración de la capilla de Carlos el Calvo en Compiègne, consagrada el 877 y a la que va dedicado el poema *Aulae Sidereae*: "Si, con sincera piedad, de tu mente las alas levantas/y sobrepasas en suave desliz la noción sensitiva,/ para abordar, con la ciencia por guía, el concierto del mundo,/ de la razón bajo el filo luciente veremos que todo/ lleno el Verbo divino se encuentra: lugares y tiempos,/ todo el mundo preñado de signos de Cristo naciente./ Y es que el Verbo divino del vientre salió de la Virgen,/ enalteciendo la luz que las sombras nocturnas vencieron/ y pretendiendo arreglar y poner en su sede primera/ a los pobres humanos privados de luz y de cielo,/ amurallados detrás de las sombras del viejo pecado (...)". Traducción de Francisco Socas en la sección de "Traducciones e inéditos" de *ER Revista de filosofía*, nº 3, Sevilla, mayo de 1986, p. 129-134, cuyo original es el *Cantabrigensis Collegii Corporis Christi* codex 223, publicado por L. Traube en *Iohannis Scotti Carmina in M. G. H. poet. lat. aevi carolini*, Berolini, 1896, IX, p. 550-552. Ver también M. Foussard, "AULAE SIDEREA. Vers de Jean Scot au Roi Charles", *Cahiers Archéologiques*, XXI, 1971, p. 81-88.

que, ya desde época carolingia, propicia unas inercias estético-teológicas y un estatuto mental para toda una época marcada por un fuerte dinamismo cultural-religioso.

También se sabe que la *Vox Spiritualis Aquilae* se difunde por Catalunya. El pensamiento del monje irlandés del siglo IX es conocido gracias a su homilía para el día de Navidad. Su *Peryphiseon*, por mucha influencia que tuviera en algunas partes de Europa, está lejos de la mentalidad culta de las capas sociales culturalmente más preparadas de la Catalunya condal. De hecho, no se conocen manuscritos del *De Divisione naturae* para el ámbito cultural catalán: es un texto filosófico-cosmológico-teológico que debía quedar acotado al ámbito universitario de determinados centros culturales privilegiados²⁷⁴. Además -y tal vez esto sea lo principal- el texto eriugeniano es una explicación del mundo (no hay que olvidar que el tapiz de la creación es una explicación del mundo) doctrinalmente sospechosa para el pensamiento *ortodoxo* del momento. Concretamente, la doctrina cosmológica de Escoto es condenada en los concilios de Vercelli (1050) y Roma (1059). Una bula del papa Honorio III acaba de clarificar la posición de las ideas del monje irlandés como de inaceptable por el magisterio eclesiástico del momento²⁷⁵. Y según el *Periphyseon*, la creación del mundo debe entenderse como una especie de estructura que se caracteriza por un *retorno* a su Creador²⁷⁶. La *División de la Naturaleza* tiene dos características que la emparentan con el clima cultural que venimos delimitando, y en el que se inserta el panorama iconológico y textual del momento. La primera es su estrecha conexión con los escritos de san Agustín²⁷⁷, que tanta relación tienen con la vida litúrgica y artística de la época.

²⁷⁴ Giovanni Scoto nel suo tempo. *L'organizzazione del sapere in età carolingia*, Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989, p. 366; C. Martello, *Simbolismo e Neoplatonismo in Giovanni Scoto Eriugena*, Symbolon, Studi e testi di filosofia antica e medievale, 5, Roma, Università di Catania, 1986; P. Chiesa, "traduzioni e traduttori dal greco nel IX secolo: sviluppi di una tecnica", *Giovanni Scoto nel suo tempo. L'organizzazione del sapere in età carolingia*, Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989, p. 200.

²⁷⁵ J. J. O'Meara, *Periphyseon (division of nature)*, Cahiers d'Études Médiévales, Cahier Spécial n. 3, Bellarmin-Dumbarton Oaks, Montreal-Washington, 1987, p. 21 de la Introducción.

²⁷⁶ J. Mc Evoy, "'Redditus omnium in superessentialem unitatem': Christ as universal Saviour in Periphyseon V", *Giovanni Scoto nel suo tempo. L'organizzazione del sapere in età carolingia*, Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989, p. 366; S. Gersh, "The Structure of the return in Eriugena's *Periphyseon*", W. Beierwaltes (ed.), *Begriff und Metapher, Sprachform frd Denkens bei Eriugena*, Vorträge des VII. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-29. Juli 1989, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990, p. 108-125.

²⁷⁷ Ver, al respecto: E. Jeaneau, "Ce que l'Homelie doit a Augustin", SC 151, p. 64-66; G. Madec, "Le dossier augustinien du Periphyseon de Jean Scot (livres I-II)", *Recherches Augustiniennes*, p. 241-264; "Le dossier augustinien du Periphyseon de Jean Scot (livres III-V)", *Recherches Augustiniennes*, p. 183-223; J. O'Meara, "'Magnum Virorum Quendam Consensum Velimus Machinari' (804D) Eriugena's Une of Augustine's *De Genesi ad litteram* in the *Periphyseon*", W. Beierwaltes (ed.), *Eriugena. Studien zu seinen Quellen*, Vorträge des III. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Freiburg im Breisgau, 27.-30. August, 1979, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990, p. 105-116; B. Stock, "In Search of Eriugena's Augustine", W. Beierwaltes (ed.), *Eriugena. Studien zu seinen Quellen*, Vorträge des III. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Freiburg im Breisgau, 27.-30. August, 1979, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990, p. 85-104; G. Madec, "Observations sur le dossier augustinien du *Periphyseon*", W. Beierwaltes (ed.), *Eriugena. Studien zu seinen Quellen*, Vorträge des III. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Freiburg im Breisgau, 27.-30. August, 1979, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990, p. 75-84; S. Gersh, "omnipresence in Eriugena Some Reflections on Augustino-Maximian Elements in Periphyseon", W. Beierwaltes (ed.), *Eriugena. Studien zu seinen Quellen*, Vorträge des III. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Freiburg im Breisgau, 27.-30. August, 1979, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990, p. 55-74,

La segunda es su conexión con la *Homilía al Prólogo de Juan*, preparada por Escoto para un día de Navidad²⁷⁸. No es descabellado afirmar que, si no el *Periphyseon* en sí mismo, sí algunas de sus principales ideas sobre la teología de la luz echan raíces en Occidente, e influyen en la imagen icónica²⁷⁹, a través de la *Homilía al Prólogo de Juan*, que tanto éxito tiene, en las zonas geográficas coincidentes con el desarrollo de una iconografía del Cristo Luz²⁸⁰, y que, además, se escribe con posterioridad a la cosmogonía erigeniana²⁸¹. Lo que en el tapiz de la creación parece expresarse de modo iconográfico, no del todo explicitado, resulta más sencillo de explicar con conceptos filosóficos de origen erigeniano. Tras el primer orden de la naturaleza anterior no creada (*creat et non creatur*), las potencias de Dios, sus atributos o virtudes increadas, que los griegos llaman ideas, ocupan el segundo lugar en el orden de la naturaleza creadora y creada (*creatur et creat*). Lo que él llama elementos católicos (*creatur et non creat*) es lo que aparece representado en las escenas alrededor del Cristo Pantocrátor en su *exitus*, y Soteriocrátor en su *redditus*. “Es en este tercer nivel de la creación donde aparecen el espacio y el tiempo y donde actúa el Espíritu de Dios que ‘aleteaba sobre la superficie de las aguas’ (Gen., 1, 2) y que infunde sus razones seminales”²⁸². Es, efectivamente, este retorno al principio lo que constituye, por decirlo así, la cuarta naturaleza de Dios, *nec creat nec creatur*, en el sentido de que, tras la palabra inicial, todo retorna a la unidad con Dios²⁸³. Y es en este sentido como queda definida una metafísica de la luz que se despliega en cuatro expresiones del Cristo-Luz, que se corresponden, metodológicamente, con cuatro segmentos de un análisis de la recepción de la cristología de la luz en la imagen iconográfica del Omnipotente: 1. EGO SUM (en su vertiente bíblica veterotestamentaria, *Éxodo* 3, 14), 2. LUX MUNDI (en su vertiente juanina, como expresión Real, de Rey y de Logos), 3. FIAT LUX (luz creadora, en correspondencia cristiana a la cosmología platónica del *Timeo*), y 4. LUX HOMINUM (como *noche oscura de la imagen*, en la que el mismo Dios se parapeta, iconográficamente, en la oscuridad del hombre, para luego retornar al principio de un Dios perfectamente simple y Uno, pero sin una Imagen antropomórfica concreta o, al menos, explicitada). Son las cuatro substancias que Juan Escoto Eriúgena determina en su *Periphyseon* o *División de la Naturaleza*: primera, Dios como origen del universo; segunda, los arquetipos creados, que son el modelo de las realidades materiales (en la cúspide de estas Causas primordiales se encontraría el Logos); tercero, el mundo

²⁷⁸ Conexión del *Periphyseon* con la *Homilía*: ver las abundantes notas a pie de página en la edición de la *Homilía* de Jauneau, en SC 151, p. 200-317, sobre todo en las páginas donde se refiere al tema de la luz (HP, XVI, 21-24); además, ver *Appendice IV*: “Sur le thème de la lumière”, p. 329-330.

²⁷⁹ Y. Christe, “Influences et retentissement de l’oeuvre de Jean Scot sur l’art medieval: bilan et perspectives”, W. Beierwaltes (ed.) *Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August, 1985, p. 142-161; M. Th. d’Alverny, “Le cosmos symbolique de XIIe siècle”, *Archives d’Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, 1953, p. 31-81; G. A. Piamonte, “Image et contenu intelligible dans la conception érigénienne de la ‘diffusio Dei’”, W. Beierwaltes (ed.), *Begriff und Metapher, Sprachform frd Denkens bei Eriugena*, Vorträge des VII. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-29. Juli 1989, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990, p. 80-94.

²⁸⁰ Aquí me remito al epígrafe del capítulo I. (“Espíritu de Reforma y Cultura agustiniana”) titulado *El Pontifical de la Catedral de vic y la Vox Spiritualis Aquilae*.

²⁸¹ Jauneau, SC 151, p. 48-49.

²⁸² A. Vega, “El sacrificio de la imagen”, *ER, Revista de filosofía*, nº 19, Sevilla, 1994, p. 139-140.

²⁸³ S. Gersh, “The Structure of the return in Eriugena’s *Periphyseon*”, W. Beierwaltes (ed.), *Begriff und Metapher, Sprachform frd Denkens bei Eriugena*, Vorträge des VII. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-29. Juli 1989, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990, p. 108-125.

material creado; cuarto, Dios como punto de llegada o retorno de todas las cosas a su origen, ni creador ni creado. Estas cuatro sustancias son unificables en tres, unificación que vertebra, precisamente, la estructura general de este estudio, en tres grandes secciones o capítulos: 1. El MUNDO CREADO (*Lux mundi*); 2. Dios (*Imago Dei*); 3. Hombre (el Arquetipo, cabeza de la jerarquía de Dios por encima de los hombres y de los ángeles (*Logos*)).

La representación del hombre, hecho a imagen y semejanza de la Trinidad, antes del pecado

ADAM N(ON) INVENIEBATUR SIMILEM SIBI (fig. 26), dice la inscripción del tapiz (Gen. 2, 20): “Y dio el hombre nombre a todos los ganados, y a todas las aves del cielo, y a todas las bestias del campo; pero entre todos ellos no había para el hombre ayuda semejante a él”. El artista o el teólogo que elabora este programa iconográfico, al escoger esta escena, además de haberse saltado el tercer día de la creación, no narra el pasaje del relato sacerdotal del Génesis, describiendo la creación de Adán a imagen y semejanza de Yahvé: “Díjose entonces Dios: ‘Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza, para que domine (...)’. Y creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó” (Gen. 1, 26-27). Esto explica el desconcierto en que parece hallarse Adán en la escena del tapiz de Girona. Al nombrar a los animales no encuentra a ninguno similar a él: no ve, en ellos, la imagen y semejanza del Creador: no ve la *verdadera imagen de Dios* que, por otra parte, ve en él mismo antes del pecado y, una vez creada la mujer, reconocerá en ella: “Esto sí que es ya hueso de mis huesos y carne de mi carne” (Gen. 2, 23).

El concepto del hombre como *imago Dei* es uno de los temas nucleares de la estética cristiana. Sin embargo, en este contexto, el hombre sólo es *imago Dei* por la gracia, que es como se le representa en el tapiz de Girona. Adán aparece, en las dos escenas, como representación de la *imago et similitudo Dei*, es decir, cercano a Cristo, cercano a la Luz. De hecho, cuando se dice que el hombre fue hecho a imagen y semejanza de Dios, se afirma que la semejanza de Dios a la que el hombre es hecho es una semblanza respecto del Verbo de Dios, que es el Hijo único de Dios²⁸⁴. No se dice que se hace al hombre semejante al Padre. Por eso es interesante que aparezca el primer Adán, recién creado, y más tarde pecador (oscuridad), junto al segundo, *Pantocrátor*, más tarde Redentor (luz). Por eso la escena, como las demás, está delimitada, al interior, por el texto del *fiat lux*, y al exterior del círculo por el *in principio* del libro del Génesis. Dios, Cristo, el Espíritu Santo, está con él y con Eva, su mujer (fig. 27): están rodeados por la luz divina, eso es lo que dicen las inscripciones del círculo interior (+DIXITQUE DEUS FIAT LUX ET FACTA EST LUX+) y del exterior (+IN PRINCIPIO CREAVIT DEUS CELUM ET TERRAM, MARE ET OMNIA QUA IN EIS SUNT ET VIDIT DEUS CUNCTA QUE FECERAT ET ERANT VALDE BONA+), y así es antes de la caída.

La imagen de Adán dando nombre a animales y plantas y dándose cuenta de que es el único hombre, remite a la consideración de una luz de gran tradición exegética agustiniana: la luz de la sabiduría²⁸⁵. La imagen de Adán aparece en un tono casi

²⁸⁴ Aunque ya se sabe que el hombre, en sentido propio, es hecho a imagen de la Trinidad, del mismo modo que la creación entera es obra de las tres Personas divinas.

²⁸⁵ Sobre la teoría de la luz agustiniana, R. Jolivet, *Dieu soleil des esprits ou la doctrine augustinienne de l'illumination*, Paris, 1934; F. J. Thonnard, “La notion de lumière en philosophie

majestuoso: erguido, elevado por encima de los demás animales, con un gesto en la mano izquierda que denota dominio, y en la derecha, apuntando con el índice, autoridad y, sobre todo, conocimiento: sabe qué es cada cosa. Es una luz intelectual, dice san Agustín, que participa de la eterna e inmutable Sabiduría de Dios. La Escritura no dice de ella que “así fue”, como dice para la creación de otros seres, sino que dice “Dios hizo”, dando a entender que es una luz creada *en el Verbo*. El mismo esquema se repite para la creación del hombre. Se dice: “Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza”, y no “así fue hecho”. Porque se trata de una criatura igualmente intelectual, como es esta luz. He aquí por qué para él “fue hecho” significa reconocer al Verbo de Dios, que le ha hecho. Por eso en el tapiz, cuando no encuentra a nadie *similem sibi* nota a faltar esa luz que Adán sí posee: la luz del conocimiento de Dios y de las cosas creadas. La comprensión eriugeniana del *fiat lux* no es tan lejana a la de Agustín²⁸⁶. El “hágase la luz” del primer día, eterno y único (*dies unus*), corresponde, por una parte, a las causas primordiales, indivisas, incognoscibles y ocultas (*nox, tenebre, vespere*) y por otra, a los efectos manifiestos, cognoscibles y distintos, de las causas (*dies, lux, mane*), dentro del acto único de la inteligencia que los comprende. “‘Dios vio la luz porque era buena’, que significa que complació a Dios que las causas primordiales se establecieran antes de toda creatura y más allá de todo intelecto, debiendo propagarse con una luz de inteligencia y manifestó a los intelectos humanos y angélicos que ‘llamó a la luz día y a la tiniebla noche’, que significa que Él prefirió llamar ‘día’ a lo que se manifiesta al entendimiento a través de formas y especies de cosas visibles e invisibles que son contempladas, y quiso llamar ‘noche’ a la trascendencia en sus principios, incomprendible y desconocida de rodo intelecto creado”²⁸⁷. Esta es la diferencia entre la oscuridad de las causas y la luminosidad de los efectos en Escoto, que debe ayudar a explicar la imagen de una creación del mundo que, a la voz del *fiat lux* es expresada iconográficamente en forma de dos círculos concéntricos: el primero, con el Cosmocrátor (en este sentido causa primordial de una luz que, por lo que ciega, es oscura e inasequible), y el segundo, con la luminosidad de los efectos desplegados teofánicamente en forma de cosmos visible.

“Del mismo modo que el entendimiento de todas las cosas, por parte del Padre, se produce en su única Palabra encarnada, y es su Esencia y la Substancia de todos los atributos que deben entenderse como anejos por naturaleza a la Esencia, de ese mismo modo, el conocimiento de todas las cosas, con el que la Palabra del Padre ha creado el alma humana, es su esencia y el sujeto de todos los atributos, anejos, por naturaleza, a esa Esencia. Y justamente como el Entendimiento divino es anterior a todas las cosas que manifiesta, y es todas las cosas, así el conocimiento intelectual del alma es anterior a todas las cosas que sabe y a la vez *es* todas las cosas que pre-sabe. Entonces todas las cosas subsisten como *causas* en el Divino Entendimiento, pero como *efectos* en el

augustinienne”, *Recherches augustiniennes*, 2, 1962, p. 125-175; F. Körner, “Abstraktion oder Illumination?”, *Recherches augustiniennes*, 2, 1962, p. 81-109; A. Sage, “La dialectique de l’illumination”, *Recherches augustiniennes*, 2, 1962, p. 111-123. A. G. Hamman, *L’homme image de Dieu. Essai d’une anthropologie chrétienne dans l’Église des cinq premiers siècles*, Paris, Desclée, 1987, p. 242n; M. Miles, “Vision: The Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine’s ‘De Trinitate’ and ‘Confessions’”, *Journal of Religion*, 1983, n. 63, p. 125-142.

²⁸⁶ Recordemos su influencia sobre el monje irlandés en la *Homilía*: E. Jeuneau, “Ce que l’Homelie doit a Augustin”, SC 151, p. 64-66; y en el *Periphyseon*: G. Madec, “Le dossier augustinien du *Periphyseon* de Jean Scot (livres I-II)”, *Recherches Augustiniennes*, p. 241-264; “Le dossier augustinien du *Periphyseon* de Jean Scot (livres III-V)”, *Recherches Augustiniennes*, p. 183-223.

²⁸⁷ *Quamvis enim inter obscuritatem causarum et claritatem effectuum divisio intelligatur ac differentia, unus tamen idemque dies est, hoc est unus eorum intellectus* PIII, 693A.

conocimiento humano”²⁸⁸. De este modo Juan Escoto sitúa la eterna “actualidad” de la creación y la totalidad de sus efectos en la inteligencia divina (*causaliter*) y en la inteligencia humana (*efectualiter*) que, a dos niveles distintos y según diversas modalidades, *se hacen* y *son* todo lo que comprenden. Esta interpretación sería imposible si se considerara la redacción hagiográfica como una mera sucesión cronológica de días, en el sexto de los cuales fuera creado el hombre. Sin embargo, Eriúgena considera que el ser humano, rey y maestro de la creación, tal y como aparece en el tapiz, señalando y dando nombre a los animales y plantas, debe precederlos axiológicamente y contener, de algún modo, el conjunto de los efectos creados²⁸⁹. Se trata de seis días inteligibles (*dies intelligibiles* o *intellectuales*), que a título homilético, catequético o pedagógico el autor sagrado ha presentado en forma discursiva para darse a entender a todos²⁹⁰. De hecho, quien concibiera la elaboración del tapiz de Girona, manejaba una concepción teológica similar porque decidió prescindir del tercer día, la creación del varón, de los cielos y la tierra, y concentrar el cuarto y quinto días en la escena inferiormente colocada con respecto al *Pantocrátor*.

La concepción iconográfica de la parte central del tapiz, considerando la creación y su estado antes del pecado, concuerda bien con lo que sería la visión eriugeniana del mundo creado que aparece en el *Periphyseon*. Escoto reúne una serie de conceptos que también aparecen, en imágenes, representados en el tapiz. Primero, la absoluta trascendencia de Dios sobre todo el universo de la creación, que está representada en la parte central, donde el Pantocrátor-luz se implica en el acto creador, pero permanece a la vez separado del mundo que crea: lo que hay entre ambos es el *fiat lux*. Esto impide identificar este Cosmocrátor con un *anima mundi* que, como el *espíritu platónico*, anime al mundo. Segundo, la creación de todos los seres *en el Verbo, por el Padre*, puesto que en la imagen del Cosmocrátor no hay ningún elemento excluyente de la Primera Persona sino todo lo contrario: también el Padre es *Sanctus Deus* y *Rex fortis*²⁹¹. Tercero, la presencia fecundadora del Espíritu Santo (*superferebatur, fovebat, fecundabat*), que está clara en la tradicional iconografía de la paloma aureolada de luz. Cuarto, la atribución a la Trinidad de toda la obra de la creación (el instante único y eterno de la teofanía) que reparte las causas primordiales entre los géneros y las especies del doble universo de lo sensible y lo inteligible²⁹². Hay que tener en cuenta que el concepto veterotestamentario de *lux* que se maneja en los textos del *Génesis*, representado iconográficamente, está prefigurando las distintas operaciones *ad extra* de cada Persona divina, a la vez que las encarna sintéticamente en la imagen del *Logos*²⁹³

²⁸⁸ PIV 779BC.

²⁸⁹ PIV, 777D-780A.

²⁹⁰ A. R. Roques, “Genèse 1, 1-3 chez Jean Scot Érigène”, *In Principio. Interprétations des premiers versets de la Genèse*, Centre d’Études des Religions du Livre, Paris, 1973, p. 211.

²⁹¹ Sobre el término literario y su diversificación semántica: *Pantocrátor*, P. H. Hommel, «Pantokrator». *Theologia Viatorum*, 5, 1953-1954, pág. 322-378; O. Montevecchi, «Pantokrator». *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, 3 vol. Milano: 1957. II, 401-432; C. Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ— *Saggio d’esegesi letterario-iconografico*. Roma: 1964; D. L. Holland, «Παντοκράτωρ in New Testament and Creed». *Studia Evangelica*, VI. Berlin: 1973; A. de Halleux, «Dieu le Père tout-puissant». *Revue Théologique de Louvain*, 8, 1977, pág. 401-422; F. Bergamelli, «Sulla storia del termine *Pantocrator*: Dagli inizi fino a Teofilo di Antiochia». *Salesianum. Pontificiae Studiorum Universitatis Salesianae*, XLVI (1984). Roma: Libreria Ateneo Salesiano, pág. 439-472.

²⁹² A. R. Roques, “Genèse 1, 1-3 chez Jean Scot Érigène”, *In Principio. Interprétations des premiers versets de la Genèse*, Centre d’Études des Religions du Livre, Paris, 1973, p. 210.

²⁹³ Uso literario y contenido semántico de la expresión del *logos*, referida a Cristo, en la Patrística: Marius Victorinus. *Adversus Arium*. PL, 8, 1098B. «ΛΟΓΟΣ vel νοῦς *divinus ut sede utitur, atque ut corpore, anima coelesti* (...)»; Trombellus, Joannes Chrysostomus. *An.* PL, 10, 758B. «ostenderit se se

que ocupa el medallón central del bordado: la Creación del Padre, Redención del Hijo y la Santificación del Espíritu Santo.

La creación como inicio del Calendario

Parece que el desarrollo iconográfico de las escenas de la creación, enmarcadas en un calendario es un recordatorio de que el tiempo cronológico ha salido, también, de las manos de Dios. San Agustín sale al paso de la concepción maniquea de un tiempo preexistente a la creación, mostrando que el tiempo es una consecuencia más del acto creador²⁹⁴. Con esta doctrina está asimilando la concepción hebrea sobre el tiempo y se desmarca por completo de la perspectiva griega, que lo interpretaba en función de la eternidad. Esta es la idea que da un programa iconográfico que, arrancando desde el centro con el *Cronocrátor*, se despliega centrípetamente en una epifanía de cosas creadas y marca un principio y un fin del cosmos a través de un calendario que marcará el tiempo limitado a través de una repetición cíclica de los meses y los años, hasta la llamada consumación de los tiempos²⁹⁵.

En esta perspectiva, la diferencia entre la eternidad y el tiempo es idéntica a la que hay entre Dios y el ser creado. Es una definición del tiempo en términos de una distensión (*distenctio*)²⁹⁶. Sin embargo, Agustín se pregunta: ¿distensión de qué?²⁹⁷. Se trata de una distensión del espíritu, que afecta la propia vida, y de la que la mano de Dios nos salva²⁹⁸. No es que sea original: antes que él Plotino ya había llegado a la misma conclusión²⁹⁹. Pero es importante observar que el tiempo, más que a *ser* tiende a

logoi Dei, id est Verbum illud primordiale primogenitum, virtute et ratione comitatum, e spiritu fultum?»
Nota a pie a 757D: «*Lactantius, lib. IV Institutionum cap. 9, haec ait: λογος enim et sermonem significat, et rationem, qui ille et et vox, et sapientia Dei. Augustinus, si Augustinus is est (...) in libro de quinque Haeresibus, cap. 6, haec habet: In principio erat Verbum. Melius graece dicitur λογος, logos quippe Verbum significat, et rationem.»; Rabanus Maurus. *De clericorum*. PL, 107, 373C. «*Alogii vocantur tamquam sine verbo; logos enim, λογος Graece, verbum dicitur; Deum enim verbum non credunt, respuentes Joannis Evangelium et Apocalypsin*»; Honorius Augustodunensis. *Commentar*. PL, 172, 245. Bajo el título de «*Comentarius in Timaeum Platonis auctore, ut videtur Honorio Augustodunensi*» *Son algunos extractos de su comentario al Timeo*. Veamos uno de ellos: «*Theoricae similiter sunt species tres: theologia, mathematica, physica; et est theologia de divinis; theos enim est Deus, logos est ratio (...)*»; Hugo de S. Victore?. *Posteriores*. PL, 175, 831A. «*Item quaeritur quare Verbum Filius hic dicatur. Verbum autem duo significat, sicut et logos Graecum, cui aequipollet, scilicet mentis conceptum, et oris prolationem. Mens enim prius intus concipit, quod postea oris prolatione manifestat. Sic et Pater Filium de substantia sua gignit per quem omnia disponendo ipse innotuit, et eum incarnando visibilem mundo exhibuit, et sic maxime mundo innotuit*»; Petrus Abaelardus. *Introductio ad*. PL, 178, 995D. «*Logos itaque Filius Dei cum dicitur, id est Verbum, secundum illam significationem sumitur, secundum quam λογος apud Graecos ipsum etiam mentis conceptum seu rationem mentis significat, non vocis prolationem*».*

²⁹⁴ *Si autem ante coelum et terram nullum erat tempus, cur quaeritur quid tunc faciebas? Non enim erat tunc, uni non erat tempus. Nec tu tempore tempora precedis: alioquin non omnia praecederes. Sed praecedis omnia praeterita celsitudine demper praesentis aeternitatis et supoeras omnia futura, quia illa futura sunt, et cum venerint, praeterita erunt, Confessiones, XI, XIII, 15-16.*

²⁹⁵ A. Mandouze, “*Tempus christianum, tempus christianorum ou christiana tempora?*”, *Le temps chrétien de la fin de l’Antiquité au Moyen-Age, II-XIIIe siècles*, Paris, CNRS, 1984, p. 575-579.

²⁹⁶ *Vide igitur tempus quamdam esse distentionem (Confessiones XI, 23, 30).*

²⁹⁷ *Confessiones XI, 26, 33*

²⁹⁸ *Sed quoniam melior est misericordia tua super vitas, ecce distenctio est vita mea, et me suscepit dextera tua in Domino meo...(Confessiones XI, 29, 39).*

²⁹⁹ M.-A. Vannier, “*Creatio*”, “*Conversio*”, “*Formatio*” *chez S. Augustin*, Fribourg, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1991, p. 139.

no ser. ¿Cómo pueden existir el pasado y el futuro si el pasado no es más y el futuro todavía no es? En cuanto al presente, si fuese siempre presente, sin transformarse en pasado, no sería tiempo sino eternidad, de modo que el presente, para ser tiempo, debe ser pasado, para poder decir que existe, pues la única razón de su existencia es que no existirá³⁰⁰. No obstante, el tiempo no se queda en esta negatividad. La *distentio* del tiempo va acompañada por una *intencio*, como voluntad de volver a Dios después del pecado, de modo que el par agustiniano, referido al tiempo, *distentio-intencio*, es paralelo al referido a la vida cristiana *aversio-conversio*. Es importante ver esta mecánica agustiniana en la imagen del Pantocrátor de Girona porque aquí el Cristo-luz se mueve en un contexto inusual, dentro de la iconografía de la *Maiestas* del programa iconográfico de la pintura románica catalana. Sólo se entenderá esta imagen si se ve en el marco de una Creación que aparece íntimamente ligada al concepto de Salud, de Salvación. Se trata, en Agustín, de una Ontología teologal, donde lo filosófico lo pone, otra vez, el platonismo, y lo teológico la Biblia. Gracias a este mecanismo se ilumina la comprensión de este tipo de imágenes iconográficas y en función de la Creación y la Salvación se define la *conversio* (como vuelta a Dios del hombre) y la *formatio* (o *reformatio*, como reposo del ser en Dios³⁰¹) en san Agustín. Es precisamente en esta *formatio* donde Agustín ve al Verbo como *forma omnium*³⁰², Quien ha creado todo y por Quien todo ha sido creado. Pero, además de llamar a Cristo *forma*, le llama *lux*, tomando el mismo nombre que aparecerá en numerosos *pantocrátors*, bajo la máxima del capítulo 8 de Juan: *Ego sum lux mundi* (v. 12). Al recordar que es este el nombre de Cristo, trata de salir al paso del dualismo maniqueo, distinguiendo la luz sensible y la “luz donde Dios habita”, e identificando a Cristo con la fuente de la luz, tal y como también aparece expresado en el bordado, que insiste sobre el papel creador y unificador de la luz³⁰³.

Su concepto de tiempo proporciona una interesante clave de lectura para la relación entre el círculo delimitado por el Cristo luz y la creación en gracia, por una parte y, por otra, el calendario con los meses del año. El alma de Adán y Eva son creadas a imagen y semejanza de Dios y, gracias al tiempo cronológico, tienden a la actualización de la imagen divina en sus almas. Se trata de una actualización de la imagen de Dios que se realiza por el acceso al presente. Para Agustín, en efecto, hay tres tiempos: el presente del pasado, que es la *memoria*; el presente del presente, que es la *visión*; y el presente del futuro, que es *expectación*³⁰⁴.

Teología del pecado y Teología del tiempo

Este tiempo tripartito que Agustín plantea en sus *Confesiones* y que todo hombre experimenta es, sencillamente, consecuencia del pecado del hombre. Es cierto que el tiempo, como las plantas, los animales, o el mismo hombre, es una creación de Dios. Pero con el pecado el hombre pierde el control del tiempo. Mientras que Dios, tras el

³⁰⁰ *Si ergo praesens ut tempus sit, ideo fit quia in praeteritum transit, quomodo et hoc esse dicimus, cui causa ut sit, illa est quia non erit, ut scilicet non vere dicamus tempus esse, nisi quia tendit non esse?*, (*Confessiones* XI, XIV, 17).

³⁰¹ *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te* (*Confessiones* I, 1, 1).

³⁰² *De vera religione* XXXVI, 66, 43, 81.

³⁰³ Vannier, 1991, p. 158.

³⁰⁴ *Praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio* (*Confessiones* XI, XX, 26).

pecado, sigue poseyendo eternamente el instante, al hombre el instante se le escapa constantemente, desde la experiencia del pecado *personal*. Esto es lo que define su vida: la angustia por el escape del instante, que nunca es ni presente, ni futuro, sino pasado ya inalcanzable. Dos grandes manifestaciones de la pintura románica del siglo XII en Catalunya dan cuenta de este concepto de tiempo. Que Dios abarca el instante aparece constantemente en la epigrafía del Alfa y el Omega: una gran cantidad de pantocrátors lo manifiesta abiertamente desde los primeros tiempos de la expresión cristiana iconográfica en el arte medieval occidental³⁰⁵

Una serie de obras de arte, también en el siglo XII, hacen incidencia, en el mismo marco del *fiat lux*, en el aspecto de la caída de Adán y Eva. Es el punto de encuentro

³⁰⁵ Si no se dice lo contrario, los ejemplos que se ponen a continuación son reseñados en C. Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ– *Saggio d'esegesi letterario-iconografica*. Orientalia Christiana Analecta, 170. Roma: Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1964. El orden de aparición de los datos es, 1º el lugar donde se encuentra la imagen (a veces escrito en italiano, recogiendo el texto de Capizzi), 2º la inscripción correspondiente, 3º en ocasiones una breve descripción del tipo de imagen, 4º la época de que se trate, 5º el nº de la página: Capua, Sta Matrona in S. Prisco, lunetta musiva, sul fondo azzurro: AΩ, 400/450p. 214; Ferrara, S. Francesco, sarcofago, Principale, sul libro: Aω, χ. 450, p. 215; Roma, Sta. Sabina, porta lignea scolpita, nel campo: AΩ, s. VI, p. 217; Ovale bulinato sulla coppa del calice di Tassilone (Kremsmünster), Principale, lati della testa: AΩ, 750–800, p. 222; Roma, S. Marco, mosaico absidale, Principal, en el podio: AΩ, 827/844, p. 225; avorio renano della collezione Saltikov (Ren. av. IX, 50), Secundario, lati della testa: AΩ, s. IX, p. 227; San Gallo (Svizzera), copertina d'Evangelario carolingio, Principale, latti della testa di Cristo: AΩ, s. IX, p. 227-228; Salterio di Etelstano (francese?), Principale, ai latti della testa: AΩ, s. X?, p. 231; Evangelario di S. Maria ad Gradus di Colonia (museo diocesano Col. Min. 22), Principale, insc. nel libro: «EGO SUM ALFA ET OMEGA», 1025/1050, p. 236; Bassorilievo d'arte renana nel Mus. Na. di Firenze (Ren. scult. XI 5), Principale, insc. nel libro: AΩ, s. XI, p. 239; S. Angelo in Formis, affresco (S.A.i.F., 1), Principale, insc. nel libro: «EGO SUM ALFA ET O//PRIM: ET NOVISSIMUS (Apc. 22,13), c. 1080, p. 247; Sacramentario limusino (Parigi, Bibl. Nat. lat. 9438, f. 20 (lim. Min. 24f. 20v), Principale, ai latti della testa: AΩ, c. 1100, p. 250; Arca di S. Hadelin, d'arte mosana; Visé, Chiesa di S. Martino (Mosa AM XI-XII 1), Principale, insc. nel libro: AΩ, p. 252; «Arca di S. Hadelin, d'arte mosana. Visè, Chiesa di S. Martino (Mosa AM XI-XII 1), en el libro: «AΩ», s. XI-XII, pág. 152; Esquius, Barcelona, Pintura sobre taula, En la aureola: HIC DEVS ALFA ET O CLEMENS MISERATOR ADESTO/AC PIETATE TVA MISERORUM VINCLA RELAXA/AMEN, frontal de altar, 96x122 cms., segunda mitad del siglo XII, MAC, 65502, J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 302.; «Bassorilievo d'arte renanna nel Mus. Naz. di Firenze (Ren. scult. XI 5), en el libro: AΩ, Principale; in piedi (...», s. XI, pág. 239; «Tahull, S. Climent, catino dell'abside, affresco (...), insc. sobre fondo azul: «A Ω”, Principale: doryforumenos in scudo pavese da 4 angeli (...); barbuto; nimbo con croce patente; destra alzata a benedire; sinistra levata a tener aperto il libro poggiato sul femore», 1123, p. 253; «Evangelario di S. Maria ad Gladus di Colonia, ora nel Museo Diocesano, Insc. nel libro: «EGO SUM ALFA ET OMEGA», Principale (...», 1025/1050, p. 236; Lavoro a smalto e a sbalzo, d'arte limusina, Parigi, Museo di Cluny (lim. AM. 60), Principale, ai lati della testa: AΩ, s. XII, p. 263; Ravengiersburg, chiesa monastica, facciata occidentale, edicola scolpita, Principale, nel libro: «EGO SUM A ET Ω», s. XII, p. 263; León, S. Isidro, agresco in volta, Principale, ai lati della testa: AΩ, s. XII, p. 264; Medaglione di rame dorato e bulinato di Val di Mosa; Colonia, Duomo, Tesoro, Principale, ai lati della testa: AΩ, fines del s. XII, p. 270; Trento, Duomo, portale, lunetta, Principale, nel libro: AΩ, 1200, p. 271; Salterio di Westminster (Brit. Mus., Royal 2.A.XXII, f. 14 (Westm. o s. A. Min. 1200 f. 14)), Principale, nel libro: «AΩ IESUS”, c. 1200, p. 271; Mozat (Auvergne), fronte dell'arca argentea di S. Calmino, forse d'arte limusina, Principale, ageminata nel campo del pavese: AΩ, s. XII-XIII, p. 273); Pisa, S. Michele degli Scalzi, timpano del portale, Principale, nel libro: «EGO SUM A ET Ω PRINCIPIUM ET FINIS», 1204, p. 274; Giunta Pisano, testa della Croce di S. Ranierino nel Museo di S. Matteo di Pisa (G.P. 1a), principale, ai lati della testa: AΩ, 1250, p. 275; Copertina dell'Evangelario di Poussey, cornice argentea, Principale, ai lati della testa: AΩ, s. XIII, p. 279; Meliore, dossale; Firenze, Uffizzi (Mel. F. U. 1), principale, ai lati della testa: AΩ, 1271, p. 281; Firenze, S. Miniato al Monte, mosaico, Principale, ai lati del capo: AΩ, 1297, p. 281; etc.

entre el pecado y el tiempo. Dejando aparte el programa del tapiz de la Creación de la catedral de Girona, son cuatro las reflexiones iconográficas que sobre el pecado conocemos, y todas quedan enmarcadas en la misma perspectiva bíblica del *fiat lux*: los primeros capítulos del *Génesis*. Parece como si hubiera una clara conciencia de que, una vez redimida la estirpe de Adán, el pecado *personal*, siendo moralmente importante, no es teológicamente definitivo. En cambio, sí lo es el *original* de Adán y Eva, nuestros primeros padres, porque marca irremisiblemente una naturaleza, la humana, con dos signos a la vez contrapuestos y complementarios: el signo de la caída y el signo de la redención; el signo de Adán y el signo de Cristo; el signo de Eva y el signo de María; el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal y el Árbol de la cruz. Esta concomitancia queda expresada, en el arte de la época, mediante la salida, *exitus*, de la imagen (Cristo que se encarna expresando la luz del Verbo inexpressada antes del pecado: *ego sum lux* y, creando, *fiat lux*), y mediante el retorno, *reditus*, de la misma imagen (Cristo que redime y juzga desde su trono de Pantocrátor, epifanizándose como *lux mundi*). Por estas razones aparecen, fácilmente, en un mismo programa iconográfico, combinaciones del Cristo Pantocrátor con referencias explícitas a la creación y caída del hombre y del mundo. sant Sadurní de Osormort (Osona), sant Martí Sescorts (Barcelona), sant Martí del Brull (Osona), sant Andreu de Sagàs (Berguedá) y el castillo de Marmellar (Bajo Penedés) son los programas que se conservan en la Catalunya del siglo XII. En general, no ofrecen inscripciones que permitan utilizar una hermenéutica *estrictamente textual*, pero sí *con-textual*, es decir, aunque falle el aparato epigráfico, en la mayoría de los casos se sabe a qué textos se refieren ciertas imágenes que, siendo *ágrafas* arrojan evidencias *textuales* gracias al *contexto* en que se encuentran. Por eso, llegados a este punto del trabajo hermenéutico, no debe resultar difícil dar con las claves interpretativas de estas obras, sin desprestigiar los meros paralelismos estilístico-descriptivos que ya se han trazado³⁰⁶.

Hay un profundo abismo entre el disco central del tapiz de la creación y el calendario que lo rodea. Es la muralla entre Tiempo del hombre, de la mujer y de la naturaleza en gracia, recién creados, y el Tiempo *empecatado* (incorregible debido al pecado, hasta que llegue el tiempo de la Gracia redentora). Este abismo existe entre Dios y el hombre en el Antiguo Testamento, y seguirá existiendo hasta la Parusía, siempre que no medie el Sacramento de gracia entre Dios y su creatura, realizado por el gran Soteriocrátor Cristo. El Tapiz refleja, en el disco, un hombre y una mujer limpios, recién creados: “Hizo, pues, Yahvé Dios caer sobre el hombre un profundo sopor; y dormido, tomó una de sus costillas, cerrando en su lugar con carne, y de la costilla que del hombre tomara, formó Yahvé Dios a la mujer (fig. 28, primer registro), y se la presentó al hombre” (Gen. 2, 21-22) (fig. 28, segundo registro) “Estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, sin avergonzarse de ello” (Gen. 2, 25) (fig. 28). Es la expresión iconográfica de la teología de la gracia: en el tapiz de la creación nadie tapa sus vergüenzas porque, sin el pecado, no hay malicia, no hay desorden: por eso están dentro, todavía, del *fiat lux*. Lo mismo ocurre en otras iconografías paralelas como la de la Biblia de Tours (c. 840)³⁰⁷ o la de la cúpula de san Marcos (fig. 20). A la Teología de

³⁰⁶ Sobre estos programas iconográficos son muchas las referencias bibliográficas particulares que se irá dando. Pero ahora me refiero, en general, a cuanto se ha observado, más recientemente, primero, en N. de Dalmasas y Antoni José i Pitarch, *Història de l'Art Català, vol. I, Els inicis i l'art romànic, s. IX-XII*, Barcelona, Ed. 62, 1986; y, más tarde, en la gran obra dirigida por A. Pladevall, *Catalunya Romànica*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995-1998.

³⁰⁷ Fig. 23. Llama poderosamente la atención el tercer registro en el que, antes del pecado, a la izquierda, Adán y Eva aparecen desnudos incluso *mientras pecan*, y a la derecha se esconden, al

la gracia corresponde un tiempo *alfaoméyico*, predominado por la noción de instante eterno, que la patrística se encarga de señalar durante siglos³⁰⁸. Mujer y hombre permanecen desnudos, sin pecado, aun durante la fechoría. En sant Sadurní de Osormort, aunque una sombra de tristeza se cierne sobre los rostros de Eva, y sobre todo de Adán, siguen inconscientes de haber caído en la tentación del “seréis como dioses” del *Génesis* (fig. 7). Incluso la teología del tiempo anterior al pecado es de *instantaneidad*: al mismo tiempo que Dios, dice la inscripción del muro, LIMO TERRE ET INSPIRAVIT IN FACIEM EUM, “del barro de la tierra sopla en su rostro”, en ese mismo instante lo introduce, como por una puerta, al Paraíso (fig. 10) y le enseña, llenándole de dones preternaturales, la maravilla de la creación (fig. 11).

Una observación sobre la iconografía en cuestión es que, con o sin absidiolos, las escenas dispuestas en el plano norte del eje central de la nave son anteriores al pecado (fig. 11, sin absidiolos; fig. 14, con absidiolos). Las que se disponen en el plano sur son escenas de pecado. El absidiolo central, ordinariamente orientado al Este (por donde se origina el sol) está habitualmente rasgado por una abertura al exterior que da luz al espacio intramuros. Parece evidente, al menos por lo que se refiere a los casos de Osormort y Brull, que la luz de Cristo, *sol invictus*, aparece literalmente expresada con la salida del sol. No hay metáfora posible: Cristo es la máxima luz del *fiat lux*, que se interpone entre la creación (escenas del norte) y el pecado (escenas del sur). Es, otra vez, la salida y el retorno de la *Imago Dei* la que marca esta iconografía, prescindiendo del símbolo. Es la luz que se interpone entre la Antigua y la nueva Alianza y que supone, implícitamente en esos ventanucos, algo explícitamente expresado por el Génesis: “Pongo perpetua enemistad entre tú (la serpiente, el pecado original) y la mujer, entre tu linaje (el pecado personal) y el suyo (Cristo). Éste te aplastará la cabeza y tú le acecharás el calcañal” (Gén. 3, 15). Desde la parte central de este tipo de iglesias románicas Cristo se expresa como Cronocrátor, dominador del tiempo: al norte, escenas de Creación, origen del tiempo, ALFA; al sur, escenas de pecado que, en clave

experimentar la concupiscencia como consecuencia inmediata del pecado: “Pero llamó Yahvé al hombre diciendo: ‘¿Dónde estás?’. Y éste contestó: ‘Te he oído en el jardín, y temeroso porque estaba desnudo, me escondí’. ‘¿Y quién te ha hecho saber que estabas desnudo? ¿Es que has comido del árbol del que te prohibí comer?’” (Gén. 3, 9-11).

³⁰⁸ Paschasius Radbertus - Expositio in Matheo. Libri xii CCCM 56B lib. : 12, línea : 2156 *Quia qui hoc uidere poterit uidebit Verbum Dei et sapientiam quae Christus est qui ait: Ego sum Alpha et Omega principium et finis*; Petrus Abaelardus - Theologia 'Scholarium' lib. : 1, línea : 68, *Vnde et ipse alpha et omega dicitur, hoc est principium et finis: principium quidem supremum, a quo omnia; finis, id est finalis et suprema causa, propter quem omnia.* ; Raimundus Lullus (sec. transl. medii aevi) - Ars abbr. praedicandi (op. 208) uersio lat. I, línea : 813, *Raimundus, qui insuper Lullius uocatur, scientiarum iter hac arte affatur, patrauit librum mense februaryi | uocato, Lumen Maioricense titulo notato, anno incarnationis Iesu Christi 1312 in mense februaryi, ad honorem ipsius, qui est alpha et omega*; Bonauentura - Itinerarium mentis in Deum cap. : 6, par. : 7, línea : 3, *Si enim imago est similitudo expressiva dum mens nostra contemplatur in Christo filio dei qui est imago dei invisibilis per naturam humanitatem nostram tam mirabiliter exaltatam tam ineffabiliter unitam videndo simul in unum primum et ultimum summum et imum circumferentiam et centrum alpha et omega causatum et causam creatorem et creaturam librum scilicet scriptum intus et extra*; Bernardus Claraeuallensis - Sermones in dominica i nouembris sermo : 4, par. : 4, vol. : 5, pag. : 317, línea : 18, *Quam sane capitis et pedum velationem et nunc quoque negligere non oportet, licet tunc maxime perficienda sit, quando Iudex sedebit super solium, et astantes sibi Seraphim et agnitione veritatis subtilius illustravit, et inflammabit vehementius caritatis ardore In quorum numero indignos nos servos nominis sui ipsa, de qua locuti sumus, constituere dignetur misericordia, quae ab aeterno est et usque in aeternum super electos, in medio quidem aliquatenus ostendens liberum arbitrium, meriti gratia, principium et finem omnino soli vindicans sibi, ut sit nobis Alpha et Omega Dominus Deus noster, et pro utroque iure clamemus: NON NOBIS, DOMINE, NON NOBIS, SED NOMINI TUO DA GLORIAM.*

apocalíptica, cerrarán la historia con el OMEGA: “Yo soy el Alfa y la Omega, el primero y el último, el principio y el fin” (Ap. 22, 13)³⁰⁹.

La imagen, cristalización de una teología de re-forma

En la primera parte de esta sección, “Espíritu de Reforma y cultura agustiniana” se llegaba a una conclusión: el contexto histórico del momento remite a una mirada al pasado, con un ansia de futuro, para modificar el presente: esto es la Reforma. Es una reforma frente al pecado. Son los hombres quienes van dando forma a unos zarpazos interiores de la conciencia que llevan, a los teólogos de cada momento (Pablo, Agustín, Dionisio, Jerónimo, Beda, Alberto Magno, Escoto, Bernardo) a las grandes síntesis. Son síntesis personales, comentarios a la Palabra de Dios, sermones, apasionadas exortaciones apostólicas. La forma de estas doctrinas es variada y variable. En el ámbito catalán -lo hemos visto- ese espíritu de reforma es, también, multiforme. Uno de los elementos es ese manuscrito, hoy conservado en el Archivo episcopal de Vic, en el que aparece una regla de san Agustín³¹⁰. Es una de las versiones que corren por la Europa del momento (fig. 29)³¹¹.

Dos imágenes de este manuscrito pueden servir para atar cabos en el sentido de ver que la imagen es una cristalización estética de un espíritu que corre, subterráneo, emergente o incluso travieso, por las venas de las viejas sociedades que nos preceden. La primera imagen es muy explícita: san Agustín, en la primera página de la Regla, aparece entregando el documento canónico a sus monjes (fig. 4). Ya se ha visto que no hay dudas sobre la datación del manuscrito, 1235, y sobre su origen, sant Joan de les Abadesses. Agustín va ataviado con báculo y mitra episcopales y, entregándolo a sus monjes, señala el texto: HAEC SUNT QUAE UT OBSERVETIS PRECIPIMUS, “estas son las cosas que, para que las observéis, preceptuamos” (fig. 30). Es un gesto que se repite constantemente en el mecanismo reformador, ya desde el pecado de Adán, representado en el arte del románico del XII catalán. Hay que diferenciar entre *forma* y *re-forma*. Porque cuando Dios les explica el precepto está *formando*. Y, una vez transgredido, les está *re-formando*. Con la expresión, ya mencionada, LIMO TERRE ET INSPIRAVIT

³⁰⁹ Isaías 41, 3; 44, 6; Apocalipsis, 1, 8-; 1,18; 21, 6. Más paralelismos iconográficos indirectamente relacionados con la imagen de Dios como dueño del tiempo: «Remontons encore pour les origines. L’A et l’Ω sont liés directement au Christ vainqueur sur un penneau de la porte en bois sculpté de la baillique de Sainte-Sabine, du début du Ve siècle (F. Volbach - M. Hirmer, *Early Christian Art*, pl. 47). Et a Rome encore, pour le beau Christ barbu en buste, fresque découverte récemment à la catacombe de Commodille et qui doit être de la deuxième moitié du IVe siècle (A. Grabar, *Le premier art chrétien* (Coll. Univers des Formes), pl. 237; G. Mattiae, *Pittura romana del medioevo*. 2 vol. Roma: 1965-1966, t. I, p. 76; A. Ferrua, *Ve Congrès d’archéologie chrétienne*, Aix-en-Provence, 1954, p. 150). Mais on connaissait déjà un exemple encore plus curieux à la catacombe de Saint-Pierre et Marcellin, avec le Christ assis entre saint Pierre et saint Paul, et au-dessous l’agneau avec quatre saints, aussi du IVe siècle. L’A et l’O sont à l’extérieur du nimbe, et à l’intérieur de celui-ci, sur la tête du Christ il y a simplement le P barré (H. Hautmann, *Kunst des frühen Mittelalters*. Neues Propyläen kunstgeschichte, t. VI, pl. 163; Sauer, *Die Altesten christusbilder*. Wasmuths Kunsthefte, 7, pl. 3). Dans le premier art chrétien, les symboles abstraits ont eu une place préférentielle, et le Rho barré ou accompagné de l’A et l’O a pu prendre une valeur spirituelle exceptionnelle. Mais il ne s’agit nullement d’éliminer la forme humaine et l’art figuratif, et le Christ a été représenté dans son Incarnation dès qu’on a pu le faire sans danger, avant même sans doute». Origen: O. Brendel, «Origin and Meaning of the Mandorla». In: *Gazette des Beaux-Arts*, VI ser., vol. XXV, No. 923, jan. 1944, pp. 6ss.

³¹⁰ MEV, 149.

³¹¹ Mapa de la difusión más antigua de la regla de san Agustín. Origen: L. Verheijen, *La Règle de saint Augustin*, Paris, Etudes agustiniennes, 1967, vol. I: “Tradition manuscrite”.

FACIEM EUM, estamos ante un ejemplo claro de *forma*. Pero otro grupo de imágenes es claramente *reformista*: En Sescorts Adán y Eva, ya en pecado -cubriendo su desnudez con unas hojas en forma de abanico (fig. 13)- son *reformados* al seguir, a partir de ahora, las indicaciones del dedo que, *reformista*, les señala. Es, por tanto, una teología de reforma del pecado original, en el contexto literalmente bíblico, y de *reforma personal* en la hermenéutica del fiel concreto al que va dirigido este arte. Del mismo espíritu de reforma se impregna la escena de expulsión del Paraíso (fig. 12). Y lo mismo ocurre con dos magníficas escenas que cubren sendas absidiolas del Brull. En la primera, los pecadores se esconden, al ser increpados por el Creador (fig. 15); en la segunda son, una vez vestidos³¹², colocados en una tierra que habrá que trabajar³¹³. Esto permite extraer una importante conclusión: las imágenes están expresando el espíritu de reforma inherente a la época.

Además, el último folio de ese mismo manuscrito ofrece una impresionante pintura del sujeto constituido en portavoz de la *reforma*, es decir, de la *nueva forma* que deben tomar las cosas en ese momento preciso de la espiritualidad (fig. 31)³¹⁴. Ese personaje aparece sosteniendo con su mano izquierda el báculo. La mitra, que le confiere la dignidad equiparable a la del obispo para con quienes dependen jurídicamente de él, aparece simbólicamente sostenida en el aire para permitir la vista sobre la tonsura, verdadera medida de la regla. A la vez que con la mano derecha apunta a la tonsura, lo hace también a una cartela que reza: HANC ET MENSURAM FACIAT / SIBI QUIS QUE CORONAM / QUISQUE RELUCTATUR / VEEMENTER CORRIPIATUR (fig. 32 y 33), es decir, “Todos, de acuerdo con esta medida, deberán hacerse su corona. Quien esto rechace, sea corregido con vehemencia”³¹⁵. La medida es lo fundamental de cualquier reforma, puesto que se trata de cambiar la forma en relación a una *intensidad de espíritu*. La intensidad de espíritu da la *forma* y la *reforma*. Y el espíritu, en relación al paso de las edades, experimenta la *distentio-intentio*, o *conversio-aversio* de la que hablaba san Agustín³¹⁶.

Fondo, Forma e Idea en los programas iconográficos de Creación y Pecado

Es preciso ver cuál es el fondo que acompaña, desde el punto de vista formal-compositivo, a la forma. Es decir, conviene preguntarse el por qué del aspecto estético que ofrecen esos programas iconográficos. Es posible comprender el *fondo* de la imagen de Adán y Eva rodeando el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, de Marmellar (fig. 18). Posiblemente se trata de un elemento más del estado de conciencia en una época de reforma. Es el momento de abrir una serie de interrogantes en torno a la obra de arte: ¿por qué esa tendencia a lo simple? ¿por qué esa voluntad de minimizar la *forma*? ¿tal vez para acentuar el *fondo*? Es obvio que no se trata de una abstracción

³¹² “Hízoles Yahve Dios al hombre y a su mujer túnicas de pieles, y los vistió”, Gén. 3,20.

³¹³ “Por ti será maldita la tierra. Con trabajo comerás de ella todo el tiempo de tu vida; Te dará espinas y abrojos. Y comerás de las hierbas del campo. Con el sudor de tu rostro comerás del pan, Hasta que vuelvas a la tierra, Pues de ella has sido tomado. Ya que polvo eres y al polvo volverás”, Gén. 3, 17-19.

³¹⁴ MEV, 149, fol. 60 v.

³¹⁵ Constatamos que esta imagen del verso del folio 60 no es un pergamino añadido a la regla. El volumen -lo hemos comprobado personalmente y constatado con el director del Archivo- conserva la encuadernación de la época. Concretamente, el folio 60 pertenece a uno de los cinco bifolios originales, que nunca han sido removidos desde su encuadernación original.

³¹⁶ *Confessiones* XI, 26, 33.

formal exclusiva de casos particulares. Ya las pinturas del Brull provocaban similares inquietudes. La manera de disponer la musculatura de los cuerpos de Adán y Eva en Sescorts (fig. 12 y 13) no es casual: estamos ante un caso de geometrización de la realidad que parece análogo al de la figura de Adán en el Tapiz (fig. 26 y 27) donde se acciona el mismo dispositivo estético: desnudar la realidad figurativa para reexpresarla en unos términos, en unas categorías composicionales de un orden estético nuevo. El caso del Brull no se aleja excesivamente de estos parámetros (fig. 7). Quizás los elementos comunes a la expresión estética del momento serían los siguientes: 1. Geometrización de las formas antropomórficas, zoomórficas y vegetales; 2. Eliminación de detalles descriptivos que remitan a elementos extra-bíblicos; 3. Representación de la sucesión temporal como instante eterno que sitúa a los personajes en un espacio sagrado o, al menos, trascendente; 4. Aplanación y simplificación de los fondos pictóricos hasta eliminar la sensación de perspectiva espacial; y 5. En definitiva, intentar, con esta serie de instrumentos formal-compositivos, remitir al público a una realidad exclusivamente bíblica. Incluso podría hablarse de una *biblización* de la realidad pictórica, donde el fondo (motivo) y la forma (dibujo-color) tratan de expresar *literalmente*, sin esfuerzos por metaforizar, la historia -que predomina entre otras- de una naturaleza humana caída en el Antiguo Testamento y levantada provisionalmente en el Nuevo, a la espera de una redención definitiva al final de los tiempos, que se anuncia en el Pantocrátor del *Apocalipsis*.

No hay inscripciones que apunten a una relación entre Fondo, Forma e Idea en ninguna dirección concreta. No hay más manuscritos que ofrezcan una evidencia explícita que intente explicar los dos elementos que predominan en estos programas pictóricos relacionados con la temática del Cristo-Luz en el románico catalán del siglo XII. Por un lado, la acentuada simplificación formal-compositiva. Por otro, la marcada *biblización de la realidad* en que incurren los artistas del momento: pintan lo que *ven* (la estética del *motivo* o *fondo*: sí han visto el mundo creado) aplicando categorías estéticas de lo que *no ven* (la estética de la forma y del color), la Imagen de Dios, escrita en el Antiguo y en el Nuevo Testamento, de la que sólo tienen noticia a través de la Palabra explicitada en la Revelación y *analogizada* mediante el mundo creatural.

Conclusión

Biblización de la realidad: la belleza espiritual del espíritu agustiniano

Biblicar la realidad es tal vez la expresión más exacta para determinar un misterioso proceso de representación estética de la *Imago Dei* en el románico en general y en Catalunya en particular. Es un misterio el efecto que causa la representación del Pantocrátor en una ermita perdida del Pirineo, en una catedral del siglo XII, o en una Biblia a la que sólo tiene acceso un sector numéricamente estrecho del pueblo de Dios. En la plástica del románico se anudan dos elementos principales, con la ayuda de muchos otros secundarios. Se pinta el mundo creado (primer elemento) para expresar lo increado (segundo elemento). El resultado es una representación de lo invisible³¹⁷. ¿Cómo pintarlo? ¿A qué categorías estéticas acudir? Podría decirse que nada de todo esto se plantea en el románico: sencillamente se copian modelos, se imitan paradigmas o clichés cuyo significado se desconoce. No es fácil explicar lo que ocurre; también es

³¹⁷ Aquí importa considerar una frase de Vega: “El arte es imitativo no en el sentido del naturalismo, sino porque imita a Dios creador. El artista in-forma al mundo, da forma a las ideas y, por eso, es un contemplador de las formas primordiales”, Vega, 1994, p. 138.

difícil argumentar lo contrario: para el siglo XII catalán no se dispone de un álbum de Villard d'Honnecourt que demuestre que, con ayuda de teólogos, se confeccionan y transportan modelos iconográficos explicativos o divulgativos de la alta teología cristológica de la luz que manejaban los campesinos. Más bien se trata de un ambiente de recuperación de un estado clerical carcomido por la simonía (venta de bienes espirituales, indulgencias, etc), el concubinato y, sobre todo, la falta de instrucción. Parece que sólo florece verdadera cultura en Catalunya a partir del siglo XIII, con pensadores de talla como el beato Ramón Llull. Es difícil imaginar un monasterio de Ripoll, en pleno siglo XI, como foco cultural europeo, donde se forman las grandes cabezas del momento.

Sin embargo, hasta ahora se ha podido delimitar con seguridad algunos elementos fijos, que no hay que temer a llamarlos *culturales*, por muy *eclesiásticos* que sean. A veces parece que sólo lo pagano -Virgilio, Vitelo, Séneca y un largo etcétera- es susceptible de considerarse *cultural*. Son elementos que forman parte de una *cultura* cuyas coordenadas son: la Biblia y la Patrística. De estas fuentes beben artistas y clérigos. De aquí salen escritos como las Homilías de Organyá o las de Tortosa; arrancando de estas fuentes primarias se escriben otras como las reglas de san Agustín que, basadas en un modelo francés como el de san Rufo de Aviñón, proliferan por los condados catalanes regulando la vida monástica en algunas comunidades de clérigos y pasando como agua sobre las piedras en otros lugares donde también se venera al Dios de tradición judeocristiana. Es una manifestación generalizada el tipo de pintura, en fondo y en forma, que se realiza en este momento de la vida cultural catalana; está generalizado el culto al Cristo-Luz, a su Madre y a los santos. El elemento patrístico que abunda, con diferencia, por encima del resto, es el agustiniano. Esto es una evidencia documental.

Para responder a las preguntas que rodean el misterio de la representación del Dios-Luz en la plástica románica existe un elemento hermenéutico más, que puede contribuir y complementar los intentos que se viene proponiendo en estas páginas. Es necesario volver a la regla de san Agustín del 1235, de sant Joan de les Abadesses. Ahora no es la imagen sino el texto el que apunta una posible vía interpretativa para entender el porqué de esos elementos, que predominan en la estética asociada al *fiat lux* de que se viene hablando. Son varios los textos que apuntan en una misma línea que concede al elemento espiritual de la belleza un valor casi metafísico³¹⁸, pero es preferible centrarse en el más importante, que aparece en el folio 14 del manuscrito caconical agustiniano: “Oración de san Agustín obispo. Que el Señor nos conceda observar todo esto con diligencia, como amantes de la belleza espiritual y dispensadores del buen olor de Cristo, portadores de buena conversación, no como siervos bajo la ley, sino como libres constituidos bajo la Gracia”³¹⁹. Es un texto esencial de la regla porque en él se quiere sintetizar el espíritu de una reglamentación monástica muy difundida en la época, precisamente en Catalunya. La reforma canonical, si se tiene en cuenta que la oración dedicada a san Agustín es programática de toda una experiencia religiosa corporativa, apunta, en sus textos e imágenes, en una dirección principal: la *spiritualis*

³¹⁸ fol. 10, *De concordia*; fol. 11: *ut bonis studeant moribus...*; fol. 11: *de habitu corporis*; fol. 13v: *non autem carnalis sed spiritualis inter vos*; fol. 13v-14: *Ut ab omnibus honoretur prelatu...*; fol. 14: *De disciplina...*; etc.

³¹⁹ Fol 14: *Oratio beati augustini episcopi* (en rojo). *Donet Dominus ut observetis. hec omnia cum dilectione. tamquam spiritualis pulchritudinis amatores. et bono Cristi odore de bona conversatione flagrantes. non sicut servi sub lege. sed sicut liberi sub gracia constitui.*

pulchritudinis. La aspiración a la santidad no se agotaría, pues, en un mero cumplimiento de la ley, sino en ser *liberi sub gracia constituti*, libres constituidos bajo la gracia.

Siguen siendo plataforma doctrinal de la reforma los textos en que se inspira la oración agustiniana que propone, como ideal de vida, el amor a la belleza espiritual. Son textos del libro de los *Salmos*: “Eres el más hermoso de los hijos de los hombres” (Sal. 45, 3), “Prendado está el rey de tu hermosura” (Sal. 45, 12); del *Cantar de los Cantares*: “Son tus ungüentos agradables al olfato, Es tu nombre un perfume que se difunde” (Ct, 1, 3); del *Libro de la Sabiduría*: “Procuré desposarme con ella, enamorado de su belleza” (Sap, 8, 2); del *Eclesiástico*: “Derramad suave aroma como incienso” (Sir, 39, 18); *Isaías*: “No hay en él parecer ni hermosura que atraiga las miradas, ni belleza que agrade” (Is, 53, 2); de la Carta de Pablo a los Romanos: “Pues que no estáis bajo la ley sino bajo la gracia” (Rom. 6, 14); de la Carta a los Corintios: “Porque somos para Dios suave olor de Cristo” (IICor, 2,15).

Esta oración, considerada como una clave hermenéutica más, es de gran ayuda para entender que, en la plástica del *fiat lux* (Tapiz de Girona, Osormort, Sescorts, Marmellar, Brull, Segás (fig. 17 y 19)) se apunta en una interesante dirección: el ideal de conducta cristiana no es una belleza que pertenece al ámbito de la armonía sensible. El paradigma de la santidad personal es colocado en un ámbito superior, sobrenatural, irrepresentable mediante palabras, gestos, líneas y colores. Sólo parece haber una posibilidad de representación para el arquetipo de belleza, la *pulchritudinis spiritualis*: la abstracción mediante un elemento familiar, como la luz, pero a la vez sublime. Esta consideración tiene su importancia porque se encuentra, precisamente, en el corazón de la estética cristiana: para entender la biblización de la realidad, que supone pintar el Misterio (contenido: fondo) con las categorías estéticas que ofrece el mundo (continente: forma). Este entrelazo se resuelve si el artista o el creador de estos programas iconográficos entiende que se trata de pintar una belleza espiritual. Así, por una parte incurre en esa biblización del mundo, y, por otra, en una mundanización de la Biblia. Tal vez esto explique las características de los programas del *fiat lux* como elemento iconográfico importante de la producción de la pintura románica en la Catalunya de la reforma canonical agustiniana, contemporánea al gregorianismo del controvertido siglo XII europeo.

1.3.

Platonismo

Anima mundi, lux mundi en el siglo XII

Es cierto que desde el punto de vista histórico la iconografía de la *Maiestas* convive con el agustinismo teológico y canónico en la Catalunya de los siglos XI y XII. Sólo esto ya es una aseveración de envergadura y de difícil -aunque no imposible- explicación, en relación a la cultura teológica que sobre Cristo luz se observa en la sensibilidad litúrgica de la época. Sin embargo, ello no significa dejarse arrastrar por

una peligrosa tentación: pensar que con la reforma canonical de espíritu agustiniano, el neoplatonismo, *tal cual*, haya llegado a Catalunya a través de la liturgia. Se trata de una cuestión compleja, que no por eso debe evitar ser planteada. Es posible que la iconografía del *Pantocrátor* sea una cristalización icónica de unas teologías que, desde antiguo, se fijan en el fenómeno de la luz como algo epifánico, como manifestación de lo divino³²⁰. Sería posible que algún neoplatonismo tuviera algo que ver con esas teologías, por la opción que ofrecería de separación entre lo inteligible y lo sensible, al amparo de la cual podría materializarse iconográficamente un ideal estético-teológico a través de una sustancia intermedia entre los dos mundos, como podría creerse que es la luz. No hay duda de la influencia enorme que hasta el siglo XII y más tarde ofrece la reflexión sobre el *Timeo* platónico. Es una reflexión que, en su despliegue, da lugar a una variada gama de epígonos, paganos y religiosos, islámicos, judíos y cristianos, filosóficos y teológicos, empiristas y espiritualistas.

Que el agustinismo llega a Catalunya entre el siglo XI y el XII a través de una oleada de reformas en las capas dirigentes del pensamiento y de la cultura de la época es un hecho ya confirmado. Que la iconografía de la *Maiestas* ofrece, hasta cierto punto, una reflexión cosmogónica sobre el orbe creado y sobre el papel del hombre en relación al creador es algo que se entiende a la luz de la Biblia, y que también se ha constatado: el Cristo *Cosmocrátor* sólo se comprende leyendo el libro del *Génesis* y el Prólogo al evangelio de Juan. Causas históricas y artísticas permiten pensar en una posible recepción de una teología de la luz que, arrancando desde la Antigüedad, se abre paso, ya desde Mesopotamia, Egipto, Palestina y la antigua Grecia, para desembocar, como tierra de aluvión, en una Europa marcada culturalmente por un renacimiento cultural carolingio cuyo más evidente elemento unificador es el culto al Dios cristiano. Son muchos los elementos con los que la iconografía de Cristo-luz se va enriqueciendo a lo largo de los siglos, desde el primer pantocrátor del que se tiene noticia³²¹. Para Catalunya, en el XII, destacan dos elementos: la presencia de textos bíblicos en la obra de arte y la recepción de algunos ingredientes patrísticos, entre los que predomina, con diferencia, el agustiniano, gracias a la herencia carolingia recibida mediante aquella familia de homilias catalanes datados entre los siglos XI y XII.

³²⁰ «However, from similar expressions and technical terms we could not deduce in many cases an absolute concordance of content. Franz Norbert Klein mentioned the main differences between the Christian and non-Christian notions of light (F. N. Klein, *Die Lichtterminologie bei Philon von Alexandrien und in der hermetischen Schriften. Untersuchungen zur Struktur der religiösen Sprache der hellenistischen Mystik*. Leiden: 1962, p. 194-195). A continuación, se resumen las versiones cristiana y no cristiana en relación al concepto de la luz: “1. In the Christian thought does not signify the divination but always only an enlightening in two possible meanings a) giving the possibility of the cognition of God (in this case it does not differ from the non-Christian use of the term) and b) the *terminus technicus* defining baptism. A *locus classicus* may be found in the *Apologia* of Justin: “This bath is called the brightness as the men who access it, experience the enlightening of the mind. (...)”; 2. Light as a real phenomenon in the *Protoevangelium Jacobi* miraculously changes into the newborn Child (...). Such a phenomenon is impossible in non-Christian religions since they have no concept of the historical shape of the Saviour, a historical object of the divination. ». Por lo tanto, es una diferencia que se da en términos de la Encarnación del Verbo-Luz, exclusivo del cristianismo. Citado en T. Dobrzeniecki «*Maiestas Domini* from the Faras Cathedral in the National Museum of Warsaw. (Prolegomena to the Iconography)». *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 20, 1979, pág. 76.

³²¹ Catacumba de Commodilla, Busto de Cristo barbado con Alfa y Omega a cada lado, siglo IV.

Se trata de dos importantes fuentes: el elemento bíblico como portador fundamental de una teología de la luz de origen judío³²², enriquecida por tradiciones de otros pueblos: fundamentalmente mesopotámico y egipcio, sobre todo por lo que se refiere al Antiguo Testamento³²³. En lo relativo a los evangelios, predomina la mezcla de elementos griegos y judíos, combinados con la novedad del mensaje revelado por Jesucristo, un Dios hecho hombre y redentor de la humanidad caída, a través del sacrificio de la cruz y su resurrección posterior, finalmente glorificado por los siglos. Desde el momento en el que este Dios es encarnado asumiendo la naturaleza humana y uniéndola hipostáticamente a la divina, la teología de la luz llega a su culmen. Se deja de hablar de una estética de la luz para hablar de una metafísica de la luz³²⁴. Y este

³²²«The Hebrews guarding the Old Testamental monotheism most often conceived light as the metaphor or the *terminus technicus* for the Law e.g. in the Book of Proverbs: ‘The lamp is the law and the light is the science’. Or in Psalm CXXIX, 105: ‘The world is a lamp unto my feet and a light unto my path’ (An important elaboration of the Jewish notions of the light and the darkness must be found in S. Aalen, *Die Begriffe Licht und Finsternis im Alten Testament, im Spätjudentum und im Rabbinismus*. Oslo: 1951.). The Psalms define light first of all as a creation of God, they exclude the divinisation and the mythologization of light, finding out in it -most often- the symbol of the natural, spiritual and eternal light”, T. Dobrzeński, «*Maiestas Domini* from the Faras Cathedral in the National Museum of Warsaw. (Prolegomena to the Iconography)». *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 20, 1979, pág. 76. También: M.M. Davy, A. Abécassis, M. Mokri, J.-P. Renneveau, *Le thème de la lumière dans le Judaïsme le Christianisme et l’Islam*, Berg International ed., Paris, 1976, p. 3-136.

³²³ Algunos ejemplos del uso de la luz en el Antiguo Testamento: *Genesis* 1, 3: *dixit que Deus fiat lux et facta est lux*, *Exodus* 10, 23: *nemo vidit fratrem suum nec movit se de loco in quo erat ubicumque autem habitabant filii Israel lux erat*; *Liber Regum sive Samuelis secundus* 23, 4: *sicut lux aurorae oriente sole mane absque nubibus rutilat et sicut pluviis germinat herba de terra*; *Iob* 18, 5: *nonne lux impij extinguetur nec splendet flamma ignis eius*; *Liber Psalmorum iuxta Hebraicum psalmus* 26, 1: *David Dominus lux mea et salutare meum quem timebo Dominus fortitudo vitae meae quem formidabo*; *Liber Prouerbiorum* 4, 18: *iustorum autem semita quasi lux splendens procedit et crescit usque ad perfectam diem*; *Liber Prouerbiorum* 6, 23, *quia mandatum lucerna est et lex lux et via vitae increpatio disciplinae*; *Ecclesiasticus* 50, 31: *si enim haec fecerit ad omnia valebit quia lux Dei vestigium eius est*; *Isaias* 30, 26: *et erit lux lunae sicut lux solis et lux solis erit septempliciter sicut lux septem dierum in die qua alligaverit Dominus vulnus populi sui et percussuram plagae eius sanaverit*; *Daniel* 3, 72: *benedicite lux et tenebrae Domino laudate et superexaltate eum in saecula*.

³²⁴ Hace algunos años que proponíamos una intuición que cada vez parece más verosímil. Lo que para la época grecorromana y aun helenística se planteaba, en el arte, como una estética neoplatónica de la luz, al adentrarse en la Edad Media anuncia cambios substanciales. Tras el fenómeno religioso e histórico de la Encarnación del Verbo de Dios, el arte cristiano asume el reto de representar estéticamente la Palabra del Dios invisible del Antiguo Testamento. Esto ocurre durante el imperio de Augusto, cuando Palestina es una provincia más del dominio romano. Con las primeras expansiones del cristianismo es cuando empieza a plantearse, en el arte, que esa estética de la luz, elemento configurador del espacio en la pintura, se transforma en un elemento estructurador del ser. Es entonces cuando la estética neoplatónica de la luz abre un espacio a una verdadera metafísica de la luz que dominará, junto a la estética de la proporción, el panorama del análisis filosófico de la imagen en el arte y en la literatura. La Luz, el Verbo hecho carne, habrá entrado en la historia de los hombres, y asumido, además de una *esteticidad*, una verdadera teología de la luz. Para comprender estos procesos, ver: A. Puigarnau, “Plotino, filósofo y teólogo de la luz. Antecedentes para una Teología medieval de la imagen”, en: *Ars Brevis*, revista de la Cátedra Blanquerna, Universitat Ramon Llull, (en prensa). Además, analizar los siguientes textos: “La bipolarización neoplatónica entre el mundo y la idea que lo trasciende se expresa también en la representación artística de éste y de sus referentes espirituales que, como modelos invisibles, posibilitan el mejor conocimiento y la existencia de lo visible. Plotino relanza una valoración de la belleza como mística, inaugurando una nueva «estética metafísica», que se expresa mediante la estética de la luz, y que pone las bases de lo que será una auténtica «metafísica medieval de la luz»” (p. 146); “Por esa relación particular entre el Amor como luz inteligible y la Belleza como luz sensible, que hace que se requieran mutuamente, se percibe una estrecha interdependencia, filosófica (neoplatonismo) y artística (arte paleocristiano), entre Amor, Belleza y Luz, que abre las puertas a una auténtica metafísica de la luz y a un verdadero sentido espiritual del espacio pictórico, en el posterior arte europeo de época medieval. A nivel filosófico, el neoplatonismo se impondrá hasta el siglo XIII y más adelante con

hecho es lo que se trata de representar en una mandorla de luz que acoge la figura del Logos encarnado.

Junto a las fuentes bíblicas que llegan a la Catalunya del siglo XII, las patrísticas, donde el elemento griego abunda poco. Dejando aparte los epígonos agustinianos, Gregorio, Beda, Isidoro y León, queda Ambrosio y Jerónimo, muy polarizados, sobre todo este último, por el estudio y la transmisión de la Biblia. Las influencias griegas, escasas comparadas con las latinas, deben venir necesariamente a través de Orígenes y Escoto Eriúgena, dos pensadores emparentados, al menos, a través de una creatividad desbordante y transmisores, sobre todo Juan, de toda la teología de la luz contenida en el *Corpus Areopagiticum*, que tanta influencia tendrá sobre el cuerpo doctrinal de largos siglos de Edad Media occidental. Es decir, son dos las fuentes que conocemos: la Biblia y un cierto neoplatonismo, dominado por el agustinismo teológico inherente al espíritu de la reforma canonical implantada paulatinamente en Catalunya durante los siglos XI y XII, y al núcleo esencial de Padres, transmitido por la vía litúrgica.

¿Cuál es el panorama ideológico en el que se inserta o del que proviene, en cierta manera, este variado neoplatonismo? ¿De qué neoplatonismo se trata? ¿Qué es lo más parecido, en términos de escuelas de pensamiento de la Europa del XII, al espíritu de la Catalunya del momento, donde prolifera una iconografía de Cristo-Luz? Responder a estas preguntas es intentar explicar qué categorías culturales posee el hombre de la época y cómo decodifican la relación entre Dios y el mundo salido de sus manos, entre la *lux mundi* y la *anima mundi*. Esta relación se explica analizando, aunque sea brevemente, la *estética mística* de los victorinos (Ricardo y Hugo de san Víctor) y la *estética cosmológica*, por llamarla así, de la Escuela de Chartres (Gilberto de la Porrée, Thierry de Chartres y Guillermo de Conches). No tenemos constancia documental de una vinculación cultural entre los programadores iconográficos, teólogos y liturgistas que elaboran la *Weltanschauung* en la Catalunya del siglo XII. Pero al observar las obras relacionadas con la poética del *fiat lux* bíblico y patrístico, será útil tener estas dos tendencias, la formalista-mística y la cosmológica-también mística, como valiosos puntos de referencia. Así se podrá observar la realidad en su entera riqueza: a veces inclinada hacia el lado de la percepción directa de Dios, a veces hacia una visión del mundo como rastro del paso divino por el cosmos.

Historia de las ideas en el pensamiento teológico del siglo XII. La abstracción como punto de llegada

Cuanto más se estudia la Edad Media, más se advierte el polimorfismo de la influencia platónica. Platón mismo raramente aparece como tal en ningún lugar específico, aunque el platonismo se encuentra por doquier: el de Dionisio Areopagita y el de Máximo el Confesor, que pasa a través de Escoto Eriúgena, y que se descubre en Thierry de Chartres; el de san Agustín, que dominará el pensamiento de san Anselmo y el de muchos otros; el de Boecio, que imperará en la obra de Gilberto de la Porrée y, más adelante, los del *Liber de Causis* y de la filosofía de Avicena. Este parentesco platónico de doctrinas tan diversas, explica algunas alianzas que a veces se conciertan

Marsilio Ficino; y a nivel artístico el arte religioso, desde finales del siglo II hasta el siglo XIV, apostará por una progresiva espiritualización de sus contenidos y abstracción de sus formas.”A. Puigarnau, *Estética neoplatónica. La representación pictórica de la luz en la Antigüedad*, Barcelona, PPU, 1995, p. 147.

entre ellas, y este mecanismo se reproduce con tanta frecuencia, que casi se puede hablar, en la Edad Media, de una *ley de los platonismos comunicantes*³²⁵. Tal vez bajo este punto de vista la perspectiva doctrinal y teológica que ofrecen los autores de las recopilaciones homiléticas al uso en la Catalunya de los siglos XI y XII se vean afectados, salvo raras excepciones, por esta especie de ley de los *platonismos comunicantes*, que podría, quizás, extenderse a una ley de los *agustinismos subterráneos*, en la que podría ponerse, con libertad de espíritu, a los estudiosos de san Agustín, bajo una etiqueta común.

Si en este marco se estudia la significativa expresión bíblica *Fiat lux*, del *Génesis*, que se manifiesta en la Patrística latina, los teólogos que repuntan con más frecuencia coinciden con los utilizados en la elaboración de los homilarios catalanes³²⁶ (Agustín³²⁷ y Beda el Venerable³²⁸, principalmente). Tres elementos se dan cita en esta interesante observación: 1. teólogos cristianos, 2. teología de la luz y 3. platonismo agustiniano. Además, la expresión que emplea Dios para crear la luz se comenta, en la patrística latina, en unos términos que son, precisamente, los que interesarán a la teología del siglo XII. Son las voces de un creciente interés por un *mundo creado*, por una luz engendradora, en el marco de una indagación marcadamente cósmica. No es por casualidad que la escuela filosófica que más desarrolla la cuestión cosmológica en torno a la luz sea la de Chartres, como tampoco será casualidad que la catedral de Chartres ofrezca uno de los más impresionantes testimonios de la teología de la luz, asociada a

³²⁵ E. Gilson, *La filosofía en la Edad Media desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, Madrid, Gredos, 1985, p. 251.

³²⁶ Homilías de ámbito catalán: ejemplos en Agustín: Juan 8, 12: B. N. Lat. 5302, fol. 274v-276v, Augustin, *Tract. in Ioh 34*, CCSL 36, p. 311-317. Etaix, 1994, p. 347, Cf. PL, 35, 1652-1675; Juan 8, 12: *Homiliarium Bedae*, Museo diocesano, Girona (fol. 184v-199v), PL 35, 1652-1675; Io 1,1: PBN, Lat. 5302 (fol. 67r-73r), donde el texto de la *Vox spiritualis aquile* acaba con un original texto conclusivo identificado por Jeuneau como Augustin, *De doctrina cristiana*, I, XIII, lin. 2-8, CCSL 32, p. 13. (SC 151, p. 112-113). Ejemplos en Beda: ACA, Sant Cugat, 22 (fol. 178r-v: *Sollemnitatem nobis hodiernae celebritatis quam quadragesimo- luce reficit Iesus Christus dominus noster*, PL 94, 79-83; PBN, Lat. 5304 (Io 1,1) *Hom I*, 8, PL 94, 38-44 (fol. 105r-109v); PBN, Lat. 5304 (Io 21, 19) *Hom I*, 9, PL 94, 44-49 (fol. 125v-127v); PBN, Lat. 5304 (Lc 2, 21) *Hom I*, 11 lig. 1-117, PL 94, 53-58 (fol. 170r-171v); PBN, Lat. 5304 (Lc 2, 42) *Hom I*, 19 lig. 1-163, PL 94, 63-68 (fol 182r-184r).

³²⁷ Ejemplos de textos patrísticos: *et quomodo dixit deus: fiat lux? utrum temporaliter, an in uerbi aeternitate?* Augustinus Hipponensis - *De Genesi ad litteram libri duodecim* Cl. 0266, lib.: 1, par.: 2, pag.: 5, línea: 14; *et si per creaturam dixit deus: fiat lux, quomodo est prima creatura lux, si erat iam creatura, per quam deus diceret: fiat lux?* Augustinus Hipponensis - *De Genesi ad litteram libri duodecim* Cl. 0266, lib.: 1, par.: 2, pag.: 5, línea: 17; *quod si ita est, aeternum est quod ait deus: fiat lux, quia uerbum dei, deus apud deum, filius unicus dei, patri coaeternus est, quamuis deo haec in aeterno uerbo dicente creatura temporalis facta sit*, Augustinus Hipponensis - *De Genesi ad litteram libri duodecim* Cl. 0266, lib.: 1, par.: 2, pag.: 6, línea: 18; etc.

³²⁸ Ejemplos de textos patrísticos: *Quod ergo ait iohannes, omnia facta per uerbum dei, hoc est quod moyses ait, quia dixit deus, fiat lux; dixit, fiat firmamentum; dixit, fiat, et cetera, creatura.* Beda Uenerabilis - *In principium Genesis usque ad natiuitatem Isaac etc.* Cl. 1344, lib.: 1, cap.: 1, línea: 175; *Sunt ergo luminaria in signa et tempora et dies et annos, non quod a conditione eorum uel tempora coeperint, quae constat coepisse a principio quo fecit deus caelum et terram, uel dies et anni qui originem sumsisse noscuntur ex quo dixit deus, fiat lux et facta est lux, sed quia per ortus eorum siue transitus temporum ordo dierum que annorum que signatur*, Beda Uenerabilis - *In principium Genesis usque ad natiuitatem Isaac etc.* Cl. 1344, lib.: 1, cap.: 1, línea: 437; *Quia nimirum septimam sequebatur ut septimanae sequentis prima existeret, id est eadem ipsa in qua in principio --- dixit deus, fiat lux et facta est lux*, Beda Uenerabilis - *In principium Genesis usque ad natiuitatem Isaac etc.* Cl. 1344, lib.: 1, cap.: 2, línea: 1002; *Primus namque dies in quo dixit deus, fiat lux et facta est lux, primae aetati congruit in cuius initio mundus idem factus et homo in deliciis paradisi uoluptatis positus est, ubi praesente gratia sui conditoris malorum omnium liber ac nescius fruereetur*, Beda Uenerabilis - *In principium Genesis usque ad natiuitatem Isaac etc.* Cl. 1344, lib.: 1, cap.: 2, línea: 1096; etc.

un movimiento *escolástico* de gran envergadura filosófica. En el marco de este creciente interés por nuevos temas y nuevos métodos de estudio, los académicos de Chartres del siglo XII han sido llamados con acierto los *cosmólogos*³²⁹. Porque Chartres es Platón, conocido a través de Calcidio, Macrobio y Boecio. Chartres es, por consiguiente, la estética de las ideas y de los números contenida en el *Timeo* y las obras científicas y filosóficas del “Último Romano”. Sin embargo, Chartres es también un centro de teólogos y de sabios que se inclinan sobre el misterio y los orígenes de la naturaleza y del Universo. Explicar el *Génesis* a la luz de Platón y comprender el *Timeo* en función de la Biblia es su ideal. Si Escoto Eriúgena ha planteado el problema de la revelación en la perspectiva de Plotino, y los escolásticos del XIII van a ensayar su resolución mediante los principios de Aristóteles, la escuela de Chartres lo desarrollará inspirándose en Platón³³⁰.

Ya que no es posible hablar de un *neoplatonismo puro* que llega a Catalunya a través del género homiliético, convendrá determinar cuáles son los elementos que distinguen, dentro de estos *platonismos comunicantes*, los unos de los otros. Tal vez, en este período, la obra más importante sea el uso de la dialéctica de Abelardo, para explorar las relaciones entre lenguaje, pensamiento y realidad. A pesar de esta brillantez, se trata de un punto de partida y además quizás poco relacionado con las cuestiones de la iconografía de la época en zonas geográficas distantes del ámbito de Abelardo. Los homilarios catalanes dan cuenta de un punto claro, muy ligado a la patrística: la exégesis bíblica. Junto a esto, el siglo XII ve crecer una nueva ola de teología especulativa, que coexiste con el programa tradicional de la exégesis bíblica. Son Hugo y Ricardo de San Víctor, Abelardo y, especialmente, Gilberto de la Porrée³³¹. Después de Eriúgena, Hugo de san Víctor es el primer esteta de la edad Media, por su insistencia, tanto en las cualidades formales de las categorías de lo bello, como en el valor inmediatamente simbólico de las formas bellas: porque por sí misma, cada una nos expresa algo del ideal divino. A esta visión estética llega tras asimilar la estética dionisiana de la transparencia de lo invisible en lo sensible y después de una lectura del comentario de su predecesor irlandés a la *Jerarquía celeste*³³². Para la corriente victorina el fin supremo de toda actividad humana en este mundo es doble: proveer a las necesidades de la vida y restaurar en nosotros la imagen de Dios³³³. Tal vez el elemento esencial de la mística victorina es su actitud ante la Biblia. El pensamiento es claro: la belleza de la Escritura es triple: es espiritual en sí misma por la armonía de su profundo pensamiento; es también sensible por la gracia de la composición literaria; es, sobre todo, *expresiva* en el sentido de que la belleza puramente poética del ‘cuerpo verbal’ hace brillar hacia fuera la belleza misteriosa del ‘espíritu’ que contiene³³⁴.

El creciente interés por la novedad es una de las características dominantes del período. El gusto generalizado por la organización del conocimiento es acompañado

³²⁹ W. Wetherbee, “Philosophy, Cosmology, and the Twelfth Century Renaissance”, P. Dronke (ed.), *A History of Twelfth-Century Western Philosophy*, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, Cambridge University Press, 1988, p. 21. Agradezco esta referencia bibliográfica a Jill Kraye, del Warburg Institute.

³³⁰ E. de Bruyne, 1958, II, p. 267.

³³¹ J. de Ghellinck, *Le mouvement théologique du XIIe siècle*, Bruges-Brussels-Paris, 1948, p. 7-9, 52-65.

³³² E. de Bruyne, 1958, II, p. 215.

³³³ *Omnium humanarum actionum ad hunc finem concurrunt intentio: ut vel divinae similitudinis imago in nobis restauretur, vel huius vitae necessitudine consulatur* Didascalion, I, 8. PL 176, 747.

³³⁴ Cf. *Didasc.*, VII, PL 176, 790. Citado por E. de Bruyne, 1958, II, p. 219 nota 11.

por un nuevo sentido de su aplicabilidad a la condición del hombre en el mundo, incluyendo la política, la economía y la tecnología³³⁵. El prestigio por el aprendizaje y la figura del *magister* va constantemente en aumento³³⁶. Se mantiene el interés por materias especializadas, pero coexiste con un incremento del afán por la síntesis. Los *cosmólogos* de inicios del siglo XII, Bernardo y Thierry de Chartres, Guillermo de Conches y una multitud de comentaristas anónimos, exhiben un platonismo que no refleja sólo el idealismo de la tradición agustiniana, sino también un nuevo interés por Platón en sí mismo, así como por sus tardoantiguos seguidores Macrobio, Marciano Capella, Calcidio y Boecio³³⁷. Platón significaba la cosmología del *Timeo*, y el estudio de su texto central un camino para explicar la relación con Dios, las ideas eternas de las cosas; la expresión material de estas ideas es el principal proyecto de estos pensadores. Quieren explicar que el universo visible es un cosmos coherente, informado por un alma y modelado en base a una idea ejemplar; y que esto es fundamental para poder explicar que el Alma del mundo y el Arquetipo son vistos como manifestaciones de Dios, expresiones de su bondad y sabiduría, que permiten el acceso de la razón a su actividad, a través del universo visible. “En la creación de las cosas”, dice Guillermo de Conches, “el poder divino, la sabiduría y la bondad son manifestados”, y estos tres atributos, bajo diferentes nombres, son manifiesta expresión de la Trinidad³³⁸.

Para conseguir explicar que no se da la llegada de un neoplatonismo en estado puro en la Catalunya altomedieval, es igualmente importante ver las implicaciones antropológicas de estas ideas³³⁹. Como incluso la versión incompleta del *Timeo* manifiesta, el hombre es en sí un universo, compuesto de elementos, sujeto a las leyes físicas del cosmos y dotado de un alma que refleja la sabiduría divina y que está, por naturaleza, sujeta a su providencial influencia. La continuidad entre la vida cósmica y la humana es también enfatizada en la Física Estoica, con la que los *cosmólogos* profundizaron en su platonismo, recogiendo de Cicerón y de Séneca la idea de un *ignis artifex*, una fuerza vital que sostiene y renueva la vida universal a todos los niveles, desde la mera existencia vegetal hasta el grado de cognición e inteligencia³⁴⁰. La medicina, bajo la forma de la visión Galénica de las propiedades y el comportamiento de los elementos de la constitución humana, proporciona un elemento más; y el tratado hermético *Asclepius*, de honda influencia en el período, da cuenta de la importancia de la contemplación del orden cósmico para la recuperación de la pérdida de la capacidad humana para razonar y entender a Dios. No son ideas nuevas, pero aparecen en el marco de un nuevo sentido de la posibilidad del progreso “a través del conocimiento”.

El interés de Abelardo por las *causae* y los *principia* define el programa de esta “ciencia platónica” del siglo XII, un ideal que parece estar poniendo el conocimiento secular al servicio de nuevos y significativos usos. Esto evidencia la renovada ambición del pensamiento del siglo XII. Es una nueva ciencia “literata” en la que los principios

³³⁵ Wetherbee, 1988, p. 23.

³³⁶ A. Murray, *Reason and Society in the Middle Ages*, Oxford, 1978, p. 110-124.

³³⁷ E. Jeuneau, “Note sur l’École de Chartres”, *Studi Medievali*, ser. 3, V, 1964, p. 821-865; E. Jeuneau, “Macrobo, source du platonisme chartrain”, *Studi medievali*, ser. 3, I, 1969, p. 3-24.

³³⁸ Guillermo de Conches, *Glosae super Platonem*, E. Jeuneau (ed.), Paris, 1965, p. 60; T. Gregory, *Anima mundi. La filosofía de Guglielmo di Conches e la Scuola di Chartres*, Florence, 1955, p. 123-174. Wetherbee, 1988, p. 25.

³³⁹ E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, II, Madrid, Gredos, 1958, p. 357-383 (el concepto de hombre en la poética Chartriana) y p. 229-246 (en la victorina).

³⁴⁰ B. Stock, *Myth and Science in the Twelfth Century*, Princeton, 1972, p. 138-162; G. Verbeke, *The Presence of Stoicism in Medieval Thought*, Washington, 1983, p. 35-44.

que gobiernan los fenómenos naturales aparecen bajo una forma completamente intelectualizada, y el uso de la abstracción para “controlar” el mundo natural ha sido aclamado como síntoma de un nuevo amanecer de la capacidad humana de recuperar su propio lugar en el esquema del mundo³⁴¹. Como consecuencia de esto, reaparece con fuerza el interés por estudiar el origen del mundo. Bajo esta orientación intelectual se aloja una nueva confianza en relación al aprendizaje del pasado, y la convicción implícita de que tales estudios científicos pueden ser conciliados con una concepción religiosa de la filosofía como un todo.

Este *platonismo científico* de inicios del siglo XII coexiste con un *platonismo* más *místico*, y a la vez jerárquico, que refleja el intento de acercarse al pensamiento patrístico griego cuyas dos principales fuentes son Dionisio el Areopagita, en su versión latina traducida por Juan Escoto Eriúgena y la propia *summa* de Eriúgena, el *Periphyseon* o *De divisione naturae*. Entre estos platonismos hay innumerables puntos de contacto y, en sí mismos, no se oponen de modo irrevocable. Los dos están interesados por la importancia de las *naturalia*, por el ascenso de la mente a la visión de la verdad, *per creaturas ad creatorem*, y por la relación de la multiplicidad creada con la Unidad del creador, el *Idem*, ya sea concebido como *Pater luminum* (“Padre de las luces”) o como *forma formarum* (“Forma de las formas”). A pesar de todo, los dos platonismos difieren significativamente en relación a sus actitudes hacia las obras coetáneas, como opuestas a los métodos de los antiguos *auctores*, así como en su sentido del valor de tal sabiduría como única filosofía capaz de conseguirla. Dentro de la escuela de Chartres, Thierry, como representante de un platonismo latino, basado en la estética del número, aparece, en su utilización de Boecio, “bañado en una atmosfera pitagórica”³⁴². Hugo, en cambio, cita la definición de sabiduría de Boecio como la ‘comprensión de aquellas cosas que existen verdaderamente’, apuntando a la imagen de la Sabiduría divina en nosotros mismos. Son dos apropiaciones del *Proemium* al primer libro del *De institutione arithmetica* de Boecio, por parte de las dos grandes autoridades pedagógicas de inicios del siglo XII: el *Didascalion* de Hugo de San Víctor y el prefacio al *Heptateucon* de Thierry de Chartres. Éste estará más interesado en la aplicación científica de la definición de Boecio de las reglas de Aritmética y del *Quadrivium*. Aquél sólo considerará la causa final de la filosofía.

En definitiva, para el hombre de la Edad Media, en los términos que venimos utilizando hasta ahora, hay tres maneras de ‘contemplar con admiración y exaltación’ este hermoso mundo: con los ojos carnales, que se gozan en las formas inmediatamente visibles, con las pupilas del sabio cuyo cerebro está saturado de nociones científicas y con la retina del espiritualista que por todas partes descubre analogías y significaciones sobrenaturales. Hugo de san Víctor, en su estética formalista, y los poetas, que al cantar la belleza de la mujer no admiran más que el ‘ritmo’ de las proporciones sensibles, representan el primer tipo. Los chartrianos se detienen en el segundo grado: superan la proporción puramente visible, pero no buscan el sentido alegórico del número; para ellos el número es un principio ideal explicativo de la estructura física y estética de las cosas, a las que son inmanentes. El mundo se les aparece como un maravilloso palacio. Así compone una forma sensible que tiende a igualar su idea de armonía: bajo la ley que impone el número. En tercer lugar un pensamiento más metafórico, el de los que ven en el número correspondencias sobrenaturales, más o menos inspiradas en la vía

³⁴¹ B. Stock, *The implications of Literacy*, New York, Princeton, 1983, p. 243.

³⁴² Wetherbee, 1988, p. 32.

estética alegorista³⁴³, tal vez alineada, por poner un ejemplo gráfico, con la estética espacial de la catedral gótica.

Sin embargo, hay que preguntarse si esa recepción de la teología de la luz, que se manifiesta cristalizada en la iconografía del Pantocrátor en Catalunya, responde a alguna de estas, por llamarlas así, *categorías estéticas*. La majestad y la trascendencia a la que un *Pantocrátor* -por muy pirenaico/rural que sea- ¿no son elementos místéricos que, en el marco de esa determinada experiencia religiosa, escapan a lo sensual (victorinos), a lo científico (chartrianos) y a lo metafórico (en el sentido en que apunta la estética de la catedral como *summa* arquitectónica-escolástica)? La pureza de expresión de la *maiestas* románica se desmarca de lo que Worringer llamará “arte clásico”. Es una pureza de expresión emparentada con la relación que el hombre establece con el cosmos: la necesidad de redimirse. En el matiz trascendental de las ideas religiosas -afirma Worringer- se muestra con la máxima claridad una fuerte necesidad de redención, condicionada por el instinto cósmico más profundo. El hecho de ir abandonando lentamente esta necesidad de autorredención funciona paralelamente al camino de paso del trascendentalismo rígido a la concepción inmanente sobre Dios³⁴⁴. Casi se podría decir que éste es el camino, en forma de puente, entre el siglo XII y el XIII en el arte y el razonamiento europeos, considerando la recepción de Aristóteles en el pensamiento de larga tradición platónica: el siglo XII sería ese trascendentalismo rígido; el XIII un deslizarse hacia la inmanencia; y el XIV una escenificación del Dios racionalizado por la polémica sobre los universales puesta sobre el tapete por el nominalismo bajomedieval europeo. Pero no podemos desviarse del hilo conductor. Se trata de ver que no sólo habría esas tres vías, *victorina-sensorialista*, *chartriana-cientificista* y *metafórica-escolasticista*. Puede que, como en el horizonte, se encuentre una solución más trascendentalista, a la que nos remite el Cristo-luz del siglo XII catalán. Las relaciones entre un estado anímico que tiende al trascendentalismo y su forma artística de expresión, según Worringer, nos son menos familiares. El miedo del espíritu ante lo ignorado y lo desconocido no sólo da lugar a los primeros dioses sino también al primer arte.

En otras palabras, al trascendentalismo religioso siempre le corresponde un trascendentalismo en el arte³⁴⁵. Más allá del clasicismo, de la simple metáfora o del mero signo sensible, la creación y la vivencia artísticas significan el ejercicio de una función anímica que, lejos de toda afirmación de lo terreno y de toda presencia del mundo de los fenómenos, procura crearse una imagen de las cosas, que las desplace más allá de la limitación y del condicionamiento de lo vivo, en una zona de *necesidad* y de *abstracción*. Envuelta en un juego inextricable, en el cambio constante de los fenómenos pasajeros, el alma tan sólo conoce una sola posibilidad de bienaventuranza: crear un más allá de los fenómenos, algo absoluto donde pueda descansar del martirio de la relatividad. Porque sólo cabe esperar ser redimidos allá donde hayan sido eliminadas las ilusiones de apariencia y la exuberante arbitrariedad de lo orgánico. ¿Es este el nervio de un agitador cultural de la categoría de Bernardo de Claraval? ¿No es la metáfora, contra la que iría toda iconoclastia, ese elemento orgánico que dificulta la trascendencia en el arte? El propio Worringer contesta, indirectamente, a estas preguntas. Todo arte trascendental tiende a eliminar el valor orgánico de los elementos

³⁴³ E. de Bruyne, 1958, II, p. 290.

³⁴⁴ W. Worringer, *Abstracció i empatia*, Barcelona, Edicions 62/Diputació de Barcelona, 1987, p. 157.

³⁴⁵ Worringer, 1987, p. 157.

orgánicos, o sea, a traducir lo condicionado y variable en valores de necesidad absoluta. Sin embargo, el hombre sólo es capaz de sentir esta necesidad, más allá de lo vivo, en el ámbito inorgánico. Esto le lleva a hacer la línea rígida y a la representación de formas cristalinas muertas. Todo lo vivo lo traducirá al lenguaje de estos valores absolutos y eternos. Porque estas formas abstractas, liberadas de todo lo finito, son las únicas y las más elevadas, donde el hombre puede reposar de la perturbación que le ofrece la imagen del cosmos³⁴⁶. ¿No es cierto que la imagen lineal, casi abstracta, del Pantocrátor-Luz remite a una experiencia religiosa que, compartiendo elementos sensoriales, cosmológicos y metafóricos culturales contemporáneos, sitúa al espectador en su horizonte natural de ser-para-la-redención?

Anima mundi, Lux mundi

Bajo ciertos aspectos el problema del siglo XII aparece como un tira y afloja entre el concepto de *Anima mundi* y el de *lux mundi*. Lo que hay entre ambos, posiblemente sea la consideración, en clave platónica, del *fiat lux* del libro del *Génesis*. Es ver el acto creador del *Pantocrátor* como un elemento-bisagra entre el platonismo, transmitido a Occidente por Boecio, Calcidio y Macrobio, y la Revelación cristiana. Es, en el fondo, este *fiat lux*, el que en el siglo XII debe explicar la tensión entre el emanacionismo de ascendencia proclo-plotiniana y el creacionismo agustiniano³⁴⁷. La recepción de la teología de la luz en el siglo XII debe verse al amparo de estas tensiones que se producen en el seno mismo del platonismo de los Padres, y que la imagen iconográfica de la *Maiestas* debe reflejar. Para entender estas tensiones, debe verse, primero, la importancia de la Biblia para la cultura teológica, aunque no por eso menos cotidiana, de numerosas generaciones de cristianos entre el XI y el XII. Es importante destacar el texto bíblico como unificador de la vida cultural, ya con anterioridad a la paz de Constantino, en el siglo IV de nuestra era. La palabra de Dios sobreviene pronto el centro de una atención humana de la cual desciende la más grande producción literaria de la humanidad: la que proporciona la base de la especulación teológica, de la vida litúrgica, de la oración pública o privada, de la exégesis, de la predicación, de todos los aspectos de la vida de la Iglesia y de los cristianos³⁴⁸. Es un fenómeno de trascendencia cultural en el que los Padres de la Iglesia juegan un papel de primer orden.

Las palabras contenidas en la carta de Beda el Venerable al obispo Acca constituyen la preparación para su comentario al evangelio de Lucas, muy utilizado en la vida litúrgica de la Catalunya condal. Habla en unos términos que para el presente contexto pueden tener interés: “Lo que san Ambrosio, Agustín, lo que Gregorio, (...) lo que Jerónimo interpreta de la historia sagrada, lo que los otros Padres han percibido en las palabras de Lucas, lo que hemos dicho o tratado de examinar con diligencia semejante”³⁴⁹. Ambrosio, Agustín, Gregorio, Jerónimo son el marco de referencia para Beda, los puntos cardinales de la exégesis medieval, pero sobre todo ha sido Agustín el

³⁴⁶ Worringer, 1987, p. 158-159.

³⁴⁷ A. Puigarnau, “Creation and Freedom in Ancient Neoplatonism: A Road to the Middle Ages”, *Ars Brevis*, Barcelona, 1998.

³⁴⁸ E. Franceschini, “La Bibbia e i Padri nell’Alto Medioevo”, *Il passaggio all’Antichità al Medioevo in Occidente*, Atti della IX Settimana di Studio del Centro italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 6-12 aprile, 1961, Spoleto, 1962, p. 300.

³⁴⁹ *Quid beatus Ambrosius, quid Augustinus, quid denique Gregorius... quid Hieronymus sacrae interpretes historiae, quid caeteri patres in beati Lucae verbis senserint, quid dixerint, diligentius inspicere satagi* (PL 92, 304D).

que ha ejercido la influencia más profunda y determinante, por cuanto que no sólo ha sido leído, estudiado y citado, sino que ha forjado los principios y los límites a tener presentes en el comentario de los textos bíblicos³⁵⁰. Una observación de la exégesis medieval del tema de la creación lleva a destacar, nuevamente, la inclinación cosmológica de la teología del siglo XII y la variedad de platonismos que en ella se dan cita. A este respecto, vuelve a ser fundamental la recepción cultural del *Timeo* platónico. En su origen y en su difusión, la doctrina del *Anima mundi* aparece asociada al diálogo platónico³⁵¹.

Por eso en la rica producción exegética medieval que tiene por principal objeto de reflexión la Biblia, un puesto de relieve lo ocupa el comentario a la obra de los seis días (fig. 21)³⁵². Toda la biblia es leída y estudiada, pero los libros más comentados son los que se prestan más a consideraciones de tipo ascético y moral, por una parte, y por otra a interpretaciones de tipo alegórico: en el Antiguo Testamento los *Salmos*, el *Cantar de los Cantares*, *Isaías* y *Génesis*; en el Nuevo, las epístolas de san Pablo y el *Apocalipsis*. En este marco, el relato bíblico de los seis días sale al paso de esta atmósfera de aparentes paradojas doctrinales en la que se halla inmersa la imagen iconográfica y que a su vez trata de reflejar. Incluso este ambiente es propicio para una serie de reflexiones de orden filosófico: basta pensar en el problema del tiempo (que en la iconografía aparece expresado con la contracción $\Lambda\Omega$, asociada otra vez a la figura del pantocrátor), de la materia primordial, u otros problemas afines³⁵³. Y a pesar del papel unificador de la revelación bíblica, no se puede esconder algo que forma parte de la tensión ideológica que sacude la teología del XII, que se encarna, entre otros fenómenos, en una gran diversidad de platonismos en la vida litúrgica de los condados catalanes entre el XI y el XII. Se ha explicado ya la diversidad de platonismos, como fruto del encuentro entre la filosofía griega, el judaísmo (Antiguo Testamento, por sintetizarlo así) y el cristianismo (Nuevo Testamento). A partir de este punto son tres las cuestiones que interesa analizar: 1. El *fiat lux* como bisagra entre el *anima mundi* y el *lux mundi*; 2. La orientación de los homilarios en su consideración del *mundus*; 3. La tendencia mística que ofrecen, junto con la bíblica, la imagen y el texto de la época.

Función del fiat lux entre el anima mundi y el lux mundi

La conexión entre el mensaje de los *homilarios* (doctrina predicada y, en ocasiones, cantada por todos entre el siglo XI y XII en Catalunya) y el de las *imágenes* no es algo que se deduce sólo por analogía. Hay evidencias documentales al respecto. Cuando se constata un número elevado de inscripciones en imágenes de *pantocrátors* del siglo XII que rezan EGO SUM LUX MUNDI³⁵⁴ y por la misma época no es difícil dar

³⁵⁰ A. Tarabochia Canavero, *Esegesi biblica e cosmologia. Note sull'interpretazione patristica e medioevale di Genesi 1,2*, Vita e Pensiero, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 1981, p. 20-24.

³⁵¹ *Timeo* 33D-34D.

³⁵² F. E. Robins, *The Hexaemeral Literature*, Chicago, 1912.

³⁵³ J. Pepin, "Exégèse de 'In principio' et théorie des principes dans l'Exameron (1, 4, 12-16)", *Ambrosius Episcopus*, Milano, 1976, I, p. 427-482; T. Gregory, *Anima mundi. La filosofia di Guglielmo di Conches e la scuola di Chartres*, Firenze, 1955, p. 189-201.

³⁵⁴ Algunos ejemplos ya citados: sant Climent de Taüll, c. 1123 (J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 286-288); Llanars, Girona, iglesia de sant Esteve, s. XII (Sureda, 1981, p. 303); Planés de Rigart, s. XIII (Sureda, 1981, p. 343-344); Tost, Alt Urgell, Lérida, iglesia parroquial., finales s. XIII (Sureda, 1981, p. 347-348); Pessonada, Pallars Jussà, Lérida, iglesia

con homilías que comentan el mismo texto esto significa que hay una continuidad entre texto e imagen que certifica que se ha recibido una teología, un mensaje concreto en relación a una materia específica: la cristología de la luz. Por ejemplo, las noticias sobre la utilización del comentario de Agustín al evangelio de Juan en los homilarios catalanes son abundantes³⁵⁵. El fiel ya ha contemplado en escultura, en pintura mural, en manuscrito iluminado (es el caso de los canónigos y los monjes), o en frontales de altar o incluso orfebrería, la frase de Juan relativa al *Ego sum lux mundi*. Está acostumbrado, el pueblo cristiano, a contemplar este tipo de imágenes. Y si viaja, todavía más: las ha visto, por la misma época, en Monreale³⁵⁶, Roma³⁵⁷, Lisbjerg³⁵⁸ y, naturalmente, las obras que han quedado en oriente, después de los estragos causados por la devastadora crisis iconoclasta³⁵⁹.

Con esta preparación de alto contenido pedagógico, las palabras del comentario de Agustín a Juan 8, 12 son una glosa a una imagen que ya resulta familiar, grabada en la memoria del fiel cristiano. *Ego sum lux mundi: qui sequitur me non ambulat in tenebris, sed habebit lumen vite*, lee el predicador de turno. “Lo que ha dicho el Señor, *Yo soy la luz del mundo*, es algo que estará claro para los que tienen ojos, porque se harán partícipes de esa luz. Los que no tienen ojos, sino sólo en la carne, deberán mirar lo que está dicho por el Señor Jesucristo, *Yo soy la luz del mundo*”³⁶⁰. Esto por lo que se refiere al *Lux mundi*. Pero ni el Antiguo Testamento ni el *Anima mundi* derivado del *Timeo* platónico se hallan ausentes del comentario agustiniano. El elemento neotestamentario aparece extraído del libro de los Salmos: “Porque en ti está la fuente de la vida, en tu luz vemos la luz” (Ps. 34, 10), y éste se mezcla en seguida con otro, que remite a la cosmogonía del Génesis y, por ende, al *Timeo* platónico: “Dios de Dios, luz de luz. Por cuya luz es la luz del sol: y la luz que hizo al sol, la que nos creó a nosotros y por la cual se hizo el sol para nosotros”³⁶¹. Es un interesante modo de

parroquial, finales del s. XIII-inicios del XIV (Sureda, 1981, p. 386); Frontal de altar, Maestro Alexandre, Rosellón, inicios s. XIII (Sureda, 1981, p. 388).

³⁵⁵ Juan 8, 12: B. N. Lat. 5302, fol. 274v-276v, Augustin, *Tract. in Ioh 34*, CCSL 36, p. 311-317. Etaix, 1994, p. 347, Cf. PL, 35, 1652-1675; Juan 8, 12: *Homiliarium Bedae*, Museo diocesano, Girona (fol. 184v-199v), PL 35, 1652-1675.

³⁵⁶ T. Dobrzeńiecki, «Maiestas Domini w Zabytkach Polskich i Obcych z Polska Zwiananych». In: *Rocznik Muzeum Narodowego W Warszawie*, XIX, 1975. pág. 235.

³⁵⁷ Christ en Glorie. SS. Giovanni e Paolo, Rome, P. Muratoff, *La peinture byzantine*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie., 1928, il. LXXI, «QUAMDIU SUM IN MUNDO LUX SUM MUNDI»

³⁵⁸ F. Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gustorf. Eine ikonographische Untersuchung*. Köln: 1964, il. 94-95.

³⁵⁹

ΕΓΩΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Ο ΑΚΟΛΟΥΘΩΝ ΕΜΟΙ ΟΥ ΜΗ ΠΕΡΙΠΑΤΗΣΕΙ ΕΝ ΤΗ ΕΚΟΤΙΑ ΑΛΛ'ΕΞΕΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ (Io. 8, 12), «Icona nel Monastero di S. Caterina del Sinai (Sin. 68). Principale: mezza figura, con sticharion e toga, epimanikion, barbuto, chioma a casco, nimbo a croce fiorita, destra benedicente alla greca, sinistra che sostiene da sotto il libro aperto appoggiato all'omero», C. Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ– *Saggio d'esegesi letterario-iconografica*. Orientalia Christiana Analecta, 170. Roma: Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1964., pág. 248, s. XI-XII.

³⁶⁰ *Quod ait Dominus: Ego sum lux mundi, clarum puto esse eis qui habent oculos, unde huius lucis particeps fiant: qui autem non habent oculos nisi in sola carne, mirantur quod dictum est a Domino Iesu Christo, Ego sum lux mundi.*

³⁶¹ *Lectum est enim nobis dicente Domino Ego sum lux mundi. Inde questio en quis carnaliter sapiens solem istum intelligendum pularret: venimus inde ad Psalmum, quo considerato, invenimus interim fontem vitae. Bibe et vive. Apud te, inquit, fons vitae: ideo sub umbraculo alarum tuarum sperant filii hominum, inebriari iste fonte querentes. Sed de lumine dicebamus. Sequere ergo: nam Propheta cum dixisset, Apud te fons vitae, secutus adjunxit, In lumine tuo vidimus lumen (Psal. XXXV, 8, 10); Deum de Deo, lumen de lumine. Per hoc lumen factum est solis lumen: et lumen quod fecit solem, sub quo fecit et*

establecer, implícitamente, el papel del *fiat lux* como mediador entre esta *anima mundi*, que es el creador, en clave platónica, y la *lux mundi*, lo creado, en clave bíblica-juanina. Hay, entonces, una primera luz que ya existía antes del *Fiat lux*, que es la que crea una segunda luz, la del sol, la luna y los astros. Pero, entre esas dos luces aparece el hombre, para quien el sol fue creado (*factum est sub sole propter nos*).

El *Anima mundi* platónico³⁶² es frecuentemente comentado en la época³⁶³, y su típica identificación con el Espíritu Santo (*spiritus Dei ferebatur super aquas* de *Génesis* 1, 2) es rechazada por Agustín³⁶⁴ y más tarde condenada por Inocencio II en el concilio de Sens, incluida en el rechazo de algunas proposiciones de Abelardo³⁶⁵. Considerada en el sentido estrictamente platónico, el *anima mundi* es como un alma intermedia entre lo idéntico y lo diverso, lo divisible y lo indivisible; como un principio dinámico que vivifica el mundo, y un elemento que permite superar los antiguos dualismos preplatónicos, que impedían explicar el orden cósmico³⁶⁶. Por su parte, la *lux mundi* se instala en un plano mucho más cercano al escriturístico. Está completamente identificada con la segunda Persona de la Trinidad y es aquella luz que preexiste a la luz creada mediante el *fiat lux*. La *lux mundi*, antes de la Encarnación del Verbo es, simplemente, *lux*, o sea, permanece totalmente fuera del espacio geográfico y del tiempo cronológico: es el Verbo inexpressado, del que habla el prólogo del evangelio de Juan. El *fiat lux*, por tanto, en Agustín queda conectado al concepto platónico de *anima mundi*, a pesar de su rechazo de la identificación del alma del mundo con la Tercera Persona. Se conectan porque, en la perspectiva de la revelación cristiana en el que se debe enmarcar, en el plano de una recepción de la teología de la luz en el siglo XII, el *fiat lux* contiene el elemento cosmológico de alma del mundo heredado del *Timeo*. En la medida en que el Creador pronuncia el *fiat lux* como prototipo de elemento divino pero a la vez animador del mundo, pone por arquetipo, para esta creación de la luz, al Hijo, de cuya primera luz (que con la Encarnación se hará *lux mundi* en el espacio y en el tiempo históricos) la luz creada es imagen y semejanza. Como consecuencia, lo que de *anima mundi* tiene el *fiat lux* es al Verbo, Segunda Persona de la Trinidad, como arquetipo de una luz creada. Es esta la vertiente platónica del concepto cristiano de creación que trata de expresar la imagen del pantocrátor: el *fiat lux* del *Génesis* es un *anima mundi* para el mundo creado: *Non est Dominus Christus sol factus, sed per quem sol factus est. Omnia enim per ipso facta sunt, est sine ipso, factum est nihil*, añade la prédica agustiniana, enlazando el capítulo 8 con el 1 del evangelio de Juan: vinculando la luz de Cristo *Pantocrátor* con la luz de Cristo *Cosmocrator*³⁶⁷.

Sin embargo, el Creador no abandona el *fiat lux* a su suerte. En la poética de la iconología *maiestática* se trata de un *fiat lux* que, enmarcado en la historia salvífica, se hace *lux mundi*. La imagen del pantocrátor, también en clave agustiniana, adquiere profundos ecos escatológicos. Se ha visto la vertiente platónica a través de la consideración de una *lux* alma del mundo gracias a un ejemplarismo cristológico. Tal

nos, factum est sub sole propter nos. Factum est, inquam, propter nos sub sole lumen quod fecit solem. Noli contemnere nubem carnis: nube tegitur, non ut obscuretur, sed ut temperetur PL 35, 1653-1654.

³⁶² *Timeo* 35A.

³⁶³ T. Gregory, *Anima mundi. La filosofia di Guglielmo di Conches e la Scuola di Chartres*, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1955, p. 123-174.

³⁶⁴ PL 34, 226: *Non absurde spiritus Dei dicitur.*

³⁶⁵ Denzinger, *Enchiridion Symbolorum et definitionum*, ed. 21-23, Friburgi-Brisgoviae, 1937, n. 368-386, p. 179-180.

³⁶⁶ Gregory, 1955, p. 123.

³⁶⁷ PL, 35, 1652, 2.

vez la parte más cristiana del *fiat lux* venga por el aspecto salvífico que comporta. *Qui sequitur me non ambulat in tenebris, sed habebit lumen vitae*, el que me sigue no andará en tinieblas (Juan 8, 12): es una luz que proporciona Luz para salvarse. Agustín pregunta, comentando este texto: “Quiénes podrán avanzar solos y erguidos sino sólo los que escuchen el ‘Yo soy la luz del mundo: el que me siga no andará en tinieblas?’ Y da la respuesta: Porque el Señor ilumina a los ciegos. De modo que, hermanos, seamos iluminados, teniendo el colirio de la fe”. Es la vertiente escatológica, salvífica, del *fiat lux*, que se refiere a una *lux mundi* que salva del pecado original de Adán, siempre a través de la mediación cristológica: “De Adán nacemos ciegos, y en él tenemos la obra de la luz. Mezcló saliva en la tierra: *Y el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros*”³⁶⁸. De modo magistral Agustín remata la explicación: combina varias metáforas fundamentales para entender el *fiat lux* como concepto bisagra entre el *anima mundi* platónico y el *lux mundi* cristiano. La tierra con la que mezcla saliva es el mundo creado gracias al *fiat lux*; el *Verbum* es el arquetipo del *anima mundi*; la saliva es la *lux mundi* que, saliendo del Verbo encarnado, redime del pecado.

El concepto de mundus en los homilarios catalanes

Son varios los Padres latinos a través de los que se puede ver qué idea tienen del mundo creado y cómo es transmitida mediante la predicación oral de la época. De Gregorio Magno aparecen innumerables citas en la vida litúrgica de la época condal catalana. En particular, interesa ver su platonismo agustiniano tras una importante homilía comentando el evangelio de Lucas³⁶⁹. ¿Cuál es el concepto de *mundus* expresado en las citas gregorianas predicadas contemporáneamente a la imagen de la *Maiestas Domini*? Las palabras del evangelio correspondiente ya son significativas: “Habrá señales en el sol, en la luna y en las estrellas, y sobre la tierra perturbación de las naciones, aterradas por los bramidos del mar y la agitación de las olas, exhalando los hombres sus almas por el terror y el ansia de lo que viene sobre la tierra, pues los poderes celestes se conmoverán. Entonces verán al Hijo del hombre venir en una nube con poder y majestad grandes”³⁷⁰. La primera frase del comentario, que se conserva en el folio 6 de un manuscrito del siglo XI procedente de la Provenza³⁷¹: “El Señor y Redentor nuestro” son sus primeras palabras, que preparan el desarrollo de un concepto de *mundus* ligado a la *Providencia* de un Señor y a la *Bondad* de un *Redentor*. No es extraño que la Iglesia haya conjugado, con tanta frecuencia, en sus años de historia, el mensaje del *Agapé* cristiano con tantos otros conceptos que, procedentes de Platón, habían preparado una vía cultural para la venida del Mesías. Este mesías “desea encontrarnos preparados, desconociendo las cosas malas que el mundo comporta, para que con su amor podamos ser compensados”³⁷², dice Gregorio. Hay que preparar el

³⁶⁸ *Et quid sequuntur soluti et erecti, nisi lumen a quo audiunt, Ego sum lumen mundi: qui me sequitur, non ambulabit in tenebris? quia Dominus illuminat caecos. Illuminamur ergo modo, fratres, habentes colyrium fidei (...)* *Et nos de Adam caeci nati sumus, et illo illuminante opus habemus. Miscuit salivam cum terra: Verbum caro factum est, et habitabit in nobis (Joan. 1, 14), PL 35, 1655-1656.*

³⁶⁹ PBN, Lat. 5302 (Lc 21, 25) *Hom.* 1, PL 76, 1077 (fol. 6v).

³⁷⁰ *Erunt signa in sole, et luna, et stellis, et in terris pressura gentium, prae confusione sonitus maris et fluctuum, arescentibus hominibus prae timore et expectatione quae supervenient universo orbi. Nam virtutes coelorum movebuntur. Et nunc videbunt Filium hominis venientem in nubibus cum potestate magna et majestate (Lc 21, 25-32).*

³⁷¹ Etaix, 1994, p. 335.

³⁷² *Dominus ac Redemptor noster, fratres charissimi, paratos nos invenire desiderans, senescentem mundum quae mala sequantur denuntiat, ut nos ab ejus amore compescat, PL 76, 1077.*

mundus para la venida del redentor, para conseguir que reine, en realidad, la *lux mundi*: este es el plan sobre el mundo, muy alejado, ya, del espíritu marcadamente griego del *anima mundi* del *Timeo*. Es un platonismo, el de Gregorio, progresivamente bíblico, cada vez más agustiniano, que cuadra fácilmente con la imagen artística del momento, que se inscribe en el mismo concepto providencialista de Agustín³⁷³.

El caso de Beda el Venerable puede ejemplificarse a través de un homiliario originado en un *scriptorium* de la diócesis de Elna y sin duda de ámbito cultural catalán³⁷⁴. En este manuscrito se comenta el inicio del evangelio de Juan: “Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios (...). Y la vida era la luz de los hombres (...) La luz luce en las tinieblas pero las tinieblas no la acogieron”³⁷⁵. El Venerable destaca la figura del evangelista Juan muy por encima de Mateo, Lucas y Marcos trazando un fuerte paralelismo entre la doble naturaleza de la única persona de Jesucristo: “Mientras los demás evangelistas lo describen nacido fuera del tiempo, Juan lo testimonia ya en el Principio, al decir “En el principio era el Verbo”. Cuando los primeros lo conmemoran apareciendo de repente entre los hombres, Juan siempre lo declara junto a Dios, diciendo “El Verbo estaba junto a Dios”. Los sinópticos dicen que es verdadero hombre, pero Juan confirma que es Dios diciendo “Dios era el Verbo”. Mientras dicen que se manifiesta temporalmente en relación a los hombres, él lo sitúa permanentemente unido a Dios desde el principio, diciendo “Desde el principio estaba con Dios”. Y cuando ellos lo manifiestan como una maravilla entre los hombres, Juan recuerda que todas las criaturas, visibles e invisibles, han sido creadas por Dios Padre, diciendo “Todas las cosas fueron hechas por Él y sin Él nada fue hecho”³⁷⁶. De este modo, acerca los dos polos de la expresión *lux mundi*, donde *Lux* sería, metafóricamente, lo divino, y el *mundi*, lo humano del Dios-Hombre. No obstante nunca olvida el *fiat lux* creador: *Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil* (Juan, 1, 5).

Hay que situar estas prédicas en el marco de los hábitos de audición de una época en la que los sentidos externos son verdaderamente importantes para la comunicación del hombre con sus semejantes y con su mismo Dios. Las verdades que se sitúan más allá de las del propio trabajo cotidiano, intelectual o manual, impactarán visual (pintura, escultura, luminaria litúrgica, incienso), auditiva (predicación, música litúrgica, ritual), olfactiva (liturgia del incienso) y gustativamente (ingestión eucarística bajo las especies de pan y de vino), dentro de un marco arquitectónico común, concebido como una escenografía en la que son esperadas determinadas teofanías bajo la forma de la Imagen o del Texto revelados. Esta es la dinámica estética de la religión y bajo este prisma hay que concebir la predicación de las homilías de Beda, en este caso, que se extienden, heredadas de las tradiciones litúrgicas carolingias, a lo largo y ancho de la geografía de

³⁷³ Para este tema, A. Puigarnau, “Creation and Freedom in Ancient Neoplatonism: A Road to the Middle Ages”, *Ars Brevis*, Barcelona, 1998.

³⁷⁴ PBN, Lat. 5304, (Io 1,1) *Hom* I, 8, PL 94, 38-44 (fol. 105r-109v), Etaix, 1994, p. 351.

³⁷⁵ Juan 1, 1-5.

³⁷⁶ *Ergo alii evangeliste Christum ex tempore natum describunt, Joannes eundem in principio jam fuisse testatur, dicens In principio erat verbum. Alii inter homines eum subito apparuisse commemorant, ille ipsum apud Deum semper fuisse declarat, dicens. Et verbum erat apud Deum. Alii eum verum hominem, ille verum confirmat esse Deum, dicens: Et Deus erat Verbum. Alii hominem eum apud homines temporaliter conversatum, ille Deum apud Deum in principio manentem ostendit, dicens: Hoc erat in principio apud Deum. Alii magnalia quae in homine gessit perhibent, ille quod omnem creaturam visibilem et invisibilem per ipsum Deus Pater fecerit, ostendit, dicens: Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil, PL 94, 39.*

los condados catalanes entre los siglos XI y XII: a esto se refiere la documentación y la historia de las ideas del momento.

Son muchas las bipolarizaciones que muestra Beda, y que permiten llegar a ricas conclusiones en relación a la cosmovisión que ofrece una tendencia que, si bien está influida por el platonismo agustiniano, el principal hilo conductor empuja a una interpretación cercana, otra vez, al platonismo bíblico mencionado. Al comentar la frase del prólogo de Juan *Et vita erat lux hominum* (Juan 1, 4), Beda ve que “los hombres, que son hechos a imagen y semejanza de Dios, pueden percibir la sabiduría, que los animales no pueden percibir”, gracias a esta luz de los hombres, dada por Dios³⁷⁷. Es una bipolarización que también aplica al concepto de *mundi*, al decir que “al llegar al mundo como divinidad, el mundo no le reconoció; habiéndose dignado venir al mundo como humanidad, así el mundo le ha conocido”³⁷⁸. “Es mucha la distancia que hay entre la luz que es iluminada y la luz que ilumina; entre los que reciben la participación de la luz para brillar, y la misma luz perpetua, que no sólo luce en sí misma, sino que su misma presencia es suficiente para alcanzar la verdad”³⁷⁹. Es una teología de la luz que llega a Catalunya en un momento en el que, aun sin estar adscrita a un movimiento filosófico o teológico muy determinado, aparece compuesta por una amalgama de influencias entre las que destaca, con diferencia, el interés por comentar diversos elementos del evangelio.

El Platonismo en los Padres

Es importante entresacar algunos de los temas principales en los que, en relación a una teología de la creación, la patrística ha sido influida por el platonismo³⁸⁰. En primer lugar, la *Bondad como fuente de fecundidad* es un aspecto inherente al hecho mismo del *fiat lux* veterotestamentario. Ya que Dios es luz, su acto creador consiste en pronunciar la palabra *lux*, que permite desplegar, de la nada, el cosmos entero. Sin embargo, la idea de que del Bien proviene lo bueno es de raíz eminentemente platónica, derivada del propio *Timeo*. Uno de los riesgos que se desprenden de este hecho, que la escolástica sintetizará con el axioma *bonum diffusivum de sui*, es la tentación de eliminar la libertad divina. En segundo lugar, la consideración del *fiat lux* en el marco de un Dios bueno que irradia bondad necesariamente, comporta una serie de intermediarios, que salvaguarden su absoluta trascendencia, y que a la vez permitan que su luz irradie y sea, efectivamente, *lux mundi*. El evangelio de Juan afirma que “Todo ha sido hecho por Él y sin Él nada fue hecho” (Juan, 1, 3), y también dice que “nadie conoce al Padre sino el Hijo y aquel a quien el Hijo quisiere revelárselo” (Mateo 11, 27). El Hijo es *anima mundi* en el sentido de arquetipo de todo lo creado, de Palabra “por Quien todo fue hecho”³⁸¹: el *ego sum lux mundi* que, a través del *fiat lux*, permite el *vos estis lux mundi*. En este sentido, el *anima mundi* platónico de la escuela de

³⁷⁷ *Homines namque, qui ad imaginem Dei facti sunt, percipere sapientiam possunt, animalia non possunt. Sed et animalis quicumque est homo, non percipit ea quae sunt spiritus Dei. Unde bene cum dixisset: Et vita erat lux hominum, PL 94, 40.*

³⁷⁸ *Quia ergo cum in mundo esset per divinitatem, mundus eum non cognovit, dignatus est venire in mundum per humanitatem, ut vel sic eum mundus cognosceret, PL 94, 42.*

³⁷⁹ *Sed multum distat inter lucem quae illuminatur, et licem quae illuminat; inter eos qui participatione verae lucis accipiunt ut luceant, et ipsam lucem perpetuam, quae non solum lucere in seipsa, sed et sua presentia quoscunque qttigerit, illustrare sufficit, PL 94, 41*

³⁸⁰ R. Arnou, 1935, col. 2361-2362.

³⁸¹ *Per quem omnia facta sunt* (Símbolo niceno-constantinopolitano)

Chartres³⁸² queda cristianizado en forma de Cristo como *lux mundi*. El tercer tema que aparece en el platonismo de los Padres es el de la materia amorfa, considerada míticamente en el *Timeo* como un principio independiente que Dios maneja, como el barro en manos del alfarero, oponiéndose, en clave platónica, a la noción misma de creación. En este sentido, la luz del Uno plotiniano como foco primigenio vendría a ser esta materia informe del *Timeo*, que será cristianizada gracias al *fiat lux* veterotestamentario, y que en la Nueva Alianza se hace, otra vez por Cristo, *lux mundi*. Gracias a este cambio, es posible conservar la noción de Providencia (a la manera del Demiurgo platónico), pero a la vez admitir la noción de creación como *productio ex nihilo sui et subjecti*. Finalmente, la *contemplación creadora*, que implica otros dos elementos. Dios produce el mundo contemplándose a sí mismo, siendo esta la única forma de actividad que conviene a su naturaleza y que no introduce en ella ningún tipo de subordinacionismo: conocer, para Él, es producir: saber que es *lux mundi* y pronunciar el *fiat lux* creador se identifican, en Dios. Esta es, precisamente, la línea de trabajo de un Escoto Eriúgena, para quien el mundo es *Teofanía*³⁸³. Y, por otra parte, contemplando la luz, el contemplador se hace luz: contemplando la *lux mundi*, el hombre se hace *homo lucis*, por la gracia, que le arranca de su antiguo pecado. En esta dirección apunta buena parte de la iconografía del momento, asociada al Cristo-Luz.

La Cristología teofánica de Eriúgena

Son pocos los estudios publicados sobre la doctrina cristológica de Juan Escoto Eriúgena³⁸⁴. Se trata de un pensamiento relevante porque, a diferencia del esquema emanacionista de Plotino y Proclo, la dialéctica del *Periphyseon* establece una mediación universal para la figura de Cristo. La *División de la Naturaleza* no es una obra que se difundió en la Catalunya del siglo XII, pero en el conjunto de su doctrina es un detalle significativo porque a la luz de esta mediación cristológica se debe entender el espíritu cultural de una época, que cristaliza estéticamente en una iconografía peculiar, consolidada tras siglos de larga tradición cristiana en el occidente medieval europeo. El *De Praedestinatione*, también desconocido en la Marca, ya refleja su doctrina esencial sobre la Cristología: Cristo, verdadero Dios y verdadero hombre, de doble naturaleza y de única persona, viene a ofrecerse como víctima por el pecado, para

³⁸² Gregory, 1955.

³⁸³ Joannes Scotus Erigena / *Expositiones super Ierarchiam caelestem S. Dionysii, Pater luminum per se ipsum lux est, neque enim Pater luminum*, PL 122, 128; *Joannes Scotus Erigena / Homilia in prologum Evangelii secundum Joannem, se ipsum ignorantibus se manifestat. Lux divinae cognitionis de mundo*, PL 122, 289; *Joannes Scotus Erigena / De divisione naturae, superferebatur, et in quibus primitiva lux, veluti trium dierum spatiis, gyrans (...)*, PL 122, 693.

³⁸⁴ M. Cappuyens, *Jean Scot Erigène. Sa vie, son oeuvre, sa pensée*. Louvain-Paris, 1933 (pone gran énfasis en la soteriología y la escatología); J. Moreau, "Le Verbe et la création selon s. Augustin et J. Scot Erigène", *Jean Scot Erigène et l'histoire de la philosophie*, Paris, 1977, p. 201-210 (artículo sobre la teología del Verbo, algo en detrimento de la doctrina del Verbo, de Eriúgena, en relación a san Agustín); B. McNamara, *Emanation and Return. A Study of the Relations between the Creator and Man in the later works of Johannes Eriugena*, tesis doctoral no publicada, Maynooth, Ireland (examina el papel de la *mediación* en el pensamiento de Eriúgena). J. Mc Evoy, "'Reditus omnium in superessentialem unitatem': Christ as universal Saviour in Periphyseon V", *Giovanni Scoto nel suo tempo. L'organizzazione del sapere in età carolingia*, Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989, p. 366.

curar el dolor de la humanidad que sufre³⁸⁵. Aunque la cristología no es la preocupación central de las *Expositiones*, sí reflejan la doctrina acerca de la Palabra y la Encarnación en varios puntos³⁸⁶. Ya se ha dicho que no son obras difundidas, ni siquiera en el marco del florecimiento espiritual de la época en que estalla la fundación de canónicas agustinianas en Catalunya, pero la idea del mundo como metáfora creada en *el Hijo* aparece claramente expresada en una obra más difundida a través de la liturgia del momento. El hecho de un mundo creado como metáfora para expresar al Increado supone poner las bases para la estética de toda la Edad Media y, especialmente, a partir del siglo XIII, con el estallido del arte gótico³⁸⁷.

La *Homilía al prólogo de Juan* y el *Comentario*, como cabía esperar, desarrollan la doctrina de la Palabra hecha carne, tal como a Eriúgena le gusta mencionarla, a imitación de los griegos, como una *inhumanatio*³⁸⁸. Finalmente, a través del *Periphyseon* se despliega un debate cristológico, empezando por el libro I y culminando con la segunda parte del libro V³⁸⁹. Eriúgena no es una voz nueva en el panorama de la historia del pensamiento neoplatónico cristiano. Sí que es portador de un bagaje filosófico-teológico de rara tradición oriental, que le permite tener intuiciones que le sitúan en la vanguardia del pensamiento y de la cultura de su época. Pero, antes que él, otros han abierto caminos parecidos en oriente³⁹⁰ y en occidente³⁹¹. Sería un error, al tratar de hacer la historia de las ideas en la Catalunya altomedieval, considerar su pensamiento aisladamente, como una planta de invernadero o como un hilo suelto de lo que constituye, en realidad, un entramado de elementos religiosos, que late en la

³⁸⁵ *De Divina Praedestinatione Liber*, de. G. Madec, *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*, L, Turnhout, 1978: cap. 9.4 (p. 58-59); cap. 15.8 (p. 91); cap. 17.9 (p. 100); cap. 18.5 (p. 113); cap. 10 (p. 117).

³⁸⁶ *Expositiones in Ierarchiam coelestem*, de. J. Barbet, *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*, XXXI; ver 'Jesus Christus' en el *Index nominum*, p. 365.

³⁸⁷ W. Beierwaltes, "Negati Affirmatio. Or the World as Metaphor. A foundation for medieval aesthetics from the Writings of John Scotus Eriugena", *Dionysius*, I, dec. 1977, Dalhousie University Press, p. 127-159; J. M. Alonso, "Teofanía y visión beata en Escoto Eriúgena", *Revista española de Teología* X, 1950, p. 361-389 y XI, 1951, p. 255-282 (la historia de su influencia); T. Gregory, "Note sulla dottrina delle teofanie in Giovanni Scoto Eriugena", *Studi Medievali*, 3 ser. IV, 1963, p. 75-91; J. Trouillard, "Erigène et la théophanie créatrice", *The Mind of Eriugena*, p. 98-113.

³⁸⁸ *Homélie sur le prologue de Jean*, de. E. Jeaneau, SC, 151. Para *inhumanatio* ver XIX, 30, 31; para *inhumanatus*, XXII, 3. *Inhumanatio* significa la asunción de la humanidad entera y añade, por lo tanto, un sentido más profundo a la *incarnatio*. Ver Jeaneau, *Homélie...*, p. 298; *Commentaire sur l'Evangile de Jean*, de. Jeaneau, SC 180, Paris, 1972.

³⁸⁹ Cappuyens, *Jean Scot Erigène. Sa vie, son oeuvre, sa pensée*. Louvain-Paris, 1933, p. 360-381.

³⁹⁰ Para su influencia sobre Eriúgena ver. E. Jeaneau, "Pseudo-Dionysius, Gregory of Nyssa, and Maximus the Confessor in the Works of John Scotus Eriugena", *Carolingian Essays: Andrew W. Mellon Lectures in early Christian Studies*, de. Uta-Renate Blumenthal, Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1983, p. 137-149; E. Jeaneau, "Jean Scot Eriugène et les *Ambigua ad Iohannem* de Maxime le Confesseur", *Maximus Confessor*, de. F. Heinzer y C. von Schönborn, Friburg, 1982, p. 343-364; I. P. Sheldon-Williams, "The Greek Christian Platonist Tradition from the Cappadocians to Maximus and Eriugena", *Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, ed. A. H. Armstrong, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, p. 421-533; I. P. Sheldon-Williams, "Eriugena's Greek Sources", *The Mind of Eriugena*, Papers of a Colloquium, Dublin, 14-18 July, 1979, ed. J. J. O'Meara y L. Bieler, Dublin, Irish University Press, 1973, p. 1-14; R. Roques, "Traduction ou interprétation? Brèves remarques sur Jean Scot traducteur de Denys", *The Mind of Eriugena*, p. 59-76. Para estas referencias bibliográficas ver W. Otten, "Eriugena's *Periphyseon*: A Carolingian Contribution to the Theological Tradition", *Eriugena: East and West*, B. McGinn, W. Otten (ed.), Papers of the Eighth International Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenian Studies, Chicago and Notre Dame, 18-20 october 1991, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1994, p. 88, nota 21.

³⁹¹ G. Madec, "Jean Scot et les Pères latins: Hilaire, Ambroise, Jérôme et Grégoire le Grand", *Jean Scot et ses auteurs: Annotations érigéniennes*, Paris, Etudes augustinienes, 1988, p. 56-62.

conciencia de todo un pueblo devoto de sus tradiciones y de sus iconos. En este contexto, se pueden destacar algunos aspectos de la cristología eriugeniana. Por ejemplo, su reflexión teológica sobre Cristo la centra en una fusión del prólogo de Juan con los himnos cristológicos de *Efesios* y *Colosenses*. Su doctrina de la mediación, muy basada en el bagaje teológico del neoplatonismo griego patrístico: el retorno de todas las cosas a la unidad final con Dios debe ser efectuado a través del Cristo resucitado y glorificado³⁹². La visión dialéctica de Dios lleva a Eriúgena a una compleja e inusual comprensión de la doctrina de la creación y de la significación del cosmos que, como se ha visto, tiene cercanos referentes iconográficos como el tapiz de la creación de la catedral de Girona³⁹³. Si la creación no es otra cosa que la manifestación o teofanía de Dios, entonces no sólo Dios debe crearla de sí mismo, sino que será necesario que su realidad fundamental consista en su capacidad para iluminar y revelar la naturaleza divina escondida: *Hinc est quod universalis huius mundi fabrica maximum lumen sit*³⁹⁴.

En el mismo ambiente cultural en el que vemos desarrollarse la cristología eriugeniana, se multiplica esta iconografía de antiguas raíces cristianas orientales: la imagen del *Pantocrátor*, *Maiestas Domini* u Omnipotente. Los *scriptoria* carolingios hacen eco de una iconografía ya consolidada en el panorama cultural del momento: la biblia de Carlos el Calvo³⁹⁵ y numerosos y variados ejemplos del ámbito carolingio³⁹⁶ dan muestra de ser una hebra más de un mismo tejido cultural que llega a nuestro siglo XX algo descompuesto por el paso del tiempo. Son ecos que van más allá de la palabra escrita, cantada, o representada visualmente porque manifiestan la raigambre multiseccular de una Palabra revelada y desplegada estéticamente en el occidente cristiano.

³⁹² *Periphyseon* V, PL 121, 979, 982-84, 990, 991-992, 994. J. Mc Evoy, “‘Reditus omnium in superessentialem unitatem’: Christ as universal Saviour in Periphyseon V”, *Giovanni Scoto nel suo tempo. L’organizzazione del sapere in età carolingia*, Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano di studi sull’alto medioevo, 1989, p. 368.

³⁹³ Dos artículos fundamentales sobre la relación entre el pensamiento de Eriúgena y el arte: Y. Christe, *Les grands Portails Romains. Etudes sur l’iconologie des théophanies romanes*, Librairie Droz, Genève, 1969, especialmente, p. 37-50; Y. Christe, “Influences et retentissement de l’oeuvre de Jean Scot sur l’art medieval: bilan et perspectives”, W. Beierwaltes (ed.) *Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August, 1985, p. 142-161.

³⁹⁴ *In Hierarchiam coelestem*, 1.1 (p. 3). Sobre la metafísica de la luz en Eriúgena ver en especial W. Beierwaltes, “Negati Affirmatio, or the World as Metaphor. A foundation for medieval aesthetics from the writings of John Scotus Eriugena”, *Dionysius*, 1, 1977, p. 127-159, especialmente p. 142-146. B. McGinn, “Eriugena Mysticus”, *Giovanni Scoto nel suo tempo. L’organizzazione del sapere in età carolingia*, Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano di studi sull’alto medioevo, 1989, p. 243.

³⁹⁵ C. Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ— *Saggio d’esegesi letterario-iconografica*. *Orientalia Christiana Analecta*, 170. Roma: Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1964., pág. 229.

³⁹⁶ Evangelionario de Grottescalco (PBN, Nouv. Acq. Lat 1303, f. 3), miniatura carolingia, pantocrátor en trono con la inscripción, junto a la cabeza, IHS XPS, año 781 (Capizzi, p. 222); Evangelionario de S. Medardo de Soissons (PBN, Lat. 8850, f. 10v, 1), pantocrátor bendiciendo, c. 800-825 (Capizzi, p. 223); Evangelionario de Lotario (PBN, Lat. 266, f. 2v), pantocrátor, inscripción latina: QUATTUOR HIC RUTILANT UNO DE FONTE FLUENTES MATTEI MARCI LUCAE ATQUE IOHANNIS, c. 825-250 (Capizzi, p. 225); Cubierta de oro del evangelionario de Lorsch (Biblioteca Vaticana, Museo Sacro), pantocrátor, s. IX (Capizzi, p. 227); San Gallen (Suiza), cubierta de oro de evangelionario, junto a la cabeza, la inscripción AΩ a un lado, y al otro HIC RESIDET CHRISTUS VIRTUTUM STEMATE SEPTUS (Capizzi, p. 228).

Eriúgena y Agustín: del platonismo bíblico al platonismo místico

Ha quedado constatada la presencia de la *Vox spiritualis aquile* en la consuetudina de la catedral de Vic a inicios del siglo XIII. Se ha establecido un contexto adecuado para observar con cautela el significado del *Prólogo* eriugeniano en la Catalunya del momento. Ya se ha dicho que el *De divisione nature*³⁹⁷ y las *Expositiones*³⁹⁸ experimentan un cierto redescubrimiento en pleno siglo XII fuera de Catalunya, y que la obra más ampliamente difundida es el comentario al *Prólogo* de Juan. Centrados en el ámbito cultural de la franja territorial de la Marca hispánica y alrededores, destacaba la presencia de la *Homilía* en Barcelona³⁹⁹; Carcasona⁴⁰⁰, Girona⁴⁰¹, Narbona⁴⁰², Vic⁴⁰³ y otros lugares culturalmente afines⁴⁰⁴. Entre el antiguo manuscrito de Zaragoza (fechado en el siglo IX⁴⁰⁵) y el Breviario impreso de Vic (1557) el hilo litúrgico eriugeniano no se ha perdido. Sólo en Vic se halla, entre la segunda mitad del siglo XI y la primera del XIII, 8 referencias documentales a la *Vox spiritualis aquilae*, y en Girona seis más. Esto significa, sin duda, que la *Homilía* al prólogo de Juan es una influencia más que se superpone a la corriente agustiniana del platonismo bíblico aludido. La pregunta es: ¿el contenido de la *Vox* se aviene a un simple platonismo bíblico latino, o hay que pensar en una influencia platónica de origen distinto? La respuesta no es simple porque el platonismo de Eriúgena tiene mucho de agustiniano.

La fuente más evidente y considerable de la *homilía* eriugeniana debe ser, como parece lógico, el comentario de Agustín al evangelio de Juan, del cual, por otra parte, se encuentra un importante ejemplar, casi entero y de gran formato, en el archivo de la catedral de Vic⁴⁰⁶. La *vox spiritualis* empieza con un elogio del evangelista en el que la inspiración agustiniana es evidente. Como Agustín, en efecto⁴⁰⁷, Juan Escoto afirma

³⁹⁷ Cabe destacar la importancia de manuscritos del XII como *Admont 678*, *Cologne, Stadtardiv W.4º.225* y *Escorial P. III. 4*, *Berne, Burgerbibliothek 469*, Paris (PBN, Lat. 1764), *Avranches, bibliothèque municipale, 230*, etc., la influencia de la *Clavis Physicae* de Honorius Augustodunensis y la contribución del *Corpus dionysien* (H. F. Dondaine, *Le corpus dionysien de l'Université de Paris au XIIIe siècle*, Rome, 1953, p. 123), en la difusión de esta obra de Escoto. Jeuneau, 1985, p. 29.

³⁹⁸ PBN, n.a.l. 1490 (s. X); Vatican, Vat. Lat. 652 (s. XII); Munich, Clm, 380 (s. XIII); Bâle, Bibl. univ. O.IV.34 (s. XIII), entre otros. Jeuneau, 1985, p. 38.

³⁹⁹ ACB, Archivo capitular, Codices et fragmenta n° 3, f. 61-65 (s. XV-XVI); MEV, 83 (CIX).

⁴⁰⁰ PBN, Lat. 1035.

⁴⁰¹ PBN, Lat. 1309; Girona, Archivo capitular, mss. 20.b.5, 20.b.6 y 20.b.8; Girona, Colegiata de sant Félix, mss. 14 y 15 (Seminario 140 y 141).

⁴⁰² Narbona, Tesoro de la Catedral, mss. 4 y 6.

⁴⁰³ PBN, n.a.l. 903; MEV, 80 (CVIII), 81 (C), 82 (CVII) y 84 (CVI); MEV, 85 y 86; MEV, 134 (LXXXIV).

⁴⁰⁴ Huesca, Archivo catedral, ms. 7, fol. 58-59v (s. XII); Montserrat, ms. 1255-II, fol. 1-3 (folios que provienen de un homiliario del s. XIV); Pamplona, Diputación, homiliario, fol. 1-3v (s. XIII/XIV); Valencia, Archivo capitular, ms. 78 (33), fol. 194v-203v (s. XI-XII); Zaragoza, Seo 17-34 (Actualmente, New Haven (Yale University Library, T. E. Marston n° 137 (s. XII).

⁴⁰⁵ “Mais l'ancien manuscrit 17-34 de la Seo de Saragosse contient, à ce sujet, quelques informations intéressantes. Ce codex, écrit vers la fin du XIIe siècle ou le début du XIIIe, se composait de deux parties, aujourd'hui disjointes. La première partie avait été copiée sur un manuscrit carolingien précisément daté: *Anno XXI. Regnante Karolo rege* (R. Etaix, “Sermon inédit de saint Augustin sur la Circoncision dans un ancien manuscrit de Saragosse”, *Revue des Etudes augustiniennes*, 26, 1980, p. 63). La deuxième partie, celle qui contient la *Vox spiritualis* (...), a été copiée, elle aussi, sur un manuscrit carolingien ainsi daté: *anno presenti in era illa DCCCCXII*, c'est-à-dire, (...) en l'année 874 “ (R. Etaix, 1980, p. 68 y F. X. Altés y Aguiló, “A propòsit del manuscrit llatí 3086 de la Biblioteca Nacional de París: Un homiliari de Vilabertran”, *Miscel.lània litúrgica catalana*, 2, Barcelona, 1983, p. 13-47).

⁴⁰⁶ *In Iohannis evangelium tractatus CXXIV*, PL 35, 1379-1976.

⁴⁰⁷ PL 35, 1662.

que el apóstol Juan ha sobrepasado los límites (*ambitus*) del universo creado. Utiliza el mismo verbo que Agustín (*transcendere*) para significar que la contemplación del evangelista se eleva más allá de las más altas regiones del mundo sensible. Y aunque se apoya en Agustín, se puede decir que lo hace sin servilismos. Mientras que Agustín se contenta con hacer volar el águila del evangelista más allá de las regiones etéreas y más alto que los coros de los ángeles, Eriúgena sitúa este vuelo “más allá de las cosas que son y de las que no son”⁴⁰⁸, confiriendo a la imagen agustiniana una insospechada elevación filosófica. Con estas palabras aparecen evocadas las tesis areopagíticas tomadas por Juan Escoto: la superioridad de las negaciones sobre las afirmaciones al hablar de Dios; la necesidad de trascender la oposición de unas con respecto a otras. Es un fenómeno característico de Eriúgena: los temas agustinianos y los *dionisios* se compenetrán, se imbrican, se funden en una síntesis de la que sólo el monje irlandés posee el secreto. Más avanzado en el texto, Juan Escoto establece un paralelismo entre los apóstoles Pedro y Juan con el objetivo de mostrar la excelencia de la contemplación por encima de la acción. Juan es el símbolo de la primera, Pedro de la segunda (II, 10 - III, 36). En este punto, seguramente también depende de Agustín, pero no menos de Máximo el Confesor y de la homilía de Beda sobre el prólogo de Juan⁴⁰⁹. Procede también de Agustín la cita del famoso versículo de Isaías: *Nisi creditis, non intelligetis* (III, 11)⁴¹⁰. Sin embargo, la influencia de Agustín es particularmente aparente en los pasajes donde Juan Escoto, interpretando los versículos 3 y 4 del Prólogo, expone su doctrina de la “creación en el Verbo”⁴¹¹. Incluso en alguno de estos pasajes se encuentra una frase textual del obispo de Hipona⁴¹².

Es fundamental ver el significado de la influencia agustiniana en el pensamiento de Escoto. “En términos generales, el principal propósito del pensamiento de Agustín se puede enunciar en el marco de un sistema relacionado, en sus fundamentos, con una serie de textos clave del apóstol Pablo. La vida cristiana se caracteriza por la fe en un Dios invisible; una fe que nos guía a través de la noche de este mundo hacia la visión de Dios “cara a cara” en el otro mundo (1Cor. 13, 12)⁴¹³. A ese Dios no le conocemos directamente en este mundo aunque, sin embargo, a través de sus obras nos viene a recordar que la vida futura se caracterizará por un mayor conocimiento de su Esencia (2Cor. 5, 6-7)⁴¹⁴. La yuxtaposición agustiniana entre fe y visión, formulada en términos de obscuridad y luz, y basada en la exposición juánica de la Encarnación, invierte el sentido de los grandes símbolos apofáticos del *Deus absconditus* del Antiguo Testamento⁴¹⁵: el sentido peyorativo de la obscuridad (en términos epistemológicos,

⁴⁰⁸ *Ultra omnia quae sunt et quae non sunt*, I, 6.

⁴⁰⁹ No me parece extraño que Beda el Venerable vuelva a aparecer como importante influencia patrística que, indirectamente -unas veces a través de recopilaciones homiléticas como la de Pablo Diácono en el siglo IX, otras, como aquí, a través de otros pensadores- se recibe en la cultura de la Catalunya condal y de tantos otros lugares de la Europa medieval. Es interesante ver esta influencia bédica para la homilía eriugeniana en CCSL 122, 64-65.

⁴¹⁰ Isaías 13, 9.

⁴¹¹ IX, 16-20; IX, 20-X, 10.

⁴¹² En IX, 28-30 Jeaneau observa el texto agustiniano de *Genesi ad litteram* II, VI, 12; PL 34, 268. Jeaneau, SC 151, p. 66.

⁴¹³ Agustín, *Enarrationes in psalmos*, Ps. 142, 10.

⁴¹⁴ Agustín, *De Trinitate*, VIII, 4, (6); e *In Ioannis evangelium tractatus*, 109, 2, (3). Para la utilización de aspectos apofáticos vid. D. Carabine, “Negative Theology in the Thought of Augustine”. In: *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 59, 1992, p. 5-22.

⁴¹⁵ *Augustine’s juxtaposition of faith and sight in terms of darkness and light, based as it is upon the Johannean exposition of the Incarnation, reverses the great apophatic symbols of the Deus absconditus of the Old Testament*, Carabine, 1994, p. 143.

ontológicos y morales) como pecado, mal, muerte e ignorancia (el estadio del mundo antes del advenimiento de la luz) contrasta dramáticamente con la noción de luz como símbolo de bien, de salvación, de vida y de conocimiento. La ligazón agustiniana asociada a la metáfora de la luz, en términos de Encarnación y de Redención, incluso en un contexto epistemológico, aparece como una invalidación absoluta del término “obscuridad” como símbolo de la trascendencia de Dios o incluso de la respuesta del hombre a esa trascendencia. Los dos símbolos más poderosos del trayecto de Moisés hacia el Sinaí (nube y fuego) quedan deslucidos al considerar el esplendor de la revelación del Monte Tabor. Por consiguiente, el uso agustiniano de la metáfora de la luz es, bajo toda perspectiva, deudor de ese viaje que emprende el alma, y que encuentra su vivo retrato en un movimiento desde las tinieblas de la ignorancia a la luz de la verdad”⁴¹⁶. En el fondo, entre la lectura agustiniana y la eriugeniana de ese pasaje del Antiguo Testamento, late un contraste de signos teológicos: el occidental, por catafático, y el oriental, por apofático. Es ver la misma moneda con dos caras contrapuestas pero constituyendo una misma y compacta realidad: Dios considerado como luz o entendido como oscuridad.

A gran distancia de Agustín, otras influencias demuestran la vasta cultura patrística latina de Escoto, que se ve proyectada en el texto de la homilía. Concretamente, Gregorio Magno y Beda el Venerable constituyen dos ingredientes que ayudan a entender el elemento platónico bíblico del pensamiento homiliético de Eriúgena. Los trazos de la influencia de Gregorio son evidentes. Se reconocen en el tema del *volatus* (I, 16)⁴¹⁷ o en el de la *teologiae calcumina* (XIV, 19). También la interpretación del “predicad el Evangelio a toda criatura” (Marcos, 16, 15) parece incontestablemente gregoriano (XIX, 23-24). Incluso algunas fórmulas estilísticas de la homilía pueden haber sido inspiradas por algunas trazas del estilo de san Gregorio. Sin embargo, sobre este aspecto, es difícil saber el punto de partida de esas influencias: el mismo latín gregoriano es deudor del agustiniano⁴¹⁸. La homilía de Beda el Venerable sobre el prólogo juánico es iniciada con las palabras *Quia temporalem*⁴¹⁹. Efectivamente, es una pieza que aparece en el homiliario compuesto por Pablo Diácono por encargo de Carlomagno⁴²⁰, y que, por lo tanto, era leída en las catedrales y los grandes monasterios de las Galias para el día de Navidad. Sería inverosímil que Juan Escoto no la hubiera consultado, aunque también es cierto que quizás habiendo conocido la homilía de Beda Escoto no hubiera escrito la suya. Lo cierto es que, a pesar de todo, la *Vox spiritualis* parece ofrecer algunas reminiscencias de la *Quia temporalem*. Ya desde el principio de su homilía (I, 8), Escoto emplea la palabra *obtusus* que en Beda era utilizada para designar la mirada fija del águila al sol, como

⁴¹⁶ D. Carabine, “Eriugena’s Use of the Symbolism of Light, Cloud, and Darkness in the Periphyseon”, B. McGinn - W. Otten, (ed.), *Eriugena: East and West*. Papers of the Eighth International Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenian Studies. Chicago and Notre Dame, 18-20 October 1991. Notre Dame Conferences in Medieval Studies, no. V. Notre Dame-London: University of Notre Dame Press: 1994, p. 143.

⁴¹⁷ En Gregorio Magno este “vuelo inefable del espíritu”, *ineffabili mentis volatu*, aparece en *Homiliae in Ezechielem*, lib. I, *Homilia* III, 9; PL 76, 809B: *sub volatu contemplationis*. Jeuneau, SC 151, p. 207n.

⁴¹⁸ Jeuneau, SC 151, p. 71.

⁴¹⁹ PL 94, 38-44.

⁴²⁰ PL 95, 1167D; R. Grégoire, *Homéliaires liturgiques médiévaux. Analyse de manuscrits*, Spoleto, Centro italiano di studi sull’alto medioevo, 1980, p. 423; H. Marot, “La place des lectures bibliques et patristiques de l’office latin”, Mgr. Cassien - B. Botte, *La prière des heures*, Coll. “Lex orandi”, n° 35, Paris, 1963, p. 149-165; P. Salmon, *L’office divin au Moyen Age. Histoire de la formation du bréviaire, du IX^e au XVI^e siècle*, Coll. “Lex orandi”, n° 43, Paris, 1967.

conocimiento directo o intuitivo de Dios⁴²¹. Pero el propio Jeaneau reconoce la superioridad de la homilía del monje irlandés sobre la del historiador anglosajón que le precede⁴²².

No es fácil saber lo que Eriúgena debe, en su pensamiento, al Pseudodionisio y a Máximo. Las nociones de *theoria* (I, 5), *deificatio* (IV, 4; XIII, 32) y *participatio* (V, 12-13; XIII, 2-9), de que hace uso, son tan familiares para Dionisio como para Máximo y pueden proceder tanto del uno como del otro. Sin embargo, la influencia del *Corpus areopagiticum* es, con mucho, la que más destaca en relación al tema de la *iluminación* (XVI, 21-24)⁴²³ y al de la tiniebla divina (XIII, 36-37). El hecho de que el *Corpus* de Dionisio sea la influencia más importante en la obra del Eriúgena es uno de los elementos histórico-filosóficos que sustenta el edificio de las ideas que se irá exponiendo en el presente trabajo. Es importante que en esta primera parte se vayan arrojando conexiones entre la obra del Eriúgena y la del Areopagita, sin negligir la importancia de los escritos de Agustín. Porque en la segunda parte se tocará a fondo el *Periphyseon* y en la tercera se concluirá con un examen del *Corpus Areopagiticum*. Por su parte, Dionisio tiene un privilegio exclusivo como única autoridad no escriturística citada en la *Homilía* (X, 35-37). Y además, es llamado por Escoto el *Magnus Dionisius ariopagita* (X, 36). Jeaneau apunta la razón que, en su opinión, explica este hecho. Es lógico que en una homilía destinada al uso litúrgico no se apele a las autoridades humanas: sólo conviene citar la biblia. Por esta razón, los autores que más inspiran a Escoto (Agustín y Máximo) no son mencionados. Si el nombre de Dionisio es utilizado es porque, en la perspectiva eriugeniana, Dionisio, discípulo de san Pablo, pertenece a la edad apostólica: su autoridad viene directamente después de la escriturística y, en cierta manera, participa de la Escritura. Pseudodionisio es quizás la fuente eriugeniana más importante -en la perspectiva general de su obra- para aplicar equilibradamente los símbolos de la luz y la tiniebla a la naturaleza divina. Las metáforas de la luz, tan abundantes en *Los nombres divinos* aparecen como una aparente oposición a las metáforas de la obscuridad de su propia obra. La poderosa imagen del alma precipitándose, ciega contra los impenetrables rayos de una luz inaccesible en unidad con los rayos superluminosos, o hacia la resplandeciente obscuridad, se basa en la noción fundamental de que el alma debe cegarse voluntariamente a través de la práctica de una radical *aphairesis*: un no-conocimiento de las creaturas⁴²⁴. Por su parte, la influencia de Gregorio de Nisa parece ser escasa en el comentario al *Prólogo*⁴²⁵. No obstante, en un marco más amplio, conviene tenerla en cuenta porque le desmarca del platonismo agustiniano que, como tal, es de naturaleza patristica latina⁴²⁶.

⁴²¹ CCSL 122, 52, 14.

⁴²² La expresión eriugeniana *homo dicitur omnis* (XIX, 21-22) hace pensar en un pasaje del *De imagine* de Gregorio de Nisa (PG 44, 185D), que Escoto traduce como *Unus homo nominatum est omne* (PL 122, 923B 12-13), Jeaneau, SC 151, p. 71.

⁴²³ E. Jeaneau, "Sur le thème de la lumière. Homélie, XVI, 21-24", SC 151, p. 328-330.

⁴²⁴ Pseudodionisio, *De mystica theologia*, II y *De divinis nominibus*, IV11. Sobre este párrafo, D. Carabine, "Eriugena's Use of the Symbolism of Light, Cloud, and Darkness in the Periphyseon", B. McGinn.- W. Otten (ed.). *Eriugena: East and West*. Papers of the Eighth International Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenian Studies. Chicago and Notre Dame, 18-20 October 1991. Notre Dame Conferences in Medieval Studies, no. V. Notre Dame-London: University of Notre Dame Press: 1994, p. 145.

⁴²⁵ Jeaneau, SC 151, p. 70-71

⁴²⁶ H. C. Puech, "La ténèbre mystique chez le Pseudo-Denys l'Aréopagite et dans la tradition patristique". In: *Études carmélitaines*, 23, 1938, p. 46-49 (traducción al castellano en: H. Ch. Puech, *En torno a la Gnosis*, vol. I: *La Gnosis y el tiempo*, "La tiniebla mística en el Pseudo-Dionisio Areopagita y en la tradición patristica", Madrid, Taurus, 1982, p. 165-189); y V. Lossky, *Essai sur la théologie*

La importancia del texto de la *Homilía* de Juan Escoto es grande, si se atiende a la frecuencia con que es predicada en la Catalunya condal, anterior a su unión con Aragón. No obstante, conviene ver el pensamiento de Escoto Eriúgena en un marco más amplio del de su *Homilía*. No sería exacto decir que, por ser una homilía para uso litúrgico, no tiene valor teórico (filosófico-teológico); ni tampoco se debe afirmar que el valor ideológico del *Periphyseon* no es trasladable al análisis de la Homilía como importante elemento en la cadena de la recepción de la teología de la luz en el siglo XII en Europa Occidental. La diferencia entre la facción platónica agustiniana que le impregna de metafísica de la luz (Agustín, Beda, Gregorio), y la platónica-areopagítica-oriental (Dionisio, Máximo, Gregorio) no es una simple línea divisoria. En este sentido, Eriúgena parece haber aunado los diversos elementos del pensamiento oriental y occidental en el sujeto de la “visión” final de Dios, a pesar del riesgo de distorsión que supone ver el simbolismo de la luz/tiniebla como representativo de una línea divisoria entre Oriente y Occidente. En el sentido nisenio/dionisiano, el intelecto cegado accediendo a la ignorante unión con Dios contrasta forzosamente con la interpretación agustiniana de la visión final de Dios “cara a cara”. Eriúgena entiende correctamente ambas versiones, y parece haber llegado a un compromiso en el que la visión de Dios es una visión “cara a cara”, e incluso mediatizada por una teofanía⁴²⁷. A la luz de esta consideración hay que ver el platonismo de Escoto: porque, aunque es dominado por el aspecto agustiniano⁴²⁸ (más catafático), no deja de reflejar aspectos esencialmente dionisianos (de carácter más apofático).

Resumiendo, conviene tener en cuenta que, junto con el elemento bíblico y el platonismo agustiniano (en el que incluiría, aparte de Agustín, a Gregorio Magno y a Beda el Venerable) llega a Catalunya, en el marco del renovador impulso cultural asociado al siglo XII, un *platonismo eriugeniano*. Este antiguo platonismo, dado a luz en el imperio carolingio tres siglos antes, se enriquece, desde tiempo atrás, con elementos bíblicos, agustinianos, gregorianos y bédicos. Junto a esto, es receptor y a la vez transmisor de una tradición patrística griega constituida, entre otros, por el bagaje de importantes traducciones del griego al latín: el *Corpus Areopagiticum*, del Pseudodionisio Areopagita, los *Ambigua* y las *Quaestiones ad Thalassium*, de Máximo el Confesor, y el *De imagine* de Gregorio de Nisa.

Si hubiera que definir a grandes trazos en qué consiste este pensamiento neoplatónico asociado, entre otras obras, a la *Vox spiritualis aquile* que se vive en la

mystique de l'église d'orient. Paris: 1990, p. 33-34; D. Carabine, “Eriugena’s Use of the Symbolism of Light, Cloud, and Darkness in the Periphyseon”, B. McGinn- W. Otten (ed.). *Eriugena: East and West*. Papers of the Eighth International Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenian Studies. Chicago and Notre Dame, 18-20 October 1991. Notre Dame Conferences in Medieval Studies, no. V. Notre Dame-London: University of Notre Dame Press: 1994, p. 143-145.

⁴²⁷ Carabine, 1991, p. 149.

⁴²⁸ “Finalmente, es el énfasis puesto por Eriúgena en los conceptos de *visión* y *vista*, junto con su personal utilización del simbolismo de la luz y de la tiniebla, lo que le sitúa más en el plano de análisis agustiniano que en el de Gregorio o el del propio Dionisio. Sin embargo, opino que la expresión de su pensamiento se acerca más a Agustín que a Dionisio, porque la *apophysis* eriugeniana no me parece menos radical ni que la de Gregorio ni que la de Dionisio. De hecho, la comprensión -en Eriúgena- de la absoluta incomprehensibilidad de la esencia divina es, si cabe, más refinada que la de Gregorio de Nisa, porque tan sólo en el paso hacia la obscuridad, más allá de la nube, se encuentra lo que es en sí misma la Luz inaccesible (La exortación de Dionisio a Timoteo de no divulgar los secretos de la mística a los iniciados (*De divini nominibus*, I), puede haber sido la responsable de este aspecto del pensamiento de Eriúgena)” Carabine, 1991, p. 150.

cultura litúrgica de los condados catalanes, se podría mencionar tres elementos que se refieren a la teología de la luz inherente al cuerpo ideológico eriugeniano⁴²⁹. En primer lugar, en términos del drama cósmico de salvación y redención, la luz simboliza la procesión del Padre en Cristo, que ilumina los lugares recónditos de la tiniebla y la ignorancia⁴³⁰. Después de la expulsión del Paraíso, la condición humana de obscuridad e ignorancia permanece necesitada de iluminación y redención⁴³¹. En segundo lugar, el uso de la metáfora de la luz en un contexto epistemológico escenifica a Dios como *lux mentium*⁴³², iluminando la mente ignorante con el resplandor del conocimiento puro⁴³³. En tercer lugar, la metáfora de la luz es también utilizada como expresión de la difusión de todas las cosas desde sus causas hasta sus efectos creados. El intenso carácter neoplatónico de este aspecto, inspirado por la interpretación del Pseudodionisio de la frase de Santiago 1, 17 (“el Padre de las luces”)⁴³⁴, explica las causas primordiales en sus efectos -en su manifestación- como “resplandor” y “día”, y en su vertiente escondida como “noche” y “obscuridad”⁴³⁵. De hecho, el comentario de Eriúgena al primer día del *Génesis* interpreta la creación como un movimiento desde la obscuridad a la luz, desde lo desconocido a lo conocido⁴³⁶.

Espíriu platónico de la reforma agustiniana.

No es fácil constatar una llegada de ideas de origen platónico a la Catalunya del siglo XII, sobre las que, antes, durante o después, recibir eficazmente una teología de la luz bien arraigada culturalmente en determinado momento. Sin embargo, no es del todo imposible ver algunos atisbos que, en el caso de la reforma canonical como movimiento ideológico, ofrecen algún aspecto del texto de la regla de san Agustín. El caso del manuscrito *vicensis*, que Verheijen sitúa dentro del “grupo Ashburnam”, por presentar un *Ordo monasterii* característico⁴³⁷, puede servir para introducir el tema⁴³⁸. Dice

⁴²⁹ Carabine, 1991, p. 146.

⁴³⁰ E. Jeaneau, *Homélie sur le Prologue de Jean*, XI, SC 151. H. de Lubac, J. Daniélou et al.(ed.), Paris: Editions du Cerf, 1969: XI, 24-39, XII, 1-25. También PII, 564B; III, 656D, 664D, 684A; y V, 963C.

⁴³¹ PIII, 683C; V, 924C, 1002C-D, 1009C, 1018A.

⁴³² PII, 684A.

⁴³³ *Hom.* X, 289B, XII, 290B-C y XVII, 293A-B; PII, 683C y 691B. Vid. también PV, 1017A, 988C-D; III, 651A.; La ignorancia, utilizada en sentido peyorativo como representativa de la condición humana antes de la venida de la luz, se puede encontrar en PIII, 708D; IV, 761A, 777C, 781C, 813B y V, 867C.

⁴³⁴ Vid. PII, 565C; III, 684C, así como también el primer capítulo de *Expositiones in Ierarchiam coelestem*, CCCM, 31, 1-19.

⁴³⁵ PIII, 692B-693A.

⁴³⁶ PIII, 619Bss.; IV, 781Ass. Para todo este párrafo, Carabine, 1991, p. 153.

⁴³⁷ Verheijen ofrece la siguiente clasificación de las distintas reglas masculinas de san Agustín: 1. *Preceptum*: regla que empieza con *Haec sunt quae ut observetis praecipimus...*, y termina con *...in temptationem non inducantur* (remite a los textos de p. 417-437); 2. *Ordo Monasterii*: Regla más corta que comienza con *Ante omnia, fratres carissimi...*, y termina con *...de vestra salute. Amen* (p. 148-152); 3. *Praeceptum longius*: es la combinación de 1 y 2; 4. *Regula recepta*: es el *Preceptum* precedido de la primera frase del *Ordo monasterii*: *Ante omnia, fratres carissimi, diligatur deus, deinde proximis, quia ista praecepta sunt principaliter nobis data. Haec igitur sunt quae observetis praecipimus...* (L. Verheijen, *La Règle de Saint Augustin*, I Tradition manuscrite, Paris, Études Augustiniennes, 1967, p. 11-12). Simplificando, entre masculinas y femeninas, el origen se cifra en tres tipos de textos: a) *Obiurgatio*; b) *Ordo Monasterii*; c) *Praeceptum* (Verheijen, 1967, p. 439-441).

⁴³⁸ Se trata del MEV, 149, datado en el 1235 y procedente del monasterio de sant Joan de les Abadesses (Gudiol, 1934, p. 160-161). Es un manuscrito adquirido por el museo de Vic, pero el hecho de

Verheijen que el *Vicensis* empieza por la línea 20 del *Ordo Monasterii: Nemo sibi aliquid suum vindicet...*⁴³⁹. Pero el *incipit* que Gudiol describe en el catálogo es distinto: *Incipit Regula sancti augus / -tini episcopi. ut simul habitent / clerici. / Haec sunt quae ut observe / -tis precipimus in monasterio constitui...*, lo cual coincide precisamente con el inicio del *Preceptum*⁴⁴⁰. Esto abre dos posibilidades distintas en cuanto al origen de la tradición literaria del texto. Sin embargo no es este asunto lo que más interesa a estas alturas del trabajo.

Lo interesante sería no sólo analizar el detalle erudito sino tratar de averiguar qué puede haber, de platónico, en estos textos, pues, sea uno u otro el origen de la regla del monasterio de sant Joan de les Abadesses, parece que ambos textos reciben a través de Agustín, esa tradición neoplatónica. Algunas expresiones del *Ordo monasterii* delatan un sentido de la vida de profunda ascesis cristiana, en la austeridad y la elevación del modelo de vida elegido, que mantiene un tono acorde con la marcada distinción cuerpo/alma del magisterio agustiniano: *sit pro animae utilitate* (OM 9, 38), *apostolica enim vita optamus vivere* (OM 4, 21); *contumaci vero animo despexerit* (OM 10, 41)⁴⁴¹. Pero donde queda más patente este sentido de la belleza espiritual inherente a la práctica de este tipo de Regla es en el *Praeceptum: Donet dominus, ut observetis haec omnia cum dilectione, tamquam* spiritualis pulchritudinis amatores *et bono Christi odore de bona conversatione flagrantes, non sicut servi sub lege, sed sicut liberi sub gratia constituti*⁴⁴², donde la expresión de “amantes de la belleza espiritual” tiene claras resonancias neoplatónicas⁴⁴³.

Ya se ha visto que en la regla de sant Joan de les Abadesses aparece la oración agustiniana, que sintetizaba el espíritu de toda la regla. Además, se ha podido examinar los textos, fundamentalmente bíblicos, de los que se alimenta. Brevemente, conviene volver a analizar esa oración, ahora desde el punto de vista de la belleza espiritual como elemento propio de un espíritu cristiano-platónico, ya incorporado a la vida y costumbres de los hombres⁴⁴⁴, y capaz de encarnarse en imagen artística. La plegaria dice: “Oración de san Agustín obispo. Que el Señor nos conceda observar todo esto con diligencia, como *amantes de la belleza espiritual* y dispensadores del buen olor de Cristo, portadores de buena conversación, no como siervos bajo la ley, sino como libres constituidos bajo la Gracia”⁴⁴⁵. En este sentido, hay que volver a meditar el hecho de que la belleza no es más que un efecto de la manifestación de la sabiduría divina, es decir, el Verbo, en el que están revelados los esplendores invisibles, idea

conocer su procedencia, gracias al necrologio de sant Juan, contenido en folios del mismo cuaderno (fol. 41v-59v) permite extraer conclusiones de fiabilidad histórica.

⁴³⁹ “Le *vicensis* commence par 20 *Nemo sibi...*” (Verheijen, 1967, p. 131).

⁴⁴⁰ Verheijen, 1967, p. 417.

⁴⁴¹ Verheijen, 1967, p. 148-152.

⁴⁴² Verheijen, 1967, p. 437. El subrayado es nuestro.

⁴⁴³ Se trata de una expresión que también utiliza el *Praeceptum* femenino (Verheijen, 1967, p. 65).

⁴⁴⁴ En este sentido, tres obras son paradigmáticas, en el terreno más de la *ideología* que de la *práctica* de los “platonismos religiosos”: J. Pelikan, *Christianity and Classical Culture. The Metamorphosis of Natural Theology in the Christian Encounter with Hellenism*, Gifford Lectures at Aberdeen, 1992-1993, Yale University Press, New Haven & London, 1993, la de Ch. N. Cochrane, *Christianity and Classical Culture: a study of Thought and Action from Augustus to Augustin*. London: Oxford University Press, 1944, la de A. D. Nock, *Essays on Religion in the Ancient World*. Zeph Steward (ed.), 2 vols. Oxford, Clarendon Press, 1972

⁴⁴⁵ Fol. 14: *Oratio beati augustini episcopi* (en rojo). *Donet Dominus ut observetis. hec omnia cum dilectione. tamquam spiritualis pulchritudinid amatores. et bono Cristi odore de bona conversatione flagrantes. non sicut servi sub lege. sed sicut liberi sub gracia constitui.*

constantemente machacada a lo largo y ancho de la alta Edad Media. Juan Escoto Eriúgena utiliza, en su comentario a la *Jerarquía Celeste* la misma expresión que la regla de san Agustín de la canónica de sant Joan de les Abadesses en pleno siglo XIII: “Las formas visibles, las que se encuentran en la naturaleza y las que el hombre contempla sacramentalmente en la santísima Escritura de Dios, no son hechas por sí mismas, ni apetecidas por lo que son, sino como un reflejo de la Belleza invisible del que es la misma Verdad (*Invisibilem pulchritudinem Ipsius Veritatis*), a la cual amamos, a la cual tiende quien la conoce o la desconoce”⁴⁴⁶. Por eso, bajo estas coordenadas estéticas se mueve el hombre que vive bajo la regla canónica y esta es la doctrina que, en el fondo o en la forma predica al pueblo: que la belleza debe ser considerada como una teofanía, como un reflejo de la presencia divina en el alma y en las cosas, como signo, como recordatorio permanente para el hombre de que debe elevarse de lo visible a lo invisible, del universo sensible al conocimiento de Dios.

*La regla canónica como ideal de belleza espiritual*⁴⁴⁷

Cuando interesa resumir la Regla de san Agustín a su estructura fundamental, se debe hablar de dos elementos esenciales, que se encuentran en el *Preceptum* de sant Joan de les Abadesses: 1. Los *precepta vivendi*, es decir, los preceptos de que consta la regla; y 2. El criterio con que observar estos preceptos: una combinación de belleza espiritual, libertad e imitación de Cristo que, en las obras de Agustín se encuentra, por primera vez en las *Quaestiones*⁴⁴⁸. Es cierto que la regla es un *canon*, un documento casi jurídico, como un recetario que podría aparecer a algunos, especialmente a los interesados en el hecho documental aislado, como simple *recetario*. Y lo es. Sin embargo, no todo acaba en este punto porque el mismo san Agustín va más allá. El conocimiento de Dios, o más exactamente el del orden divino o el de la ley divina permanece siempre fijo e inmutable en Dios mismo. Ciertamente, se encuentra transcrito, este conocimiento y esta ley, en el alma del sabio. Por eso los sabios se dan cuenta de que su vida será tanto más preciosa cuanto más contemplen esta ley de Dios con su *inteligencia* y la observen concienzudamente con su *voluntad*, con su *práctica*⁴⁴⁹. Por lo tanto, el *Preceptum* agustiniano comporta siempre dos aspectos: una vertiente moral y una vertiente intelectual: *cuius una pars vitae, altera eruditionis est*⁴⁵⁰. En el fondo de su doctrina se encuentra un gran esfuerzo por *cumplir*. Por una parte, el alma debe purificarse con la observación de los *precepta vivendi*; por otra, conviene que habitúe su mirada a buscar la unidad que se encuentra en el fondo de lo

⁴⁴⁶ *Visibiles formas, sive quas in natura rerum, sive quas in sanctissimis divinae Scripturae sacramentis contemplatur (homo), nec propter seipsas factas, nec propter seipsas appetendas seu nobis promulgatas, sed invisibilis Pulchritudinis imaginationes esse, per quas divina Providentia in ipsam puram et invisibilem Pulchritudinem ipsius Veritatis, quam amat, et ad quam tendit omne quod amat sive sciens sive nesciens, humanos animos revocat, In ier. coel., PL, 138-139.*

⁴⁴⁷ Para este epígrafe me basaré en L. Verheijen, “Verso la bellezza spirituale”, *La Regola di S. Agostino. Studi e Ricerche*, Palermo, Edizioni Augustinus, 1986, p. 165-196; Texto de la Regla, p. 25-33; visión teológica y concepción del monaquismo, p. 37-56.

⁴⁴⁸ PL 40, 25-26, que fueron escritas por Agustín entre el 388 y el 395: *Incipiat... commendari pulchritudo virtutis, ut charitatis libertas prae servitute timoris emineat...Hic praestantissimum illud et unicum exemplum dominici hominis proponendum est, qui... ea sprexit quae magna bona, et ea sustinuit quae magna imperiti putant... El subrayado es el que propone Verheijen, 1986, p. 166, nota 4.*

⁴⁴⁹ *Haec autem... dei lex..., quae apud eum fixa et inconcussa semper manens in sapientes animas quasi transcribitur, ut tanto se sciant vivere melius tantoque sublimius, quanto et perfectius eam contemplantur intellegendo et vivendo custodiunt diligentius, PL 32, 1006.*

⁴⁵⁰ Verheijen, 1986, p. 167.

múltiple. No se debe perder de vista que la regla de san Agustín y, en general, toda su doctrina, tiene mucho de estético. Y aunque, como es el caso, el texto de la regla no es, propiamente de Agustín, sino *agustiniano*, esta aseveración se mantiene *a fortiori*: con frecuencia un espíritu será más *neoplatónico* cuanto más lejano quede del propio Platón: la reelaboración que arranca de la carta 211 del santo de Hipona es, seguramente, más agustiniana que la propia carta en su contexto original.

La relación entre *querer* y *contemplar*, entre el *precepto* y la *belleza* consiste, necesariamente, en que con la observancia de los *precepta vivendi*, el alma se prepara para ver la *spiritalis pulchritudo*. En este aspecto, traza unos estadios intermedios. Los cuatro primeros son necesarios para llegar a la cumbre del alma: 1. El alma es el principio vital del hombre, el que con su presencia lo vivifica, le da su unidad y lo mantiene vivo. El alma posibilita al alimento distribuirse igualmente por todos los miembros, permite la armonía y la belleza del cuerpo, el crecimiento y la procreación. Todo esto lo tiene en común con las plantas y los árboles⁴⁵¹; 2. Es un alma que constituye el principio de la vida sensitiva que, siendo maravillosa, la tiene en común con los animales⁴⁵²; 3. Lo específicamente humano supone un grado superior, que le hace entender las artes y las ciencias⁴⁵³; 4. El *verdadero bien* se inicia en este cuarto grado, para ascender hasta el séptimo⁴⁵⁴. Son cuatro grados que conducen a una *pureza moral* y que son capaces de mantenerla. Pero ¿cómo llegar a la *belleza espiritual* y detenerse ante ella para contemplarla? El cuarto grado es el *esfuerzo moral*, que entronca directamente con el *precepto vivendi* que Agustín entrega a sus monjes (fig. 30). El resultado, hasta llegar aquí, es el de un hombre rico en experiencia interior, pero cuyo progreso moral depende de la ayuda de Dios⁴⁵⁵.

Los siete grados que propone san Agustín deben llevar a la contemplación de Dios, de su belleza espiritual. Tras los cuatro primeros, propone pasar del cuarto al séptimo con una nomenclatura latina que resulta bastante gráfica al respecto: 4. *ad seipsam* (animam); 5. *in seipsa*; 6. *ad deum*; 7. *apud deum*. La virtud, conseguida a través de la moral del *preceptum*, da al alma la armonía respecto a sí misma: es un cambio enraizado en el *bien* (con minúscula), una profundización tranquila en sí misma. Mas la contemplación inicia una ascensión a Dios, para florecer en una continua convivencia con Él. Esta segunda serie tiene un particular interés, porque recalca, por cuatro veces, el concepto de belleza: 4. *pulchre ad pulchrum*; 5. *pulchre in pulchro*; 6. *pulchre ad pulchritudinem*; 7. *pulchre apud pulchritudinem*. En resumen, la observación del *preceptum* permite al alma estar en armonía con el que es tan bello que es la Belleza, y le prepara en Ella una magnífica unión⁴⁵⁶.

Dos preguntas se plantean, a la vista de estas reflexiones sobre la naturaleza teológica, -muy *teológica* pero bien arraigada en la historia- del espíritu canonical en la Catalunya interior de los siglos XII y XIII. Primero: ¿Por qué esta insistencia en la Belleza? Es cierto que “lo bello” es uno de los trascendentales. Agustín, en su regla,

⁴⁵¹ *Sed haec etiam homini cum arbustis comunia videri queunt*, PL 32, 1074.

⁴⁵² *Sed haec rursus omnia posse animam etiam in bestiis nemo negat*, PL 32, 1074.

⁴⁵³ *Sed est adhuc ista partim doctis atque indoctis, partim bonis as malis animis copia communis*, PL 32, 1075.

⁴⁵⁴ *Suscipe igitur atque insili quarto gradui, ex quo bonitas incipit, atque omnis vera laudatio*, PL 32, 1075.

⁴⁵⁵ PL 32, 1075-1076.

⁴⁵⁶ Verheijen, 1986, p. 173-175.

hubiera podido utilizar, en lugar de la expresión “como amantes de la belleza espiritual”, otras similares: vivid “como amantes del Bien Supremo”, o de la “Verdad divina” o del “Ser absoluto”. Ciertamente, se inspira en Pitágoras, pero ¿por qué? Quizás el origen del problema se remonte a la concepción que el propio Agustín tiene de la belleza como relación directa entre el orden y la armonía. “Las cosas bellas gustan por sus proporciones, en las cuales... se encuentra la armonía” dice Agustín en el *De Musica*⁴⁵⁷. La Belleza trascendental es la fuente de la armonía de los cuerpos, del orden universal, del luminoso equilibrio entre las virtudes, de la sabiduría en particular, de la unidad de la Iglesia, llamada a estar cada vez más unida. Y los elegidos en Dios contemplarán la Armonía suprema de la Trinidad en su *pax unitatis*⁴⁵⁸. Esto se hará posible gracias a Cristo que, con la humillación de su Pasión (que en otros momentos de este trabajo es considerada como *redditus* de la imagen) deviene fuente de nuestro “embellecimiento” espiritual, y de la resurrección de nuestros cuerpos en su belleza celestial⁴⁵⁹.

La segunda pregunta a plantearse es cuál es la función de una doctrina tan elevada en un lugar -Catalunya- y en un momento -entre el XII y el XIII- en el que, culturalmente, la Marca hispánica poco tiene que aportar al mundo cultural del momento⁴⁶⁰. No estamos en un renacimiento “a la carolingia”⁴⁶¹, como ocurre en el siglo IX de Carlomagno; no asistimos a una renovación como la de alrededor del año 1000 “a la otoniana”⁴⁶². Es cierto que, a diferencia de la *renovatio* carolingia o el resurgimiento otoniano y anglosajón entre el 970 y el 1070, el llamado “protorenacimiento del siglo XII”⁴⁶³ es un fenómeno mediterráneo, surgido en Francia meridional, Italia y España. Pero en Catalunya, hasta el siglo XIII no ocurre nada de todo esto. En términos escultóricos, por ejemplo, aun siendo rica nuestra producción, no puede decirse que *se desmarcara* de lo anterior. No había sido captado aún, y no podía ser captado por los escultores románicos, el principio de la estatuaria clásica: la interpretación del cuerpo humano como entidad autónoma, literalmente “centrada en sí”, con una movilidad controlada desde dentro que la distingue del mundo inanimado. Alguien podría decir que sí. Que ya el abad Oliba, en pleno siglo XI, encabezó una verdadera escuela poética, foco cultural y lugar obligatorio de paso para cualquier *humanista* de la época⁴⁶⁴. Podría ver en el Ripoll del siglo XI una especie de Escuela de

⁴⁵⁷ *De Musica*, VI, 13 (38): *Haec... pulchra numero placent, in quo iam ostendimus aequalitatem appeti*, PL 32, 1184.

⁴⁵⁸ *Tract. in Ioh. Ev.*, 14,9, PL, 35, 1508. Es un documento que, como sabemos, se halla en el mismo archivo de Vic: MEV, 27.

⁴⁵⁹ Al respecto, J. M. Tscholl, *Die alles schönmachende Urschönheit Gottes beim heiligen Augustinus*, dattil., Innsbruck, 1962, y la reseña de esta obra, a cargo de F. J. Thonnard, en *Revue des Etudes Augustiniennes*, XI, 1965, p. 202-203. También, H. U. von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Einsiedeln, 1962, p. 100-144. Trad. castellana en *Gloria, una estética teológica*, vol. 2, “Estilos eclesiásticos”, Madrid, Encuentro, 1986, p. 97-142.

⁴⁶⁰ Sobre el concepto de Marca: M. Zimmermann, “Le concept de Marca Hispanica et l’importance de la frontière dans la formation de la Catalogne”, Ph. Sénac (ed.). *La Marche supérieure d’Al-Andalus et l’Occident Chrétien*, Casa de Velázquez, Universidad de Zaragoza, Madrid, 1991, p. 29-49.

⁴⁶¹ Al respecto hay una extensísima bibliografía. Por ejemplo, sólo en los años treinta, *A Bibliography of the Survival of the Classics, Edited by the Warburg Institute, The Publications of 1932-1933*, Londres, 1938. E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1988, p. 83-98

⁴⁶² H. Focillon, *L’An mil*, Paris, 1952; Panofsky, 1988, p. 98-100.

⁴⁶³ Panofsky, 1986, p. 100. En la nota 21 aparece abundante bibliografía al respecto.

⁴⁶⁴ N. D’Olwer, “L’escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, VI, 1915-1920.

Chartres con un ideal científico y literario concreto. Pero la respuesta a esta “supuesta elevación cultural” en la Catalunya anterior al siglo XIII es que no forma parte de un *renacimiento cultural*, entendido como tal, sino de los orígenes de una *renovación espiritual*.

Cuando se dice que las obras de Pseudodionisio Areopagita se difunden por Europa en el siglo XIII⁴⁶⁵, o se habla de “la organización del saber en la Edad Carolingia”⁴⁶⁶ uno se refiere a movimientos culturales en los que, arrancando de una minoría selecta que empuja, desde arriba, unos saberes, la cultura se divulga y es conocida por una mayoría. Son momentos en los que la teología constituye, en buena parte, el resultado de un mecenazgo imperial derivado del carácter del proyecto imperial en sí mismo considerado: los teólogos están instalados en grandes centros monásticos, desde Reichenau hasta Corbières, reforzando el vínculo de la Iglesia con su propio pasado a través de estudios patristicos, seleccionando y mejorando cuidadosamente los manuscritos, imitando la exégesis bíblica de los Padres de la Iglesia latina. También, en el contexto de la unidad cultural del imperio carolingio, se tiene noticia de algunas traducciones del griego al latín, entre las cuales se halla la del *Corpus Areopagiticum*, realizada por Eriúgena, que tienen una rápida difusión, aunque, ya en el siglo X, al norte de los Alpes la actividad traductora habrá prácticamente desaparecido⁴⁶⁷. Por otra parte, la primera necesidad, por decirlo así, de los carolinos era los libros. Los textos serán necesarios en cualquier esfera de la vida carolingia: gobierno y administración, culto religioso, disciplina espiritual, empeño intelectual y educativo. La importancia capital de la palabra escrita, para los francos, tiene su más obvia expresión en la inmensa cantidad de manuscritos producida en el período carolingio⁴⁶⁸.

Aunque aplicado a la Catalunya condal no se hable de un renacimiento generalizado en la cultura del siglo XII, aparte del campo del arte, en el que se multiplica el número y la calidad de las obras, sí hay un resurgir de la poesía y de la música⁴⁶⁹. Por esta razón, la ausencia de un renacimiento de tipo carolingio u otoniano o incluso, mucho más tarde, italiano, no impide observar, desde la historia, desde el arte, o desde las ideas la recepción de una teología de la luz que se encarna artísticamente -esto es muy evidente: nadie negará el arte pirenaico catalán entre el XI y el XII- en la iconografía del Pantocrátor y sus derivados. Esto no se produce en el contexto de un *florecimiento cultural* sino de una *renovación espiritual* (cuyo marco

⁴⁶⁵ H. F. Dondaine, *Le corpus Dionysien de l'Université de Paris au XIII siècle*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1953.

⁴⁶⁶ Giovanni Scoto nel suo tempo. *L'organizzazione del sapere in età carolingia*, Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989.

⁴⁶⁷ P. Chiesa, “traduzioni e traduttori dal greco nel IX secolo: sviluppi di una tecnica”, *Giovanni Scoto nel suo tempo. L'organizzazione del sapere in età carolingia*, Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989, p. 200.

⁴⁶⁸ R. McKitterick, “Manuscripts and scriptoria in the Reign of Charles the Bald, 840-877”, *Giovanni Scoto nel suo tempo. L'organizzazione del sapere in età carolingia*, Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989, p. 201-234; R. McKitterick, *The Carolingians and the Written Word*, Cambridge, 1989; R. McKitterick (de.), *Text and Image in the Carolingian World*, el artículo “The Uses of Literacy in early Mediaeval Europe”, Cambridge, 1990.

⁴⁶⁹ P. Dronke, “The Interpretation of the Ripoll Love-Songs”, *Romance Philology*, vol. XXXIII, N° 1, august, 1979, p. 14-42.

idóneo es una Reforma) teñida de agustinismo teológico y en general patrístico, y de una poderosa biblización de la realidad, gracias al hecho litúrgico concreto (homilías, partituras musicales, antifonarios, consagraciones de iglesias, sacramentarios, etc). ¿Son, esta larga serie de documentos, cultura? Naturalmente. Pero es la *cultura de la experiencia religiosa*, no la que se suele entender como ‘académica’, es decir, la de quienes sabían leer y escribir en la época. Para entender esta recepción de una teología de la luz en el espacio y el tiempo hace falta *flexibilizar* el contenido de la palabra *cultura*, que no apunta, exclusivamente, en la dirección de un *pergamino escrito divulgado*, o de un *libro encuadernado* y guardado en la cabecera de la cama. La cultura en la que se desarrolla nuestra iconografía remite a la percepción de una *experiencia religiosa* común: es la estructura de todo un cuerpo social la que vive de una misma fe y la constituye en cultura, en su sentido más amplio. Si fuera de otro modo, resultaría difícil de creer en una Catalunya que, el 1235, año de la regla de san Agustín que hemos analizado, una espiritualidad dirigida a los *amatores pulchritudinis spiritalis* alcanzara el éxito que ya conocemos, hasta casi hacer desaparecer los cenobios benedictinos: lo que en el siglo XI europeo fue la regla de san Benito, en el XII lo será la de san Agustín y en el XIII la espiritualidad de san Bernardo. Son necesidades antropológicas-religiosas las que impulsan estos procesos: son los propios canónigos agustinos los que, conscientes de su propia debilidad, se adscriben a comunidades canónicas intentando escapar de una falsa vida, pactando con la simonía y del concubinato⁴⁷⁰.

Trascendencia y ejemplaridad del Logos en la Homilía eriugeniana

Son abundantes los elementos relacionados con el Cristo-Luz que se encuentran en las obras del monje irlandés Eriúgena⁴⁷¹. Su *Comentario al Evangelio de Juan* ofrece una casuística sugerente⁴⁷². Su obra sobre la *Predestinación* sugiere suficientes ejemplos⁴⁷³ y donde más abundan, como cabe esperar, es en el *Periphyseon*⁴⁷⁴. También se encuentra abundancia de referencias en sus comentarios a algunas obras del Pseudodionisio⁴⁷⁵. Pero es la Homilía al Prólogo del evangelio de Juan el manuscrito

⁴⁷⁰ P. Linehan, *La Iglesia española y el papado en el siglo XIII*. Salamanca: Universidad Pontificia, 1975, p. 25-26.

⁴⁷¹ Ver el valioso apéndice de Jeaneau en SC 151, p. 329-330, comentando, sobre todo, la HP XVI, 21-24.

⁴⁷² Los citamos siguiendo la Patrología Latina de Migne: PL 122, 321: *Hoc est autem iudicium, quia lux venit in mundum. Si lux non veniret in mundum, non esset de mundo iudicium, sicut dominus ait: "Si non uenisset et locutus fuisset, peccatum non haberent". Lux itaque, hoc est Dei verbi incarnatio et doctrina et passio et resurrectio, iudicat mundum. Qui uult accedere ad lucem, hoc est ad filium dei, ut in eum credat eumque cognoscat, non iudicatur*; PL 122, 322: *Umbra adhuc permansit, quia non omnino lux patefacta fuit*; PL 122, 344: *Conemur itaque, quantum lux mentium dederit, inquirere, non aliorum sensus preiudicandum*.

⁴⁷³ PL 122, 358, *De praedestinatione: processu hujus operis, quantum ipsa lux, quae illuminat; PL 122, 374: potest videre, antequam extrinsecus veniat lux, quam etiam adhuc clausis oculis ipsius caligine impeditur. Dum autem lux divinae misericordiae illuxerit*; PL 122, 416. *Hoc dico, notio praesentis lux nominatur, notio absentis tenebrae*; PL 122, 427: *pascat, nullus locus, quem praeclarissima lux ubique diffusa, auri gemmarumque honor*; PL 122, 429: *sed sicut una eademque lux sanis, ut diximus, oculis convenit...*; PL 122, 438: *interitum, aut interitum impiis, continuo, lux clarissima, te illuminante tenebras*.

⁴⁷⁴ PL 122, cols. 441, 450, 454, 480, 482, 487, 501, 505, 511, 520, 526, 545, 551, 572, 601, 615, 619, 649, 662, 667, 679, 690, 692, 696, 723, 727, 742, 749, 775, 781, 849, 876, 881, 881, 910, 916, 921, 953, 960, 984, 992, 1019, 1021.

⁴⁷⁵ PL 122, 127, *Expositiones super Ierarchiam coelestem: Et haec est trina lux, et trina bonitas, tres substantiae...*; PL 122, 128: *Pater luminum per se ipsum lux est, neque enim Pater luminum esset, si*

que, vía litúrgica, llega a los condados catalanes contemporáneamente a una teología de la luz cristalizada en representando al Cristo-luz. Es cierto que el grueso del pensamiento eriugeniano no se encuentra en la Homilía. Pero si Orígenes en sus homilías no es menos Orígenes que en su *Periarchon*, Eriúgena en su *Homilía* no va a ser menos Eriúgena que en su *Periphyseon*⁴⁷⁶. Un análisis más detallado de este texto debe arrojar nuevos destellos sobre esa teología de la luz y de la oscuridad, de la creación y del pecado, que se viene analizando en estas páginas.

El escritor de la homilía enmarca al fiel en el contexto de la contemplación de una doble realidad. Por una parte, el Verbo; por otra, la creación de las causas primordiales en el Verbo. Por un mismo acto eterno el Padre engendra su Verbo y, en él, crea las causas primordiales. Más tarde, en su exposición, describe el valle de la Historia como lugar de las realidades temporales. La luz se difunde progresivamente en la profundidad de este valle, gracias a Juan Bautista, estrella de la mañana que anuncia el Sol de justicia⁴⁷⁷, luz resplandeciente situada sobre el candelabro místico de la Iglesia. El autor, a lo largo de esta parte, nos conduce desde las altas cotas de la Teología, objeto de la primera parte, hasta las honduras del profundo valle de la Historia. En un tercer segmento de la homilía Eriúgena nos hace considerar la luz como efusión, más que en ella misma y, en concreto, el mundo como iluminado por esa luz. Seguidamente se tratará de ver cómo esa luz es acogida y al acabar cómo explicar que esa luz se halla como tal en el Verbo encarnado.

A estas alturas conviene preguntarse si hay alguna duda, en el contexto de la experiencia religiosa del siglo XII en Catalunya, en relación a la identificación de Cristo con una *Lux mundi*. Más concretamente, hay que introducirse en el misterio de la Homilía eriugeniana y ver qué puede comprenderse, sin más conocimientos teológicos que algunos rudimentos bíblicos y patrísticos, cuando oímos recitar, la mañana del día de Navidad, las siguientes palabras: *Vox Spiritualis Aquilae auditum pulsat ecclesiae*. Atención: la voz del águila mística llama a los miembros de la Iglesia. Es una llamada que ha sido precedida acústicamente por el repique de las campanas, volteando en perdidos valles del Pirineo, dirigidas a los sus habitantes. Es Juan que anuncia no como un simple pájaro que planea por el aire material, sino más allá de las cosas que son y de las que no son⁴⁷⁸. Se trata de un ave que, gracias a la rapidez de las alas de una profunda teología, va al encuentro de una resplandeciente y elevada contemplación, volando más allá de todo universo sensible⁴⁷⁹. ¿No es Cristo mismo la puerta? ¿No es en Él donde se

in se ipso lux non subsisteret, omnia, quae fecit, sua fecit, quae et ipsa lux est omnia, quae Pater lux in sapientia, coessentiali sibi luce per seipsam invisibilis et inaccessibilis lux est, omnem sensum et intellectum quae sunt, eum laudare diligentibus lux inductiva est, suis rationibus consideratis, ...; PL 122, 131: enim erat nobis illa incomprehensibilis lux Patris, priusquam incarnaretur et homo fieret lux ab eo genita, quae est...; PL 122, 235: Et si quis dixerit, lux penetrat glaciem, non autem subsistit, quoniam et ipsius essentia lux est, et ipsius esse causa intellectuali creaturae esse, et aliud lux esse, et aliud videre, hoc (...). Esse enim ipsorum lux est et visio; PL 122, 242: videlicet Deo, qui omnium contemplationum lux est et causa et effectus,...; PL 122, 263: (...) intellectualiter illuminatum. In caelo quippe lux invisibilis et inaccessibilis est (...).

⁴⁷⁶ Jeauneau, SC 151, p. 74.

⁴⁷⁷ J. Miziolek, *Sol verus. Studia nad ikonografia Christusa w Sztuce Pierwszego Tysiaclecia*, Wroclaw-Warsawa-Krakow, Zaklad Narodowy Imienia Ossolinskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1991. En la misma obra, un resumen en inglés, traducido por el propio autor, p. 167-182.

⁴⁷⁸ *Vox altiuoli uolatilis, non aera corporeum uel eathera uel totius sensibilis mundi ambitum superuolitantis, sed omnem theoriam, ultra omnia quae sunt et quae non sunt* (PL 122, 283B).

⁴⁷⁹ *Citiuolis intimae theologiae pennis, clarissimae superaeque contemplationis obtutibus transcendentis.* (PL 122, 283B5-10).

espiritualiza, gracias a la inmersión de lo divino en lo carnal, que es don de sí, sacrificio celebrado precisamente para ayudar al hombre a arrancarse de las ligaduras de lo material, gesto de humildad y de pobreza, análogo al que realiza el monje cuando toma los hábitos?⁴⁸⁰. Es Juan el que, por el vuelo inefable del espíritu, es conducido, más allá de todas las cosas, hasta lo recóndito del único principio de todo. Es Juan quien percibe con claridad la unidad superesencial y la distinción substancial del Principio y del Verbo, es decir, del Padre y del Hijo -Uno y Otro incomprensibles-; y es él quien empieza su evangelio con esta expresión: *In principio erat uerbum*⁴⁸¹. Son palabras familiares en un momento en el que se impone una cultura apocalíptica. ¿Cómo explicar, si no, el éxito que experimenta esta homilía sobre los fundamentos de la religión cristiana, en la Catalunya condal del siglo XII? ¿No es esta la época en la que todo lo fabuloso sirvió de antídoto, para desenmascarar el mal, para conjurarlo, otorgándole un rostro, situándolo corporalmente a fin de exorcizarlo mejor? Fuera de Catalunya, donde fuertes monarcas luchan por conservar el poder temporal y donde jerarcas eclesiásticos venden carismas al mejor postor, el oro, la plata, el marfil, los cristales, las pedrerías, todas esas joyas que los príncipes legan a los equipos monásticos para que pongan más fervor al cantar por su alma, vienen a acumularse alrededor de los relicarios para exaltar sus poderes misteriosos⁴⁸². A la vez, los más ricos ornatos sirven para adornar el altar, instituyendo en el corazón del edificio, en el *sancta sanctorum*, el punto focal del sacrificio, la imagen del Cristo-luz. Son ornatos que, en una Catalunya dominada por condes de mediocre fortuna y en ocasiones de dudosa talla moral, emulan ricas pedrerías bajo espesas capas de estuco pintado de brillantes colores que refulgen al sol del amanecer entrando por el ventanuco siempre orientado en sentido Este-Oeste. Es una misma poética la que tratan de escenificar estéticamente: la que anuncia Juan, la voz del águila mística, que apunta a un Cristo luz más allá de toda belleza sensible y tangible.

No es que este modelo de belleza deba necesariamente excluir el conocimiento del mundo. La homilía presenta a Juan como modelo de contemplación y de ciencia, mientras que Pedro es paradigma de la acción y de la fe. La acción se plantea como el ejercicio de los diez mandamientos. A la vez, la perfecta contemplación representa una apertura al rostro de la Verdad⁴⁸³. De hecho, en un mismo archivo se ve abundar todo tipo de materiales: desde exhortaciones papales⁴⁸⁴, una regla canonical agustiniana⁴⁸⁵, pasando por unas *Metamorfosis* de Ovidio⁴⁸⁶, tratados de filosofía de la escuela de Chartres⁴⁸⁷ y de san Víctor⁴⁸⁸. Es un momento en el que, en el fondo, de la mano de la verdad evangélica, la Ciencia y la Fe se abrazan en una misma experiencia religiosa: en

⁴⁸⁰ Cf. G. Duby, *San Bernardo y el arte cisterciense (El nacimiento del gótico)*, Madrid, Taurus, 1989 (1979), p. 48.

⁴⁸¹ PL 122, 283C20.

⁴⁸² Cf. Duby, 1989, p. 45.

⁴⁸³ *Ea scilicet ratione qua Petrus in forma actionis ac fidei ponitur, Iohannes autem contemplationis atque scientiae typum imitatur (...). Actio namque mandatorum divinorum (...) Intimae uero theoriae acies, postquam semel ueritatis perspexerit uultum* (PL 122, 284B10-15 y 284C1-5).

⁴⁸⁴ Tortosa, Biblioteca del Archivo Capitular, Ms. 87, Sermonario del Papa Inocencio III, siglo XII.

⁴⁸⁵ Tortosa, Biblioteca del Archivo Capitular, Ms. 90, Regla de los canónigos de san Agustín, siglo XII.

⁴⁸⁶ Tortosa, Biblioteca del Archivo Capitular, Ms. 134.

⁴⁸⁷ Tortosa, Biblioteca del Archivo Capitular, Ms. 144, Filosofía del Maestro Guillermo de Conques.

⁴⁸⁸ Tortosa, Biblioteca del Archivo Capitular, Ms. 105, *De quinque Septis*, Hugo de san Víctor, siglo XIII.

el tapiz de la creación se hallan escenas vetero y neotestamentarias, junto a un calendario y a la representación de los grandes ríos del orbe conocido. Una vez que Cristo ha resucitado, en Pedro la fe es símbolo; en Juan significa intelección. Porque está escrito: “si no creéis, no entenderéis”. La fe (Pedro) se introduce en el misterio de la Sagrada Escritura⁴⁸⁹ antes que el intelecto en la tumba de Cristo resucitado; entonces entra la inteligencia, cuyo acceso ha sido preparado por la fe⁴⁹⁰.

Eriúgena insiste en explicar que “El Hijo subsiste en el Padre en unidad de esencia y en distinción de personas”⁴⁹¹. Pero a la vez todas las cosas son hechas por Él. En otras palabras, todas las cosas han sido hechas por el Dios-Verbo, o por el Verbo-Dios. Además, el Verbo nace del Padre antes que todas las cosas, con Él y por Él todas las cosas son hechas. Pues su generación a partir del Padre es la creación misma de todas las causas y la producción efectiva de todo lo que procede de las causas, para expandirse en géneros y especies⁴⁹². Se trata de evocar la doctrina de las causas primordiales, abundantemente desarrollada en el *Periphyseon*⁴⁹³. Difícilmente los oyentes de la misa matutina de Navidad entenderían algo al respecto; difícilmente el canónigo de turno captaría las sutilezas de una homilía nacida y elaborada en la corte de Carlos el Calvo trescientos años antes, durante ese brote de renacimiento llamado carolingio. Sin embargo, cuando se habla de *causas primordiales* en Escoto Eriúgena nos referimos a algo fácilmente comprensible por las mentes de la época, fácilmente apreciable por sus corazones poco habituados a latir al ritmo de la poética cortesana carolingia. Las causas primordiales se sintetizan, en la práctica, en la *Trascendencia* a la que apunta, estéticamente, la experiencia religiosa de una escucha atenta de la homilía eriugeniana; son sonidos, colores y olores que impregnan la epidermis de la conciencia religiosa de los fieles que acuden a la renovación sacrificial eucarística de hacia mediados del siglo XII catalán.

El contexto en el que se escenifica esta trascendencia religiosa es el de la festividad litúrgica de la Navidad. Se trata, con la fiesta, de quebrar las . as de lo cotidianoLa celebración ofrece la oportunidad de renovar el orden social ajustándolo por un momento a ese otro orden subyacente, enmascarado, inmaterial, que la Palabra narra y del que el ceremonial brinda representación. La fiesta es una llamada a las fuerzas benéficas. La obra de arte surge de algo oscuro, como el templo románico es, de oscuro. Mas lo repudia. La obra de arte brota al encuentro de la luz, es decir, de la más sensible manifestación de lo divino. La fiesta es rechazo de la noche. Sus iluminaciones, sus fogatas, y el reflejo de sus abalorios se juntan en el corazón de los santuarios con el centelleo de las luminarias. Y en medio, Cristo luz, representado en la parte central de un cielo rasgado de luz: la mandorla mística. ¿No es esto un recuerdo de la Trascendencia que arroja el concepto eriugeniano de Causa primordial, en el contexto de la predicación de la *Homilía* al prólogo de Juan?: “*Omnia per ipsum facta sunt*”: *eo nascente ante omnia ex patre, omnia cum ipso et per ipsum facta sunt?*

⁴⁸⁹ Cf. Juan 20, 3, 10.

⁴⁹⁰ *Petrus siquidem fidei est symbolum, Iohannes significat intellectum. Ac per hoc, quoniam scriptum est: “Nisi credideritis, non intelligetis”, necessario praecedat fides in monumentum sanctae scripturae, deinde sequens intrat intellectus, cui per fidem preparatur aditus.* (PL 122, 284D-285A)

⁴⁹¹ *Et filius subsistit cum Patre in unitate essentiae et substantiali distinctione.* (PL 122, 286C18)

⁴⁹² *Nam ipsius ex patre generatio ipsa est causarum omnium conditio omniumque quae ex causis in genera et species procedunt operatio et effectus* (PL 122, 287A5-10)

⁴⁹³ PL 122, 446A9, 529A15-529B, 547B12-548A7, 552A3-14, 598C12-598D1, 615D5-617B1. Sobre la doctrina de las causas primordiales T. Gregory, *Giovanni Scoto Eriugena. Tre studi*, Florence, 1963.

pregunta el monje irlandés. Es decir, ¿es cierto que antes del *fiat lux* había otra luz, latente, por la cual iban a ser creadas todas las cosas *en el tiempo*? Es ahí donde irrumpe el concepto de causa primordial, ligado a la trascendencia del Dios-Creador-Luz. Es ahí donde podemos hablar, con el *Periphyseon*, de πρωτοτυπα, es decir, “aquellos primeros ejemplares, que los griegos llamaban ideas”⁴⁹⁴. He aquí la trascendencia: que esas causas primordiales son incognoscibles para los seres creados: eso es lo que representa el *Pantocrátor*, y lo que intenta transmitir Eriúgena en estas primeras partes de su homilía y en el *De divisione naturae*. Se trata de una operación de procesión de todas las cosas desde la Causa Primera de todas ellas (*fiat lux*) a través de las esencias primordiales, creadas antes de todas las cosas por sí mismas, en sí mismas y a través de sí mismas, en sus variados géneros de naturalezas y en sus variadas formas e individualidades llegando al infinito⁴⁹⁵. No hay que extrañarse, dice Eriúgena, si se habla de un Retorno de las creaturas a su Principio y a su Fin. Porque la procesión de las criaturas y su retorno a lo mismo están tan íntimamente asociadas en la razón que las considera, que se diría que son inseparables las unas de las otras, y que es imposible conceder valor a alguna aisladamente sin tener en consideración las otras, es decir, valorar la procesión sin el retorno y la colección y viceversa⁴⁹⁶. Estas causas primordiales son, por tanto, creadas y creadoras y, a nivel del Hijo en el Padre, como segunda y primera personas de la Trinidad, respectivamente, el Hijo viene a ser una *Causa causarum* engendrada, no creada, de la misma naturaleza del Padre, que permite que sea centro de todo como *Verbum incarnatum*. Todo es creado en Él y, por tanto, todo se sostiene en Él. De Él procede primordialmente la concatenación de los sentidos de la revelación entera, en Él reside el tesoro de todo ser, de toda sabiduría, de toda gloria. En su forma dinámica reveladora de la Palabra increada, inspirada y encarnada, es la clave de toda contemplación y resuelve el enigma de toda la filosofía, o sea, cómo puede de lo uno emanar lo múltiple⁴⁹⁷. Hasta aquí, el llamado “elogio de san Juan evangelista”, que nos ha permitido ver dos conceptos clave de la homilía eriugeniana en relación al Cristo-Luz: 1. La iconografía del Pantocrátor se produce en el contexto de la revelación un Logos, Palabra inexpresada y anunciada por el águila divinizada de Juan; y 2. Debe entenderse ese Logos como la primera de las Causas primordiales que, engendrado en el seno del Padre, despliega, al encarnarse y al redimir, un mundo creado (*fiat lux*) que sale y retorna constantemente en relación a sus causas primordiales, a las que desconoce, como los objetos del conocer griego desconocían, de no ser por la *reminiscencia*, sus ideas ejemplares correspondientes.

Redención de la creación a través de la lux hominum. El hombre como mediador.

⁴⁹⁴ *Ipsae autem primordiales rerum causae a graecis πρωτοτυπα, hoc est primordialia exempla, PL 122, 446A y 529B.*

⁴⁹⁵ *Quaedam dicere de processione creaturarum ab una ac prima omnium causa per primordiales essentias ante omnia ab ea in ea per eam conditas in diversa rerum genera diuersaque formas numerosque in infinitum, PL 122, 528D-529A.*

⁴⁹⁶ *Et en mireris si quaedam in hoc libro de reditu creaturarum ad principium sui finemque dicta videris. Processio nanque creaturarum earundemque reditus ita simul rationi occurrunt eas inquirenti ut a se inuicem inseparabiles esse uideantur, et nemo de una absolute sine alterius insertione, hoc est de processione sine reditu et collectione et conuersim, dignum quid ratumque potest explanare, PL 122, 529A1-5.*

⁴⁹⁷ H. U. Von Balthasar, *Gloria, una estética teológica*, “2. Estilos eclesiásticos”, Madrid, Encuentro, 1986, p. 312. Son expresiones bonaventurianas relativas a la idea de Cristo como segundo Adán. La poética teológica de san Buenaventura forma parte de otro capítulo distinto en la historia de las ideas, pero sus palabras encajan correctamente en el presente contexto de la cristología del siglo XII.

Que el Verbo es generado se desprende del texto juánico: *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud deum, et Deus erat Verbum. Hoc erat in principio apud Deum*⁴⁹⁸. Este Principio es el Padre, lo cual es comentado por Juan Escoto en el capítulo VI de la homilía⁴⁹⁹. Además, las πρωτοτυπα son creadas en el Verbo, lo cual se desprende, nuevamente, de Juan: *Omnia per ipsum facta sunt: et sine ipso facta est nihil, quod factum est in ipso vita erat, et vita erat lux hominum: et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt*⁵⁰⁰, cosa que Escoto comenta ampliamente⁵⁰¹. Tal vez lo más interesante ahora sea glosar ese misterioso pasaje juánico que viene a revelar que, como consecuencia de que “todo lo que ha sido hecho (incluidas las causas primordiales) ha sido hecho en el Hijo”, entonces las cosas deben ser luz en el Verbo.

Más adelante, el comentario eriugeniano a Juan resuelve, de manera escalonada pero de un modo ascendentemente resolutivo, el título planteado en esta sección del trabajo: “*Fiat lux*”. “Tú has dado al Hijo de Dios el nombre de Verbo, porque por Él el Padre ha hecho todas las cosas: “Porque dijo Él, y fue hecho; mandó, y así fue”⁵⁰². Por eso tú le das los nombres de Luz y Vida, porque este mismo Hijo de Dios es la luz y la vida de todas las cosas hechas por Él. Entonces ¿qué ilumina? Tan sólo a Sí y a su Padre, aunque, iluminándose a Sí mismo, se da a conocer al mundo y se manifiesta a cuantos le ignoran”⁵⁰³. Así es como el hombre participa de la luz de Dios: a través del Verbo que, habiéndose encarnado en la naturaleza humana, la ilumina necesariamente. Cuando la Misma luz se *humaniza*, hace de todo lo humano, también, luz. Esto es lo que estetiza el misterio: que la Única Luz haya asumido un cuerpo de hombre. Éste es el nervio del misterio cristológico-estético y la explicación de la iconografía del tapiz de la creación, del primer anillo de luz que rodea el busto del joven Cristo: DIXITQVE DEVS FIAT LUX: ET FACTA EST LUX.

“Pero la luz del conocimiento divino (veterotestamentaria) se retira del mundo desde que el hombre se aparta voluntariamente de Dios. Entonces, de una doble manera la luz eterna se da a conocer al mundo: por la Escritura y por las especies creaturales⁵⁰⁴. Luego el conocimiento de Dios no puede restablecerse más que con la Biblia y la Naturaleza. Con tus sentidos corporales, observa la belleza de las cosas sensibles: en ellas, tu inteligencia reconocerá al Verbo de Dios. Resulta impactante comprobar, en un texto de sus comentarios a la Jerarquía Celeste de Dionisio, la concordancia entre sus expresiones *inuisibilis pulchritudinis imaginationes* y *inuisibilem pulchritudinem ipsius veritatis*, que se refieren al abordaje del libro de la Naturaleza y de la Biblia no sólo con

⁴⁹⁸ Juan 1, 1-2.

⁴⁹⁹ PL 122, 286B-287A.

⁵⁰⁰ Juan 1, 3-5.

⁵⁰¹ PL 122, 287A-291C.

⁵⁰² Salmos, 32, 9.

⁵⁰³ *Verbum siquidem dei filium nominasti, qui per ipsum locutus est pater omnia: “Quoniam ipse dixit et facta sunt”; lucem uero et vitam, quoniam idem filius lux est et vita omnium quae per ipsum facta sunt. Et quid illuminat? Non aliud nisi seipsum et patrem suum. Lux itaque est et seipsum illuminat, seipsum mundo declarat, seipsum ignorantibus se manifestat”* (PL 122, 289B-289C).

⁵⁰⁴ La nota que Jeaneau apunta, al respecto, no tiene desperdicio. Las dos vías de acceso al conocimiento de Dios son el libro de la Escritura y el libro de la Naturaleza. Éste es un tema que Escoto aprovecha de las *Ambigua* de Máximo. En efecto, según este último (PG 91, 1128D-1129B), el mundo visible es un libro en el que las creaturas son como las letras y las sílabas; inversamente, el libro de la Escritura es un mundo inteligible que comprende tierra, agua, aire, fuego.

los sentidos, sino también con un tipo de conocimiento extrasensorial⁵⁰⁵, relacionado con el ideal de santidad monástica que aparecía en la canónica agustiniana de sant Juan de las abadesas en 1235: *Oratio beati augustini episcopi* (en caracteres de color rojo). *Donet Dominus ut observetis hec omnia cum dilectione tamquam spiritualis pulchritudinis*⁵⁰⁶. Además, esta voluntad de amar la belleza espiritual aparecerá claramente expresada por Bernardo en su Apología a Guillermo de saint Thierry⁵⁰⁷. Es cierto que no se debe mezclar ideas aisladas de siglos aislados. Pero parece como si en la homilía de Escoto Eriúgena aletease el espíritu de toda una época, el siglo XII, preparada, ciertamente, por otras anteriores y que profetiza futuros y significativos cambios.

Avanzado el texto, Escoto se hace una pregunta clave comentando la frase de Juan, *Et vita erat lux hominum*: “¿Por qué el evangelista ha precisado ‘luz de los hombres’, como si el Verbo manifestara su luz, de modo específico y propio, como una luz de los hombres, siendo también luz de los ángeles, del universo creado y de los seres visibles e invisibles?”⁵⁰⁸. Es una luz que no ha sido manifestada ni por un ángel a los ángeles, ni por un ángel a los hombres, sino por un hombre que, apareciéndoseles, ha iluminado a hombres y a ángeles, dándose a conocer a cuantos le conocen⁵⁰⁹. “Así pues, la luz de los hombres, nuestro Señor Jesucristo, en su naturaleza humana, se ha manifestado a toda creatura dotada de razón y de inteligencia, y le ha revelado los misterios ocultos de su divinidad, por la cual es igual al Padre”⁵¹⁰. Estas ideas teológicas tienen una importancia fundamental para entender por qué tanta insistencia en el papel central de la humanidad de Cristo. El tapiz cosmográfico y las escenas de creación y pecado en la iconografía condal catalana del siglo XII arrojan este mensaje sin filtros ni intermediaciones simbólicas. Se trata de un doble mensaje: por una parte, el concepto del verbo encarnado considerado como nuevo Adán: lo que Cristo asume es una naturaleza humana completa. Gracias a esta nueva “adaneidad” Cristo se configura en cabeza de la humanidad y, redimiendo esa naturaleza racional, ya nada queda fuera de ella: ni siquiera los ángeles. Si, para redimir, se hubiera hecho ángel, el hombre - porque es cuerpo- hubiera quedado al margen de la redención: sólo su inteligencia

⁵⁰⁵ Esta doctrina también se halla en sus comentarios a la *Jerarquía celeste* (PL 122, 138C9-139A5): *Hoc est dum arbitratur et incunctanter iudicat uisibiles formas siue quas in natura rerum, siue quas in sanctissimis divinae scripturae sacramentis contemplatur, nec propter se ipsas factas, nec propter se ipsas appetendas... sed inuisibilis pulchritudinis imaginationes esse, per quas diuina prouidentia in ipsam puram et inuisibilem pulchritudinem ipsius ueritatis... humanos animos reuocat.*

⁵⁰⁶ MEV, 149, fol. 14.

⁵⁰⁷ *Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum ubique uarietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque occupare singula ista mirando, quam in lege Dei metando, Epist. ad Guillelm. Abbat., cap. XII.*

⁵⁰⁸ *Quare addidit ‘lux hominum’ quasi specialiter ac proprie lux sit hominum, qui est lux angelorum, lux uersitatis conditae, lux totius uisibilis et inuisibilis existentiae?* (PL 122, 289D25-30).

⁵⁰⁹ El hecho de que la encarnación del verbo afecte no sólo a la naturaleza humana sino a la creación entera es doctrina de Pablo en su carta a los Efesios: “Dándonos a conocer el misterio de su voluntad, conforme a su beneplácito, que se propuso en Él, para realizarlo al cumplirse los tiempos, recapitulando todas las cosas en Cristo, las del cielo y las de la tierra” (*Ut notum facere nobis sacramentum uoluntatis suae, secundum beneplacitum eius, quod proposuit in eo, in dispensatione plenitudinis temporum, instaurare omnia in Christo, quae in coelis, et quae in terra sunt, in ipso*, Eph. 1, 9-10).

⁵¹⁰ *An forte uerbum uiuificans omnia specialiter ac proprie lux hominum dicitur, quia in homine, non solum hominibus, uerum etiam angelis omniue creaturae diuinae cognitionis particeps fieri ualentis seipsum declarauit? (...) Lux itaque hominum est dominus noster Ihesus christus, qui humana natura omni rationali et intellectuali creaturae seipsum manifestauit, suaeque diuinitatis, qua patri aequalis est, abdita reserauit misteria* (PL 122, 289D28-290A35).

hubiera sido redimida, pero no su cuerpo ni el resto de la creación animal y vegetal. En segundo lugar: el viejo Adán queda elevado, queda cristificado y santificado gracias a un juicio final, en el que ocurrirá definitivamente el *instaurare omnia in Christo* paulino, que es, precisamente, lo que se representa en la iconografía del Cristo-luz, cristalización de una larga tradición de teología iluminativa.

‘Luz que brilla en las tinieblas’: la realidad de la gracia como luz real participada

El comentario eriugeniano a ciertas expresiones del Prólogo arroja un importante motivo, que es necesario para entender, también, la *Imago Dei* del momento. Se trata del concepto de Participación. Aquí Escoto cita a Isaías: “El pueblo que andaba en tinieblas vio una luz grande. Sobre los que habitan en la tierra de sombras resplandeció una brillante luz”⁵¹¹. Resulta curioso observar que la versión latina del libro de Isaías, que maneja Escoto dice, refiriéndose a la luz: *Sedentibus in regione umbrae mortis lux orta est eis*⁵¹² que, traducido literalmente, sería: “La luz ha salido para ellos, los que se sientan en la región de las sombras de la muerte”. Es importante observar que, en la iconografía del Pantocrátor, Cristo-Luz es quien se sienta en un trono, precisamente, para alumbrar. Eriúgena destaca, tal vez inadvertidamente, un hecho importante: el contraste entre la luz y la tiniebla, que no pueden sentarse, a la vez y en el mismo sentido, en el mismo trono. Y cita a Pablo: *Fuistis, inquit, aliquando tenebrae, nunc autem lux in domino*⁵¹³. Otra vez la insistencia en la belleza espiritual: “La luz luce en las tinieblas. A causa del pecado original, el género humano permanece en tinieblas, pero no las de los ojos, por los que percibimos la forma y el color de las realidades sensibles, sino las que afectan a los ojos del alma, por los cuales percibimos el estallido de la belleza de las realidades inteligibles”⁵¹⁴.

Cuando Eriúgena escribe en estos términos, no se refiere a una luz metafórica. No ha llegado el momento de hablar de la metáfora, del mismo modo que la representada en el Pantocrátor no es una luz meramente simbólica. Incluso habla de una *interpretación física* (*Phisica uero horum uerborum talis est*)⁵¹⁵ de las palabras del evangelio en Juan 1, 5 (“La luz luce en las tinieblas, pero las tinieblas no la acogieron”)⁵¹⁶. Se trata de una luz que en otros momentos hemos llamado *literal*, como contrapuesta, en la estética del siglo XII, a una luz *metafórica*. Es una luz física porque *participa* de una luz real, que es la del mismo Cristo en su *ego sum lux mundi*, del capítulo 8,12 de Juan. No es, la que redime al hombre y lo saca de la oscuridad, una luz física *en sí misma considerada*, sino *por una participación* en la Luz de Cristo. Este hecho es lo que da fuerza a la mandorla de Cristo como verdadera *Imago Dei*. Dice Eriúgena: *Non enim naturaliter lux est, sed particeps lucis. Capax siquidem sapientiae est, non ipsa sapientia cuius participationes sapiens fieri potest*, es decir: “Es una luz

⁵¹¹ Isaías 9, 2: *Populus, qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam: habitantibus in regione umbrae mortis, lux orta est eis.*

⁵¹² PL 122, 290A(XII)1-5.

⁵¹³ Son palabras de Pablo en Efesios 5, 8, también citadas frecuentemente por san Agustín: *In Ioannis euangelium, tract. II, 6* (PL 35 1391, 1398, etc.).

⁵¹⁴ *Lux in tenebris lucet. Totum genus humanum merito originalis peccati in tenebris erat, non exteriorum oculorum quibus sensibilibus species et pulchritudines discernuntur* (PL 122, 290A).

⁵¹⁵ PL 122, 290C25.

⁵¹⁶ Sobre el *sentido físico* en la Sagrada escritura, H. de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, 1959 (t.I); 1961 (t. II, 1); 1964 (t. II, 2).

capaz de sabiduría, pero no es la Sabiduría misma, de la que participa”⁵¹⁷. La misma idea viene expresada de modo clarividente en las siguientes páginas de la Homilía: “No sois vosotros los que dais luz sino el Espíritu de vuestro Padre que luce en vosotros, es decir, quien luce en mí se manifiesta en vosotros, porque yo soy la luz del mundo inteligible; no sois vosotros los que me entendéis, sino que yo me doy a entender en vosotros, porque vosotros no sois la luz substancial, sino que participáis de la luz subsistente”⁵¹⁸. El mismo modo de participación se plantea Eriúgena para el papel de Juan Bautista como predecesor de la luz, de modo que, si en algún momento es llamado luz, siempre aparece referido como Precursor⁵¹⁹.

Hay una excepción a esta especie de doctrina de la participación. Es necesario introducir una distinción al hablar de tinieblas. Porque una cosa son las tinieblas “que no acogen la luz” (Juan 1, 11-13 y *Homilía XX*, 1-XXI, 12) y otra la Tiniebla que se asienta en el trono, a la que, tal vez, aluda la cita de la escritura en la *Homilía: Sedentibus in regione umbrae mortis lux orta est eis*⁵²⁰. La primera distingue los que le reciben y los que no, asegurando, para los primeros, la posibilidad de ser hijos de Dios⁵²¹. Es la distinción, de larga tradición patristica, entre estado de gracia o de pecado. El segundo concepto de Tiniebla debe ser escrito con mayúscula porque afecta directamente a la persona de Dios e introduce, en la Homilía, su definición negativa: “Su luz es llamada Tiniebla en virtud de su excelencia, porque a ninguna creatura le es dado comprenderla tal y como Es”⁵²².

Teología e Historia, Tiempo místico y tiempo cronológico

Con el comentario de los versículos 6 a 14 del Prólogo, Escoto Eriúgena hace descender el águila mística de Juan al valle de la Historia. Lo explica con una expresión que tiene un correlato artístico de gran importancia para nuestra historia de las ideas. Se trata de hacer descender el vuelo místico, encuadrado en una poética casi apocalíptica, como fuera del tiempo terrestre, donde se encuentran, en el mismo punto cristológico el Ω . Es un descenso que Eriúgena expresa del siguiente modo: “‘Hubo un hombre, enviado por Dios, que se llamaba Juan’. He aquí que el águila, de pausado vuelo, desciende de las más altas cotas del monte de la teología, hacia el profundísimo valle de la historia. Así sus alas se relajan de la altísima contemplación del cielo bajando a la

⁵¹⁷ PL 122, 290C. Ver, al respecto, M. Th. D’Alverny, *Etudes sur le symbolisme de la Sagesse et sur l’Iconographie*, Variorum Collected Studies, Galliard, Great Yarmouth, Norfolk, 1993, especialmente, p. 245-278 y 31-81.

⁵¹⁸ *Non uos estis qui lucetis, sed spiritus patris uestris qui lucet in uobis, hoc est, me in uobis lucere uobis manifestat, quia ego sum lux intelligibilis mundi, hoc est, rationalis et intellectualis naturae; non uos estis qui intelligitis me, sed ego ipse in uobis per spiritum meum meipsum intelligo, quia uos non estis substantialis lux, sed participatio per se subsistentis luminis* (PL 122, 291A).

⁵¹⁹ Es el mismo Cristo el primero en llamarle Luz: *Ille erat lucerna ardens et lucens* (Juan 5, 35). En su comentario al Evangelio de Juan, Eriúgena le llama *stella matutina* en el contexto de esa precursión (PL 122, 305B12-305C1); cf. PL 122, 292D.

⁵²⁰ Vid. supra.

⁵²¹ *Qui uero recipiunt Christum (...) eis possibilitas data est filios dei fieri* (PL 122, 295A25).

⁵²² *Cuius lux per excellentiam tenebrae nominatur, quoniam a nulla creatura quid uel qualis sit comprehenditur* (PL 122, 291B). La luz divina es tan viva para la mirada humana, que ciega. No es por defecto sino por exceso de luminosidad, *per excellentiam*, la razón por la que es llamada tiniebla.

tierra del mundo espiritual⁵²³. Es un majestuoso descenso, el del águila mística, que baja de la ceguera del monte Horeb, en clave veterotestamentaria, o del Tabor del Evangelio. Viaja, en definitiva, de la Tiniebla de la teología (gran paradoja) a la luz de la historia. Pero esto es lo interesante: en la Historia Cristo es Luz. La palabra clave de Escoto es *relaxantem*: relajar la contemplación es ver al Cristo -Luz, que es el Cristo ΑΩ, dueño del tiempo mas, por su encarnación, implicado en la Historia de los hombres. Esto es justamente lo que da a entender el pantocrátor de Esquius, en pleno siglo XII del románico catalán. Es preciso fijarse bien en la inscripción de la aureola de luz: HIC DEVS ALFA ET O CLEMENS MISERATOR ADESTO/AC PIETATE TVA MISERORUM VINCLA RELAXA/AMEN (fig. 34)⁵²⁴. Se trata de observar dos importantes detalles en relación a ese descenso de la montaña de la teología al valle de la historia. Primero: el frontal de altar habla de una *relajación de los vínculos* con que Cristo sostiene al fiel: “Por tu piedad y misericordia relaja, destensa esos vínculos”, dice la inscripción. A primera vista, no apunta al mismo concepto de *perdón del pecado* en el mismo sentido que la locución que encontrábamos en la homilía eriúgeniana, *relaxantem*. Pero si se toman ambas expresiones en sentido analógico, es preciso decir que, en un sentido en parte igual y en parte diverso, se dirigen a una misma soteriología, que contempla un *tiempo místico* para la Teología (la inscripción *Hic Deus Alfa et O*) y un *tiempo cronológico* para la historia (en ambos casos es una *relajación* que nos hace bajar de la oscuridad-ceguera de la montaña de la teología, a la luz del perdón del valle de la historia). Para acabar la Homilía, Eriúgena apela, en un nuevo ascenso, a la encarnación del Verbo como prenda para la divinización del hombre (Juan 1, 11-13 y Homilía XX, 1-XXI, 12), a la gloria del Hijo unigénito (XXII) y a su plenitud de gracia y de verdad (XXIII).

Conclusión: Agustín y la Homilía de Juan Escoto Eriúgena. Metaforización y literalización de la luz como teofanía

Varias son las ideas que confluyen en esta revitalización espiritual que ocupa el arco temporal entre finales del XI y principios del XIII: la iconografía del Pantocrátor presentado en una aureola de luz abunda; desde el punto de vista doctrinal, la imagen icónica de la creación y del pecado da a entender uno de los nervios principales de la catequesis del momento; los elementos que fundamentan la prédica y la iconografía proceden, básicamente, de la Biblia y de la Patrística; los pensadores más citados son Agustín, Beda, Gregorio Magno y Escoto Eriúgena. *Cuantitativamente*, los escritos de Agustín son los que, con diferencia, predominan en territorio catalán de alta Edad Media. *Cualitativamente*, parece que interesa remarcar la doctrina de Juan Escoto Eriúgena, por lo que se refiere a su *Homilía al Prólogo de Juan*. Se tiene constancia de su lectura, en variados puntos de la geografía del país, la mañana del día de Navidad⁵²⁵. Ahora se trata de introducirse mínimamente en su sistema de pensamiento y de

⁵²³ “Fuit homo missus a deo, cui nomen erat Iohannes”. Ecce aquilam de sublimissimo uertice montis theologiae leni uolatu descendentem in profundissimam uallem historiae, de caelo in terram spiritualis mundi pennas altissimae contemplationis relaxantem (PL 122, 291B1-10).

⁵²⁴ Esquius, Barcelona, Pintura sobre taula, frontal d’altar, 96x122 cms., segunda mitad del siglo XII, MAC, 65502, J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 302.

⁵²⁵ Sobre este punto hay dos referencias fundamentales que remiten a la documentación de la época: E. Jeaneau, *Homélie sur le Prologue de Jean*, Sources Chrétiennes, Paris, 1969, p. 78-120; E. Jeaneau, “Le renouveau érigénien du XIIe siècle”, in: W. Beierwaltes (ed.) *Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August, 1985, p. 26-46.

constatar que es uno de los elementos que entrará en esa especie de ley de los platonismos comunicantes, y de la que Catalunya se ve pigmentada. Agustín, por su *cantidad* y Eriúgena, por su *calidad*, conectan en un tema relevante para nuestro estudio: la Cristología de la luz⁵²⁶.

Ahora bien, conviene ver en qué términos se expresa esta cristología, y cómo concuerda su planteamiento con el tratamiento generalizado del *fondo* y la *forma* del icono del Pantocrátor. Primeramente hay que partir de una distinción que Escoto hereda de Agustín, entre los vocablos *mysteria* y *symbola*⁵²⁷. San Agustín, tal vez inspirándose en Orígenes, afirma que la Escritura es transmitida según la historia *cum docetur, quid scriptum aut quid gestum sit; quid non gestum, sed tantummodo scriptum quasi gestum sit*⁵²⁸. Esta frase permite intuir un concepto aplicable a la explicación de cómo se hace presente el Cristo-Luz en la iconografía del *Pantocrátor* catalán del siglo XII. El concepto se expresa mediante la bipolarización entre el *Sacramento* y el *Símbolo*, que cabe expresarla con otras parejas de vocablos de contenido semántico paralelo: signo-significado, figura-realidad figurada. En definitiva, Eriúgena, retomando un Agustín origeniano, distingue el *sacramento* del *misterio* en el sentido de que el *misterio* se produce en función del contenido del *sacramento*⁵²⁹; y así, el *sacramento* es entendido como un signo encargado de anunciar por adelantado el misterio. De este modo, un ‘único misterio’ puede tener diversos sacramentos y, tal como lo describen los profetas el *sacramento* es futuro y, del modo como aparece en el Evangelio, es un cumplimiento por adelantado del *misterio*⁵³⁰. Por ejemplo, los profetas anuncian el *sacramento* de la luz⁵³¹, mientras que Cristo, con su bautismo *sacramental* en el Jordán, prefigura el *misterio* de la luz de la gracia santificante⁵³². En definitiva, cuando Agustín habla de *mysterium* se refiere a lo que los griegos llaman *symbolon*, y que él mismo llama *symbolum*, reservando su uso para la expresión *symbolum fidei*⁵³³. Esta es una concepción verosímil para fundamentar la distinción que Eriúgena establece entre misterio y símbolo, entre los que media el *sacramento*. El símbolo es el signo sensible que asocia las cosas similares entre sí; el *sacramento* es el signo sensible que, eficazmente, anuncia al misterio; el misterio es la realización de lo *simbolizado* y de lo *sacramentado*, más allá de lo humano. Se produce una especie de viaje, un itinerario de la mente, una *anagogía* entre el *símbolo* y el *misterio*, pasando por el *sacramento*⁵³⁴.

⁵²⁶ Sobre este tema ver dos artículos fundamentales: J. McEvoy, “Metaphors and Metaphysics of Light in Eriugena”, W. Beierwaltes (ed.), *Begriff und Metapher, Sprachform frd Denkens bei Eriugena*, Vorträge des VII. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-29. Juli 1989, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990, p. 149-167 y W. Beierwaltes, “Negati Affirmatio. Or the World as Metaphor. A foundation for medieval aesthetics from the Writings of John Scotis Eriugena”, *Dionysius*, I, dec. 1977, Dalhousie University Press, especialmente p. 142-146.

⁵²⁷ J. Pépin, “Mysteria et Symbola dans le commentaire de Jean Scot sur l’évangile de Jean”, J. O’Meara- L. Bieler, *The Mind of Eriugena*, Papers of a Colloquium, Irish University Press, Dublin, 1973, p. 16-30.

⁵²⁸ *Enarr. in Psalm. 77. 26. PL 36, 999-1000. Pépin, 1973, p. 22,*

⁵²⁹ *Enarr in Psalm. 106.14. PL 37, 1429: Magna mysteria ista, magna sacramenta, quam profunda, plena mysteriorum*

⁵³⁰ *De civ. Dei. VII, 32: Hoc mysterium vitae aeternae iam inde ab exordio generis humani per quaedam signa et sacramenta temporibus congrua... praedicatum est. Pépin, 1973, p. 28.*

⁵³¹ Sal 7, 25-26.

⁵³² Mt 3, 11; Lc 3, 21-22; Jn 1, 31-34.

⁵³³ Pépin, 1973, p. 23.

⁵³⁴ Juan Escoto, *Expos. I.2, PL 122, 132CD: Per symbola, hoc est per signa sensibilibus rebus similia (...) et per anagogen, hoc est per ascensionem mentis ad divina mysteria, contemplantur, quantum nobis sinitur, manifestatas caelestium intellectum dispositiones.*

Estos tres elementos aparecen en la *Homilía al Prólogo de Juan*, donde se encuentran junto al concepto de Teofanía. Se trata de una manifestación divina cuyo significado esencial se hace particularmente claro a través de una metafísica de la luz que, para Eriúgena, pretende ser dos cosas: un paradigma universal para comprender y un estatuto ontológico que hace que las cosas sean lo que son⁵³⁵. La teofanía es la luz y, al mismo tiempo, la causa de todo en el ser y en el pensar. La luz es la *metáfora absoluta*, lo cual hace que haya que recurrir, en su expresión, a la *literalidad absoluta*: el contenido que se hace visible en sí no puede ser completamente trasladado por ningún modo o discurso directo. Sólo hay un modo de expresar este pensamiento: a través del concepto de tiniebla. Si la oscuridad no es irracional e inidentificable, sino que además expresa el modo absoluto e inconmensurable de pensar, sólo puede ser definida como negatividad, aunque no sea en grado tan elevado la causa del pensamiento finito. Esta ‘nada’ es oscuridad por virtud de la más intensa y elevada luz: *Altitudo claritatis, lux per excellentiam, excessus luminis*⁵³⁶. Dios, en su ser-en-sí mismo no es ni comprensible ni definible, *ineffabilis lux*⁵³⁷.

Las palabras de la Biblia “Dios vive en una luz inaccesible y ningún hombre puede acercársele” (1Tim 6,16) y “Ningún hombre le ha visto jamás” (Jn 1, 18 y Ex 3, 20)⁵³⁸ substancializan y refuerzan esta teología negativa que, en términos iconográficos, lleva al teólogo y al artista a expresar a Cristo-Luz recurriendo a una literalización de la luz, que prescinde del registro metafórico. Así se entiende la abstracción de las formas y el hieratismo de una figura que, en la mayoría de las páginas del Evangelio, es cercana a los hombres y que el arte del siglo XII expresa *tal cual es*. La observación del Cosmocrátor del tapiz de Girona hay que verla a la luz de estas consideraciones. Ahí aparece el Cristo REX FORTIS que prescinde del *símbolo* y, saltando por encima del *sacramento*, va directa al *misterio*. El observador, ante este tipo de imágenes se enajena como hombre y es transportado a un mundo sólo expresable mediante planos geométricos inhabitables para el ser humano, en los que se está expresando algo sobrenatural. El desierto en el que Juan grita, se hace discernible como la proclamación de la Palabra que es -hablando alegóricamente- la “distancia” o “sublimidad” de la divina naturaleza. Esto equivale a decir que el desierto es en su Nada, una anticipación de la canción mística *Granum Synapis*, en la que lo super-sustancial es considerado “ni como esto ni como aquello”, es decir, nada existente⁵³⁹. Consecuentemente, Dios puede ser definido como Nada⁵⁴⁰ o como Desierto⁵⁴¹. Finalmente, en el sistema de Eriúgena, que pasa por una *lux trina* (del Padre-*lumen primum*; del Hijo-*lumen verum*; del Espíritu Santo-*anima mundi*?), todo volverá a su lugar de origen, en virtud de una

⁵³⁵ W. Beierwaltes, 1977, p. 142.

⁵³⁶ PIII 1, 623D; similares expresiones en la *Homilía: Quia ego sum lux intelligibilis mundi, hoc est, rationalis et intellectualis naturae (...) vos non estis substantialis lux, sed participatio per se subsistentis luminis* (HP XIII, 291A).

⁵³⁷ PIII 16, 668C, Similares expresiones en la *Homilía: Luminis substantialis* (HP XVI, 292C).

⁵³⁸ PIII 16, 668C.

⁵³⁹ El desierto en la *Homilía* aparece en XV: *Vox clamantis in deserto. Nuntius praeparat domini adventum. Cui nomen erat Ioannes, cui donatum est regis regum fieri precursor, incarnati verbi manifestator et in spiritualem filietatem baptizator, aeterni luminis voce et martyrio testator*. Para la mística bajomedieval interesa ver: A. Vega, “Poema Granum sinapis / El grano de mostaza”, en: Maestro Eckhart, *El fruto de la nada y otros escritos*, Madrid, Siruela, 1998, p. 139-142.

⁵⁴⁰ En la *Homilía* aparece Dios relacionado con la Nada en HP VIII 15, 17, 23, 29, 287D; IX 9, 288B; XI 19, 20, 289C.

⁵⁴¹ W. Beierwaltes, 1977, p. 143.

introdutiva lux que devuelve al principio de su existencia todas las cosas, después del descubrimiento y la contemplación de las formas puras y de las cosas inteligibles (recordemos el *amatores pulchritudinis spiritualis* de la regla agustiniana del 1235 en Catalunya), y gracias al esfuerzo personal (*preceptum*) y a la divina gracia (*pulchrum*) que trabaja en el alma del filósofo, del sabio que cree⁵⁴².

⁵⁴² *Hinc est, quod universalis huius mundi fabrica maximum lumen fit, ex multis partibus veluti ex multis lucernis compactum, ad intelligibilium rerum puras species revelandas et contuendas mentis acie, divina gratia et rationis ope in corde fidelium sapientium cooperantibus. Expositiones super Ierarchiam coelestem I, 1, 129 CD.*

2. *Imago Dei* **Afirmación y negación** **de la imagen del Dios escondido**

Creat et non creatur, Nec creat nec creatur

Introducción

En el primer capítulo de estas páginas, se ha planteado algunas cuestiones claves, que permitirán una cierta ascensión por el terreno fronterizo de las ideas y de las imágenes. Esta aventura teológica, estética e histórica es una subida (que se parece a la ascensión del personaje platónico desde el fondo de la Caverna, hacia arriba, en dirección a la Luz) que se dirige a la comprensión de una experiencia religiosa (la unión con Dios) que acontece en un escenario y con unos personajes constituidos estéticamente. Hasta ahora se ha atravesado grandes remansos de ideas en el contexto de una reforma llamada canonical (el auge de la regla agustiniana en la Europa occidental); se ha ahondado en el sentido estético que la recepción patrística medieval concedía a los pasajes bíblicos de la creación y del pecado de la primera pareja salida de las manos del Padre; se ha comprendido que esta Historia *reformista* y este arte *cosmográfico* acontecen en un universo eidético instalado en el espacio de sutura que hay entre la filosofía neoplatónica y la religión cristiana: Creacionismo, platonismo y luz del mundo, reza el subtítulo del capítulo inmediatamente anterior al que ahora introduzco.

Esta primera parte ha sido larga en cantidad y en calidad. Porque se ha necesitado una respetable extensión y una no despreciable intención: son muchos los manuscritos, las fuentes primarias de pensamiento y la bibliografía secundaria utilizada; y también son numerosas las hipótesis de trabajo que se han ido desgranando a lo largo del discurso del primer capítulo. Después de todo, la idea principal se formula escuetamente en tres puntos: 1. La reforma agustiniana es el elemento histórico que catapultó fuera de los muros de los antiguos monasterios benedictinos una teología de la luz que impregnará el sustrato cultural de la piedad popular de los cristianos del momento. Por vez primera, gracias al espíritu apostólico de la regla agustiniana, el hombre y la mujer del campo comprenderán que Cristo es una Luz del mundo que, por decirlo así, *va con ellos*; 2. Esta *Lux* no aparece sin tener consecuencias serias sobre el hombre de la época: es una *lux mundi*. Su resplandor salpica al mundo a la vez que lo ilumina y le hace comprender, experimentar y cantar alabando a un Dios que crea y que redime del pecado; y 3. En la práctica, *pone en marcha*, invita a entrar en la escena de la contemplación de una *belleza espiritual* que es, en el fondo, platónica. El cristianismo, desde el propio evangelio de Juan, pasando por la teología de los Padres capadocios, ha sido platonizado. También el platonismo, desde Proclo o Plotino, pasando por Agustín o el Areopagita, por el largo camino de la Tardoantigüedad y la alta Edad Media, ese espíritu platónico ha sido cristianizado, fundiéndose estrechamente con una fuerte religión, que predica el compromiso vital con un Logos que se encarna entre los hombres.

Este segundo capítulo también presenta una estructura formal en forma de pirámide. También es ternaria, siguiendo el esquema metodológico de Tiempo

(Historia), Espacio (Arte) e Idea (Pensamiento) que desde el principio se ha propuesto para este trabajo hermenéutico. Sin embargo, se trata de una pirámide de mayor altura, con más piezas que el primer capítulo. Casi se podría hablar aquí de una pequeña pirámide dentro de otra de mayores dimensiones. Se arranca con un posicionamiento histórico titulado ‘Frontera’ (2.1), que examina las idas y venidas de esta teología predominantemente litúrgica de la luz, saltándose la frontera geográfica, yendo más allá, gracias a la ausencia de aduanas culturales con el reino carolingio y la vecina Italia. El capítulo se cierra con el epígrafe ‘Abstracción’ (2.3), que manifiesta la necesidad de geometrizar la *imago Dei* con el fin de expresar más lo que Dios no es que lo que es, siguiendo las pautas de la *Teología mística* del Pseudodionisio, puntualmente traducida por el monje irlandés Juan Escoto Eriúgena en el siglo IX.

Entre estos dos bloques, iniciático y conclusivo, *Frontera* y *Abstracción*, se instalan, en forma de cuña, tres más que, a su vez, construyen su propia pirámide en el campo de la hermenéutica de la imagen del Dios judeocristiano profetizado en el Antiguo Testamento y proclamado en el Nuevo. El título genérico de esta sección central del trabajo va directo al meollo de esta recepción de la Teología de la luz en Occidente en la iconografía del Omnipotente: “Mandorla/Cruz: Teologías apofática y catafática de la imagen” (2.2) La forma de disponer los elementos de esta pirámide nuclear es la siguiente: Esencia-*Ousia*: Promesa (2.2.1); Actuación-*Energieia*: Sacrificio (2.2.2); Virtud-*Dynamis*: Retorno (2.2.3). Son los tres movimientos que plantea la imagen del Pantocrátor: la Promesa es una Mandorla; el Sacrificio es una Cruz; el Retorno vuelve a ser una Mandorla, esta vez no como *promesa* sino como *teofanía*. En la cúspide de este segundo capítulo, en el vértice de la pirámide, la cuestión de la *Energieia*, de la Actuación, del Sacrificio: la Cruz y la Eucaristía, únicas imágenes permitidas por la cultura bizantina iconoclasta para *presentar* la *imago Dei*. A partir de aquí se inicia un verdadero descenso que, pasando por la abstracción de esa imagen, deja este segundo capítulo a las puertas del Logos y de su intervención en las estructuras del mundo. Pero ya llegará el momento de introducir el tercer capítulo, pues ahora conviene abordar el presente, aunque sea con “el peligro inmediato de naufragar en la oscuridad de los más sutiles intelectos”, “ (...) o que de repente los arrecifes pued(a)n resquebrajar el casco del barco¹.”

2.1. Frontera. Cultura carolingia en la Catalunya condal

La transmisión de la cultura carolingia a la Marca Hispánica. Los siglos IX-XII.

Es fundamental comprender que la recepción de cualquier elemento cultural en la Catalunya de entre finales del siglo XI e inicios del XIII pasa por el filtro de su antigua dependencia del imperio carolingio. En términos de liturgia, la Marca hispánica, ya en tiempos de Gregorio VII casi no debe esforzarse por modificar su liturgia que, gracias a su dependencia carolingia, nunca fue mozárabe; en cuestión de arte, aunque abierta a

¹ PL 122, 743D-744A.

otras influencias -italiana, bizantina, mozárabe y anglosajona- el sabor fuertemente impregnado de lo francés es evidente; incluso desde el punto de vista paleográfico cuántos documentos muestran la elegancia de la letra carolina, empequeñecida y redondeada, que llena los folios de la historia de la Catalunya altomedieval. Por eso una historia de la recepción de una teología de la luz en Catalunya, estudiada bajo la perspectiva de la imagen y el texto, no debe obviar que, en sus orígenes, la cultura en el Principado es la de una provincia más, limítrofe con el dominio musulmán en Hispania, de un vasto imperio que genera cantidades ingentes de manuscritos, de imágenes del Dios cristiano, de filósofos y de teólogos, de santos.

En la mente de Carlomagno habita la idea de imperio cultural cuando encarga a Pablo Diácono una compilación litúrgica constituida por textos patrísticos, de variado origen neoplatónico-agustiniano². Las colecciones de homilías catalanas se distinguen de los innumerables homilarios latinos por tres fuentes que son, a este nivel, particularmente importantes: las *Homiliae toletanae*³ y dos colecciones que aseguran su descendencia y el mantenimiento del contacto con el mundo cultural-religioso carolingio: los homilarios llamados de *Liverani*⁴ y de *Luculentius*⁵. A estas tres originales fuentes se debe añadir las cuarenta homilías sobre el Evangelio, de Gregorio Magno, que conocen un inmenso éxito a lo largo de la Edad Media y, concretamente en los manuscritos catalanes, se encuentran con frecuencia⁶. Las homilías sobre el evangelio, de Beda el Venerable, también aparecen en los homilarios⁷, y buen número de ellas procede del Homiliario de Pablo Diácono. La recopilación de Diácono, de la que proceden muchas de las homilías de Beda contenidas en los textos catalanes⁸, fue encargada por Carlemagno al monje Pablo (m. después del 792), antes de su investidura

² R. Grégoire, *Homélieires liturgiques médiévaux. Analyse de manuscrits*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1980, p. 423.

³ British Library, Add. 30853, proveniente del monasterio de santo Domingo de Silos que parece ser una copia hecha con letra visigótica del siglo XI o inicios del XII, del manuscrito original, datado en la segunda mitad del siglo VII. (G. Morin, *Anecdota Maredsolana*, I, 1893, p. 407-425; R. Grégoire, *Homélieires liturgiques médiévaux. Analyse de manuscrits*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1980, p. 293).

⁴ De origen italiano, se data en torno al s. IX o X. En PBN, Lat. 3782 (Francia, s. IX-X), sant Cugat (Barcelona, s. XI) y *Santes Creus* (Tarragona, fines del s. XII) se conservan fragmentos que transmiten el texto original, con importantes variantes. (Etaix, 1994, p. 513).

⁵ Homiliario carolingio de fines del s. IX e inicios del X (J. Lemarié, "Deux fragments d'homélieires conservés aux archives capitulaires de Vich, témoins de sermons pseudo-augustiniens et du commentaire de Luculentus sur les Évangiles", *Revue des études augustiniennes*, 25, 1979, p. 85-105).

⁶ PBN, Lat. 5302 (s. XI): *Hom.* 1, PL, 76, 1077 (fol. 6v); *Hom.* 6, PL, 76, 1095 (fol. 30r); *Hom.* 4, PL, 76, 1089 (fol. 43r); *Hom.* 20, PL, 76, 1160 (fol. 51v); etc. PBN, Lat. 5304 (s. XI): *Hom.* 10, PL, 76, 1110-1114 (fol. 179v-182r) PBN, Lat. 3806 (fines s. XI): *Hom.* 23 (fol. 9r); *Hom.* 24 y 25 (fol. 19v. Interesante frase: *Manifestavit se Iesus*); *Hom.* 26 (fol. 24v); *Hom.* 14 (fol. 26v); *Hom.* 29 (fol. 58r); *Hom.* 30 (fol. 75v); *Hom.* 40 (fol. 110r); etc. ACA, Sant Cugat, 22 (s. XI): *Hom.* 21, PL, 76, 1169 (fol. 165r); *Hom.* 38, PL, 76, 1282 (fol. 170v-171r); *Hom.* 9, PL, 76, 1106 (fol. 177r-v).

⁷ PBN, Lat. 5302 (s. XI): (Mc, 6, 47) *In Mc* II, 1083-1194, PL 92, 196B-198D (fol. 220r-221v); (Lc 15, 11) *In Lc* IV, 2279-2583, PL 92, 522B5-12 (fol. 242r-244v); (Lc, 11, 14) *In Lc* IV, 33-263, PL 94, 380-382 (fol. 244v-247r); (Mc 14, 1) *In Mc* IV, 367-693, PL 92, 266D-276D (fol. 298r-301r); (Lc 22, 1) *In Lc* VI, 403-749, CCSL 120, p. 373-381 (fol. 301r-304r). PBN, Lat. 5304: (Io 1,1) *Hom* I, 8, PL 94, 38-44 (fol. 105r-109v); (Io 21, 19) *Hom* I, 9, PL 94, 44-49 (fol. 125v-127v); (Lc 2, 21) *Hom* I, 11 lig. 1-117, PL 94, 53-58 (fol. 170r-171v); (Lc 2, 42) *Hom* I, 19 lig. 1-163, PL 94, 63-68 (fol. 182r-184r)..

⁸ PBN, Lat. 5302 (s. XI): (Lc 1, 26-27) *Hom* I, 3, PL 94, 9-14 (fol. 43r-46v); (Lc 1, 39-40) *Hom* I, 4, PL 94, 15-22 (fol. 46v-51v); (Lc 2, 15) *Hom* I, 7, PL 94, 34-38 (fo. 62v-64v); (Jn 21, 19-20) *Hom* I, 9, PL 94, 44-49 (fol. 97r-99v); (Mt 2, 13) *Hom* I, 10, PL 94, 50-53 (fol. 102r-103v); (Lc 2, 1) *Hom* I, 11, PL 94, 53-58 (fol. 117v-120r); (Lc 2, 42-43) *Hom* I, 19, PL 94, 63-68 (fol. 147v-149v); (Juan 2, 1) *Hom* I, 14, PL 94, 68-74 (fol. 153v-156v).

imperial, siendo todavía rey de los Francos y de los Lombardos (786-800). Tras este encargo se esconde la intención, por parte del rey, de introducir más textos patrísticos en los imprecisos *Ordines* que se utilizan hasta la fecha⁹. La colección original recibe sucesivas correcciones y ampliaciones, aunque lo cierto es que el homiliario de Diácono cumple el papel de leccionario litúrgico patrístico de la Liturgia de las Horas durante numerosos siglos hasta su eliminación, debido a la renovación del Concilio Vaticano II¹⁰.

Esto confirma que el género homiliético en Catalunya, en los siglos XI y XII, supone un punto de llegada de una cadena que vincula la cultura tardoantigua con el siglo XII catalán, hundiendo, como de paso, sus raíces en la cultura del período carolingio. Este es un hecho histórico que habrá de tener cristalizaciones iconográficas en la historia de la imagen correspondiente. Quizás sea este el denominador común de los homilarios medievales, verdaderos receptores litúrgicos de estos corpus textuales: la presencia de Orígenes (s. III), Ambrosio de Milán (339-397), Máximo de Turín (s. IV-V), Agustín de Hipona (354-430), Jerónimo (341-420), León Magno (440-461), Cesario de Arles (470-543), Gregorio Magno (c. 540-604), Isidoro de Sevilla (c. 560-636) y Beda el Venerable (672-735). En ellos está pensando Carlomagno cuando encarga a Pablo Diácono la compilación de esos dos volúmenes de homilías para uso litúrgico. Así se refiere el rey a estos Padres de la Iglesia: *Idque opus Paulo diacono, familiari clientulo nostro, elimandum iniunximus, scilicet ut, studiose catholicorum patrum dicta percurrens, veluti e latissimis eorum pratis certos quosque flosculos legeret, et in unum quaeque essent utilia quasi sertum aptaret. Qui nostrae celsitudini devote parere desiderans, tractatus atque sermones diversorum catholicorum patrum perlegens et optima quaeque decerpens (...)*¹¹.

La recepción de la obra del teólogo irlandés Juan Escoto Eriúgena se inscribe en este ambiente cultural que, entre los siglos VIII y XII, establece estrechas conexiones políticas, económicas y litúrgicas, entre el epicentro del imperio carolingio y una de sus marcas periféricas. Además, también interesa hablar aquí de su influencia inmediata¹². En relación a su entorno más cercano, un personaje destaca muy en primera instancia. Wulfad es quien tiene el honor de poseer el *Periphyseon* dedicado a su persona. Siendo un clérigo de Reims, deviene tutor del hijo de Carlos el Calvo, Carloman (854-860) y sucesivamente abad de Saint-Médard en Soissons (c. 860) y para ser finalmente arzobispo de Bourges, donde muere en 876¹³. Una lista de treinta y un libros que nutren su biblioteca revela la existencia de las traducciones del Pseudodionisio y de las *Quaestiones ad Thalassium* de Máximo el Confesor, así como dos libros del *Periphyseon*¹⁴. El propio Eriúgena se refiere a él como a un colega en sus trabajos

⁹ Grégoire, 1980, p. 423.

¹⁰ *Sacrosanctum Concilium*, 4.XII.1963, art. 92.

¹¹ A. Boretus, *Monumenta Germaniae Historica, Leges* II, 1, “Capitularia regum Francorum”, I, p. 80-81, PL 95, 1159-1160; E. Bishop, “La réforme liturgique de Charlemagne”, *Ephemerides liturgicae*, XLV, 1931, p. 186-207. Citado en Grégoire, 1980, p. 424.

¹² Sobre este tema ver J. O’Meara, “Eriugena’s Immediate Influence”, en: W. Beierwaltes (ed.) *Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August, 1985, p. 13-25.

¹³ Ver E. Jauneau, “Quisquiliae e Mazarinaeo codice 561 deppromptae”, *Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, XLV, 1978, p. 91s. Citado en O’Meara, 1985, p. 14, nota 4.

¹⁴ Lo cual significa o bien dos copias del *Periphyseon*, o bien los dos primeros libros del mismo.

académicos y le consulta para que examine y corrija el *Periphyseon*¹⁵. Es precisamente este tal Wulfad quien introduce en el *De divisione Naturae* a Heinric de Auxerre, del que interesa hablar, como un elemento más en la cadena de la recepción cultural de elementos carolingios recibidos en el Principado catalán de la alta Edad Media.

La influencia de Eriúgena sobre Heiric de Auxerre es interesante porque ayuda a explicar posteriores influencias, en particular de Heinric sobre Remigius de Auxerre¹⁶. Heinric debió ser algo más joven que el propio Juan Escoto. Las dos obras en las que más se ve influido por Eriúgena son, sin duda, su *Homiliario*, escrito entre 865 y 870, y su *Vida de san Germán*. Ese Homiliario es absolutamente deudor de la *Homilía al Prólogo del Evangelio de Juan*, de Eriúgena, del que en Catalunya se recibe, filtrada por el paso de los siglos hasta llegar al XII, una nutrida herencia¹⁷. Jeauneau sostiene que la homilía de Auxerre dedicada al día de Navidad (I.11)¹⁸ contiene incluso más de la mitad de la homilía eriugeniana: 350 de 694 líneas. Utilizando el material eriugeniano con gran libertad, adaptando el original para lograr sus propios objetivos, aunque nunca traicionando su sentido original: “sólo un espíritu impregnado de eriugenismo puede permitirse modificar de modo tan inteligente un texto eriugeniano”¹⁹. Por otra parte, así como su *Vida de san Germán* es deudora del *Periphyseon* en sus libros I-III, su *Homiliario* se debe en buena parte a los libros IV-V del *De Divisione Naturae*. Hay constancia de que Remigio de Auxerre fue discípulo de Heiric: entre Juan Escoto y Remigio hay, por decirlo así, dos generaciones de pensadores. La presencia de eriugenianismo en Remigio ha sido estudiada, sobre todo por lo que se refiere a su comentario a la *Consolación* de Boecio y a su conocimiento de la doctrina del *De Predestinatione* y del *Periphyseon* eriugenianos²⁰. De este modo se ha definido el lugar de Eriúgena en su contexto social e intelectual. Ninguno de los que fueron directamente influenciados por él se le acercan, en talla intelectual y profundidad de pensamiento, pero sus ideas les son lo suficientemente familiares como para que hayan sido capaces de difundir su doctrina a través de la parte central de Francia y más tarde por toda la Europa de la alta Edad Media²¹.

La importancia del conocimiento eriugeniano de Remigio de Auxerre reside en el hecho de que este personaje de finales del siglo IX carolingio “fue el responsable de aglutinar el pensamiento de los académicos del siglo IX en la forma en que continuará influyendo esta tradición académica hasta el siglo XII”²². De hecho, en la familia de

¹⁵ PV, cap. 40: PL 122, 1022A: *Hoc opus... dilectissimo tibi, frater in Christo Wulfrado, et in studiis sapientiae cooperatori, et examinandum offero, et corrigendum committo...*

¹⁶ E. Jeauneau, “Influences érigéniennes dans une homélie d’Héric d’Auxerre”, en: J. J. O’Meara y L. Bieler (ed.), *The Mind of Eriugena*, Papers of a Colloquium, Dublin, 14-18 July, 1979, Irish University Press, 1973, p. 114-124; E. Jeauneau, “Les écoles de Laon et d’Auxerre au IXe siècle”, *Settimane di Spoleto* XIX (1971), Spoleto, 1972, p. 511-521. Citado en O’Meara, 1985, p. 19, nota 35.

¹⁷ E. Jeauneau, “Le renouveau érigénien du XIIe siècle”, in: W. Beierwaltes (ed.) *Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August, 1985, p. 26-46, esp. 33-38.

¹⁸ Publicada en *Studi Medievali* XI, 1970, p. 937-955.

¹⁹ E. Jeauneau, 1973, p. 120.

²⁰ D’Onofrio, “Giovanni Scoto e Remigio di Auxerre: a proposito di alcuni commenti altomedievali a Boezio”, en: *Studi Medievali*, 3ª series, XXII, ii, 1981, p. 587-693; J. Marenbon, *Early Medieval Philosophy*, London, 1983, p. 79 también sugiere que Remigio está en deuda con el *Periphyseon* en su comentario a la *Consolatio* de Boecio.

²¹ O’Meara, 1987, p. 25.

²² G. D’Onofrio, 1981, p. 644.

homiliarios que Raymond Etaix denomina *catalana* aparecen dos grupos claramente definidos, de origen carolingio, asociados a los homiliarios de la Escuela de Auxerre. El primero es el llamado Homiliario de Liverani²³, del que Etaix, para Catalunya, muestra abundantes manuscritos²⁴. El segundo es el Homiliario de Mondsée, constituido por cortas homilías compiladas desde época carolingia a base de fuentes patrísticas²⁵, abundantes en el ámbito geográfico de la Marca hispánica²⁶, al igual que los de Alain de Farfa y Pablo diácono²⁷, que cronológicamente llegan incluso más allá del siglo XII catalán.

Conexión histórica del imperio carolingio con la Marca Hispánica en el siglo de Eriúgena. Más elementos de la recepción cultural en la alta Edad Media condal.

Para lo que será Catalunya, la situación de frontera entre el reino franco y el emirato cordobés había quedado estabilizada desde que el rey Pipino, tomada Narbona y liberada Septimania en 759, había consolidado en el Pirineo la antigua y tradicional *partió* entre la Hispania y la Galia. Parece, en este momento, haberse llegado a una posición de asentamiento estable y permanente. En realidad durante los siguientes veinte años no se producirá el menor roce entre los dos dominios contiguos, carolingio y sarraceno. Es Carlomagno quien fractura el equilibrio con su aparatosa expedición de 778 en Zaragoza, que tan trágicamente debía acabar en Roncesvalles. Se trataba de una empresa destinada, en la mente de su inspirador, a implantar una especie de protectorado sobre la España musulmana, de acuerdo con los dirigentes sarracenos rebeldes al nuevo poder emiral de Abd al-Rahman²⁸. El fracaso de la iniciativa hace que los acontecimientos subsecuentes se desvíen²⁹. Muchos elementos cristianos indígenas de la región del norte del Ebro debieron participar con su ayuda, o al menos con su solidaridad, a la empresa franca. Fracasada ésta, restablecido el dominio de Abd al-Rahman a continuación de su campaña sub-pirenaica, los elementos más comprometidos no tendrían otro camino de salvación que la emigración al reino franco vecino. Fueron los célebres *hispani*, a los que hay que dar una importancia moderada en la explicación de la historia de este período. Instalados en gran parte de las regiones meridionales de Francia, que lindaban con su antigua patria, teniendo algunos de ellos acceso a la misma corte real, en seguida debieron constituir un fermento de propaganda para la liberación cristiana de su país. En este marco empiezan a producirse los movimientos de sumisión de ciudades indígenas al poder del rey franco: en 785 Girona se entrega a Carlomagno: “este año los gerundenses entregaron la ciudad de Girona al rey Carlos”, dice el *Cronicón de Moissac*. Y los *Annals de Barcelona* lo corroboran: “los habitantes de Girona entregaron la ciudad al rey Carlos”³⁰. El mismo Carlomagno escribe: algunos hombres, movidos por la inicua opresión y el yugo cruel que sobre

²³ Descrito por H. Barré, *Les homiliaires carolingiennes de l'école d'Auxerre*, Studi e testi 25, Vatican, 1962, p.195-208.

²⁴ R. Etaix, “Quelques homéliers de la région catalane”, *Homéliers patristiques latines. Recueil d'études de manuscrits médiévaux*, Institut d'Études Augustiniennes, Paris, 1994, p. 368, 369, 376, 377, 383, 385, 386.

²⁵ Descrito en Barré, p. 26-27 y 211-344.

²⁶ Etaix, 1994, p. 343, 385, 386.

²⁷ Barré, 1962, p. 27.

²⁸ R. D'Abadal, “La expedición de Carlomagno a Zaragoza: el hecho histórico, su carácter y su significación”, *Coloquios de Roncesvalles. Agosto, 1955*, Zaragoza, 1956, p. 39-71.

²⁹ R. D'Abadal, *Els primers comtes catalans*, Barcelona, Teide, 1958, p. 219.

³⁰ Respectivamente, *Monumenta Germaniae Historica*, Scriptorum, I, p. 297 y XXIII, p. 2.

ellos imponían los sarracenos, enemigos de la cristiandad, abandonaron sus propias casas (...), y desde Hispania se establecieron en Septimania, y arrancándose de la potestad de los sarracenos se sometieron a nuestro dominio por su libre y espontánea voluntad”³¹. Lo mismo ocurre con la Cerdaña y Urgel. No se trata de un dominio derivado del derecho de conquista: no hay una frontera de por medio, ni política ni cultural. Por eso es lógico que el rey deje, desde el principio, esas poblaciones bajo el dominio de un personaje de relieve, que forme parte del propio pueblo indígena. Con el tiempo, los condes locales se irán sustituyendo por condes francos, como consecuencia de la necesidad de un mayor control por parte del rey franco. No es que el sedimento cultural romano-visigodo, que constituía la base vital de la sociedad del momento, desapareciese. Todo lo contrario: los cánones de los concilios visigóticos, de la *Col.lecció Hispana*, continúan regulando la vida de la Iglesia, la *Ley visigótica* es la norma de la vida civil y la que se aplica en los tribunales en los juicios. Las *Etimologías* de Isidoro seguirán nutriendo los conocimientos del mundo del saber, retirado en claustros, monásticos y canónicas. Los eruditos podrán seguir buscando y encontrando con facilidad supervivencias visigóticas a lo largo de los siglos IX, X, XI y aún más allá, porque esta supervivencia es básica³². Sin embargo, no es más que una supervivencia. No es ya un elemento activo que pueda animar reacciones vitales importantes, que pueda ser fermento de profundos movimientos espirituales y políticos³³.

Para entender que un hombre de la talla intelectual de Juan Escoto Eriúgena pudiera influir, con sus escritos, en la cosmovisión científica-teológica del mundo, tal vez el concepto de “cultura mozárabe”, desarrollado por Maravall, sea útil³⁴. El llamado “sustrato mozárabe” de la cultura española, del que la catalana no sería más que un caso particular, consistiría en aceptar que, a lo largo de la invasión musulmana, y aun después, la cultura, en Catalunya, disfrutaría, aún, de aquel poso de cultura hispano-visigoda que, si bien pasa subterráneamente durante las etapas de invasión y queda pigmentado de arabismo (de ahí el término ‘mozárabe’), ello no significa que deba consistir en una simple influencia musulmana. En otras palabras, al observar el arte catalán que nos llega, procedente del siglo XII, se ve claramente expresado el elemento godo, ciertamente: Catalunya no es tan mozárabe como lo es León, por poner un ejemplo. Pero el mozarabismo significa la conservación de un estado espiritual, adaptado a las nuevas circunstancias, procedente de una etapa anterior a la invasión. El estado cultural en Catalunya es un complejo resultante de las más variadas influencias bizantinas, sirias, persas, griegas, romanas y norteafricanas pre-islámicas³⁵. Son procesos de préstamo cultural que constituyen una prueba patente de que en España y

³¹ *Sicut nullius vestrum notitiam effugisse putamis, qualiter aliqui homines propter iniquiam oppresionem et crudelissimum jugum, quod eorum cervicibus inimicissima christianiti gens Sarracenorum imposuit, relictis propriis habitationibus (...) de partibus Hispaniae ad nos confugerunt, et in Septimania sese ad habitandum contulerunt, et a Sarracenorum potestate se subtrahentes nostro dominio libera et prompta voluntate se subsiderunt ita ad omnium vestrum notitiam pervenire volumus quod eosdem homines sub protectione et defensione noistra receptos sicut in unitate fidei, sic etiam in unanimitate pacis et dilectionis conservare decrevimus.*, R. D’Abadal, *Catalunya carolíngia. Els diplomes carolíngis a Catalunya*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, segona part, 1952, p. 412-413.

³² F. Mateu y Llopis, “De la Hispania tarraconense a la Marca hispánica carolina”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, Barcelona, XIX, 1947, p. 1-122.

³³ Abadal, 1958, p. 229-239.

³⁴ J. A. Maravall, *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, Instituto de estudios políticos, 1964, p. 157.

³⁵ Scudieri-Rugieri, “Correnti esotiche e impronte dimendicate nella cultura ispanica nell’alto medio evo”, *Cultura neolatina*, XIX, 1959.

en Catalunya el magnífico legado de la Antigüedad no se había extinguido. A ello hay que añadir, en la etapa propiamente mozárabe, la presencia de nuevas influencias orientales, de que los árabes son vehículo y que, en ocasiones, ellos reelaboran en parte, y no menos de influencias nórdicas³⁶. Lo importante es darse cuenta de que en lugar de aquella Catalunya que al día siguiente de ser carolingia, se volvía de espaldas al sur y no vivía más que de lo que le llegaba de ultrapuertos, hoy encontramos una Catalunya reconquistada por la gente hispana, ciertamente con la ayuda del rey franco, poseída por hispano-romanos e hispano-godos, y desde muy pronto gobernada por ellos, viviendo de la tradición común de este fondo de población, gravitando en todas sus influencias culturales (ciencia de Ripoll y Barcelona)³⁷, en primer lugar hacia el sur hispano-musulmán, cuya moneda es la corriente en Barcelona ya en el s. IX. A ese sur hispano-árabe se liga su existencia entera, en una doble pose: en actitud defensiva por la amenaza que pesa sobre el núcleo principal del condado; y, en desde una postura reconquistadora, nunca abandonada, de la tierra que dominan los árabes, con la que se mantiene unas relaciones políticas frecuentes y normales³⁸. El arte románico es muy explícito al respecto. Se observan importantes ejemplos en Ripoll (en estrecha relación con el gran obispo Oliba), en donde aparecen columnas copiadas de las califales cordobesas, los casos de sant Miquel de Cuxà, sant Pere de Roda, Cornellà, cripta de Vic, sant Benet y sant Mateu de Bages, así como en tantas otras pequeñas iglesias junto al Pirineo, en las que pululan los arcos de herradura.

Nuestro hilo argumental está centrado en la recepción cultural de fuentes clásicas y patrísticas tardoantiguas en una iconografía que resulta ser la cristalización estética de teologías de la luz que se reciben hacia el siglo XII de la Catalunya condal³⁹. Se acaba de hablar del sustrato mozárabe de la cultura hispánica (incluida la catalana) en la alta Edad Media: se tiene la seguridad de que esta cultura llega, aunque por caminos difíciles, a la Marca hispánica. Y se tiene, también, la certeza de que llega la cultura carolina a Catalunya: no hay más que ver las manifestaciones estéticas que en pintura, arquitectura, escultura e incluso historia de la música se conservan. Aunque sí se sabe que en el siglo XII hay una especie de *renacimiento eriugeniano*, a nivel homiliético por lo que se refiere a la *Homilía* de Escoto, no tenemos constancia documental de la llegada del *Periphyseon*. Sin embargo, es muy importante observar una *unidad cultural* que, más allá de las fronteras, se produce entre los condados catalanes y el reino franco. Unidad que, arrancando de la identidad cultural de la Tarraconense como provincia romana, arrastra consigo la riqueza del poso propiamente godo y, como subterráneamente y salvada su impronta original, conserva ese sustrato mozárabe y carolingio al mismo tiempo, a la llegada de este *elemento aluvial* a las puertas del siglo XII en la Marca hispánica. Es importante tener todo esto en cuenta porque reducir la recepción de esa teología de la luz a la iconografía de un pantocrátor sólo influido por un autor, Eriúgena, que desciende de la lejana corte de Carlos el Calvo hasta la frontera de la alta con la baja Edad Media es arriesgado. Sí se produce esta importante

³⁶ G. Menéndez Pidal, “Sobre los orígenes de la redonda visigoda”, *Cuadernos de Historia de España*, XIII, p. 17-18.

³⁷ J. Samsó, “Cultura científica àrab i cultura científica llatina a la Catalunya altmedieval: el monestir de Ripoll i el naixement de la ciència catalana”, en: *Symposium internacional sobre els orígens de Catalunya (segles VIII-XI)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991, p. 253-269.

³⁸ Maravall, 1964, p. 171-172.

³⁹ Un excelente trabajo que ayudará a completar esta visión, aunque prescinde de las fuentes no escritas, como es el arte, es el de J. Alturo Perucho, “La cultura llatina medieval a Catalunya. Estat de la qüestió”, en: *Symposium internacional sobre els orígens de Catalunya (segles VIII-XI)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991, p. 21-48.

recepción, pero es *un elemento más* en una cadena de complejos y múltiples orígenes culturales.

Vía litúrgica de transmisión de la laus cerei: orígenes del simbolismo de la luz en Occidente

La conexión histórica del imperio carolingio con la Marca Hispánica no se produce de modo desencarnado, sin más transición que la del espacio y el tiempo que fluyen fría e implacablemente. Es necesario encarnar esa conexión histórica de un modo estético y, más concretamente, litúrgico. Otra vez es una transición relativa al simbolismo de la luz la que muestra el largo viaje a que parecen sometidas las ideas y las experiencias religiosas de lugares distantes en el espacio y el tiempo.

Nuestros padres, viene a decir san Basilio, nos enseñaron que una gracia como la de la luz de la noche no debía aceptarse en silencio, sin dar gracias a Dios⁴⁰. La costumbre de repetir unas palabras de bendición al encender las candelas, ya al atardecer, había arraigado entre los primeros cristianos, revistiendo diversas manifestaciones estéticas⁴¹. Al parecer, cuando Basilio escribe estas palabras, la adoración de la cera es más un canto privado que una fórmula litúrgica de la Iglesia⁴². Además de esta devoción popular, y tan antigua como ella, existe un acto cultural de la Iglesia en el que se daba gracias a Dios por la luz y se imploraba la bendición de las candelas que se acababan de encender. No se trataba de un acto cotidiano, ni siquiera de larga duración. Por sí mismo no llegaba ni a congregarse a toda la asamblea cristiana. En cambio se tiene la seguridad de que constituía una oración oficial, de manera que exigía la presencia del sacerdote. Esto es lo que se desprende de un pasaje de la *Tradición Apostólica* de Hipólito, a inicios del siglo III, en Roma, conservado en una versión etiópica: “Cuando empieza a hacerse de noche, si el obispo está presente, que el diácono lleve una candela; que el obispo, en medio de los fieles, al dar gracias, salude primero diciendo: - ¡El Señor esté con vosotros! (...) Y entonces se reza diciendo: ‘Te damos gracias, Oh Dios, por vuestro hijo Jesucristo nuestro Señor, porque nos habéis iluminado, revelándonos la luz incorruptible. Ha terminado la duración del día y llegamos al inicio de la noche; hemos estado satisfechos por la luz del día, que habéis creado para nuestra satisfacción. Y ahora que no nos falta la luz de la noche, os santificamos y os gloriamos, por vuestro Hijo Único, nuestro Señor Jesucristo, por Quien tenéis, con Él, pujanza y honor, con el Espíritu Santo, ahora... y todos dicen: Amén’”⁴³. Son preces litúrgicas muy cercanamente emparentadas con la liturgia judía. De hecho, en medio de la descripción del ágape y de otras instrucciones referentes al cuidado de los enfermos y de las viudas, se encuentra la fórmula más antigua del lucernario cristiano, la única de la cual puede decirse con seguridad que representa un lucernario no constituido todavía en oficio vespertino independiente. Se encuentra dentro del ágape sagrado, como la bendición de la candela para los judíos.

⁴⁰ *Tratado sobre el Espíritu Santo*, 29, 73: PG 32, 205. J. Pinell, “Vestigis del lucernari a Occident”, en: *Liturgica*, Scripta et Documenta 7, Cardinali I. A. Schuster in Memoriam, in abbatia Montserratí, 1956, p. 91.

⁴¹ Sobre este tema, F. K. Dölger, “Lumen Christi”, en: *Antike und Christendom*, V, 1936, p. 1-43; sobre el lucernario, en particular, aunque ya se irá viendo sus diferentes aspectos, ver, I. Schuster, “L’Eucaristia lucernaris nella liturgia ambrosiana”, en: *Ambrosius*, 7, 1931, p. 57-71; y L. Mainardi, “Ad incensum lucernae”, en: *Ambrosius*, 10, 1934, p. 1-14.

⁴² E. Smothers, “φωξ ἱλαρον”, en: *Recherches de Science Religieuse*, 19, 1929, p. 266-283.

⁴³ B. Botte, *La tradition Apostolique*, SC, 11, París, 1945, p. 61.

Inevitablemente, también su formulación literaria se relaciona con la estructura de las bendiciones judías⁴⁴.

Santificar su hora, la noche: éste era el objeto del lucernario. Con el paso del tiempo irá consolidándose una oración inicialmente improvisada por el buen gusto de la devoción popular: desde la época apostólica, la Jerusalén del siglo III⁴⁵, el oriente y el occidente tardoantiguo⁴⁶ (incluso en la vida monástica)⁴⁷, y las *Constituciones Apostólicas*, de fines del siglo IV, que ofrecen un esquema preciso del oficio vespertino: un salmo, pregarias diaconales, exhortación del diácono, fórmula de acción de gracias del obispo y, finalmente, la bendición de la despedida con la imposición de las manos⁴⁸. Es una liturgia de la luz que avanza, en el tiempo, hasta el ámbito hispánico visigótico de los siglos VII y VIII⁴⁹ y a la que se van aparejando otros temas, como el de la creación del mundo, de los que ya se ha hablado⁵⁰.

Teología simbólica y teología mística de la luz: de la metáfora a la literalidad, a través de la liturgia. Eliminación de fronteras entre Imago Dei y Lux mundi.

Es evidente que resulta más sencillo rastrear una teología de la luz por la vía “litúrgica” que por la vía “científica”. Cuando se habla de una “teología científica de la luz” se quiere hacer referencia, en este contexto, a la llegada de ideas relacionadas con el descubrimiento de un Cristo-Luz mediante la observación científica del mundo. Por ejemplo, a través del estudio del transcurso del tiempo cronológico que se observa en el famoso calendario de Ripoll se llega a la conclusión, también de que en el siglo XII catalán hay una conciencia de adorar a un Cristo cosmocrátor, dueño del Tiempo y origen de toda luz. Pues bien, paralelamente a esta “teología científica de la luz”, en la que habría que alinear tanto el *Periphyseon* de Eriúgena como la *Clavis* de Honorio Augustodunensis, se dispone una “teología litúrgica de la luz”, frecuentemente

⁴⁴ G. Horner, *The Statutes of the Apostles or Canones Ecclesiasticis*, Londres, 1904; L. Mainardi, “Uno sguardo generale al vespero ambrosiano”, en: *Ambrosius*, 9, 1933, p. 299-305; Dölger, 1936, p. 23-24.

⁴⁵ P. Geyer, *Itinera Hierosolymitana s. III-VIII*, CSEL, 38, Viena, 1898, p. 37-101.

⁴⁶ Eusebio de Cesarea, *Comentario al salmo 64*: PG 23, 640; San Hilario de Poitiers, *Tractatus in Ps. 64*, CSEL, 7, Milano, 1881, p. 244; san Jerónimo: *ad Laetam: Mane hymnos canere, tertia, sexta, nona hora stare in acie quasi bellatricem Christi, accensaque lucernula reddere sacrificium vespertinum*, CSEL, 55, p. 300; San Ambrosio, *De Virginibus* III, 4: *Solemnes orationes cum gratiarum actione sunt deferendae cum e somno surgimus, cum prodimus, cum cibus paramus sumere, cum sumpserimus, et hora incensi, cum denique cubitum pergimus* (ed. O. Faller, *Florilegium Patristicum*, Bohn, 1933, p. 71. Citado en Pinell, 1956, p. 5-6, nota 15.

⁴⁷ San Aureliano, *Regula monachorum*: PL 68, 395; *Regula Magistri*, c. XXXVI y XLI: H. Vanderhoven-F. Masai, *La Règle du Maître, édition diplomatique...* Bruselas-París, 1953, p. 238 y 240.

⁴⁸ Pinell, 1956, p. 6.

⁴⁹ *Sol cognovit occasum suum, posuisti tenebras et facta est nox* (Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León), Centro de Estudios e Investigación san Isidoro, Madrid-Barcelona-León, 1953, fol. 281). Cf. *Breviarium Gothicum secundum regulam beatissimi isidori archiepiscopi Hispalensis*, reproducido en Migne PL 86, 328; cf. J. Vives, *Oracional visigótico*, Monumenta Hispaniae Sacra, Series litúrgica, vol. I, Barcelona, 1946: *Benedictio cerei in sacrario* (n. 841-842, 844), y *benedictio lucernae* (n. 838'-840', 843)

⁵⁰ Por ejemplo, el salmo de la creación, el 103, figurará a fines del s. IV como introducción a las vísperas bizantinas. En Occidente, en los monasterios de san Cesáreo y san Aureliano, como introductorio de la hora *duodecima* que seguía al lucernario, designado por las palabras *sol cognovit occasum suum* (Cesario de Arles, *Statuta Sanctarum Virginum*: ed. G. Morin, *Anecdota Maredsolana*, I, 1893, p. 120; San Aureliano, *Regula Monachorum*: PL 68, 385.

alimentada por dos importantes fuentes que son fundamentales, aunque no exclusivas: la Biblia y la Patrística.

Así se va forjando la “teología litúrgica de la luz” que para nada entra en contradicción con su homónima “científica”: la fe y la filosofía, en este aspecto, vuelven a hermanarse con naturalidad. Esta teología litúrgica de la luz se formula originariamente alrededor de la bendición del lucernario constituyéndose, como se ha visto, en oración litúrgica oficial para las vísperas. Aunque pueda parecerlo, nada tendrá que ver esta oración de vísperas -sólo su importante trabazón con la recepción de la teología de la luz de que se viene hablando, para el ámbito occidental-, no estará directamente relacionada con la génesis y el desarrollo de la famosa liturgia de la Vigilia Pascual⁵¹, aunque a primera vista pudiera parecerlo⁵². Por tanto, ahora es mejor continuar, sin desviaciones, hablando de la liturgia del lucernario. Ésta se encuentra en las oraciones vespertinas del ámbito bizantino⁵³, en la liturgia ambrosiana⁵⁴, que en algunos aspectos es similar a la hispánica⁵⁵.

En relación a las oraciones del lucernario hispánico⁵⁶, hay que destacar un importante detalle para la reflexión estético-teológica acerca de esta liturgia de la luz⁵⁷. Se trata de un elemento exclusivo de la liturgia hispana que es la especulación en torno al concepto de *sacrificium vespertinum*. Es cierto que se valen de la metáfora del *Dirigamur* para mostrar cómo la oración vespertina de la Iglesia suple el sacrificio antiguo⁵⁸. Sin embargo, son oraciones que van más allá y ayudan a señalar una diferencia fundamental entre la luz como mero *símbolo* y la luz como *realidad*. Porque Cristo, ni en la teología ni en el arte de la luz que se recibirá en la iconografía del Pantocrátor de la Catalunya condal, es una mera metáfora de la luz: es la Misma Luz. Esto es lo que se querrá representar con la mandorla: Cristo-luz, y no Cristo-símbolo-de-luz. Lo mismo ocurre en esta espléndida liturgia que en tiempos cercanos a la reflexión eriugeniana sobre la naturaleza quiere manifestar no la iluminación como símbolo, sino la iluminación como *holocausto*: como algo que se quema *en serio*, no sólo simbólicamente. Al presentar la luz material del cirio o de la candela, no sólo se pide a Dios que la bendiga, no sólo suplican la luz del alma, sino que *de la misma luz* se

⁵¹ Sobre ésta, ver J. Pinell, “La benedició del ciri Pasqual i els seus textos”, *Liturgica*, 2, *Scripta et Documenta*, 10, in *Abbatia Montserrat*, 1958, p. 119; B. Capelle, “La procession du Lumen Christi au Samedi Saint”, en: *Revue Bénédictine*, 44, 1932, p. 105-119.

⁵² Pinell, 1956, p. 12.

⁵³ Pinell, 1956, p. 12-16.

⁵⁴ Pinell, 1956, p. 16-20.

⁵⁵ Pinell, 1956, 20-35.

⁵⁶ Que se encuentran en los siguientes manuscritos o ediciones críticas: el más antiguo es de inicios del s. VIII, es el *Veronense* códice LXXXIX, que muy probablemente proceda de la catedral de Tarragona (J. Vives, *Oracional visigótico*, Monumenta Hispaniae Sacra, Series liturgica, vol. I, Barcelona, 1946, p. XXXIV de la introducción); *Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León*, Centro de Estudios e Investigación san Isidoro, Madrid-Barcelona-León, 1953; Biblioteca Capitular de Toledo, ms 35.2, actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, n. 10.110; Biblioteca Capitular de Toledo, ms. 34.4, 35.6, 35.7; Ms. del Monasterio de san Millán, actualmente en la Biblioteca de la Real Academia de Historia de Madrid, “Aemilianensis n. 60”; Ms. del British Museum, todos ellos procedentes de Silos: add. 30.844, 30.845, 30.846, 30.851 (J. P. Gilson, ed., *The Mozarabic Psalter*, Londres, 1905); y el *Breviarium Gothicum*, F. A. Lorenzana (ed.), *Migne* PL 86.

⁵⁷ Conviene hacer notar que la Marca Hispánica, por pertenecer, en la época condal, a la liturgia de la diócesis narbonense, sigue más de cerca la liturgia romana. Sin embargo, hay evidentes similitudes entre estas tres liturgias de la luz: la romana, la ambrosiana y la mozárabe, que se sigue en Hispania hasta pasada la reforma gregoriana (Pinell, 1956, p. 31-32).

⁵⁸ Pinell, 1956, p. 29-35.

hace ofrenda a Dios. Aún más: se la denomina sacrificio vespertino y, a través de la bendición de aquella luz se esperan gracias, por decirlo así, *reales*, que el alma necesita.

No es que deba decirse que en las oraciones hispanas se ha hecho un descubrimiento de toda esta teología de la luz vespertina. En el himno de Prudencio y en una oración del *Missale Gothicum* ya se menciona una luz como ofrenda⁵⁹; incluso, en algunas bendiciones del cirio pascual se habla no sólo de ofrenda, sino también de sacrificio. No hay más que tener en cuenta, por ejemplo, la oración romana de Gelasiano, cuya intención suprema parece ser la de subrayar este carácter de donación⁶⁰. Sin embargo, persiste la diferencia entre *ofrenda* (cuyo carácter *todavía* metafórico es evidente) y *sacrificio* (cuya vertiente *ya* literal actualiza lo que la metáfora de la ofrenda anunciaba *a distancia*). Incluso se llega a utilizar la luz en un sentido metafórico-sacrificial que no contribuye a explicar en qué sentido se produce una recepción de la teología de la luz, cristalizada estéticamente en la abstracción de la *Superessentialis Bonitas* en forma de almendra mística rodeada por los cuatro vivientes del Tetramorfos: *Oramus te, domine, ut cereus iste in honore nominis tui consecratus, ad noctis huius caliginem destruendam endeficiens perseveret, in odorem suavitatis acceptus supernis luminaribus misceatur*⁶¹, cosa que, en el *Exultet*, la referencia a la luz como ofrenda no pasa de ser una imagen poética, algo atrevida. El tono de algunas oraciones hispanas es muy distinto, de un cariz más místico, con lo que de relación unitiva, a través de la ofrenda de la luz, esto significa: *flammicomae claritudinis tibi munus oblatum, lucifluo sancti Spiritus respergens inlapsu, tuis effice nutibus placitum, nobis redde prodificum; ut et visibili fulgore nigroris noctivagi furva coerceat, et invisibili munere maledulcium scabra peccaminum errata consumat*⁶². En otras oraciones, la *simbología* de una ofrenda que da luz *se literaliza* perdiendo su carga alegórica en un sacrificio que se quema e ilumina cristológicamente: *tibi luminis huius victimas immolamus; et occidente sole, vernaculum hoc peculiare lucerne munus offerimus, (...) in locum sacrificii salutare accipias*⁶³. Son oraciones que se dirigen, básicamente, a un Dios estético, con imagen, con figura visible, con *icono*: *descendat quaesumus domine, benedictionis tue claritas in oblationem visibilem adque invisibilem incensi (...) ipse consumas velut indeficiens ignis altaris tui, inlato munere sacrificii vespertini, totius populi tui ad te dirigamur oratio*⁶⁴. Parece que semejantes oraciones en torno a la consideración de una cera que se quema como sacrificio para el *Pater lumen* no hacen sino constatar históricamente, a través de la liturgia, la llegada de una tradición que, enriquecida por el paso del tiempo y la extensión en el espacio, abunda

⁵⁹ *O res digna, pater, quam tibi roscidae / noctis principio grex tuus offerat, / lucem, qua tribuis nil pretiosius, / lucem, qua reliqua praemia cernimus! / Tu lux uera oculis, lux quoque sensibus, / intus tu speculum, tu speculum foris; / lumen, quod famulans offero, suscipe / tinctum pacifici charismatis unguine. Aurelii Prudentii Clementis Carmina*, J. Bergsman (ed.), CSEL, 61, Viena, 1926, p. 31. Pinell, 1956, p. 35, nota 99.

⁶⁰ *Deus, mundi conditor, , auctor luminis, siderum fabricator; deus, qui iacentem mundum in tenebris luce perspicias retexisti; deus, per quem ineffabili potentia omnium claritas sumpsit exordium; te in tuis operibus inuocantes, in hac sacratissima noctis vigilia de donis tuis cereum suppliciter offerimus maiestati (...)* (el subrayado es el que propone Pinell para ilustrar el carácter de ofrenda) H. A. Wilson, *The Gelasian Sacramentary*, Oxford, 1894, p. 80.

⁶¹ Ms. del oracional de Silos: Vives, 1946, n. 872, *British Museum* add. 30.846, fol. 80-81.

⁶² Oracional de Tarragona: Vives, 1946, n. 1153, *Breviarium Gothicum*, Lorenzana, PL 86, 236.

⁶³ Y aún continúa diciendo: *ut sicuti luminis officio noctis obscuritas repellitur et effugatur umbra tenebrarum, ita de credentium corda, per invocationem tui nominis, caligo deterreatur omnium peccatorum*. Toledo 35.4, fol 160-160v.

⁶⁴ Toledo, 35.4, fol. 137v.

sobre la adoración de ese *Deus absconditus* acerca del cual tanta tinta se vierte en los *scriptoria* del mundo carolingio.

Los mismos temas irán apareciendo no sólo en las oraciones vespertinas sino también en los diferentes himnos. Ya el *Deus creator omnium*, himno *ad horam incensi*, obra de Ambrosio, es conocido y evocado por su discípulo Agustín⁶⁵. Después de una *laus* al Dios creador, providente al dividir el tiempo en Día y Noche, para que el hombre pueda trabajar y descansar, sigue la acción de gracias por el día pasado y la oración por la noche que se acerca: *Deus creator omnium / polique rector vestiens / diem decoro lumine, / noctem soporis gratia (...*⁶⁶; el tema del Dios y Creador del fuego, *Ignis Creator igneus*⁶⁷, el de la *O lux Beata Trinitas*⁶⁸. En resumen, lo que ocurre con esta acogida de la Teología de la luz en Occidente se explica en tres etapas, que suponen el enriquecimiento de una liturgia muy antigua y la maduración de una *teología simbólica del fuego* a una *teología mística de la luz*. En tres etapas se puede sintetizar lo que ha ocurrido con la *vertebración formal* de las oraciones, mientras se ha ido pergeñando el cambio de lo tardoantiguo a lo medieval mediante una literalización del símbolo, que ha pasado -la cera que arde- de ser metáfora a realidad viva que ilumina, a Cristo vivo que santifica. Las etapas de la transformación de estas oraciones son resumidas por Pinell en tres: 1. Simple bendición de la candela; 2. Adición de otros elementos: salmos lucernarios, himnos u oraciones de la Iglesia. Históricamente representado por las *Constitutiones Apostólicas*; 3. Durante los siglos V y VI la liturgia, en Occidente, se enriquece hasta la opulencia: el oficio vespertino se adapta a cada fiesta: cambia antifonas, himnos y oraciones.

Así es como el Lucernario antiguo se desdibuja. Sin embargo, el mismo hecho de que se difumine elimina fronteras. El sentido estricto de la teología de la luz, vivida desde la antigüedad apostólica en los hogares del próximo Oriente, eclosiona en una *multiplicación* litúrgica *abriendo sus fronteras culturales* a una teología que, en poco tiempo, pasará de los oracionales, los himnarios y otros libros litúrgicos de rito romano, ambrosiano o mozárabe, a ocupar las inmensas extensiones pictóricas de los tímpanos de las iglesias del románico europeo. Durante todo este tiempo, mientras una teología de la luz se recibe y constituye, en sí misma, el nuevo mundo medieval, un cambio en la relación del hombre con su Dios se ha operado: la transformación de un camino que era simbólico, muy mediatizado por la imagen *concreta* del Dios encarnado, en una vía más directa de acceso, pero que a primera vista *desfigura* la *imago Dei* para darla a entender, cada vez más como la nueva *lux mundi*, que predica el Pantocrátor altomedieval desde su libro abierto y rodeado de las figuraciones de los cuatro evangelistas.

La Vigilia Pascual como maduración litúrgica de la iconografía de la luz hasta el siglo VIII.

En el oracional veronense de inicios del siglo VIII, la grandiosa composición de cantos y oraciones para la ceremonia lucernaria de la noche pascual no ha llegado a su

⁶⁵ *Confessiones* IX, 7 y 12; X, 34.

⁶⁶ M. Magistretti, *Manuale ambrosianum ex codice saec. XI. Monumenta veteris liturgiae Ambrosianae*, 1897, p. 417.

⁶⁷ G. Mercati, *Paralipomena ambrosiana, con alcuni appunti sulla benedizione del cereo pasquale*, Studi e Testi, 12, 1904, p. 24ss.

⁶⁸ *Breviario romano-monástico*, vísperas del Sábado. Pinell, 1956, p. 41, nota 113.

máxima plenitud -el manuscrito de Silos del siglo IX le añadirá más oraciones- pero se puede decir que la contiene casi totalmente⁶⁹. Lo cierto es que desde el siglo VII la antigua liturgia del lucernario trata de abrirse paso, madurando, en la dirección de las oraciones de la Vigilia Pascual, que siglos más tarde estarán perfectamente extendidas y asimiladas en la cultura litúrgica del occidente medieval. Y no sólo con la liturgia sino que también irán emparejadas a los programas iconográficos, teológicos y pastorales de hasta finales del XII e inicios del XIII, por lo que afectará a la Marca hispánica dependiente del dominio franco. Es entonces cuando la aclamación del *Lumen Christi!* rasga el silencio y la oscuridad de la noche pascual, con la universalidad y popularidad de que se reviste desde sus principios. Una vez fracturado el silencio, la frontera de la noche pascual, es ya la *Laus Cerei* de siempre, tradicional, la que debía seguir, y con su amén concluir el oficio lucernario de la vela. En palabras del propio Pinell, hay que concretar cómo va tomando cuerpo la doctrina tradicional del lucernario, a medida que transcurren los siglos, desde su germen en forma de *Laus Cerei*. Concretamente, un conjunto de seis fórmulas se añadirá al núcleo primitivo de acción de gracias y adoración de la luz. Destacan dos, por encima del resto: la hispana *Exaudi nos lumen indeficiens* y la romano-ambrosiana del mismo origen. Además, las cuatro oraciones galicanas, que nos remiten, en un futuro no muy lejano, a la liturgia del reino de Carlomagno, donde aterriza Juan Escoto Eriúgena. Se trata de las oraciones en el *Missale Gothicum*: la *Consecratio Cerae*, un *praefatio*, una *collectio* y, finalmente, la doxología *per resurgentem*. El conjunto de estas seis fórmulas lucernarias testimonia que las estudiadas anteriormente no son más que un importante eslabón de la cadena de recepción, sólida y valiosa, de la doctrina del lucernario en el Occidente medieval europeo⁷⁰

Algún lector avisado en temas litúrgicos podría aducir que la recepción, en la que se ha puesto tanto ahínco, de la liturgia lucernaria, no puede ser utilizada como argumento histórico a favor de una recepción de teología de la luz en la Marca catalana. ¿Qué tendrá que ver la liturgia mozárabe o la ambrosiana-milanesa con la carolingia de la diócesis de Narbona, para cuando se desarrolla la iconografía plena del Pantocrátor románico de finales del X e inicios del XII en la Marca Hispánica? No tener respuesta a esta cuestión podría invalidar la posible relación de la iconografía de Cristo-Luz con la liturgia lucernaria supuestamente contemporánea a la pintura, o incluso intensificadora de toda la estética de la luz en el Occidente cristiano. Sin embargo, hay que tener en cuenta dos precisiones fundamentales. La primera se ha hecho ya: el estrecho parentesco entre las liturgias romana, ambrosiana y mozárabe⁷¹. La segunda es todavía más importante y ayuda a completar la visión de esta acogida de una teología litúrgica de la luz que, procedente de la tardoantigüedad y aun más anterior, es recibida en la alta Edad Media narbonense, en la corte de Carlomagno primero y, más tarde, en las provincias de su imperio y del de sus sucesores. Es cierto que para la liturgia romana, carolingia en Francia, no han existido ni vísperas ni lucernario. Sin embargo, considerando que las vísperas tienen derivación global de la antigua bendición de la luz, se puede decir que las vísperas romanas no *tienen* sino que *son* el lucernario. En cualquier caso, esto no es obstáculo para considerar algunos manuscritos litúrgicos,

⁶⁹ Vives, 1946, nn. 839, 841, 842, 843, 844.

⁷⁰ Pinell, 1956, p. 53-54.

⁷¹ Pinell, 1956, p. 31, cuando en su nota 79 cita a M. Magistretti, *Manuale ambrosianum ex codice saec. XI. Monumenta veteris liturgiae Ambrosianae*, 1897, p. 418; H. Lietzmann, *Das Sacramentarium Gregorianum nach dem Aachener Ur exemplar*, Münster Westfalen, 1967, p. 203, 8; A. Olivar, *El sacramentario de Vich*, Madrid-Barcelona, 1953, n. 1386.

como el *Ordo* de Narbona, como espectaculares manifestaciones de la recepción de pautas culturales del siglo IX carolingio en plenos siglos XI y XII de la Catalunya condal⁷².

Es cierto que falta en ellas la oración vespertina. Pero, como repetición de sus temas, se conserva el himno *Lucis creator optime* y, aunque reducido a la mínima expresión de versículo, todavía tenemos el salmo *Dirigatur*. No existe el cántico de Simeón, tradicional en Oriente, pero sí el *Magnificat* que, como acción de gracias de la redención, sublima el himno de alabanza por la creación, tradicional también en el oficio vespertino desde las *Constituciones Apostólicas*. Y aunque parezca rebuscado, interesa prestar atención al salmo 109: ¿es que las palabras *tecum principium in dies virtutis tuae, in splendoribus sanctorum, ex utero, ante luciferum, genui te*, tal y como las debían entender los Padres, no le hacen especialmente merecedor de figurar en el oficio de bendición de la luz?⁷³ ¿Por qué este salmo ha sido tan bien escogido para figurar siempre el primero, es decir, en el lugar del lucernario, en las vísperas romanas dominicales y festivas?⁷⁴ La consideración de la generación eterna del Verbo, como una luz que desprende su claridad, es un tema auténtica e históricamente lucernario. Es posible que nuestro salmo 109 sea tanto o más lucernario que muchas de las antífonas que han merecido gratuitamente su nombre o su uso a las liturgias hispánica o milanesa⁷⁵.

La bendición del cirio pascual en la liturgia romana.

De todas las bendiciones del cirio, la romana es la que está redactada en un estilo más severo. Se trata de la única que adopta la forma de oración, al modo de las grandes oraciones romanas. Así como las demás bendiciones, por lo general, dividen el contenido en dos mitades, y dentro de esta amplia distribución de la materia pasan caprichosamente de un tema a otro, la oración romana se ciñe a un esquema lógico, con

⁷² Es importante especificar que la liturgia narbonense, es el fruto de una compilación de textos de diversa procedencia. Por ejemplo, el llamado ‘Ordo hispánico de Narbona’, importante compilación litúrgica en relación a la praxis litúrgica de la Catalunya condal, “contiene una liturgia de tipo híbrido, que mercede ser llamada romano-hispánica, a fin de distinguirla de todas las otras liturgias locales que originó la introducción del rito romano en las iglesias del imperio carolingio. El ordo de Narbona parece reflejar el estado litúrgico de una iglesia que abandona su rito tradicional, que en este caso es el hispánico, intentando guardar lo que cree esencial para la consagración de una iglesia, y que acepta al mismo tiempo el rito romano-galicano, propio de las iglesias carolingias. (...) Afortunadamente sabemos con bastante certeza que en Narbona el cambio de liturgia ya se había hecho en la primera mitad del siglo IX. La crisis adopcionista y la Reforma de Benito de Aniano fueron los factores decisivos del abandono de la antigua tradición visigótica y de la incorporación de la Narbonense a la jurisdicción eclesiástica carolingia. El cambio de liturgia seguramente tuvo lugar en los primeros años del siglo IX. Sabemos, en efecto, del arzobispo Nebridio, que rigió la sede narbonense del año 799 hasta el 822, que pidió a su amigo Helisacar, canciller de Luis el Piadoso, que le enviase un antifonario romano. Por todo esto es lógico considerar el ordo de Narbona como una composición de mediados del siglo IX” (M.S. Gros, “El Ordo romano-hispánico de Narbona para la consagración de iglesias”, *Hispania Sacra*, vol. XIX: n° 38, 1966, Barcelona, CSIC, 1966, p. 55-56)

⁷³ Sin ir más lejos, y dentro de la tradición agustiniana que impregna, por todas partes, la vida monástica de la Catalunya condal: *Audi vocem Patris ad Filium: Ante luciferum genui te. Qui ante luciferum genitus est, omnes ipse illuminat. ...ille ante luciferum, ante omnes illuminatum: siquidem ante omnem illuminatum necesse est, a quo illuminantur omnes qui illuminari possunt*. San Agustín, *In Iohannem*, III, 7: R. Willems (ed.), CCSL, 35, VIII, Turnholti, 1954, p. 23-24.

⁷⁴ P. Alfonso, *L'Antifonario dell'Ufficio Romano*, Subiaco, 1935, p. 31 y 114.

⁷⁵ Pinell, 1956, p. 56-57.

una clara intención desde inicio a fin. La bendición del cirio pascual en la liturgia romana debe ser considerada como un significativo elemento estético en la recepción de la teología de la luz, que se observa cristalizar en la iconografía del Pantocrátor de alta Edad Media en Catalunya. Se inicia con una invocación inicial a Dios, creador de la luz (3-5); sigue con la ofrenda del cirio y la presentación de los tres grandes temas (5-10). Tras una introducción al tema de la Pascua (10-12), se desarrollan los tres elementos fundamentales: 1. La noche pascual, que considera el misterio a través de la metáfora de la luz divina de Jesucristo, que vence la negrura de la muerte, al ser devorado por la luz (12-17). A través de un nexa (17-21) se introduce el elemento 2. La alabanza de la luz, en la que se evocan los pasajes bíblicos en los que la divinidad se manifiesta como luz (21-27). Tras la correspondiente introducción (27-28), se procede a 3. El elogio de la abeja, en el que se canta la virginidad de las abejas, que han procurado la materia del cirio (28-36). Tras un nexa conclusivo, en el que se manifiesta que por la bondad de la materia, por lo que simboliza, el cirio complacerá a Dios (36-37), se procede a la súplica final (37-43): que Dios bendiga el cirio y, por la luz divina de la gracia, defienda a los fieles (37-43)⁷⁶.

A primera vista parece que la liturgia romana esté muy inspirada por un espíritu fuertemente metafórico. Sin embargo, la perfección de su estructura y el fino sentido litúrgico que denotan sus oraciones la lleva más allá del mero simbolismo. La tradición enseñaba cuál era el provecho espiritual que cabía esperar del lucernario: que Dios disipase las tinieblas del alma, que Dios la defendiese contra la noche del pecado. A través de aquella luz material, *metafórica*, Dios debía resplandecer y comunicarse a los fieles. Por esta razón, la bendición del cirio era, implícitamente, comparada con la consagración de la Eucaristía. Aquí es donde la metáfora *se torsiona* para expresar que Dios, *invisibilis regnator*, debía mezclar su luz de santidad con la llama del cirio. Lo mismo ocurriría en la eucaristía, al mezclarse la substancia divina del Cristo con el pan y el vino de la tierra y del trabajo del hombre. En este sentido, la liturgia romana de la bendición de la luz expresa, de modo abstracto, literal, la realidad de que Dios es el Logos-Luz. La triple y solemne invocación inicial llamaba a Dios con insistencia como Creador de la luz. Y la obligada proclamación del misterio de la Pascua se resolvía también en una metáfora de luz y oscuridad. La visión de la entrada de Jesucristo en la muerte *insertio veri fulgoris lumine*, se erige en la clave de la unidad. Con ella resulta posible una bella superposición de imágenes: a) Creación: Dios disipa las tinieblas materiales con la producción de los astros; b) Redención: Jesucristo estrando en la muerte destruye las tinieblas de la condenación; c) Bendición del cirio: Dios, mediante la bendición del cirio, símbolo de la Pascua de Jesucristo, destruye las tinieblas del pecado en las almas de los fieles⁷⁷.

Esta teología litúrgica *positiva* se complementa con algunos aspectos apofáticos como el canto del *O felix culpa!* La inspirada emoción de este canto no es aceptada por

⁷⁶ Es preciso volver a recordar algún ejemplo de cómo la imagen iconográfica sigue los pasos de los elementos que va planteando la liturgia: LUMEN CHRISTI DEO GRATIAS «Troja, Duomo, Exultet III. Principale: doryforumenos da 2 angeli a volo e da 2 Serafini; in scudo pavese iridato librantesi su due gruppi di angeli tubicini; in trono prezioso; barbuto, chioma a casco, nimbatto; la destra sporge a benedire alla greca, la sinistra sul libro aperto poggiato sul femore (...)», S. XI. Capizzi, 1964, p. 242; Insc. nel libro: illeggibile; sotto la raffigurazione «LUMEN XPISTI . LUMEN XPI . LUMEN XPI» «Exultet cassinese, Brit. Mus., Add. 38, 337 (M. C. ex. VI, 1).- Principale: in trono; affiancato da 2 grandi angeli in adorazione; barbuto, con chioma a casco, nimbo crociato; destra alzata a benedire alla greca; sinistra sul libro aperto poggiato sul femore», Capizzi, 1964, p. 247

⁷⁷ Pinell, 1956, p. 51-52.

todos. Posiblemente algunos de sus contemporáneos sintieran algunas estridencias. De entre todas ellas, tal vez las que más importancia podrían tener son las doctrinales. A algunos les parecerá imprudente dejar escapar aquellas dos exclamaciones: *O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere redemptorem!*. Por ejemplo, en el siglo X el *ordo romanus* del pontifical romano-germánico de Maguncia se suprime, junto con el elogio de la abeja. Siguiendo el pontifical, los misales de tradición franco-germánica omitirán ambas oraciones, mientras que las conservarán los de tradición romano-franciscana. Consta en las *Consuetudines* de Cluny, del 1068, que san Hugo las hizo borrar del sacramentario⁷⁸.

La lectura del Periphyseon y el universo simbólico del hombre del siglo XII.

La presencia de la plenitud estilística de la iconografía del Pantocrátor en la Catalunya del siglo XII conduce al momento cronológico anterior a la unión con Aragón, gracias al matrimonio entre Petronila, hija del rey Sancho y el conde Ramón Berenguer IV. Como se irá viendo, este tipo de imágenes, estrechamente ligadas a la recepción de una teología de la luz de orígenes orientales, es una fiel traducción de la representación de una relación entre Dios y el hombre ligada a un universo de ideas cercano a lo platónico. Junto a estas representaciones del Cristo-Luz, se encuentra en Europa otras que, si bien están más alineadas con una observación científica del mundo, no deben ser separadas de un acentuado sabor teológico heredado de la patrística. En esta línea de expresiones de la actividad imaginativa de los hombres del siglo XII, Marie-Thérèse d'Alverny presenta, el año 1953, su famoso artículo de *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge* sobre el cosmos simbólico del siglo XII. En esas brillantes páginas aparece el estudio de la serie de diseños y esquemas que contiene uno de los más antiguos manuscritos de la *Clavis Physicae* de Honorius, llamado Augustodunensis, el n° 6734 del fondo latino de la Biblioteca Nacional de París.

Se trata de la explicación, tal y como la interpreta Juan Escoto Eriúgena en su *Periphyseon*, del cosmos creado por Dios que retorna a Él *-exitus y redditus-*, donde se amalgama, encadenadas por una elocuente prosa, un importante compendio de autores de la patrología oriental y occidental: Ambrosio, Agustín, Boecio, Basilio y Gregorio de Nisa, Gregorio Nacianceno, su comentador Máximo, Juan Crisóstomo y Dionisio el Areopagita⁷⁹. Junto a las vías de difusión de la obra de Eriúgena vistas hasta ahora, más de carácter homilético, se abren otras, más minoritarias, más eruditas, por conductos más interesados por llegar a Dios no sólo leyendo la Revelación sino observando y estudiando la naturaleza⁸⁰. El manuscrito de Honorius, del siglo XII, es un elemento más en la cadena de la recepción de un universo de categorías estéticas, culturales, religiosas, que cristaliza en imágenes del Dios creador. No se trata de un pensador del

⁷⁸ *In cuius laudis quodam loco, cum aliquando non bene haberetur 'o felix culpa' et quod peccatum Adae necessarium esset, ante hos annos domnus abbas optime fecit quod fecit abradi et en amplius legeretur interdixit* (PL 149, 663). Cf. Pinell, 1956, p. 59.

⁷⁹ M. Th. d'Alverny, "Le cosmos symbolique de XIIe siècle", *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, 1953, p. 31.

⁸⁰ Aunque, como sabemos, la vía científica no es ajena al ámbito catalán sino todo lo contrario: por esas fechas el monasterio de Ripoll es un importante punto de referencia científica aun antes de las traducciones del árabe de manuscritos de carácter científico:

relieve de su contemporáneo Abelardo, pero a la vista de sus obras nos hallamos ante un inteligente divulgador y un excelente pedagogo. Su abundante producción acoge buena parte de la “enseñanza superior” de la época: junto a la teología, estudia liturgia, cosmología, historia de la Iglesia y Sagrada Escritura. Sin duda gracias a su don imaginativo, que le permite clasificar los conceptos de un modo poco común en un mundo dominado por la transmisión cultural oral, su obra tiene gran influencia sobre la iconografía artística del momento, y aun posterior⁸¹.

Conviene destacar que el manuscrito de Honorius tiene una relevancia fundamental porque muestra un universo simbólico de una época representativa para este trabajo. Es preciso darse cuenta de que no es necesario encontrar un libro de esta importancia en Ripoll o en el fondo Sant Cugat del Archivo de la Corona de Aragón para poder hacer extrapolaciones válidas para el ámbito catalán. Es preciso observar lo que Lola Badia sugiere al respecto, al prologar los *Assaigs sobre Ramon Llull* de Francis A. Yates, descubridora del manuscrito latino 6734 de París: *Resulta que aquest llibre (obviament la Clavis Physicae) va ser prohibit el 1225 perquè alguns heretges, entre ells sembla que també els càtars occitans, l’havien pres com a llibre de capçalera; se suposa que Llull l’hauria rebut clandestinament a través de trames herètiques amb connexions a la Corona d’Aragó i al regne de Mallorca*⁸². Ciertamente, no tenemos constancia de un manuscrito del *Periphyseon* en el ámbito catalán, ni siquiera de la *Clavis*. Badia observa la ausencia de la cosmología eriugeniana en el panorama científico catalán. Ni siquiera prestigiosos historiadores de las ciencias matematizables en Catalunya como Julio Samsó⁸³ tienen constancia de esa recepción. Sin embargo, si bien no parece llegarnos directamente ese análisis científico del mundo, sí el universo teológico-cultural eriugeniano a través de la *Vox Spiritualis Aquilae*, el comentario al Prólogo del Evangelio de Juan, que abunda en Catalunya durante el renacer eriugeniano tan bien documentado por Eduard Jeauneau para el siglo XII europeo⁸⁴. A pesar de todo, siguiendo a Lola Badia, *Potser algun dia algú trobarà rastres del De divisione naturae a la Corona d’Aragó; o del pes de les obres d’algun altre neoplatònic de la mateixa corda de Joan Escot*⁸⁵. Se puede decir con seguridad que ya hay rastros del *De divisione nature* en la Corona de Aragón. Los hay en la medida en que una obra posterior al *Periphyseon*, que por lo tanto -como muestra su edición en las *Sources Chretiennes*- está plagada de referencias implícitas, transmite *vía litúrgica* los ingredientes del pensamiento escotista: principalmente la presencia de una teología negativa y el retorno final de todas las creaturas al Creador por un proceso que se expresa en los términos metafísicos del paso del todo al Uno y que viene a coincidir con ciertos aspectos de la misma Redención.

⁸¹ Su comentario al *Cantar de los Cantares* inspira una destacada secuencia de iconografía simbólica, que se encuentra en las esculturas de la iglesia de saint Jacques de Regensburg y en algunos manuscritos. Cf. J. Endres, *Das Jacobsportal in Regensburg un Honorius Augustodunensis*, 1903; P. H. Rahner, “Die Seelenheilende Blume; Moly und Mandragore in antiker und christlicher Symbolik”, en: *Eranos Jahrbuch*, XII, 1945, p. 233ss; E. Male, *L’art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 39ss., 149ss; K. Kunstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, p. 319. Citado en D’Alverny, 1953, p. 33-34, nota 3.

⁸² L. Badia, *Pròleg*, en: F. A. Yates, *Assaigs sobre Ramon Llull*, Barcelona, Empúries, 1985, p. 18.

⁸³ J. Samsó, “Cultura científica àrab i cultura científica llatina a la Catalunya altmedieval: el monestir de Ripoll i el naixement de la ciència catalana”, en: *Symposium internacional sobre els orígens de Catalunya (segles VIII-XI)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991, p. 253-269.

⁸⁴ E. Jeauneau, “Le renouveau érigénien du XIIIe siècle”, in: W. Beierwaltes (ed.) *Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August, 1985, p. 26-46.

⁸⁵ Badia, 1985, p. 18.

Se ha estudiado cómo la recepción de la *Vox Spiritualis Aquilae* en Catalunya es un elemento importante en esa cadena de acogida de la teología de la luz (vía Eriúgena, es decir, Pseudodionisio, Gregorio de Nisa y Máximo el Confesor, para Oriente; Agustín, sobre todo, para Occidente) cristalizada en ciertas manifestaciones del arte como la mandorla de luz. Pero el parentesco de la *Vox* con el *De divisione* y la *Clavis* es una plataforma histórico-filosófica desde la que empezar a entender importantes aspectos del panorama iconográfico catalán: una extraordinaria abundancia de pinturas y relieves escultóricos presididos por la *Imago Dei* que se presenta bajo la forma de *Lux mundi*⁸⁶. Es una iconografía que recorre, casi, las cuatro sustancias del *Periphyseon*: desde la no creada y creadora hasta la ni creada ni creadora, pasando por las causas primordiales y sus efectos. En la tercera parte de este trabajo se verá la iconografía del Verbo, en Quien se reúnen esos arquetipos; en la primera se ha examinado la iconografía de la creación, el *Fiat lux* consecuencia *primordiales causarum*; y en el presente capítulo la explicación de esa *Imago Dei* del románico catalán que *se deshace* en un modo de abstracción pictórica que geometriza la luz en forma de mandorla y que, por eso, la manifiesta no sólo como símbolo sino también como presencia en forma de ausencia, precisamente, de espacio figurativo: todo un programa de análisis del románico catalán que, antes de entrar en la metaforización del gótico, se hace imagen mística del Dios encarnado.

Retomando el hilo concreto de la recepción eriugeniana en el Principado, las autoridades que Honorius cita en la introducción de su comentario al *Periphyseon* son las mismas que luego se verán repetidas y predicadas en los púlpitos de las parroquias rurales del ámbito geográfico de la Marca Hispánica, entre finales del siglo XI e inicios del XIII, hasta el reinado de Alfonso I. Entre las autoridades que cita, observa tres fuentes: una hebrea (el Señor mismo, “autor” de los dos Testamentos, con sus profetas y apóstoles), una griega (los grandes teólogos Dionisio Areopagita, Gregorio nacianceno, Gregorio y Basilio de Nisa, Juan Crisóstomo, el monje Máximo, abad y filósofo eminente) y otra latina (Hilario de Poitiers, Ambrosio de Milán, Agustín y Jerónimo)⁸⁷. De hecho, los textos que más abundarán en la prédica en Catalunya serán los de Agustín, Ambrosio, Beda y Jerónimo, latinos; y Orígenes, griego: ciertamente, el horizonte cultural del actual ámbito alemán, austríaco y francés, en el siglo XII es más amplio que el catalán (donde allí hay potentes emperadores aquí se encuentran, todavía, condes dependientes de Francia y muy ligados al dominio papal). Pero, en líneas generales, las autoridades que cita Honorius son las mismas que corren por el Principado: la Biblia y la Patrística.

Observando el frontispicio del famoso libro aparecen dos personajes, *Theodorus* y *Iohannes*, maestro y discípulo, cobijados bajo una doble arcuación (fig. 43). Se encuentran conversando y sostienen, respectivamente, dos filacterias donde se lee con claridad: DOGMATIS IS LUMEN PANDIT PER MENTIS ACUMEN (en la del maestro) e INUOLUCRUM RERUM PETIT IS FIERI CLARUM (en la de *Iohannes*, discípulo). La *Clavis* es una explicación del mundo misterioso y cargado de apariencias sensibles, que se expone a la luz de la contemplación de las verdades superiores que revelan el orden divino del cosmos: esto es lo que da a entender la expresión *inuolucrum rerum*. En la

⁸⁶ A. Puigarnau, “*Vox Spiritualis Aquilae* y *Maiestas Domini* en el siglo XII”, Congreso “La Biblia en el Arte y en la Literatura”, Pamplona, Universidad de Navarra, 14-17 de septiembre de 1997 (en prensa).

⁸⁷ D’Alverny, 1953, p. 34-35.

filacteria del maestro aparece la expresión *mentis acumen*, que parece referida a la profundidad de los Padres griegos, y que es precisada por el título que corona la figura: DISPUTATIO ABBATIS THEODORI, GENERE GRECI, ARTE PHILOSOPHI, CUM IOHANNE, UIRO ERUDITISSIMO, ROMANE ECCLESIAE ARCHIDIACONO, GENERE SCOTHO. D'Alverny llama la atención sobre la distinción entre Iglesia griega o romana, sin detenerse en dos expresiones que aquí interesa comentar. En la banda del maestro se escribe la palabra *lumen*, que aparece en correspondencia con la del discípulo *clarum*. El significado es bastante explicable: por una parte, se llega al dogma con la luz de la mente; por otra, hay claridad conociendo las cosas de la naturaleza. El maestro enseña el dogma, parece decir; el alumno observa la naturaleza a la luz del dogma. En cualquier caso, interesa destacar que la obra que Honorius se apresta a ofrecernos, ya en su frontispicio anuncia una teología de la luz que, como el *Periphyseon*, arrancando de la naturaleza, nos ilumine sobre la Revelación del dogma.

Por lo que se refiere a la representación de discípulo y maestro sentados en el mismo banco conversando y apareciendo con sendas filacterias, es una iconografía bastante conocida⁸⁸. Incluso en el ámbito catalán, el maestro de Lluçà representa, a inicios del siglo XIII, una escena similar para uno de los laterales de un altar de la época (fig. 35)⁸⁹. La iconografía del maestro que alecciona al discípulo sufre una fractura importante en el sentido que, aun sentados al mismo banco y en actitudes similares a las de los dos personajes del frontispicio de la *Clavis* de Honorius, Cristo es el maestro que corona a María, su Madre, quien le ofrece, en actitud de vasallaje, ambas manos para que la acepte como subordinada a la vez que protegida. Se trata de la misma tipología iconográfica -dos personajes comunicándose entre sí- pero para el caso catalán en un marco distinto: ya es el siglo XIII, en el que ha proliferado la iconografía mariana; es un ambiente eucarístico, de más carga teológica que el frontispicio de un manuscrito cosmológico; por último, se trata de un ambiente en el que la imagen posee una función cultural, esto es, de representación de una divinidad que debe ser públicamente adorada. Pero en el fondo, no son dos iconografías excesivamente alejadas entre sí. Los dos personajes, Teodoro y Juan, maestro y discípulo, no son más que la Iglesia oriental que enseña a la occidental, una luz que viene de Oriente a enseñar a Occidente: *Mais nous plaçons à croire que l'association de ces deux noms a surtout une valeur de symbole, et qu'en évocant la mémoire vénérée de Théodore, le dessinateur a voulu incarner l'autorité reconnue à l'Orientale Lumen*⁹⁰.

Esquema cosmo-teológico de la Clavis Physicae de Honorius "Augustodunensis", del siglo XII

¿Cuál es el significado concreto, por decirlo así, de la recepción del *Periphyseon* erigeniano en el siglo XII europeo? ¿Cuáles son las categorías filosóficas que llegan a

⁸⁸ D'Alverny (p. 36, nota 1) cita unos cuantos ejemplos del período románico: del s. XI, Christ Church, Canterbury, actualmente ms. B. 111.32 de la Biblioteca del Capítulo de Durham, fol. 56v; del XII, un ms. de las Etimologías de san Isidoro procedente de Prüfening (C. I. m. 13031); del XI, un ms. donde aparecen Cristo y san Pablo en la actitud de maestro y discípulo: Florus, procedente de Saint-Laurent de Liège (Caspar-Lyna, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique*, pl. X; etc.

⁸⁹ Cristo coronando a María Virgen, prestando sus manos a la *immixio manuum*, Maestro de Lluçà, lateral de altar procedente de santa María de Lluçà. Primera mitad del s. XIII, temple sobre madera, 102x107, Vic, Museo Episcopal, HAC, II, p. 201

⁹⁰ D'Alverny, 1953, p. 38.

la Europa de los siglos XI a XIII? ¿Se puede afirmar que verdaderamente no se trata de una influencia minoritaria en la historia de la recepción de la teología de Eriúgena sino que influye, de algún modo, en la historia del pensamiento europeo? El trabajo de Honorius se reduce a un brillante intento de divulgación de la explicación racional y filosófico-teológica del cosmos que Juan Escoto Eriúgena expone en su *Periphyseon* escrito en el siglo IX bajo el mandato del emperador carolingio Carlos el Calvo. Como la misma obra de Eriúgena, la *Clavis Physicae* se sustenta en la obra teológica de tres personajes principales, cuya obra es la que traduce Escoto: Máximo el Confesor, Dionisio el Areopagita y Gregorio de Nisa. A estos hay que añadir la obra de Agustín de Hipona, la primera parte del *Timeo*, traducida por Calcidio (con su comentario) y aspectos de la obra de algunos otros padres griegos⁹¹ No es, por tanto, ni la obra de Eriúgena ni la de Honorius, una simple especulación solipsista, sino el resultado de una reflexión honda sobre las obras de Agustín y de los mencionados Padres griegos que, con sus traducciones contribuye a difundir por toda la Europa medieval y hasta más allá de la Edad Moderna. Para exponer pedagógicamente el *Periphyseon* incurre en simplificaciones y, sobre todo, esquemas explicativos, que ayuden al lector a entender un mundo que, salido de las manos de Dios, finalmente, vuelve al mismo sitio de donde salió. Sólo esta reflexión ya aparece reflejada en el abundante y poderoso imaginario de la iluminación manuscrita en el Principado desde el Beatus de Girona (fig. 36)⁹², de fines del siglo X hasta las biblias de Ripoll (fig. 127)⁹³ y de Roda (fig. 38-40)⁹⁴, ambas del siglo XII.

La *Physique*, dice Honorius, es decir, la naturaleza de todas las cosas, se divide entre las cosas que son y las cosas que no son. Esta división comprende cuatro especies, por medio de cuatro diferencias. La primera es la que crea sin ser creada: es Dios; la segunda, la que es creada y creadora: son las causas primordiales; la tercera, la que es creada y no creadora: es la generación de las cosas temporales, que se desarrolla en el espacio y el tiempo; la cuarta, que no es ni creada ni creadora: es el fin de todas las cosas, es decir, Dios⁹⁵. Para dar a entender mejor esta primera distinción entre lo que es y lo que no es y respetando el plan de Eriúgena, Honorius divide este modo de ser y de no ser en cinco modos distintos⁹⁶. Con esto ha reducido la metafísica eriugeniana a las dimensiones de dos esquemas, el primero ilustrando las cuatro “naturalezas”, el segundo subdividiendo el modo de ser o no ser en cinco modalidades. Lo que parece claro es que entiende algo fundamental del esquema eriugeniano, resumen de la

⁹¹ M. Cappuyns, *Jean Scot Érigène*, 1933, p. 150-179 y 387-392.

⁹² Beato de Girona, Catedral de Girona, Ms. 7, fines del s. X, TCG, 11, fol.2. Maiestas Domini con el Tetramorfos y el mundo en la mano. CR XXIII, p. 177.

⁹³ Ripoll: Escenas del Éxodo en la portada y escenas del Éxodo en la Biblia de Ripoll (Vat. Lat. 5729, fol. 1). Según la interpretación de F. Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, Fundación Juan March, 1976, p. 11.

⁹⁴ Fig. 38: Biblia de Roda, París, Bibl. Nat., Ms. Lat. 6, Cristo Pantocrátor rodeado de los siete ángeles del Apocalipsis, CRX, p. 299; fig. 39: Biblia de Rodas, París, Bibl. Nat., Ms. Lat. 6, Cristo Pantocrátor rodeado de los siete candelabros, CRX, p. 298; fig. 40: Biblia de Roda, París, Bibl. Nat., Ms. Lat. 6, escenas de la creación del mundo, del hombre y de la mujer, CRX, p. 297

⁹⁵ PBN, lat. 6734, Honorius Augustodunensis, *Clavis Physicae*, fol. 4v-5, PL 122, 442-444: *De duali diuisione Nature. Physica igitus, id est natura omnium rerum diuiditur in ea que sunt et in ea quae non sunt. Hec diuisio per quatuor differentias recipit quatuor species. Prima est, que creat et non creatur, quod estv Deus. Secunda, que creatur et creat, quod sun primordiales cause; tertia, que creatur et non creat, quod est generatio temporalium, que locis et temporibus cognoscitur; quarta, que nec creat nec creatur, quod est finis omnium Deus.*

⁹⁶ PL 122, 443-444.

teología apofática de los nombres divinos del Pseudodionisio, recogida por Máximo el Confesor: *Deus est super omne quod dicitur et intelligitur*⁹⁷.

Otro tema fundamental que Honorius sabe explicar en la *Clavis* es la noción de teofanía, que hace compatible con la doctrina de los arquetipos, a los que Eriúgena llama Causas primordiales. En el fondo, el tema platónico-cristiano de la preexistencia de unas *rationes* (λογοι) en Dios, Máximo lo superpone a la doctrina paulina de la creación y la subsistencia, en el Verbo, de todas las cosas visibles e invisibles. Resumiendo, las teofanías son especies de seres visibles e invisibles, gracias a cuyo orden y a cuya belleza uno conoce la existencia de Dios y descubre no *Lo que* es sino *Que* es, porque la naturaleza de Dios es inexprimible e incomprehensible, y Él es la Luz inaccesible que sobrepasa todo concepto⁹⁸. Los mismos ángeles no contemplan a Dios más que a través de estas teofanías, y el Verbo de Dios ha sido para ellos igualmente incomprendible con anterioridad a la Encarnación, admirable teofanía por la cual es revelado a la naturaleza angélica y humana, asumiendo en sí el mundo sensible y el inteligible en una misteriosa armonía⁹⁹.

También es importante destacar que Honorius hereda de los escritos de Escoto un radical optimismo que no sólo impregna la visión del cosmos sino la creatura privilegiada que es el hombre, verdadero centro del universo. Mientras que Agustín habla del hombre y del ángel como seres inteligentes, matiza que estos últimos disfrutaban de la inmortalidad¹⁰⁰. Por boca de Escoto, Honorius hace participar al hombre de esta inmortalidad oponiéndose, de algún modo, al parecer de Agustín y apostando por esa cercanía del hombre no sólo al λογος, reconocida por Agustín, sino una participación en el νοος, deudora del *de Imagine* de Gregorio y de la teología de Máximo, que permite al hombre, purificado e iluminado, igualarse a los ángeles y entrar en el mundo de los bienaventurados. Al poder hacerse *imago Dei*, el hombre es, incluso, superior al ángel¹⁰¹.

Al mentarse en el esquema inicial, la última “naturaleza” que expone Honorius es la solución del enigma largamente expuesto en el libro V de *Periphyseon*: Dios, que es el Principio, es también el final de las creaturas. El cosmos se orienta constantemente hacia Él gracias a un movimiento incesante que no encontrará más que en Él su reposo definitivo. Es un retorno marcado por una gradación septenaria, en la que los órdenes del ser son absorbidos, uno después de otro, por el grado superior. El cuerpo inerte se transforma en movimiento vital, el movimiento vital en sensibilidad, la sensibilidad en razón, la razón en espíritu. Las cinco etapas de la naturaleza serán eliminadas, y el universo de las creaturas habrá encontrado su unidad, iniciará la ascensión del espíritu que conocerá de cerca las causas primordiales en Dios. Pasará de la Ciencia a la Sabiduría, o sea, a la contemplación de la Verdad. Ciertamente, tanto para Honorius como para sus contemporáneos, esta dinámica tendría un sentido evidente en el marco de una historia de la salvación de los hombres, siguiendo la larga tradición de los Padres. En esta tradición, Verdad y Sabiduría son los dos nombres por excelencia del Cristo-Verbo, que preside el retorno del Cosmos como su origen que es, alfa y omega,

⁹⁷ *Clavis Physicae*, fol. 165, cf. PL 122, 911.

⁹⁸ *Clavis Physicae*, fol. 170, cf. PL 122, 919.

⁹⁹ D'Alverny, 1953, p. 46.

¹⁰⁰ Augustin, *De Civitate Dei*, X, 16.

¹⁰¹ *Clavis Physicae*, fol. 97v, cf. PL 122, 733: *Corpora uero angelica simplicia spiritualiaque sunt, omni exteriori sensu carentia.*

Principio y Fin¹⁰². Esto es lo que Honorius explica con claridad en los siguientes pasajes del *De divisione nature*, que reproduce casi literalmente¹⁰³

Iconización de los elementos del esquema de la Clavis de Honorius

Una vez trazado el esquema, que resume el pensamiento metafísico del *Periphyseon* eriugeniano, el copista, evidentemente orientado por el autor de la *Clavis*, categoriza la División de la naturaleza en cuatro imágenes que pinta en el pergamino en forma de cuatro registros superpuestos, ocupados por personajes de proporciones armoniosas y con inscripciones caligráficas (fig. 44)¹⁰⁴. Son diseños que conducen a pensar en una obra procedente de los *scriptoria* de ciertas abadías mosanas y, más en particular, la Biblia de Floreffe, deudora de características de la miniatura alemana y, más concretamente, bávara¹⁰⁵. La cuestión es ver lo que sugieren esos cuatro registros y a qué elementos pueden referirse del universo mental-simbólico del hombre del siglo XII europeo. Es evidente que, aunque se trate de un manuscrito emparentado con el ámbito bávaro, lo que se concluya de su análisis es extrapolable al universo cultural -reducido en cantidad, importante en calidad- de la alta Edad Media europea.

El primer registro está ocupado por un semicírculo presidido por una figura coronada y vestida con casulla, con aire sacerdotal, manos y brazos extendidos en actitud de plegaria y bendición. Aparece rodeada, a lado y lado, respectivamente, por tres y cuatro figuras más. El semicírculo recuerda al tímpano de una iglesia, donde se celebra la liturgia cósmica y en cuya orla exterior aparecen inscritos los nombres de la

¹⁰² Sobre este tema la obra de arte ofrece abundantes ejemplos: Catalunya: 1123, Taüll, S. Climent, sobre fondo azul: AΩ (p. 253), in: C. Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ—*Saggio d'esegesi letterario-iconografica*, Orientalia Christiana Analecta, 170, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, Roma, 1964; Francia, s. XI, Bajorrelieve de arte renano del Museo Nacional de Florencia, (Ren. scult. XI 5), inscripción en el libro: AΩ (p. 239); c. 1080, S. Angelo in Formis, fresco (S.A.i.F., 1), inscripción en el libro: «EGO SUM ALFA ET O//PRIM: ET NOVISSIMUS (Apc. 22,13), (p. 247) (fig. 5); s. XII, esmalte repujado, Limoges; París, Museo de Cluny (lim. AM. 60), a ambos lados de la cabeza: AΩ (p. 263); s. XII-XIII, Mozat (Auvergne), frontal de la urna de plata de san Calmino, Limoges: Aω (p. 273); s. XIII, cubierta del evangelionario de Poussey, marco de plata, a ambos lados de la cabeza: AΩ (p. 279), Capizzi, 1964; Italia: 400/450, Capua, Sta Matrona in S. Prisco, mosaico, sobre fondo azul: Aω (p. 214); c. 450, Ferrara, S. Francesco, sarcófago, sobre el libro: Aω (p. 215); s. VI, Roma, Sta. Sabina, puerta de madera esculpida, en el fondo: AΩ (p. 217); 827/844, Roma, S. Marco, mosaico absidial, en el podio: AΩ (p. 225); 1200, Trento, Duomo, luneta en el portal, en el libro: AΩ (p. 271); 1204, Pisa, S. Michele degli Scalzi, tímpano del portal, en el libro: «EGO SUM A ET Ω PRINCIPIUM ET FINIS» (p. 274); 1250, Giunta Pisano, cabeza de la cruz de san Ranierino en el Museo de san Mateo de Pisa (G.P. 1a), a los lados de la cabeza: AΩ (p. 275); s. XIII, Saccargia, abacial de la SS. Trinità, cuenco absidial, fresco de escuela benedictina, en el libro: «EGO SUM VITA. EGO PRIMUS ET EGO ULTIMUS...» (cf. Ap. 22, 13), (p. 277); 1271, dosel, Florencia, Uffizzi (Mel. F. U. 1), a ambos lados de la cabeza: AΩ (p. 281), Capizzi, 1964; 1297, Florencia, S. Miniato al Monte, mosaico, Principale, a ambos lados de la cabeza: Aω (p. 281). Ver: A. Puigarnau, “Alfa y Omega en la cultura apocalíptica del siglo XII”, III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones, *Mutaciones de lo religioso*, Sevilla, 18-21 de marzo de 1998, notas 14, 16 y 17 (en prensa).

¹⁰³ *Clavis Physicae*, fol. 250v-251, PL 122, 1019-1021.

¹⁰⁴ BPN Lat. 6734.

¹⁰⁵ D'Alverny (p. 56, nota 3) cita A. Boutemy, “La miniature”, en: E. de Moreau, *Histoire de l'Église en Belgique*, t. II, 2e ed., 1945, p. 355-357, en particular sobre un grupo de manuscritos mosanos de mediados del siglo XII: además de la Biblia de Floreffe (British Museum, Add. Mss 17737-17738), el Evangelionario de Averbode (Liège, Bibliothèque Universitaire, 363) y el de la Bibliothèque Royale de Bruselas (ms. 10.527).

Bonitas y los siete “nombres divinos” de Dionisio, nombrados más tarde por Eriúgena y ahora por Honorius. Este majestuoso maestro de coro representa la primera y la más perfecta de las manifestaciones de la Divinidad. Es un reflejo de la *Superessentialis Bonitas* que concede generosamente el ser a todas las creaturas y parece lógico que el pintor la haya dotado de atributos de reales y sacerdotales. El espacio superior al semicírculo aparece vacío, lo cual sugiere a D’Alverny la representación, por omisión, de la sustancia creadora y no creada a la que alude el *Periphyseon* en su libro I. Según esta suposición, el hecho de dejar ese espacio de pergamino vacío representaría la inexpresable primera división de la naturaleza, Dios *super omnium quod dicitur et intelligitur*. En relación al semicírculo, sugiere hacer compatible el hecho de que éste vaya presidido por la *Bonitas*, con la tradición iconográfica de la Sabiduría y sus siete hijas, que aparece en el siglo IX bajo la forma de la Santa Filosofía rodeada de las siete Artes liberales y de sus siete hijas. En esta misma línea sugiero que podría ir el simbolismo de la Sabiduría¹⁰⁶ y la iconografía sobre los siete dones del Espíritu Santo, que se encuentra en el ámbito catalán de inicios del XIII en otro de los paneles laterales del Maestro de Lluçà, conservado en el Museo diocesano de Vic (fig.41)¹⁰⁷, y en algún otro modelo iconográfico que más adelante ofrecerá la sigilografía catalana (fig. 42)¹⁰⁸. También la pintura parietal de Bellcaire va en esta misma línea (fig. 37)¹⁰⁹. Estas son las Causas primordiales, de cuya acción surge el mundo, *effectus causarum*, como indica el segundo registro.

De la acción de las causas surge el mundo. En el centro, un monstruo tetramorfo, en forma de medallón, va rodeado de las palabras *materia informis*. Es la *terra inuisibilis et incomposita* del segundo versículo del Génesis, el caos de la Teogonía, la $\alpha\eta$ del *Timeo*, la *silua* de Calcidio¹¹⁰. Desprovisto de toda cualidad que se pueda definir, es la pura posibilidad, indicada por Plotino¹¹¹. Es una pura posibilidad, un receptáculo de formas. Se trata de una iconografía relacionada con la recepción del concepto de cosmogonía que se encuentra en el *Timeo* y que, cristianizada, aunque sin perder su pigmentación neoplatónica, llega a la Escuela de Chartres en el siglo XII¹¹². Otros dos medallones rodean esta figura: las iconizaciones del Espacio y del Tiempo. Aquí interesa constatar la reflexión de Honorio, mediatizada por la lectura de Escoto, acerca de estas dos categorías, que preceden a la existencia del mundo material. Sólo Dios trasciende el espacio y el tiempo: las razones del espacio y del tiempo son creadas,

¹⁰⁶M. Th. D’Alverny, *Etudes sur le symbolisme de la Sagesse et sur l’Iconographie*, Variorum Collected Studies, Galliard, Great Yarmouth, Norfolk, 1993.

¹⁰⁷ La Virgen María recibiendo los dones del Espíritu Santo (detalle), Maestro de Lluçà, lateral de altar procedente de santa María de Lluçà. Primera mitad del s. XIII, temple sobre madera, 102x107, Vic, Museo Episcopal, HAC, II, p. 201.

¹⁰⁸ Convento de sant Victorià (diócesis de Lleida), sello redondo de 48 mm. Seis frailes arrodillados y en actitud de oración, reciben la luz del Espíritu Santo, representado en forma de paloma en la parte superior. Inscripción: S.CONVENT:MON:SCI: VICTORIANI. Año 1289. F. de Sagarra, *Sigillografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, vol. III, n. 5104.

¹⁰⁹ Bellcaire d’Urgell, Pantocrátor y paloma del Espíritu Santo descendiendo sobre el colegio apostólico, CR XXIII, p. 89.

¹¹⁰ J. R. O’Donnell, “The Meaning of ‘silua’ in the Commentary on the Timmaeus of Plato by Chalcidius”, en: *Medieval Studies*, VII, 1945, p. 1-20. Citado por D’Alverny, 1953, p. 59, nota 1.

¹¹¹ Enéadas, II, 4-5.

¹¹² Sobre este tema me remito al capítulo 1 de este trabajo y en Agustín y Plotino y, como vía abierta a la reflexión del Medioevo, al artículo A. Puigarnau, *Ars Brevis*, “Creation and Freedom in Ancient Neoplatonism: A Road to the Middle Ages”, Universitat Ramon Llull, 1998.

antes que nada, en la Palabra de Dios, en la que son hechas, y que todo lo preceden¹¹³. Esto es importante para una correcta interpretación de la iconografía del *Alpha et Omega*, asociadas a la del Cristo-luz, Cronocrátor¹¹⁴. Refiriéndose a este punto, D'Alverny especifica que se trata de una trasposición cristiana, ligada a la idea de la creación propia de las tradiciones religiosas del fin de la Antigüedad acerca del αἰων. En la teología helenística parece que el αἰων es personificado bajo un dios cósmico unificando todas las nociones de tiempo, de espacio y de fuerza vital. Sin duda podemos ver en la intermediación de Janus-Aiôn (para el panorama catalán ver la representación de Jano sentado a la mesa en fig. 45), que reina sobre las estaciones y las regiones del universo, el origen del *Annus-Mundus* de los calendarios y representaciones cosmográficas de la Tardoantigüedad y de la alta Edad Media¹¹⁵.

Por lo que se refiere al tercer registro, ahí aparece la materia organizada, es decir, el mundo de las creaturas, que el artista representa inspirado en la serie de pequeños paneles que frecuentemente se encuentra en las biblias para ilustrar el inicio del Génesis. Son los cuatro elementos del universo que, más que inspirados en el primer libro de la Biblia, remiten al *Timeo* platónico, que llega al siglo XII, como se sabe, traducido por Calcidio. El Demiurgo establece cuatro géneros de seres vivientes, una raza celeste, divinizada; una especie alada, que vuela por los aires; un tercero, acuático; y un cuarto, instalado sobre la tierra firme¹¹⁶. Ciertamente, el texto del *Liber XII Quaestionum* sufre una influencia notable por parte del *Periphyseon*, y permite especificar, con respecto al primer género, que se trata del *Fiat lux* atribuido a la creación de los ángeles¹¹⁷. Esto favorecería la comprensión del ángel de la luz que aparece en el tapiz de la creación de la catedral de Girona (fig. 9). Sin embargo, aun abrazando esta interpretación de D'Alverny¹¹⁸, veo más simple atribuir esa esquematización a una idea que se encuentra directamente expresada en el *Periphyseon*: *Effectus autem igneae naturae lux est. Ignea igitur natura, in primordio rerum condita...qui naturam lucis corporeae conditam fuisse arbitrantur quando dictum est: 'Fiat lux, et facta est lux'*¹¹⁹. Sencillamente, sin perjuicio de esa posible creación de los ángeles como luz, que Honorio está esquematizando el fuego, cuyo efecto más inmediato es la luz, creada por Dios al pronunciar ese *fiat*. El último registro de la miniatura es la figura impresionante del Verbo-Dios, *Pantocrátor*, que reúne en sí al cosmos entero, creado en sí y para sí, y que el arte refleja en variadas ocasiones

¹¹³ *Clavis Physicae* fol. 148v., cf. PL 122, 888: *Rationes quidem locorum et temporum priusquam in mundo crearentur, in Verbo Dei, in quo facta sunt, omnia predeceserunt... Tempora secularia simul cum mundo orta et coorta esse et nullo modo ipsum procedisse.*

¹¹⁴ A. Puigarnau, "Alfa y Omega en la cultura apocalíptica del siglo XII". III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones, *Mutaciones de lo religioso*, Sevilla, 18-21 de marzo de 1998 (en prensa).

¹¹⁵ Sobre este tema, tener en cuenta, para el panorama iconográfico catalán el Tapiz de la creación (cap. 1) y en el mundo hispánico el excelente libro de M. A. Castiñeiras González, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996. En especial, la parte titulada "la metamorfosis de Jano bifronte (p. 121-129) y, más concretamente, "Jano a la mesa" (p. 126ss.).

¹¹⁶ Cf. *Timeo*, 39-40.

¹¹⁷ *Liber XII Quaestionum*, q. 6: *Angeli quoquo habent corpora aetherea... Angelorum corpora sunt simplicia, uidelicet ex puro aethere facta... ignis, scilicet quartum elementum, non calore sed perpetua luce serenum unde de creatione angelorum scribitur: Fiat Lux*, PL 172, 1183.

¹¹⁸ D'Alverny, 1953, p. 67.

¹¹⁹ PL 122, 691BC.

haciéndose eco de las palabras del Apocalipsis de Juan¹²⁰: *alpha et omega, primus et nouissimus, principium et finis*¹²¹.

La representación iconográfica del Anima mundi como elemento histórico recibido de la primera Edad Media en el siglo XII.

Otra miniatura importante del latino 6734 de París es la que ofrece la imagen del *Anima mundi* en la miniatura que acompaña la *Clavis Physicae* de Honorio (fig. 47). Tan sólo señalar algunos elementos que puedan servir para comprender la llegada de paradigmas culturales a través de la Frontera del espacio (los Pirineos y tal vez otras fronteras culturales) y del tiempo (tres siglos, entre el *Periphyseon* de Escoto y el siglo XII de Honorio y de la Catalunya románica). No es el momento, ahora, de introducirnos en profundidades acerca de los orígenes de la doctrina del *Anima mundi*, que se recibe en el siglo XII con cierta sospecha. Tal vez sea conveniente, por ahora, señalar que la noción de alma cósmica deriva de la consideración timeica del mundo como animado de un alma y una inteligencia¹²². A pesar de la oposición de Aristóteles, adaptada a la física biológica y cualitativa de la Stoa, transformada en hipóstasis por Plotino, se presenta a los Padres de la Iglesia teñida de una ideología pagana y, pese a todo, de la autoridad de la tradición científica que la avala¹²³. Una parte de los Padres, tanto griegos como latinos, reconoce en esta *Anima* la acción propia del *Spiritus Dei ferebatur super aquas* del Génesis¹²⁴. El comentario de Ambrosio al la creación en seis días, en el que utiliza las Homilías de Basilio sobre el *Hexameron*, y que poseen numerosas bibliotecas medievales, atribuye al Espíritu Santo, efectivamente, un papel similar al que Plotino asigna al Alma universal: la vivificación y armonía ordenada¹²⁵.

Juan Escoto conoce las Homilías de Basilio, así como el comentario de Ambrosio: la acción del Espíritu permite a las Causas primordiales ‘eclosionar’, por así decirlo, en sus efectos. Hace surgir la virtud seminal invisible que se realiza en las formas visibles y corporales constituidas por los cuatro elementos¹²⁶. Lo que hace Juan y relee Honorio es integrar la noción de fuerza vital dentro de la armonía cristiana del cosmos o, en otras palabras, acercar las nociones de razón y fe como si esta mentalidad fuera algo inherente a su universo cultural, y no algo postizo y venido de fuera. De este modo, las teorías de los filósofos del siglo XII sobre el Alma son prefiguradas más o menos explícitamente por el *De Diuisione Nature*, según la dirección de la exégesis apuntada por Basilio, Ambrosio y Agustín¹²⁷, ya en la línea de la Escuela de Chartres, en la que será Guillermo de Conches quien desarrolle esta doctrina en sus glosas sobre el *Timeo*¹²⁸.

¹²⁰ Ap. XXII, 13.

¹²¹ *Clavis Physicae*, f. 152v, cf. PL 122, 893ss.

¹²² *Timeo* 29e-30d.

¹²³ D’Alverny, 1953, p. 70.

¹²⁴ Cf. R. Arnou, “Platonisme des Pères”, en: *Dictionnaire de Théologie Catholique*, XII, 2.

¹²⁵ PL 14, 150: *Et Spiritus Dei fovebat aquas, id est, vivificabat ut in novis cogeret creaturas, et fotu suo animaret ad vitam.*

¹²⁶ *De Diuisione Naturae* PL 122, 554, cf. *Clavis Physicae* fol. 36v.: *Spiritus enim Sanctus causas primordiales fovebat, hoc est diuini amoris fotu nutrebat...*

¹²⁷ Cf. *Retractationes*, I, xi, PL, 32, 692.

¹²⁸ Cf. J. M. Parent, *La doctrine de la création dans l’École de Chartres*, Paris, 1938, p. 80-81 (Thierry de Chartres), p. 73ss (Abelardo y Guillermo de Conches); E. Gilson, *La Cosmogonie de Bernard*

La iconografía sobre los cuatro elementos asociada a la *Maiestas Domini* se recibe poco en la Catalunya condal. Al menos hasta ahora no se tiene suficiente constancia acerca la posible asociación entre el concepto de un Dios-luz y una serie de cuatro substancias primigenias que, en última instancia habrían sido creadas por Él y derivadas en los diferentes seres espirituales, volátiles, acuáticos o terrestres. Sin embargo, la aparición del sol y la luna rodeando la figura de Cristo crucificado abunda en el universo artístico catalán. Por poner un ejemplo significativo, la pintura mural del llamado Maestro de Argollell, en cuya pared decorada con las pinturas del sol y la luna destaca la imagen corpórea de estuco de la Majestat de sant Joan de Caselles (Andorra) del siglo XII (fig. 48)¹²⁹. Por lo demás, el sol y la luna como representaciones del paso del tiempo, de los días y de las noches, constituyen una iconografía mucho más frecuente que la del *Anima Mundi* en la Europa de la alta Edad Media¹³⁰. Es grande la sorpresa al contemplar el sistema de Dionisio, de Máximo el Confesor y de su discípulo Eriúgena resumido en unas pinceladas en una miniatura como la del *Anima Mundi* de la *Clavis*; pero todavía es más sorprendente descubrir la doctrina del *Anima Mundi* severamente condenada por Guillermo de saint Thierry¹³¹. Sin embargo, el hecho es que la *herejía* que muestran estas imágenes permiten, más que las mismas glosar, captar el alcance y la influencia de Juan Escoto en el siglo XII, y apercibirse del lugar que ocupa el *Timeo* platónico recibido por la cultura monástica de la alta Edad Media europea. Es una muestra más, en definitiva, de cómo el platonismo, lleno de vida y color, llega al pleno siglo XII de nuestra era.

Recepción de la obra de Eriúgena en el Occidente medieval europeo

En un artículo algo desconocido para los historiadores de la Edad Media, firmado por Jeuneau, que lleva por título “Le renouveau érigénien du XII siècle”, su autor expone con brevedad los manuscritos a los que hay que referirse para valorar cierto renacimiento eriugeniano que se experimenta en el XII europeo. Es evidente que la recepción de la obra del monje irlandés supone la renovación del profundo impacto que las obras del Pseudodionisio habían causado anteriormente en el Oriente cristiano. Por eso, los escritos del Escoto revisten esta doble importancia: por una parte, son portadores del mensaje areopagítico que se cree directamente derivado de la tradición apostólica; por otra, proyecta una observación del mundo fronteriza entre un estudio teológico-litúrgico de la Revelación cristiana y una observación, teológica y científica a la vez, del universo salido de las manos del Creador. En la vertiente litúrgica-ascética del corpus eriugeniano conviene observar la extensión de dos obras fundamentales de

Silvestre, en: *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, III, 1928, p. 15ss. D'Alverny, 1953, p. 72, nota 3.

¹²⁹ M. Trens, *Les Majestats catalanes*, Monumenta Cataloniae, Materials per a la història de l'art a Catalunya, Barcelona, Alpha, 1966, lám. 64.

¹³⁰ Sobre el simbolismo del sol y la luna y la persistencia de la tipología antigua, cf. el estudio de W. Deonna, “Les crucifix de la vallée de Saas (valais). Sol et luna”, en: *Revue d'Histoire des religions*, 1946, p. 5-47; 1947-1948, p. 49-102.

¹³¹ *Disputatio altera adversus Abelardum*, PL 180, 321-322: *Philosophos Platonem, Virgilium, Macrobius, insonsos et illotos ad convivium Summi Regis introduxit*, afirma, acusando Abelardo de haber introducido las teorías de Platón sobre el Alma del Mundo y de haberlas aplicado al Espíritu Santo. Lo mismo hace con Juan Escoto: *Id trahere videtur a quodam Maximo, quem puto Graecum fuisse, quem et Johannes Scotus usque ad haeresim imitatus est*, PL 180, 288.

exégesis bíblica: la *Homilía al prólogo de Juan*¹³² y el *Comentario al Evangelio de Juan*, del que sólo se dispone de algunos fragmentos¹³³. El aspecto más cosmográfico, aunque no por ello menos teológico, se debe reseguir a través de la tradición escrita, directa o indirectamente, del *De Divisione Naturae*¹³⁴. Además, no se debe prescindir de otras obras de carácter doctrinal como, sobre todo, sus *Expositiones in Hierarchiam Caelestem* comentando la correspondiente obra del Pseudodionisio¹³⁵.

Se tiene conocimiento sobre la recepción de la *Vox Spiritualis Aquilae* a través de una especie de familia de manuscritos catalanes¹³⁶ y, en un ámbito geográfico más generalizado, en algunos otros lugares de Europa¹³⁷. Se trata del escrito de Eriúgena que más difusión experimenta, con 70 manuscritos descubiertos hasta el momento y un número elevado de *incipia* que va apareciendo al consultar consuetas y otros manuscritos litúrgicos a lo largo de la Edad Media. La mayor parte de estos manuscritos, muchas veces fragmentarios, pertenece al género homiliético, breviaros de coro o, en todo caso, a libros destinados a la lectura pública en monasterios o catedrales. De los libros de gran formato va pasando a los menores, que leen, para la homilía matutina del día de Navidad, la homilía eriugeniana. Puede decirse, a la luz del descubrimiento de alguno de estos manuscritos¹³⁸ que la *Vox* entra al sur de los Pirineos con anterioridad a la muerte de su autor. Otras familias de manuscritos, a las que se refiere Jeaneau son la de Toscana y Emilia, la de Normandía (Saint-Evrout, Jumièges) y la de Inglaterra (Reading, Norwich, Worcester)¹³⁹. También la orden del císter contribuye a su propagación, por la conocida confusión entre Escoto y Orígenes, del que el Císter se constituye en verdadero promotor (*Tractatus Origenis*, aparece escrito en cierta documentación cisterciense)¹⁴⁰. Con respecto al Comentario al Evangelio de Juan¹⁴¹, también la importancia de su difusión es respetable, al ser comentado por Anselmo e incluido su comentario en la glosa bíblica conocida con el nombre de *Glossa*

¹³² Trabajada en el capítulo 1 de este trabajo. Editada por E. Jeaneau, *Jean Scot, Homélie sur le Prologue de Jean*, Sources Chrétiennes, 151, Paris, Les Éditions du Clerf, 1969.

¹³³ E. Jeaneau, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, Sources Chrétiennes, 180, Paris, Les Éditions du Clerf, 1972.

¹³⁴ Editado en: *Periphyseon*, citado en romanos por el libro correspondiente y, cuando conviene, por el capítulo en arábigos (vgr. PI, 1), de acuerdo con: Libros I-III: *Iohannis Scotti Eriugenae Periphyseon (De diuisione naturae)*, ed. I. P. Sheldon - Williams (Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, 1968, 1972, 1981). Para los libros IV-V: Ed. H. J. Floss, PL 122.

¹³⁵ También editadas, aunque fragmentariamente, en *Migne*, PL 122, 125-266 y por completo en J. Barbet (ed.) *Iohannis Scotti Eriugenae Expositiones in Hierarchiam Caelestem*, CCM 31, Turnhout, 1975.

¹³⁶ “L'une des familles, que j'ai appelée catalane, mais qui coïncide, en fait, avec les diocèses qui suivaient les coutumes liturgiques de la métropole de Narbonne, est particulièrement digne d'intérêt, car elle représente probablement le rameau plus ancien de la tradition”, Jeaneau, 1985, p. 36.

¹³⁷ Cito aquí, tal y como lo constata Jeaneau, los no catalanes. En el capítulo 3 se hablará en profundidad del fondo catalán: Firenze, Biblioteca Laurenziana, plut. 12.23, fol. 70-76v (s. XIV); Firenze, Biblioteca Laurenziana, San Marco 114, fol. 34-39v. (s. XIII); Olomouc, Universitní knihovna, II.136 (II.IV.8), fol. 253-258 (s. XIV/XV); Praha, Národní muzeum, ms. XIII.B.3 (3289), fol. 63-67v) (s. XIV); Siena, Biblioteca degli Intronati, F.I.5, fol. 35v-42v (s. XII); Siena, Biblioteca degli Intronati, G.I.1., fol. 37-41v. (s. XII); Valencia, Archivo capitular, ms. 78 (33) fol. 194v-203v (s. XI-XII); Voraú, Stiftsbibliothek 86, fol. 138v-143v (s. XV).

¹³⁸ F. X. Altés i Aguiló, “A propòsit del manuscrit llatí 3086 de la Biblioteca Nacional de París: Un homilari de Vilabertran”, en: *Miscel.lània litúrgica catalana* 2, Barcelona, 1983, p. 44, n. 157 (p. 13-47); R. Etaix, “Sermon inédit de saint Augustin sur la Circoncision dans un ancien manuscrit de Saragosse”, *Revue des Etudes augustiniennes* 26, 1980, p. 63, Citado por Jeaneau, 1985, p. 35, nota 46.

¹³⁹ Que se corresponden, estos últimos, con sendos monasterios benedictinos.

¹⁴⁰ Jeaneau, 1985, p. 36.

¹⁴¹ Del que sólo se tiene constancia de un manuscrito, el Laon, Bibliothèque Municipale, 81.

Ordinaria, que tanta difusión experimentará a lo largo de la Edad Media¹⁴². En las *Expositiones in Hierarchiam Caelestem* Juan Escoto Eriúgena está comentando un texto del que, como es sabido, es traductor. Pero el texto de Dionisio es, para él, principalmente, una ocasión de exponer los temas más audaces de su pensamiento teológico¹⁴³. En relación al *Periphyseon*, aparte de los manuscritos más importantes¹⁴⁴, alguno de ellos escrito de puño y letra por el autor¹⁴⁵, abundan algunos otros, aunque más fragmentarios¹⁴⁶. En los catálogos de las bibliotecas medievales es citado con alguna frecuencia¹⁴⁷. Tal vez la prueba más evidente de su difusión en el siglo XII sea la ya comentada *Clavis Physicae* de Honorius Augustodunensis. Dentro de lo que Dondaine ha llamado el *Corpus dyonisien de l'université de Paris*¹⁴⁸ el *Periphyseon*, junto con la *Jerarquía eclesiástica*, los *Nombres divinos*, la *Teología mística* y las *Cartas*, ofrece 40 columnas del total de 580 que aparecen en la Patrología de Migne¹⁴⁹.

Además de las referencias directas de algunos importantes manuscritos, se sabe de influyentes maestros de teología que utilizan el vocabulario, si se puede utilizar la expresión, dionisiano-eriugeniano. Palabras como *superessentia diuinitatis*¹⁵⁰, *Theophania*¹⁵¹ son utilizadas por Fulberto de Chartres (+1028), Isaac de l'Etoile (+c. 1169), Simón de Tournai, que llega a pergeñar una definición de Teofanía¹⁵². Esta misma definición se encuentra en Allain de Lille (+1203)¹⁵³ y en otros¹⁵⁴, entre los que interesa destacar a Bernardo y Thierry de Chartres¹⁵⁵ y al propio Hugo de san Víctor¹⁵⁶.

¹⁴² A. Urbán, *El origen divino del poder*. Estudio filológico e historia de la interpretación de Jn 19, 11a, Córdoba, Ediciones el Almendro, 1996.

¹⁴³ Son 15 los manuscritos que hasta ahora se conocen. Unos contienen el texto continuo de las *Expositiones* (PBN, n.a.l. 1490, s. X; Vaticano, Latino, 652, s. XII; Munich, Clm 380, s. XIII y Bâle, Bibliothèque Universitaire, O.IV.34, s. XIII). El resto se encuentran en la primera parte (la llamada *Compellit me*) del *corpus dionysien* de inicios del s. XIII, (H. Dondaine, *Le corpus dionysien de l'Université de Paris au XIIIe siècle*, Rome, 1953, p. 84. Sobre la compilación del *Corpus* ver J. Barbet, "Le traitement des 'Expositiones in Hierarchiam Caelestem' de Jean Scot par le compilateur du corpus dionysien du XIIIe siècle", en: *Jean Scot Erigène et l'histoire de la philosophie*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1977, p. 125-134.

¹⁴⁴ Reims 875 y Bamberg, Staatsbibliothek Ph. 2/1 (HJ.IV.5)

¹⁴⁵ T.A.M. Bishop, "Autographa of John the Scot", en: *Jean Scot Erigène et l'histoire de la philosophie*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1977, p. 89-94.

¹⁴⁶ Como los PBN Lat. 12964 y PBN Lat 12965 (s. IX); Bamberg (Ph 2/2) (s. IX); PBN Lat. 1764, fol. 99-145 (s. XI); Londres, Brit. Libr. Add. 11035 (s. X/XI?); Escorial P.III.4 (s. XII) etc.

¹⁴⁷ Saint Bertin, s. XII: *Erifeson Ioannis Scoti*, Cappuyens, 1933, p. 184; Cluny, 1158-1161 (Jauneau, "La bibliothèque de Cluny et les oeuvres de l'Erigène", en: R. Louis (ed.), *Pierre Abelard - Pierre le Vénérable*, Colloque International du C.N.R.S. n° 546, Paris, 1975, p. 707; Lobbes, s. XI/XII, *Liber periphison. Vol. I* (F. Dolbeau, "Un nouveau catalogue des manuscrits de Lobbes aux XIe et XIIIe siècles", en: *Recherches augustiniennes* 13, 1978, p. 22; 14, 1979, p. 200; etc.

¹⁴⁸ Dondaine, 1953, p. 88.

¹⁴⁹ Jauneau, 1965, p. 31.

¹⁵⁰ PL 141, 190C.

¹⁵¹ PL 194, 1888C.

¹⁵² *Quid autem sit theophania, idem Iohannes diffinit dicens: Theophania est consequentibus signis non substantificis geniis mentibus ab imaginibus defaecatis superessentialis et diffinitivae originis simpla et reciproca manifestatio*, M. Th. D'Alverny (ed.), *Alain de Lille. textes inédits*, Paris, 1965, p. 307.

¹⁵³ D'Alverny, 1965, p. 205.

¹⁵⁴ H. Dondaine, "Cinc citations de Jean Scot chez Simon de Tournai"; en: RTAM 17, 1950, p. 306 y 309.

¹⁵⁵ Jauneau, citando a M. Jacquin, habla de la cercanía del grupo chartriano, que profesan una especie de panteísmo cercano a las ideas que contiene el *De Divisione Naturae*: M. Jacquin, "L'influence doctrinale de Jean Scot au début du XIIIe siècle", en: *Revue des sciences philosophiques et théologiques*,

Todo este ambiente de crecido interés por la doctrina eriugeniana a lo largo del siglo XII explica, de algún modo, la condena que sobre el *Periphyseon* recae en 1225 cuando el papa Honorio III, confirmando la condena del concilio de Sens de 1210, ordena retirar los ejemplares existentes de la cosmografía del Escoto. Es una condena que no hace más que reforzar, en la historia de la filosofía, el renacimiento eriugeniano del siglo XII¹⁵⁷.

Importancia de las traducciones del Corpus Areopagiticum para una concepción teofánica del Deus Absconditus

Juan Escoto Eriúgena será siempre un pensador importante, sobretodo para la alta Edad Media, y hasta la condena de Honorio III, en el primer tercio del siglo XIII. Se trata de un pensador eminentemente *románico*, con toda la carga de sabor clásico que esta palabra entraña, y con una fuerte pigmentación medieval que todo lo románico ha comportando siempre. Es el pensador que, antes de que el mundo medieval cristiano abra los ojos a la metafísica aristotélica, sabe hacer un análisis del mundo y del hombre redimido armonizando la tradición más trinitaria de oriente con la eminentemente cristológica de occidente. Sigue alimentando, en otras palabras, el mismo ideal de los Padres orientales: armonizar el platonismo con el cristianismo, sin traicionar la tradición veterotestamentaria judaica completada, neotestamentariamente, por la cristiana. Es cierto que sus obras son escritas con una elegante prosa rimada. Sin embargo, no le viene de ahí la extensión, más cualitativa que cuantitativa, de su obra. Si por alguna razón su obra es aceptada con entusiasmo, en momentos en que la conciencia cultural de los cristianos está muy adormecida por la ignorancia (básicamente durante los siglos X a XIII), es porque está teñida de la autoridad apostólica que le presta el hecho de haber sido traductor del *Corpus Areopagiticum*, presunto discípulo, en el Areópago ateniense, del apóstol Pablo. Por eso, para entender la cristalización estética de la recepción de la teología de la luz en el occidente europeo, y más en particular en la Catalunya condal, es necesario ver la importancia de esas traducciones, y así vincular un texto (las obras del Pseudodionisio) y una imagen (la *Maiestas Domini*) sin forzar ni la palabra, ni la acción que se representa en el escenario de la Historia.

Historicidad de una teología extra-litúrgica de la luz en Catalunya

A lo largo de estas páginas se ha afirmado repetidamente que la teología de la luz se recibe en la Catalunya románica mediante dos vías teológicas. Una primera es fácilmente demostrable y es la que, cuantitativamente, reviste mayor importancia: es la 'teología litúrgica de la luz'. Llega por medio de la Biblia y de los comentarios patrísticos a la revelación. Sus principales agentes difusores son san Agustín, Beda el Venerable, Gregorio Magno, Jerónimo y Juan Escoto Eriúgena (aunque camuflado, muchas veces, bajo otros nombres: Orígenes, Juan Damasceno, Gregorio Niseno, etc.). Los principales vehículos litúrgicos son las homilías que se predicán, y que a raíz de la

4, 1910, p. 104-105; J. M. Parent, *La doctrine de la création dans l'École de Chartres*, Paris-Otawa, 1938, p. 84-90.

¹⁵⁶ C.-H. Buttmer (ed.), Hugo de san Víctor, *Didascalion* III, 2, Washington D.C., 1939, p. 49, 3-4.

¹⁵⁷ Jeaneau, 1985, p. 46.

reforma canonical agustiniana, tindrán una potente repercusión sobre los feligreses de las parroquias y sobre quienes tengan contacto con la vida religiosa del momento. Es evidente que esta *catequesis* se complementa con una *catequesis* visual y auditiva, en forma de imágenes y cantos musicales. La repercusión que sobre este proceso habrá tenido la reforma gregoriana es importante, y no se presentan dificultades históricas para demostrar la recepción de esta teología a través de los manuscritos y las imágenes¹⁵⁸.

Sin embargo, en relación a la ‘teología extra-litúrgica de la luz’, es claramente más difícil de sostener la historicidad de esta supuesta recepción. Es cierto que la *Homilía al Prólogo de Juan*, del Eriúgena, es moneda corriente en las prédicas para las misas matutinas del día de Navidad. La *Vox Spiritualis Aquilae* es predicada con frecuencia, aunque, como se ha dicho, en algunos casos se desconozca la verdadera autoría de tan bella prosa litúrgica. Obviamente, si el *Periphyseon* se escribe con anterioridad a la *Homilía* no es difícil encontrar evidencias del uso de ciertas ideas eriugenianas, procedentes de la *División de la Naturaleza*, que aparecen empleadas en el contexto litúrgico de la *Vox*. También son obvias las conexiones históricas que se establecen, desde los siglos VIII a XII, entre el imperio carolingio y la Marca Hispánica. Son testimonios que el arte, la literatura, la historia de los hechos y aun la historia de la filosofía dejan marcados en la historia medieval de la cultura en Catalunya. Es posible que el *Periphyseon* influya directamente sobre esta recepción teológica-extra litúrgica de la luz en Catalunya. Sin embargo, de momento no se tiene

¹⁵⁸ Sobre esta recepción, ver el artículo de J. Alturo Perucho, “La cultura llatina medieval a Catalunya. Estat de la qüestió”, en: *Symposium internacional sobre els orígens de Catalunya (segles VIII-XI)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991, p. 21-48; además: Ll. N. d’Olwer, *La Catalogne à l’époque romane*. Conférences faites à la Sorbonne en 1930 par Mm. Anglès, Folch i Torres, Ph. Lauer, Nicolau d’Olwer, Puig i Cadafalch. Préface de Pierre Lavedan, professeur d’Histoire de l’Art de la Catalogne a la Sorbonne, París, 1932; M. C. Díaz y Díaz, *Index Scriptorum Latinorum medii aevi Hispanorum*, Madrid, CSIC, Patronato Menéndez Pelayo, 1959; Ll. Nicolau d’Olwer, “Gerbert (Silvestre II) i la cultura catalana al segle X”, en: *Estudis Universitaris Catalans*, IV, 1910, p. 332-353; J. Millàs, “Gerbert i els seus estudis a la Marca Hispànica”, en: *Oc*, 7, 1931, p. 167-173; J. Icart-P. de Marca, *Marca Hispànica (o País de la frontera hispànica)*, Barcelona, 1965; J. Vives-A. Fàbrega, “Calendarios hoispánicos anteriores al siglo XII”, *Hispania Sacra*, 2, 1949, p. 119-146; A. Elías de Molins, “Epigrafía catalana de la Edad Media”, en: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 11, 1904, p. 18-26; 13, 1905, p. 108-117; 15, 1906, p. 289-300 y 403-412; 16, 1907, p. 244-251; R. Beer, *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll*, Viena, 1907-1908; F. Valls i Taberner, “El *Liber iudicum popularis* de *Homobonus* de Barcelona”, en: *Anuario de Historia del Derecho español*, 2, 1925, p. 203-204; E. Junyent, “La biblioteca de la Canónica de Vich en los siglos X-XI”, *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 21, 1963, p. 136-145; Ll. Sardà, “Inicios de la liturgia romana en la Catalunya Vieja”, en: *Hispania Sacra*, 8, 1955, p. 387-394; Ll. Sardà, “La introducció de la litúrgia romana a Catalunya”, en: *II Congrés litúrgic de Montserrat*, III, Secció Històrica, Montserrat, 1967, p. 9-19; A. Olivar, “Les supervivències litúrgiques autòctones a Catalunya en els manuscrits dels segles XI-XII”, en: *II Congrés litúrgic de Montserrat*, III, Secció Històrica, Montserrat, 1967, p. 21-89; M. C. Díaz Díaz, “La transmisión de los textos antiguos en la Península Ibérica en los siglos VII-XI”, en: *XXV Settimana di studio del Centro italiano di studi sull’Alto Medioevo*, 1975, Spoleto, 1976, p. 134-175, 177-178; J. Fontaine, “Mozarabie hispanique et monde carolingien: les échanges culturels entre la France et l’Espagne du VIIIe au Xe siècle”, en: *Anuario de estudios Medievales*, 13, 1983, p. 17-46; A. M. Mundó, “Els escriptors i les biblioteques”, en: *Exposició. Girona dins la formació de l’Europa medieval 785-1213*, Girona, 1985, p. 87-95; G. Feliu, “La cronología según los reyes francos en el condado de Barcelona (siglo X)”, en: *Anuario de estudios medievales*, 6, 1969, p. 441-464; J. Trenchs, “La rima leonina y las suscripciones documentales catalanas (siglos XI-XIII)”, en: *Quaderns de Filologia*, 1984, p. 373-379; M. Zimmermann, “La connaissance du grec en Catalogne”, en: *Mèlanges offertes à P. Riché*; E. Compte-J. Recasens, “L’escritura de les cancelleries franques en els documents de la Marca Hispànica”, en: *I Col·loqui d’història del monaquisme català*, p. 51-57.

constancia manuscrita de que la *División de la Naturaleza* halla llegado a manos de sabios catalanes y se haya difundido por alguna vía cultural. Por otra parte, se trata de una compleja obra cosmológico-teológica, difícil de entender, aun imaginando que hubiera llegado al ámbito geográfico de la Marca Hispánica. Ciertamente, la *Clavis Physicae* de Honorius es un espectacular ejemplo de comprensión de la cosmografía eriugeniana y un admirable intento de explicación pedagógica de esta obra llegada al ámbito europeo en el siglo XII. Sin embargo, la ausencia del manuscrito del *Periphyseon* en Catalunya no paraliza, de ninguna manera, la posibilidad de esa recepción de la teología extra-litúrgica de la luz para el ámbito meridional de los Pirineos. Para matizar este punto, es preciso adentrarse brevemente en la historia de las ideas físicas y matemáticas de la Catalunya medieval¹⁵⁹.

El estado científico y cultural del llamado “pequeño renacimiento carolingio” acusa, desde el principio, el mismo carácter enciclopedista de los últimos tiempos de la Patrística, de Isidoro o Beda. Sin embargo, no faltan unos primeros intentos de investigación científica¹⁶⁰, a pesar del predominio de las artes liberales en la enseñanza de las escuelas palatinas. En esta época, Catalunya aporta un buen contingente de hombres preclaros que ilustran el período carolingio, y que manifiestan la supervivencia de una tradición cultural en la Marca hispánica. Félix, obispo de Urgel, hacia el 785 promueve el adopcionismo y arrastra a Elipando, metropolitano de Toledo. No se sabe si se forma en Francia o en la cultura isidoriano-visigótica, pero su herejía tiene mucha influencia más allá de los Pirineos, de modo que hasta Carlomagno se ve en la obligación de acudir a los concilios de Frankfurt y Ratisbona. Posiblemente san Agobardo perteneciera al ámbito cultural de la Marca y, como obispo de Lyon, combate la herejía de Félix¹⁶¹. Prudencio Galindo, obispo de Troyes, también originario de la Marca, es un valiente adversario de las teorías *panteístas* de Juan Escoto Eriúgena. En este punto Millàs anota lo siguiente: “Escoto Eriúgena provenía de las escuelas de Irlanda en las cuales, como en ningún otro país de Europa, se conservaba la tradición clásica; la crítica de hoy (R. L. Poole, *Illustrations of the History of Mediaeval Thought*, London, 1920), ha reivindicado en más de una ocasión la influencia que este tipo de escuelas irlandesas ejerce sobre la preservación del gusto clásico. En ellas se conocía el griego y se estudiaban ciencias naturales con cierta libertad de espíritu. De aquí emana la superioridad de la compilación de Beda, donde a la curiosidad se añade cierto espíritu crítico sobre otros compiladores como san Isidoro. El sistema de Escoto Eriúgena derivaba de Proclo y Plotino, y era un panteísmo en el cual la substancia primera, desarrollada en la Primera forma, es Dios, principio, medio y fin de todas las cosas. En la segunda forma es el Verbo, idea arquetípica y universal; en la tercera forma es el mundo sensible, el cual volverá por absorción o palingenesia a los universales, y de aquí a la unidad, resultando la cuarta y definitiva forma, que ni crea ni es creada (Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. I, p. 357)”¹⁶².

¹⁵⁹ J. Millàs Vallicrosa, *Assaig d'història de les idees físiques i matemàtiques a la Catalunya medieval*, Estudis Universitaris Catalans, Sèrie monogràfica, I, Barcelona, Institutió Patxot, 1931; J. Samsó, “Cultura científica àrab i cultura científica llatina a la Catalunya altmedieval: el monestir de Ripoll i el naixement de la ciència catalana”, en: *Symposium internacional sobre els orígens de Catalunya (segles VIII-XI)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991, p. 253-269.

¹⁶⁰ F. Ueberweg, “Grundriss der geschichte der Philosophie”, II, *Theil*, Berlín, 1915, p. 213ss.

¹⁶¹ F. Valls Taberner-F. Soldevila, *Història de Catalunya*, I, Barcelona, 1922, p. 106.

¹⁶² Millàs, 1931, p. 14, nota 4.

Con independencia de la actualidad de esas opiniones sobre el monje irlandés y su filosofía, Millàs cree captar dos aspectos remarcables: 1. La apertura mental de los pensadores irlandeses, próximos a la corte carolingia, que manejan indistintamente tanto la obra patrística (la reflexión sobre la Biblia) como la Ciencia (la reflexión sobre el mundo creado); 2. Remarca también, vía Prudencio Galindo, la cercanía del pensamiento de Escoto a la Marca Hispánica. Obviamente, ni se refiere a la *Homilía* ni a las traducciones de los Padres griegos, ni a las del Pseudodionisio: se está refiriendo a su obra doctrinalmente más dudosa, como es el *Periphyseon*. Estos son, obviamente, algunos apuntes históricos que esa teología extra-litúrgica de la luz expone, ya desde la edad carolingia, en la Marca Hispánica. El godo Teodulfo de Orléans, desde su solio episcopal, funda escuelas en todos los pueblos y, junto a su visión poética, expone una notable educación científica en su obra poética *De septem liberalibus in quadam pictura depictis*¹⁶³. El mapamundi del que dispone da lugar a otras copias posteriores. En el ámbito de la Marca se conoce otro mapamundi que corresponde a un manuscrito del siglo IX procedente de Roda (Aragón), del que sólo se conserva un calco que se corresponde con el nº 2 del atlas de Santarem. Pero lo interesante aquí es ver cómo este mapa es asociado, al parecer, a otro que acompañaba a un ejemplar del comentario al Apocalipsis de san Beato, del monasterio de Távara, escrito en el año 970¹⁶⁴. Se trata, entonces, de un *cruce* entre esas dos teologías: la litúrgica (apocalíptica, en este caso: que observa la luz como salvación última) y la extra-litúrgica (cosmológica, que contempla el mundo creado por Dios).

Es preciso saltarse la historia de la ciencia en la cultura musulmana y en los reinos de Taifas¹⁶⁵ para llegar a otro punto de contacto entre ambas teologías: el neoplatonismo de procedencia árabe. Entre los siglos X y XII, aparte de la ciencia matemático-astronómica, generalmente de carácter formal o bien de observación, existen corrientes, entre los autores musulmanes, que corresponden a una actividad más teórica y filosófica, relativa a cuestiones de cosmología, de física en general, sobre la naturaleza de la relación de causalidad, sobre el movimiento, sobre la eternidad del mundo, etc. Estas teorizaciones físico-filosóficas son provocadas, en buena parte, por la infiltración de la filosofía griega, al inicio con predominio de la corriente neoplatónica. Como es sabido, los musulmanes adoptan la gran enciclopedia del Estagirita, la cual era prioritaria cuando ellos se inician en la cultura. Pero ya sea porque el Aristóteles que reciben está un tanto desfigurado a través de los comentaristas, o bien por la necesidad de armonizar, al menos aparentemente, la concepción dualista de Aristóteles con la creencia coránica, lo cierto es que se les ve adherirse con fuerza a tesis de sabor emanacionista de origen neoplatónico¹⁶⁶. Después de la corte de Carlos el Calvo, con el famoso Escoto Eriúgena parece que la historia de la ciencia en occidente sufre un descalabro, entre los siglos IX y X.

Ya en el siglo IX, el monasterio de Ripoll recibe influencias carolingias (*Psalterium Argenteum*, hoy perdido), manuscrito que, según Beer, estaba compuesto por textos patrísticos de Agustín, Isidoro y Jerónimo. Además, al final de esos textos, “una tabla de los años de las eras antiguas y vidas de los patriarcas, el *Tractatus de*

¹⁶³ PL 105, 334-335 y *Poetae Latini aevi Carolini*, I, p. 544, Berlín, 1888, E. Duemmler (ed.), en *Monumenta Germanica Historica*.

¹⁶⁴ A. Blázquez, *Estudio acerca de la Cartografía española en la Edad Media*, Millàs, 1931, p. 21, nota 4.

¹⁶⁵ Millàs, 1931, p. 22-48 y 49ss.

¹⁶⁶ Millàs, 1931, p. 71-72.

*solemnitate Pascali editus a St. Hieronymo presbytero, un Cyclus pascalis*¹⁶⁷. Parece que su datación es del segundo tercio del siglo VIII, y que su origen es Toledo, por el tipo de discusiones dogmáticas que contiene, según lo había descrito Villanueva¹⁶⁸. El carácter teológico-dogmático de esos textos tiene un fin didáctico que domina toda la compilación, lo cual debió hacer que fuese bien recibido en una escuela conventual floreciente y que hubiese sido de interés para Ripoll la adquisición del códice. Las notas en lengua vulgar que Villanueva vio en el manuscrito prueban que esta miscelánea fue un verdadero libro de escuela¹⁶⁹. Se puede añadir que a la vista del título hay algunos detalles que parecen conectar con la cultura teológica de la luz en la Catalunya que recibirá esta pigmentación cultural caroling¹⁷⁰ia: 1. Predominan algunos Padres que más tarde serán verdaderos protagonistas de la recepción de la teología de la luz por vía litúrgica: Agustín, Isidoro (más en la línea enciclopédica) y Jerónimo; 2. Un *tractatus de solemnitate Pascali* es un tratado litúrgico sobre el desarrollo de la liturgia festiva de la Resurrección de Cristo explicitada en los términos estéticos de una Luz que brota de la oscuridad de la muerte del pecado¹⁷¹. Si además, como anota Villanueva, es una compilación litúrgica en la que ha intervenido san Jerónimo (*editus a St. Hieronymo presbytero*), aparecerá, posiblemente, muy ligada al comentario de textos bíblicos, como suele ser frecuente en sus obras; 3. Por último, la expresión *Cyclus pascalis* sugiere la misma idea de un manuscrito litúrgico que, ya en época muy temprana en Ripoll, parece ser un eslabón más en la recepción que se viene comentando.

La recepción de manuscritos mozárabes en Ripoll tiene su interés porque demuestra que el concepto de Frontera con el mundo visigótico y musulmán es muy relativo: hay intercambios culturales constantes entre estas zonas geográficas y la zona de Marca Hispánica. Así lo demuestran otros manuscritos como el *Boethius de Arithmetica*¹⁷², del siglo X o inicios del XI; tres folios del manuscrito del *Forum iudicum*, del siglo IX¹⁷³; el *Liber Sententiarum Sacti Gregorii*¹⁷⁴. Evidentemente, otros manuscritos revelan la influencia del interior de España en la Marca: los manuscritos del Comentario del Beato de Liébana al Apocalipsis, de los que Catalunya posee los ejemplares de Girona y Urgell y mantiene relaciones con el de saint Sever, mandado copiar por el abad catalán Gregori de Muntaner, que rigió este cenobio hasta el 1072. Millàs comenta que “estos Comentarios sólo nos interesan por el mapa que pueden presentar. Según Blázquez (a quien cita) la técnica de estos mapas es de tradición isidoriana, pero con notables avances que les hacen ser los mejores representantes de la cultura cosmográfica de entonces. Más adelante veremos cómo la geografía de los Beatos se conecta con la ciencia oriental en tratados de astrolabio redactados en la Marca Hispánica”¹⁷⁵. Ya desde entonces Millàs se da cuenta de un punto en el que, de modo indirecto, se ha tratado de hacer hincapié en estas páginas: la interpenetración entre las teologías litúrgicas y extralitúrgicas de la luz, en el sentido de que tal vez es el sabio de ahora el que necesita fragmentar el mapa de esta teología de la luz,

¹⁶⁷ Beer, 1907, p. 22

¹⁶⁸ *Viaje*, VIII, p. 45-50.

¹⁶⁹ Millàs, 1931, p. 90.

170

¹⁷¹ En este sentido, la documentación es abundante. Basta con consultar J. Pinell, “Vestigis del lucernari a Occident”, *Liturgica*, Scripta et Documenta 7, Cardinali I. A. Schuster in Memoriam, in abbatia Montserrati, 1956, p. 91.

¹⁷² ACA Ripoll, 168.

¹⁷³ ACA Ripoll, 46.

¹⁷⁴ ACA Ripoll, 49.

¹⁷⁵ Millàs, 1931, p. 93.

precisamente porque sólo tiene algunas piezas y debe reconstruirlo. Pero es posible que sólo haya *una misma* Teología de la luz, que se recibe, eso sí, de modo distinto, en momentos y lugares distantes de la Marca Hispánica. El siguiente comentario de Millàs es muy gráfico al respecto: en relación a la ilustración de los Beatos catalanes, “en estas ilustraciones artísticas, de tradición mozarábica o no, miniaturas, tapices, etc., se puede ver representaciones que reflejan el saber geográfico o cosmográfico de entonces. Por ejemplo, en nuestras biblias, y sobre todo en el célebre tapiz de la Creación, de la Catedral de Girona. En espera del estudio de los símbolos de este tapiz (...) nos atrevemos a dar una pequeña explicación: En la cenefa, hoy deficiente y desajustada, habría representaciones de los doce meses, siete días de la semana y de los Jueces de Israel. En los cuatro ángulos, los cuatro ángeles titulares de los vientos. Dentro del círculo central, el cual representa el mundo, en la parte superior estaría representada la luz, después las aguas superiores, el firmamento y, por fin, la creación terrenal, con Adán y Eva, las plantas, los peces y los animales”¹⁷⁶.

Evidentemente es una teología sintética de la Creación, al igual que los libros II y III del *Periphyseon* de Juan Escoto. Lo que interesa es medir el Espacio (la geografía: los mapas) y el Tiempo (la cronología: los calendarios) en relación a Dios. Lo mismo ocurre con otros manuscritos cronográficos de Ripoll: después de dedicar unos versos a la rotación del año y a las cualidades de cada mes, el autor de la miscelánea astronómica de Ripoll de 1055 finaliza el poema con una clara exhortación a Cristo en la que se le pide que conceda tiempos felices y aumente el buen juicio¹⁷⁷. La colocación de la exhortación al final del libro IV *De astra nomina* no es casual. Con ella su autor viene a recordar la idea platónica de Dios como cosmocrátor, regidor y ordenador del universo, que ya caracteriza Boecio, en unos párrafos que ya apuntan a la iconografía mayestática del Pantocrátor: “¡Creador del firmamento estrellado! ¿Tú, que sentado en el eterno trono haces girar el cielo en vertiginosas revoluciones y obligas a los astros a obedecer tus leyes”¹⁷⁸. A la manera del Demiurgo platónico, Dios era el que mantenía la armonía del cosmos. La Iglesia era su mediadora en la tierra y, como tal, su función consistía en asegurar que se cumpliera ese orden. No es extraña la importancia que se le dará entonces al calendario, ya que a través de él se manifestará el poder del Pantocrátor y de su Iglesia. Tal como había ocurrido en la Roma tras la reforma juliana, en las abadías y en las escuelas catedralicias de la alta Edad Media la imagen del tiempo tomará un inusitado protagonismo, convirtiéndose en uno de los temas de estudio favoritos. En este ambiente debe entenderse el programa del Tapiz de la creación de Girona, verdadera expresión de la idea de Dios Cosmocrátor. En él, la figura del Cristo Logos se sitúa en el centro de la creación presidiendo, tal como escribe Boecio, el curso de las estaciones, los meses y los astros. En sus palabras, vuelve a resonar la relación entre el tiempo y su dominio con el poder soberano de Dios sobre el universo: “Tú eres quien acorta el día cuando los fríos del invierno esparcen por el suelo las hojas de los árboles y das a las noches raudas alas cuando llega el ardiente estío. Tu poder dirige al año a lo largo de las estaciones y haces volver con el vuelo perfumado de los céfiros las hojas que arrastró el soplo helado de Bóreas”¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Millàs, 1931, p. 94.

¹⁷⁷ *Bissenos mense/duximus in anno/eorum tempus/terminatus ordo/concede Christe/ tempora prolixa/auge sensum*: Vat. Reg. Lat. 123, fol 129v. Tal y como lo cita Castiñeiras, 1991, p. 248.

¹⁷⁸ Boecio, *La consolación de la filosofía*, I, metro V, ed. P. Masa, Madrid, 1984, 47.

¹⁷⁹ *La consolación de la filosofía*, I, metro V.

La idea de una divinidad que regulaba a través de las estrellas la época de labranza y de la siembra había sido difundida en la Edad Media gracias a las copias de los *Aratea*¹⁸⁰ y de las obras de Boecio, lejos de Girona, en la abadía de Ripoll, ambos autores formaban parte de la colección de códices de su biblioteca. Así el monje Oliba, además de componer su *Breviarium De Musica*¹⁸¹ basándose en las doctrinas de Boecio -una de cuyas obras aparece citada en el catálogo de 1047¹⁸²- incluyó *excerpta* del comentario de Higino a Arato en el libro IV de su miscelánea astronómica¹⁸³. Para la comprensión general del programa, (...) llama especialmente la atención la escena del ciclo del Génesis que ilustra la creación del sol, la luna y las estrellas del firmamento (Gén. 1, 6). Este pasaje bíblico tiene una enorme fortuna en la exégesis medieval, ya que con él Dios dio al hombre la posibilidad de computar el paso del tiempo. Es interesante saber que esta idea nos llega a través de Rábano Mauro, un contemporáneo de Juan Escoto Eriúgena¹⁸⁴: *Sed errantia sidera suisque spatiis zodiaci circumferri, quae natura non juxta ethnicorum dementia dea creatrix, una de pluribus, sed ab uno vero Deo creata est quando sideribus coelo inditis praecepit ut sint in signa et tempora et die et annos*¹⁸⁵. En el Tapiz de la creación se intenta subrayar la estrecha interdependencia entre el tiempo eterno de la Creación y el *Annus*, que según Rábano era el tiempo que habría de transcurrir entre la primera y la segunda venida de Cristo, y en el cual se debía predicar la remisión de los pecados¹⁸⁶. Interesa en este capítulo tener en cuenta que desde la Antigüedad los programas de tipo cosmográfico son utilizados como símbolo de la apoteosis del poder imperial. La supuesta colocación del Tapiz de la Creación como *dossalium* en el altar mayor de la antigua catedral románica de Girona vendría a confirmar el marcado carácter triunfal del programa, pues ante él estarían los fieles obligados a orar y realizar sus ofrendas. De hecho, durante los siglos XI y XII es bastante frecuente la decoración de los ábsides de las iglesias con este tipo de imágenes cósmicas. Se trata de imitar el mítico tabernáculo con el que Moisés había querido expresar la grandeza de la creación y el poder de Yahveh sobre el cielo y la tierra, y que la exégesis bíblica había interpretado como una verdadera *imago mundi*.

En la obra científica del catalán del siglo X Gerbert d'Aurillac, llevado a Roma, a presencia del papa, acompañado del Conde Borrell y del obispo Atón a fines del siglo X, no es posible detenerse ahora. Basta con decir que, inicialmente formado en Ripoll, el que será el papa Silvestre II estará llamado a influir en la historia de la ciencia de la Europa del momento, que es una pequeña parte de la historia de la teología de la Luz en

¹⁸⁰ Arati, *Phaenomena*, vv. 7-13, ed. G. R. Mair, Londres, 1977, 206-207.

¹⁸¹ ACA, Ripoll 42; Rico, p. 34-37, fifs. 27-28.

¹⁸² R. Beer, 53 y 56; M. E. Ibarburu Asurmendi, "Comentari de Boeci (ACA, Ripoll 83) y *Breviatium De Musica* (ACA, Ripoll 42)" en CR X, p. 282-283 y 290-291.

¹⁸³ Castiñeiras, 1991, p. 249.

¹⁸⁴ Con la misma mentalidad escribe Escoto: ver, en el capítulo 1, el texto de la consagración de la capilla de Carlos el Calvo en Compiègne, consagrada el 877 y a la que va dedicado el poema *Aulae Sidereae*, de Juan Escoto Eriúgena. Traducción de Francisco Socas en la sección de "Traducciones e inéditos" de *ER Revista de filosofía*, nº 3, Sevilla, mayo de 1986, p. 129-134, cuyo original es el *Cantabrigensis Collegii Corporis Christi* codex 223, publicado por L. Traube en *Iohannis Scotti Carmina in M. G. H. poet. lat. aevi carolini*, Berolini, 1896, IX, p. 550-552. Ver también M. Foussard, "AULAE SIDERAE. Vers de Jean Scot au Roi Charles", *Cahiers Archéologiques*, XXI, 1971, p. 81-88. Agradezco esta referencia a Juan Antonio Rodríguez-Tous.

¹⁸⁵ Rabani Mauri, "De Temporibus", *De uniuerso*, X, 1, PL 111, 235..

¹⁸⁶ *Annus, praesens tempus ab adventu Domini usque finem mundi, in nquo poenitentia et remissio peccatorum predicatur, ut est in Isaia, praedicare annum placabilem Domino, et diem retributionis (Isa., LXI), PL 111, 305.*

la alta Edad Media en Occidente¹⁸⁷. Aun siendo Gerbert un elemento importante en la historia de las ideas científicas de la Catalunya medieval, tal vez es más necesario detenerse en el hecho de las referencias a Dios y, por tanto, teológicas, en la redacción de ciertos manuscritos extra-litúrgicos que dan a entender que, aunque de modo a veces subterráneo, al preocuparse por observar *científicammente* la luz solar o, en sentido amplio, cosmológica, los sabios catalanes, influidos por los carolingios a veces, por los musulmanes, otras, *hacen* una teología de la luz de un mundo, de una ciencia *también* salida de las manos de Dios. Por ejemplo, Llobet de Barcelona, probable traductor de un tratado de Astrolabio del siglo X¹⁸⁸, al prologar dicho documento, escribe: *cum Deus dispositor omnium quedam miracula sue diuinitatis arbitrio superuentura, per hec ostentaria stellarum nouitate uult insignire ut de stella que aparuit in natiuitate Ihesu Christi et de obscuratione solis el passione Domini et de aliis quamplurimis iam auditis uisisque miraculis ipsius quoque mundi finem ex astronomicis indiciis colligi precepit*¹⁸⁹. El astrónomo catalán se da cuenta de que como Dios dispone de todos los milagros a su divino arbitrio, igual puede manifestar la natividad de Jesucristo mediante la aparición de una estrella, que obscurecer el sol en el momento de su Pasión, o valerse de otros milagros, visibles o audibles, para manifestar el momento en que llega el fin del mundo a través de signos astronómicos¹⁹⁰. Evidentemente, tras estas frases, escritas por un científico, hay una teología de la luz que está haciendo compatible una voluntad que desea con una inteligencia que cree.

Son elementos históricos que abonan la recepción de una teología de la luz extra-litúrgica, emparentada con muchos aspectos del *Hexameron* de Escoto Eriúgena en el libro III de su *De Divisione Naturae*. Del mismo modo, hay una teología extra-litúrgica de la luz en el siguiente pasaje eriugeniano: “Porque incluso esta luz sensible, que llena por completo el mundo visible, mientras permanece inmutable a pesar de su vehículo, al que llamamos el cuerpo solar, gira en un eterno movimiento a través de los espacios intermedios del eter alrededor de la tierra; sin embargo, esta misma luz, fluyendo de un lado a otro desde su vehículo (el sol) como de una fuente inextinguible, invade el mundo entero con una inconmensurable difusión de sus rayos que no deja lugar por el que no circule, y permanece siempre inmutable. Porque en cualquier lugar del mundo es siempre plena y completa, y no procede de ninguna parte ni va en busca de ningún lugar, salvo de cierta parte de esta atmósfera baja alrededor de la tierra, que la deja libre para tener la oportunidad de admitir la sombra de la tierra, llamada noche; y entonces reclama la mirada de los animales sensibles a la luz y los atrae para que ellos puedan ver en la medida en que pueden ver lo que pueden ver. Porque mueve los rayos de los ojos de manera que son movidos hacia la luz, que es la causa de su movimiento. Y no debemos sorprendernos de oír que la naturaleza de la luz, que es el fuego, llene todo el mundo sensible y esté por todas partes sin cambio alguno. Porque san Dionisio también enseña en su libro “Sobre la jerarquía celestial”, y san Basilio también afirma lo mismo en su “Hexameron”, diciendo que la substancia de la luz está por todas partes, pero estalla de un lado a otro por cierta operación en las luminarias del mundo, ya sean

¹⁸⁷ Ver. Millàs, 1931, cap. IV-V, p. 86-140.

¹⁸⁸ Para este apéndice Millàs consulta una larga serie de ms. por ejemplo: London, Brit. Mus. Old Royal 15 B IX, fol. 73v-74v; Munich 560, fol. 16r-19r; Roma, Vatic. regin. 1661, fol. 75v-77r; etc. Millàs, 1931, p. 271.

¹⁸⁹ *Ad intimas summe philosophie disciplinas et sublimia ipsius perfectionis archisteria qui diuine lucis illustratione et sollerti ueritatis indagacione instructius prouecti sunt, huc sagacissimos liberalius attollant animos. (...) (lín. 1-3) et specialia ipsius sapientie priuilegia diuinis ardoribus incensum purissimum interioris hominis intuitum illiciant (...) (lín. 6-8)*

¹⁹⁰ Cf. Ibid. lín. 60-65.

grandes o pequeñas, no sólo para proporcionar iluminación, sino para determinar la medida del tiempo en porciones, gracias al movimiento de los cuerpos celestes”¹⁹¹.

Del mismo modo, Llobet de Barcelona es, posiblemente, el traductor de un importante tratado del uso del astrolabio, alguno de cuyos manuscritos pertenece al fondo de la Biblioteca de Ripoll¹⁹², cuyos *Incipit (Incipit Astrolabii sententiae...)* y prólogo (*Quicumque uult scire certas horas noctium et dierum uel punctos et momenta... plana arit sibi via ad inuenientia praetaxata. Explicit prologus*)¹⁹³ concuerdan con los del manuscrito de Leiden¹⁹⁴, y con el *explicit* del de Chartres¹⁹⁵. Otro manuscrito, esta vez de París, empieza con: *In nomine Domini incipit liber de labore vel scientia astrolapsus et horologii interpretatus de Arabico in Latinum. Qui desiderat scire certas horas noctium et dierum uel punctos...*¹⁹⁶. No hay duda que, mientras estudian la manera de conocer el *tiempo cronológico*, las horas del día y de la noche, velan por el *tiempo escatológico*: “En nombre del Señor empieza el libro del trabajo y de la ciencia del astrolabio y del reloj traducido del árabe al latín”. Lo mismo ocurre con la idea del año que pasa, en relación a la representación clásica del Jano bifronte que aparecerá en el contexto de la escena eucarística que acompaña al *Pantocrátor* de Baltarga, de la segunda mitad del siglo XII (fig. 45). Se trata de una idea que aparece con frecuencia, como es lógico, en la historia de la cultura científica del momento: *Namque Iani facies bifrontica*¹⁹⁷, *Ianus et Apollo dum sibi pariter representati fuerint...*¹⁹⁸. La llegada de una teología de la luz por la vía litúrgica es fácilmente demostrable y cala hasta lo más hondo de la cultura del momento. Los manuscritos de carácter científico son manejados por gente influyente, pero no llegan a grandes mayorías. Sin embargo, era importante constatar que, en el fondo, se está hablando de *la misma* teología de la luz, porque para la mentalidad de la época, la Biblia es la Palabra de Dios, pero el mundo creado es la primera biblia para el hombre que piensa.

Conclusión. Teologías apofática y catafática: conceptos para la historia de la teología medieval en occidente

Al retomar las principales expresiones eriugenianas referidas a Dios, hay que darse cuenta del carácter fronterizo que esas definiciones ocupan en el terreno de la historia de la filosofía. Sobre Dios Escoto Eriúgena establece dos conceptos convergentes aunque bajo dos ópticas bien diversas. Primero: el Dios que “crea y es creador” remite a un Dios *iniciático*, incoador de una creación que saca de la Nada. También el Dios que “ni crea ni es creador” es divino. Pero no es un punto de partida sino el punto de llegada del Retorno de las Causas primordiales a su origen. En esta diferencia entre un Dios que “sopla” y el mismo Dios que “aspira” existe un elemento fronterizo: es la sutura entre la incoación y la conclusión. Lo mismo ocurre en el terreno de la historia y por esta razón el presente epígrafe es apodado “Frontera”. La

¹⁹¹ PL 122, 520CD-521B.

¹⁹² ACA, Ripoll 225, fol. 24v-35r.

¹⁹³ Fol. 24v y 25v.

¹⁹⁴ Leiden, Scaliger 38 (olim 31) del siglo XI, fol. 47r-48v.

¹⁹⁵ Chartres, ms 214 (olim 173), fol 22r., siglo XII.

¹⁹⁶ PBN lat. 11248, fol. 1r., s. XI. Millàs, 1931, p. 177-178 y 275.

¹⁹⁷ Millàs, 1931, apéndice II, p. 288, lín 385.

¹⁹⁸ PBN lat. 11248, fol 16r. Ver Millàs, 1931, p. 184-185, 191 y 288.

transmisión de la cultura carolingia a la Marca hispánica pasa por comprender que el concepto de frontera meridional queda diluido por la realidad de una vida intelectual común y una experiencia religiosa regulada por la misma férula de la liturgia franco-romana. Con respecto al sur, la cuestión de la frontera queda más marcada políticamente por la diferencia que establece una religión que, en el mundo musulmán está tempranamente pigmentada de connotaciones políticas que ejercen de potente barrera fronteriza con respecto a los pueblos del norte, en este caso la Marca meridional del imperio carolingio, al menos entre los siglos VIII y XII. También el concepto de frontera salpica la recepción de la teología de la luz porque, dentro de esa recepción y formando parte de los dos elementos de una bisagra, se establece la llamada 'teología litúrgica' y la 'teología científica' de la luz, que se ofrecen como un mismo cuerpo teológico formado por dos elementos que se dividen por una cicatriz, aun formando parte de un mismo organismo, de un tejido común: la Revelación sobrenatural (Biblia) y la revelación natural (Mundo). Es la frontera entre la Razón y la Fe, que son como dos alas que permiten a un mismo cuerpo volar con libertad en dirección a una misma Luz.

En última instancia, esta serie de elementos fronterizos en el espacio de la Historia y de la Cultura encontraraán, más adelante, la gran disyuntiva fronteriza planteada en Occidente por el Pseudosionismo, gracias a las traducciones del Eriúgena. Es la cesura que aparece entre la teología apofática, negativa de Dios, y la catafática, que intenta definirle más por lo que es que por lo que no es. Por eso es necesario ahora pasar al terreno más específicamente iconográfico y ver cómo se resuelven estéticamente este problema de lindes entre los diferentes aspectos de una misma Verdad. Conviene entrar en el análisis de la imagen que expresa esta realidad limítrofe en que se encuentra la historia y la filosofía de la cultura y de la experiencia religiosa en la Catalunya altomedieval.

2.2. Mandorla/Cruz Teología catafática y apofática de la imagen

Acaba de verse, bajo el título de 'Frontera', una importante introducción histórica a la recepción de la teología de la luz en el contexto cultural de la Marca Hispánica de alta Edad Media, anterior a la unión con Aragón. En este panorama histórico se ha llamado la atención, de modo específico, sobre varios elementos estructurales. Primero, aun a pesar del dominio carolingio sobre el área geográfica del Principado, como territorio de marca, no existe una 'frontera real' entre el norte pirenaico-catalán y el Midi francés; podría decirse que la historia arroja, más que un concepto de frontera, un concepto de vecindad cultural. Ya desde en siglo VIII, y hasta bien entrado el siglo IX, es cierto que la cultura, en los diseminados condados periféricos hispánicos del imperio carolingio es eminentemente litúrgica, y seguirá siéndolo, dependiente de la diócesis Narbonense. No hay una identidad ni un sentimiento patriótico ni hispánico ni catalán. Los condes, algunos de ellos descendientes de la aristocracia hispanovisigoda, otros abiertamente francos, jurarán vasallaje al rey de Francia durante decenios. Este es un primer elemento histórico que cabe resaltar.

El segundo elemento histórico importante que ha sido destacado es que, desde poco después de la época apostólica, las *Constituciones Apostólicas* ya dan testimonio de ceremonias privadas, no oficiales, en torno a una acción de gracias por la luz del día. Son testimonios que proliferan en los domicilios de cristianos de los alrededores del siglo IV y más o menos cercanos al ámbito geográfico de Asia Menor, al llegar la noche. Es la llamada *laus cerei* o adoración de la cera. Hay, por tanto, un culto temprano a la luz como símbolo y como sacrificio de combustión de la cera que alude directamente a un Dios-luz. Más adelante, cercanos a los siglos VIII y IX, en la liturgia ambrosiana (Milán), mozárabe (Hispania) y romano-galicana (carolingia, unida a Roma) proliferan en gran número las oraciones preparatorias y conclusivas a esa *laus cerei* primigenia en acción de gracias por la luz del día. En términos de frontera, se salta el límite entre el culto privado y el culto oficial a la luz: por primera vez la Iglesia propone una liturgia concreta laudatoria de la luz. Obviamente, el contexto que afecta al ámbito catalán será el galicano y, más adelante, narbonense. De hecho, cuando el papa Gregorio VII emprende su labor reformista para imponer la liturgia romana, no necesita mayores esfuerzos para introducirla en la Marca Hispánica: ya estaba sustancialmente introducida gracias a la continuidad de la liturgia carolingia de substrato romano. ¿Tal vez por eso la orden de Cluny no tiene la trascendencia que en la Hispania mozárabe? Más adelante se intentará contestar a esta pregunta. De momento, constatar esta cadena de hechos históricos de culto al Cristo-luz mucho antes de que cristalice, en esta Europa, la iconografía del Pantocrátor de procedencia original bizantina.

En tercer lugar, se constata, junto a la poderosa corriente teológica-litúrgica de la luz, una corriente que se entrelaza con ella para, juntas, reforzarse mutuamente, como si de la supuesta y debatida dualidad Razón/Fe se tratase. La mencionada corriente ha sido llamada, en este contexto, teológico-científica, y aglutina, sobre todo, dos importantes reflexiones: sobre el mundo y sobre el paso del tiempo. En este marco debe entenderse la importante recepción de los manuscritos del Periphyseon de Juan Escoto Eriúgena,

gracias a la lectura que de él realiza en pleno siglo XII el Honorius llamado 'Augustodunensis'. Este estudio sobre la *División de la Naturaleza* viene a añadirse a los manuscritos que en el *scriptorium* de Ripoll se encuentran, y que lo atestiguan como uno de los importantes centros de la cultura científica europea del momento. Insisto en que esta teología-científica de la luz se entrelaza y se fortalece en la medida en que constituyen un mismo tejido cultural con la teología-litúrgica del momento. No en vano, un autor como Eriúgena, capaz de una cosmografía como el *Periphyseon*, aborda sin titubeos la redacción de una *Homilía al Prólogo del Evangelio de Juan* para la misa matutina del día de Navidad en la corte de Carlos el Calvo. Tampoco deja de ser una manifestación de cierta apertura mental que el mismo autor se interese por traducir, no ya el *Corpus Areopagiticum* entero, sino algunas obras de Máximo el Confesor y Gregorio Niseno, sin dejar nunca, ni de lejos, el magistrado del obispo de Hipona Agustín.

Un cuarto elemento histórico pesa a la hora de analizar la iconografía del Pantocrátor como cristalización de esas teologías. Ahora me refiero a la recepción del *Corpus Areopagiticum* que de modo directo o indirecto llega con fuerza, ya sea por la vía oficial -básicamente a través de la universidad de París en el siglo XIII-, ya sea por la vía oficiosa con su supuesta cercanía apostólica a Pablo de Tarso, que llega a Europa gracias a las traducciones, primero de Hilduino, luego de Escoto y más tarde, después del renacimiento eriugeniano del XII, a través del obispo de Lincoln Roberto Grosseteste y del autor de la *Docta Ignorancia* Nicolás de Cusa.

* * *

Es importante estructurar bien la explicación de un tema de cierta complejidad, como es el de la *Imago Dei*, teniendo en cuenta la variedad de ideas, filosóficas y teológicas que intervienen. Tal vez una división de la Divinidad, que Escoto Eriúgena escribe en su *División de la naturaleza*, puede ser de utilidad para desglosar, de modo pedagógico, algo que es a la vez *Esencia, Movimiento y Potencia*. "En toda naturaleza racional e intelectual se observa tres cosas que son inseparables entre sí y que se mantienen indestructibles para siempre. Me refiero a ουσια, δυναμις y ενεργεια, o sea, Esencia, Poder y Operación. Porque, de acuerdo con San Dionisio, están eternamente asociadas entre ellas, y son una unidad, y no pueden crecer ni disminuir, porque son inmortales e inmutables"¹⁹⁹. Sin embargo, no es este texto una aplicación forzada de ideas que vayan a encorsetar el análisis de la imagen. La iconografía de esta época ya arroja, por sí sola, los conceptos de *ousia, dynamis y energeia*. No hay más que observar tres ejemplos de esmaltes de Limoges llegados a la Marca Hispánica a finales del siglo XII o principios del XIII (fig. 56). Se desconoce la procedencia exacta de estas piezas. Sin embargo, se tiene constancia de que la Catalunya de los siglos XII y XIII se beneficia de la producción del llamado esmalte *champlevé* (extendido), en cobre o bronce, en Limoges. La nueva técnica del *champlevé* permite cubrir áreas más amplias que su predecesor, el esmalte llamado *cloisoné* (*cloisons*=celdas), en el que la utilización del oro en una microarquitectura de celdas hace que se trate de una técnica rígida y poco versátil. Este avance técnico permite la rápida elaboración y comercialización de una producción casi masiva en la época del románico a ambos lados de los Pirineos, desde su epicentro en Limoges, en la parte sur-central de Francia. Sus aplicaciones son variadas y en Catalunya se encuentran en gran número, sobre todo

¹⁹⁹ PL 122, 486B.

a inicios del siglo XIII, en arquetas, portapaces, sagrarios, copones, cubiertas para libros litúrgicos, candeleros y otros elementos de la liturgia de la época.

En el caso concreto de las tres placas de cubiertas de libros, aparecen las tres iconografías que en relación al Pantocrátor abundan en la Marca hispánica y que ya en el siglo XII llegan a su madurez dentro del románico (fig. 56). La primera es la de la *Majestat*, en el sentido tradicional en que la bibliografía lo ha expresado²⁰⁰, en la que aparece Cristo crucificado, glorioso y con corona y túnica reales; la representación del centro es la del *Pantocrátor*, con el *Alpha* y la *Omega*, sentado sobre un arco, rodeado por el Tetramorfos y bendiciendo con la mano derecha; y la imagen del extremo derecho es la del Cristo crucificado con dolor, acompañado de su Madre y Juan evangelista. Por razones de método, se ha optado por atribuir al primero el concepto de *Dynamis* (Virtud), al segundo el de *Ousía* (Esencia) y al tercero el de *Energeia* (Operación). Y siguiendo de cerca a Eriúgena, se puede decir que “Esto constituye un triple entendimiento de las cosas, a través de la Esencia, el Poder y la Operación, que es establecido por el Creador de todo lo que constituye la inmutable subsistencia y la firme base de las cosas”²⁰¹. En otras palabras, la *Imago Dei* toma, para el arte románico del siglo XII en Catalunya, una triple tipología iconográfica, en relación al diferente sentido como se ve reflejada la teología de la luz en cada caso. En la mandorla aparece flagrante, Esencial, inmóvil y a la vez intensamente activa; podría decirse que ahí la teología de la luz se produce de modo ‘sintético’, resumiendo en una imagen el *Pater de lumen*. Esta la teología, para el Cristo doliente, se ha ocultado bajo la forma de siervo, de esclavo, en la línea de las profecías del siervo de *Yahveh* del libro de Isaías, y se manifiesta iconográficamente en la imagen despedazada de Cristo doliente. Por último en la llamada *majestat*, esto es, el Pantocrátor en la Cruz, ceñido con vestes y corona reales, esa teología de la luz se plantea menos explícitamente, no como apoteosis sino como *Virtus*, en el sentido de una sabiduría que redime gracias al instrumento de la cruz. En otras palabras, la *majestat* es el *Pantocrátor* de la nueva Alianza, donde el trono de la mandorla se ha transformado en cruz, donde el asiento se ha mutado en altar de sacrificio místico, incruento. Bajo esta triple iconografía se sintetizan iconográficamente, en ‘Mandorla/Cruz’ la primera Sustancia eriúgeniana, *creat et non creatur*, y la cuarta, *nec creat nec creatur*. Son el mismo Dios: uno en el punto de partida de la historia del universo, el otro en el punto de llegada. En tres subapartados se explicará esta recepción mediante tres de sus principales expresiones: como *Ousía*-Esencia, como *Energeia*-Operación y como *Dynamis*-Virtud.

Además, era necesario destacar la importancia de cuatro hechos históricos: 1. Comunidad cultural carolingia; 2. Oficialidad del culto a la luz; 3. Entrelazamiento de teologías científica y litúrgica de la luz; 4. Orientalización del repertorio ideológico agustiniano, que se producen entremezclados con muchos otros referidos a la historia política, económica y eclesiástica de la Catalunya condal. Las connotaciones que arrojan esos cuatro hechos serían difíciles de abordar de modo exhaustivo. Sin embargo, entresacando algunos de esos elementos, se ve con claridad que hay una serie de conceptos clave que, a partir de estos elementos históricos, amalgamados con su propia coyuntura histórica-cultural, son arrojados de la alta Edad Media en dirección cronológica al bajo medioevo. Parece que estos elementos pueden complementarse con

²⁰⁰ M. Trens, *Les majestats catalanes*, Monumenta Cataloniae, Barcelona, Alpha, 1966.

²⁰¹ PL 122, 507B: *Trinam rerum intelligentiam, hoc est essentiae, virtutis, operationes inmutabilem subsistentiam firmiterque fundamentum rerum a conditore omnium constitutum ponamus, si placet* (el subrayado es nuestro).

otros cuatro, más en el plano teológico: el concepto de Teofanía como manifestación sensible de Dios; la consideración de una doble teología afirmativa-negativa (catafática-apofática) en la expresión estética del Dios-Luz; el concepto de metáfora como única salida de la ‘narración’ de lo sobrenatural; por último, la consideración de Dios a la vez como *Esencia*, *Actuación* y *Poder*, que se observa en las naturalezas inteligibles y racionales y que se mantienen indestructibles para siempre.

2.2.1. **Ousia-Esencia: Mandorla.**

En la alta Edad Media de la Marca Hispánica se vive un momento de la historia del pensamiento medieval en Occidente en el que predomina, por llamarla así, una concepción cristiana de Dios esencialmente cristológica. Adorando y tratando a la Segunda Persona de la Trinidad, la fe se facilita y el modelo a imitar es relativamente sencillo. La Palabra es, eminentemente, Neotestamentaria: en términos prácticos, la Nueva Alianza predomina sobre la Antigua. Es, en otros términos, una predicación, la de la Iglesia de Occidente, muy paulina y cristocéntrica. Un elemento *nuevo* interrumpe esta tradición y, obviamente, es cristalizado en forma de categoría estética. La idea es fácilmente resumible en una sencilla frase de Juan Escoto Eriúgena: “Cuando Dios se autorrevela lo hace de acuerdo a la naturaleza intelectual o racional de quien recibe esta revelación”. El concepto es bien claro: la Teofanía como revelación indirecta, mediática, de Dios mismo, sin distinción de personas. Esta breve sentencia, aparte de permitir categorizar estéticamente a Dios como *teofanía* plantea, en el fondo, un Dios mucho más ‘importante’ y menos humanizado que la tradición patrística-latina. Entonces se hace necesario un nuevo concepto, a “través de lo que los griegos acostumbra a llamar teofanías, es decir, auto-manifestaciones de Dios. Un ejemplo de esto es: “Vi al Señor sentado”, u otras expresiones similares, aunque no es que el profeta viera su Esencia, sino algo creado por Él para automanifestarse”. Las teofanías, entonces, no son su esencia (*non ipsius essentiam*) sino algo hecho por Él (*sed aliquid ab eo factum*)²⁰².

Como derivación de un hecho histórico, la influencia de Eriúgena y, por su mediación, del Pseudodionisio, la presencia de Dios queda categorizada estéticamente mediante este nuevo concepto, impensable para el universo cultural latino: la teofanía. Incluso el ejemplo que pone Escoto -el *Vidit Dominum sedentem*- entronca directamente con la iconografía del Pantocrátor: ‘Vi al Señor sentado’. Con seguridad la iconografía de un Señor sentado es la que predomina en el panorama iconográfico cristiano, tanto en Oriente como en Occidente. Hasta el siglo XII, con la irrupción de una Señora sentada, aparejada a la devoción por la *Theotokos* y a una compleja serie de razones histórico-artísticas, el *Dominus* se sienta en un trono, sobre un cojín, sobre el

²⁰² *Non enim essentia diuina Deus solummodo dicitur, sed etiam modus ille, quo se quodammodo intellectuali et rationali creaturae, prout est capacitas uniuscujusque, ostendit, Deus saepe a sacra Scriptura vocatur. Qui modus a Graecis theophania, hoc est, Dei apparitio solet appellari. Cujus exemplum: Vidit Dominum sedentem, et cetera hujusmodi; cum non ipsius essentiam, sed aliquid ab eo factum viderit* (PL 122, 446CD).

arco iris, sobre una imperial silla de tijera. Es una iconografía que arranca de la Roma antigua, se arrastra a lo largo del medioevo, y llega hasta bien entrada la Edad Moderna de nuestra historia.

HAC SEDET ARCE D(EU)S MUNDI REX GLORIA CAELI, reza la inscripción de la mandorla de la *Maiestas* del evangelario de la abadía de Prüm. Aparece el Dios-Lux rodeado de los cuatro símbolos de los evangelistas. En el nimbo crucífero, que hace refulgir su cabeza de luz se lee: LEX.PAX.LUX, “Ley, Paz, Luz”²⁰³. Es un imperio, el que gobierna desde su trono, en el que Él legisla, pone la paz y lo ilumina, según aparece inscrito en este permgamino de hacia el año 846, contemporáneo en el tiempo y cercano en el espacio, al maestro Escoto Eriúgena. El Pantocrátor bendice con la mano derecha, mientras sostiene con la izquierda un libro abierto sin inscripciones, ágrafo²⁰⁴. En este caso, como en otros similares, se sienta sobre un arco²⁰⁵. Debería haber alguna constancia epigráfica sobre el significado de este arco, pero la imagen no dice más que HAC SEDET ARCE²⁰⁶. También abundan expresiones relativas a la función de este Señor sentado sobre un arco, Dios rey del mundo y gloria del cielo. REX, LUX, LEX, PAX, aparece inscrito en la puerta del muro lateral norte de la Dorat,

²⁰³ Abundan, relativamente, los ejemplos con inscripciones sospechosamente parecidas: «PAX LUX REX LEX». «Miniature du Beatus (Commentaire de l'Apocalypse), écrit par Facundus en 1047 à la Bibliothèque Nationale de Madrid, et encore celui de Silos, passé au British Museum, commencé pour l'abbé Fortunio en 1075 et fini en 1109, et d'autres encore. Un petit agneau (Agnus Dei) supporte sur une patte une grande croix à bras triangulaires à laquelle sont suspendus l'Alpha et l'Oméga. Et dans les espaces libres autour de la croix, on retrouve en belles capitales “_____”» (J. Bousquet, «Les nimbes à anagramme: origines et brève fortune d'un motif roman». In: *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. Abbaye de Saint-Michel de Cuxa, juillet 1980, No. 10, (sin paginar), que cita a J. Pijoan, *Summa Artis*, XXII, fig. 15 y VIII, p. 515); PAX LEX. «Et je signale seulement ici le livre ouvert tenu en mains par le Christ en majesté peint sur le baldaquin d'autel de Ribes, au Musée de Vich, dans un très beau style du XII siècle, proche celui des fresques de Tahull. On y lit à la verticale, “_____” (A. de Lassarte, *Art roman catalan, Peintures sur bois* (Coll. ABC Hazan, pl. 4)); LUX REX PAX REX». “Plaquette du Musée de Darmstadt, que Goldschmidt date seulement de la fin du Xe siècle (A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulturen aus der zeit der karolingischen...* Kaiser, I, n° 1 et 2). Le Christ en majesté est assis dans une mandorle double entre les quatre symboles complétés par la figuration des quatre évangelistes assis et écrivant. Quatre bandeaux en croix les séparent, et on lit encore: “_____”».

²⁰⁴ «Evangelario dell'abbazia di Prüm, di scuola di Tours, ora nella Bibliot. Univ. di Tübingen (tours, Min. IX 46).- Principale: doryforumenos in scudo pavese stellato dai simboli degli Evangelisti; (...) nimbo con croce patente; detra benedicente alla greca; sinistra sul libro aperto poggiato sul femore», C. Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ- *Saggio d'esegesi letterario-iconografica*, Orientalia Christiana Analecta, 170, Roma, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1964, pág. 225-226

²⁰⁵ Ya en la versión bíblica de los Setenta lo propio del Pantocrátor es ‘sentarse’: «Il significato di questo vocabolo ebraico inteso come epiteto divino è stato oggetto di molte interpretazioni. Una spiegazione che pare verosimile ed è accolta oggi con favore da molti studiosi è quella che vede in *sebaot* un plurale astratto di intensità... Questa spiegazione dell'epiteto come ‘Jahve della potenza’ opp. ‘Jahve onnipotente’ corrisponde non solo alla frequente traduzione dei LXX κυριος παντοκρατωρ Signore onnipotente ma anche al fatto che *Jhwh sebaot* è una designazione caratteristica del Dio-re che siede sul trono dei cherubini... e *sebaot* indica perciò il potere sovranico del re», F. Bergamelli, «Sulla storia del termine *Pantocrator*: Dagli inizi fino a Teofilo di Antiochia. *Salesianum*. Pontificiae Studiorum Universitatis Salesianae, XLVI (1984), Roma, Libreria Ateneo Salesiano, pág. 441.

²⁰⁶ Sobre “hac sedet arce” vid: Poet. lat. 1, 1881, p. 330. In: *Monumenta Germaniae Historica*, Lipsiae, Lipsiae-Hanoverae: 1826

Limousin²⁰⁷. VIDI DOMINUM SEDENTEM SUP(ER) SOLIUM, reza la inscripción de una *Maiestas* romana de hacia el 1128, recogiendo el texto profético de Isaías²⁰⁸.

No son teofanías ‘sueltas’, por así decirlo. Impregnan la cultura de toda una época, manifiestan el sedimento, el poso, de un pasado y preparan un futuro iconográfico, siembran una tradición. Porque la expresión de este Señor ocupando un asiento ya aparece en algunos poetas latinos de época carolina. Concretamente es Alcuino, que nace en Inglaterra hacia el año 735, quien escribe una bella poesía de verdaderas raíces clásicas: *Hac sedes arce deus iudex, genitoris imago, / Hic seraphim fulgent domini sub amore calentes; / Hic inter cherubim volitant arcana tonantis; / Hic pariter fulgent sapientes quinque puellae, / Aeterna in manibus portantes luce lucernas*²⁰⁹. Lo que aquí ocurre es la puesta en relación, en clave poética de la corte de Carlomagno, de los mismos conceptos que aparecen en el arte y en las categorías culturales de la época. Se relacionan tres categorías: *Dominus*, *Sedens* y *Lux*, lo cual significa la expresión teofánica de una recepción, a las puertas del siglo IX, de un importante texto del Apocalipsis de Juan: *Et sedes Dei et agni in illa erunt et servi eius servient illi et videbunt faciem eius et nomen eius in frontibus eorum et nox ultra non erit et non egebunt lumine lucernae eorum et nox ultra non erit et non egebunt lumine lucernae neque lumine solis quoniam Dominus deus inluminat illos*²¹⁰.

Teología apofática y teología catafática

Siempre y en todas partes la luz ha impresionado al espíritu humano. El hecho de que, ya desde los orígenes del cristianismo se agradezca, en el plano de la devoción privada familiar, la luz a Dios no es algo propia y exclusivamente cristiano. La admiración por la luz inspira muy particularmente las mitologías y cosmogonías de Oriente, Persia y Egipto, aparece en la literatura de los Hebreos y de los Árabes; constituye uno de los elementos principales de la belleza griega y resulta ser una de las fuentes fundamentales de la creación artística medieval²¹¹. Un tema importante en la poesía y en la literatura griega es la exultación de la luz que rodea al hombre²¹². Entonces la luz es un don del Cielo, como sus atributos dan a conocer, y es la luz celestial sagrada, llena del Poder divino²¹³. El hombre disfruta de este don, y alternativamente con la sombra de las nubes y la obscuridad de la noche²¹⁴. Lo eterno, la luz permanente, tan sólo invade la morada de las divinidades, el Olimpo. Para los

²⁰⁷ Se trata de un caso francés: *Congrès archéologique de Limoges*, 1921, p. 185. Citado en: J. Bousquet, «Les nimbes à anagramme: origines et brève fortune d'un motif roman». In: *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. Abbaye de Saint-Michel de Cuxa, juillet 1980, No. 10, (sin paginar).

²⁰⁸ (*Is.*, 6,1). Rome, San Clemente, about 1128. G. Mattiae, *Mosaici medioevali delle chiese de Roma*. Roma: 1967, pl. 280); A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue..* Copenhagen: Museum Tusculanum, 1979, pág. 48-57.

²⁰⁹ *Alcuini Carmina*, CIII, I, en: *Monumenta Historica Germanicae*, I, “Poetae Latini Aevi Carolini”, Berolini, 1881, p. 330.

²¹⁰ Ap. 22, 3-5. Ver también el texto: *Et ecce sedis posita erat in caelo et supra sedem sedens et qui sedebat similis erat aspectui lapidis iaspidis et sardini et iris erat in circuitu sedis similis visioni smaragdinae et in circuitu sedis sedilia viginti quattuor...*(Ap. 4, 2-4).

²¹¹ E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, III, p. 16.

²¹² M. Treu, «Licht und Leuchtendes in der archaischen griechischen Poesie». *Studium Generale*, XVIII, 1965, pp. 83-97.

²¹³ R. Bultmann, «Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum». *Philologus*, 97, 1948, pág. 1-36

²¹⁴ W.V. Soden, «Licht und Finsternis in der sumerischen und babylonisch-assyrischen Religion», *Studium Genarale*, XIII, 1960, pp. 647-653

griegos, la luz será símbolo de vida. Todo lo que hace la vida feliz y le da alegría es llamado luz. Pero esta luz no tiene un carácter divino. Porque Helios, dispensador de la luz, no es adorado a través del culto, como tampoco lo es Selene, dispensadora de la luz nocturna de la Luna. Los griegos considerarán el culto al Sol y a la Luna como bárbaros. Helios y Silene, concebidos como personajes mitológicos nunca jugarán, en la Antigua Grecia un papel serio en la religiosidad de este pueblo²¹⁵. Tan sólo en el período helenístico el culto al Sol se extiende desde Oriente al mundo grecorromano; entonces la luz sobreviene la fuerza cósmica, la quintaesencia del poder divino que lucha contra las tinieblas hostiles. Este dualismo cósmico de la luz y la obscuridad, la idea principal de la religión iraní y del helenismo es aceptado por los gnósticos y los grupos religiosos gnostizantes. Esta expresión de una nueva comprensión del mundo siempre habrá sido algo ajeno a la religión griega²¹⁶.

Otra de las aportaciones fundamentales que en el siglo XII se recibe, aunque filtradas por un potente renacimiento carolingio con variables culturales diversas, es el concepto de Teología negativa, que lleva a definir a Dios por lo que no es. Dice Escoto en el *Periphyseon*, al hablar de la primera substancia, creadora y no creada: “Sobre tal materia (es decir, la Esencia divina) más valdría mantener un absoluto silencio y resignarse a la sencillez de la Fe Ortodoxa, porque sobrepasa todo intelecto, como está escrito: ‘Tú, Quien solo posees la inmortalidad y habitas una luz inaccesible’”²¹⁷. Sin embargo, ya que uno ha empezado a hablar del tema, indica el modo como se debe referir a Dios y la manera de estudiarlo: “deberá enseñar con múltiples caminos y argumentaciones la verdad, haciendo uso de las dos ramas de la teología, la afirmativa, que es llamada por los griegos καταφατικη, y la negativa, llamada αποφατικη.”²¹⁸. Lo que recomienda, al hablar de Dios es, precisamente, callarse. Se trata de exponer la doctrina que Escoto aprende traduciendo al Pseudodionisio, que propone una devoción mística basada en una concepción radicalmente dualística del mundo va más allá de las religiones místicas y de la gnosis popular. La percepción de la luz es experimentada no tanto en el culto como en una experiencia emocional interior del alma, ajena a los afanes terrenales, el cuerpo y los sentidos²¹⁹. El hombre pasa a través de un camino de purificación con la consideración filosófica y la meditación de que su fin es el éxtasis, es decir, la visión mística de la luz. El hombre entiende la esencia de Dios no por la luz del intelecto (*nous*), sino la irracionalidad, la trascendencia de Dios que se muestra en su misma luz, se autorrevela. La visión depende del sentimiento de la divina substancia de la luz, en unión con ella²²⁰. Por estas razones, “la teología αποφατικη niega lo que la Divina Substancia es, las cosas que son y que pueden ser entendidas. Sin embargo, la

²¹⁵ C. Colpe, «Lichtsymbolik im alten Iran und antiken Judentum». *Studium Generale*, XVIII, 1965, pp. 116-133; C. J. Classen, «Licht und Dunkel in der griechischen Philosophie». *Studium Generale*, XVIII, 1965, pp. 97-116.

²¹⁶ T. Dobrzeniecki, «*Maiestas Domini* from the Faras Cathedral in the National Museum of Warsaw. (Prolegomena to the Iconography)», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 20, 1979, pág. 73.

²¹⁷ *De hoc negotio nescio quis breviter atque aperte potest dicere. Aut enim de huius modi causa per omnia tacendum est et simplicitati orthodoxae fidei committendum, nam exuperat omnem intellectum sicut scriptum est: ‘Qui solus habet immortalitatem et lucem habitas “inaccessibilem (PL 122, 458A)*

²¹⁸ *Aut si quis de ea disputare coeperit necessario multis modis multisque argumentationibus uerosimile suadebit, duabus principalibus theologiae partibus utens, affirmatiua quidem, quae a Grecis καταφατικη dicitur, et abnegatiua, quae αποφατικη uocatur (PL 122, 458B)*

²¹⁹ W. Völker, *Kontemplation und Ekstase bei Pseudo-Dionysius Areopagita*. Wiesbaden: 1958; Benz, E. *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*. Stuttgart: 1969, pág. 326-340.

²²⁰ Dobrzeniecki, 1979, p. 76.

otra, καταφατικη, predica de la Esencia las cosas que es, que ahora no decimos porque es suficiente lo que San Dionisio Areopagita ha afirmado en su teología simbólica²²¹.

Sorprende encontrar vestigios de esta doctrina en la iconografía de la *Maiestas* de la Catalunya de inicios del siglo XIII. Se trata del frontal de altar de Planés de Rigart (fig. 51)²²². La inscripción que lleva grabada en el libro abierto plantea una cuestión definitiva: hay una sola Luz -la luz del Logos cristiano encarnado en Cristo-, una "Lux creat et non creatur"²²³ y todo lo demás es un rastro de ésta, es su *Epifanía*, es su manifestación. Esto es lo que afirma la expresión "Ego sum lux mundi", es lo que se concluye al observar esas palabras inscritas en el libro que sostiene el *Pantocrátor* de Planés: la fuerza vital de la Palabra en sí misma, hasta el extremo de encarnarse en el Logos-Luz; la fuerza vital de la Palabra que, a través de la Escritura o de otras manifestaciones del Logos-Luz, se *manifiesta* impactando *epistemológicamente* al hombre-luz. Ese frontal de altar plantea algunas preguntas ineludibles: ¿Cuándo ese Logos-Luz se hace Imagen-Luz? Evidentemente, desde el momento en que *la Luz sale*. En el punto de intersección entre el *ego sum lux* y el *vos estis lux*, ahí aparece una sombra, una imagen. En ese punto, la luz ya es creada: *Lux creatur et creat*²²⁴. En el fondo, ese punto de intersección se resume en otras dos palabras: *fiat lux*. A partir de aquí se entiende el *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram* (Gen. 1, 26)²²⁵, en virtud del que se puede captar *La imagen*, es decir, la *Primera imagen*: el Logos cristiano encarnado, primero, en la naturaleza humana y, mucho después, representado artísticamente²²⁶.

NVLLA PICTURA CONCLVSA SIVE FIGVRA PERPEVS DEVS EST SVMMA POTESTAS, "No hay pintura o figura acabada porque Dios es Majestad y poder en lo alto"²²⁷, reza la inscripción de la mandorla de luz. Es decir, ninguna representación de Dios, por perfecta que sea, será capaz de aprehenderlo artísticamente en todo su esplendor sobrenatural. De esta idea arranca y permanece inconscientemente clara en la conciencia religiosa de la época toda la teología apofática que ya el Pseudodionisio Areopagita explicita con una anticipación de seiscientos años: La poderosísima imagen del alma precipitándose, ciega (es decir, con un "entendimiento ciego"), contra los impenetrables rayos de una luz inaccesible en unidad con los rayos superluminosos, o hacia la resplandeciente obscuridad, se basa en la noción fundamental de que el alma debe cegarse voluntariamente a través de la práctica de una radical *aphairesis*: un no-conocimiento de las creaturas²²⁸. En este marco se desarrolla una Teología y una

²²¹ PL 122, 458C y 600A.

²²² J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 343-344

²²³ F. A. Yates, *Assaigs sobre Ramon Llull*, Barcelona, Empúries, 1985, p. 128.

²²⁴ *Ibid.* p. 129.

²²⁵ Otros textos recogen la misma idea: Gen. 1, 27: "Et creavit Deus hominem ad imaginem Dei creavit illum"; Sap. 8,

²²⁶ A. Puigarnau, "La imagen de un *pantocrátor* catalán como encarnación del Logos cristiano en el siglo XIII". Actas del II Simposio Internacional de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones, 2-5 de octubre de 1996. *ER, revista de filosofía*. Monográfico dedicado al simposio (en prensa).

²²⁷ Sobre la traducción de este texto ver: Cook, W. S. *The Stucco Altar-Frontals of Catalonia*. Reprinted from *Art Studies*, II. Departments of Fine Arts at Princeton and Harvard Universities. Princeton University Press: 1924, p. 65.

²²⁸ Vgr. Pseudodionisio, *De mystica theologia*, II y *De divinis nominibus*, IV 11. Vid. McGinn, B.-Otten, W (ed.). *Eriugena: East and West*. Papers of the Eighth International Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenian Studies. Chicago and Notre Dame, 18-20 October 1991. Notre Dame Conferences in Medieval Studies, no. V. Notre Dame-London: University of Notre Dame Press: 1994, p. 141-154. Para el conocimiento de Dios como no-conocimiento Vid. Puech, H. C. "La ténèbre mystique

Filosofía de la luz que suponen un tercer grado de estudio de este tipo de iconografía. Se trata de un estudio centrado, filosóficamente, en el neoplatonismo medieval y, teológicamente, en una Iconología en el sentido literal de la palabra, es decir, el estudio de la posibilidad de concebir mentalmente la Imago Dei²²⁹. Es aquí donde tiene su marco original la polémica sobre las imágenes suscitada por el concilio del 754: la polémica sobre la imposibilidad de captar en una imagen la naturaleza divina de Jesucristo. Es, en el fondo, no distinguir que ese ego sum lux mundi, que se adora, se refiere no al rastro que deja el Logos en su epifanía -el *vos estis lux mundi*- sino a la primera Luz, con mayúsculas, que constituye, por mediación del *fiat lux*, el Modelo primigenio de Dios. Lo único realmente Luz es el Padre y Cristo es su primera expresión (*Primum et novissimus*, reza la inscripción de un buen número de *pantocrátors*). La reflexión se da en torno a la representatividad de Dios.

Saltado el obstáculo de la iconoclastia, históricamente gracias al Concilio niceno del 787, interesa ver los recursos que se desarrollan para explicitar estéticamente, corporalmente, una realidad que ya subyace en la conciencia espiritual y sensible del pueblo fiel. Ahí el pintor desarrolla todos los recursos iconográficos a su alcance: una mandorla de luz rodeando a Cristo, un halo alrededor de su rostro, en muchos casos un arco iris a modo de asiento del Pantócrator, y un largo etcétera de recursos estéticos que intentan *cosificar* lo dicho hasta ahora: la primigénesis del Logos-Luz (*ego sum lux*), el rastro de esa luz (*vos estis lux*) y, como consecuencia, la posibilidad de representar artísticamente y de conceptualizar teológica y filosóficamente un Dios hasta el Antiguo Testamento *absconditus*. NULLA PICTURA CONCLUSA, reza el texto de la mandorla: ninguna representación está acabada. La obra de arte acaba por anularse a sí misma para reencontrar su esencia original. La luz representada, siguiendo metafóricamente a Escoto Eriúgena, se hace *nec creans nec creata*, ni creada ni creadora: se hace obscuridad absoluta, algo ininteligible y, por eso, inalcanzablemente sobrenatural para los que todavía vivimos aprisionados por este cuerpo de muerte, en palabras de san Pablo. Este modo de ver aparece ejemplificado en la *Vida de Moisés*, donde Gregorio nicensino describe tres estadios de un camino que recorre el alma: (1) desde la luz, que es conocimiento de los efectos creados; (2) a través de la nube, que implica una *aphairesis* (la remoción de la materia extraña, de modo que Dios pueda ser conocido en el espejo del alma); (3) hasta llegar a la oscuridad, donde el alma, finalmente, conoce y ve a Dios a través del no-conocimiento y de la no-visión²³⁰.

La metáfora como única salida de la Teología catafática

Desde sus orígenes, la vinculación de la luz a la divinidad, según se ha visto, aparece clara. La concentración progresiva acerca de la significación sobrenatural de la luz va aumentando en la medida en que nos acercamos a la tardoantigüedad y, más específicamente, al culto cristiano. Los cristianos no hacen más que reemprender una

chez le Pseudo-Denys l'Aréopagite et dans la tradition patristique". In: *Études carmélitaines*, 23, 1938, p. 46-49; y Lossky, V. *Essai sur la théologie mystique de l'église d'orient*. Paris: 1990, p. 33-34.

²²⁹ En este sentido, algunas obras pueden ofrecer un buen marco bibliográfico: Pelikan, J. *Imago Dei. The Byzantine Apology for Icons*. Washington: Yale University Press, New Haven and London, 1990; Finney, P. C. *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1994; Belting, H. *Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art*. Chicago -London: The University of Chicago Press, 1994, etc.

²³⁰ Gregorio de Nisa, *Vita Moysis*, II, 164.

tradición de culto precristiano fuertemente consolidada²³¹. En este sentido, parece que al igual que Apolo se manifestaba a los antiguos en la luz del Sol, del mismo modo se manifiesta Cristo a los hombres de la nueva era como *Sol Iustitiae* y *Lux vera*, es decir, nuevamente en la luz, como sobre el monte Tabor. Sin embargo, los cristianos de la primera hora no tendrán una capacidad analógica lo suficientemente desarrollada hasta el punto de que el propio papa León I, ya en el siglo V de nuestra era, debe levantar la voz para reprender a los cristianos por mostrar un temor reverencial con respecto al sol, mientras están dando la espalda a las tumbas de los apóstoles (sermone 27 y 29). Dios se manifiesta en la luz. Se pone ante la metafísica de la luz, que marca una profunda huella en la vida religiosa de la Antigüedad y del Medioevo. En la Antigüedad esta metafísica de la luz es articulada filosóficamente por Platón, y su pensamiento es desarrollado por Filón, Plotino, Proclo, Pseudodionisio y otros neoplatónicos tardíos, que teorizan sobre un Dios que es la luz primordial, y que la luz sensible es una emanación de esa primera luz²³².

Junto a este substrato tardoantiguo en que se desarrollan unas primeras teologías de la luz, la influencia de Bizancio, en el espacio de tiempo comprendido entre la Antigüedad y la alta Edad Media, es notable. El vasto y complejo volumen de materiales que constituyen el compendio de los textos sagrados de la liturgia bizantina no es la obra de una Iglesia particular, de un individuo singular, de una escuela teológica o de un determinado período de la historia del cristianismo bizantino. Todo lo contrario: se trata del producto más espléndido de una experiencia religiosa (teórica y práctica al mismo tiempo) desarrollada en el curso de varios siglos (s. II-XI), en la intimidad de espíritus cultivados y geniales, diversos en el tiempo. Son temperamentos, razas, regiones y grados sociales que marcan una especie, por llamarlo así, de 'relieve litúrgico', cuyo contenido se deriva de cuatro fuentes principales: la Sagrada Escritura, la Eucología (oraciones del Canon de la santa Misa Romana y diversas oraciones del Misal, del Oficio y del Ritual Romano), la Himnografía (que se compone entre los siglos II-III y XI, por parte de autores inciertos) y, naturalmente los avatares propios de la Historia²³³. Es preciso especificar que Bizancio está siempre ligado íntimamente al mundo latino medieval, ya sea por razones políticas, por ideales religiosos o civiles, o bien por intereses económicos. Una vez hundido el Imperio romano de Occidente, la gran capital oriental ve volverse hacia ella la mirada y el pensamiento de todas las poblaciones cristianas romanas y bárbaras. Y como la organización de la Iglesia está adscrita al cuadro de la organización imperial, los nuevos organismos romano-bárbaros se alinean a la dependencia jurídica y moral del poder de Constantinopla. Esta preeminencia político-civil de Bizancio sobre los latinos de época medieval sufre altibajos hasta que en la Edad Carolingia se desvanece del todo, lo cual no significa la interrupción de la relación entre estos dos mundos. La diplomacia, el comercio, la

²³¹ Nilson, M. P. «Lampen und Kerzen im Kult der Antike». *Opuscula Selecta*, III. Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, II: 3. Lund: 1960, pág. 189-214. También en: *Opuscula Archeologica*, 6, 1950, pág. 96-111.

²³² L'Orange, H. P. «*Lux aeterna* L'Adorazione della Luce nell'Arte Tardo-Antica ed Alto-Medioevale». *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XLVII, 1974-75, pág. 202. Sobre este período de transición entre la luz cristiana tardoantigua y la medieval ver: Wetter, G. P. «Phos (ΦΩΣ), eine Untersuchung über hellenistische Frömmigkeit, zugleich ein Beitrag zum Verständnis der Manichäismus» *Skrifter utgifna af Kungl. humanistiska vetenskaps-samfundet*, XVII, i. Uppsala: 1915. ; Frey, D. *Kunstwissenschaftliche Grundsfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien: 1946, pág. 93-149; Braunfels, W. «Nimbus und Goldgrund». *Das Münster*, 3, 1950, pág. 321-334.

²³³ C. Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ— *Saggio d'esegesi letterario-iconografica*, *Orientalia Christiana Analecta*, 170, Roma, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1964, p. 82-83.

cultura fueron los campos en los que bizantinos y occidentales siguieron reencontrándose²³⁴.

A pesar de estas razones históricas, el substrato tardoantiguo referido al culto al Dios-Luz y la intensidad de las relaciones con Bizancio, no es hasta el siglo IX cuando de modo claro queda explicado algo que el Pseudodionisio había apuntado, en relación al estudio de la Esencia divina. No se habla, dirá el Escoto refiriéndose a Máximo el Confesor, de Dios sino a través de metáforas, que son una transferencia de la creatura al Creador: “Pero antes creo que debemos ponderar por qué los nombres que has mencionado, es decir, Esencia, Bondad, Verdad, Justicia, Sabiduría, y otros de este tipo, que no sólo parecen ser divinos, sino los más divinos, y que no parecen significar más que la Divina Substancia o Esencia, son mencionados por el santo padre y teólogo (Máximo) como metafóricos, es decir, como transferidos de la creatura al Creador. Porque *pienso* que debe haber alguna mística y escondida razón para afirmar eso”²³⁵. La metáfora es *a creatura a Creatorem translata*, dice Eriúgena con expresión fuerte.

Sin embargo, hay algo en los programas iconográficos que se vienen exponiendo, que no acaba de cuadrar con esta visión, por otra parte muy extendida a lo largo de la alta Edad Media. La pregunta clave es: ¿Constituye el arte románico catalán, que representa a Dios aureolado por una mandorla de luz una metáfora, o sea, la traslación (artística para la pintura) de algo creado al Creador? En otras palabras, si hay una fuerte insistencia en decir que Dios es *lumen de lumine, lux mundi, lux hominum* y tantas otras expresiones para llamarle Luz ¿cómo representarlo metafóricamente a través del arte, que viene a ser una ‘metáfora de metáfora’? La respuesta es fuerte y requerirá un posterior desarrollo filosófico especulativo: hay que *hacer abstracción pictórica de la esencia de Dios*. Este es el sentido de la forma almadrada de la mandorla, y la significación de rasgos fisonómicos como el del rostro del Pantocrátor de sant Martí Sescorts (fig. 52) o el de sant Climent de Taüll (fig. 53). Con cierta diferencia de cronología, aparecen dos rostros en los que no parece que el artista haya buscado una expresión metafórica de lo divino. El rostro de la *Maiestas* de sant Martí aparece traspuesto, como perteneciendo, en el cuerpo y en el alma, a otro mundo. La mirada del Cristo aparece levantada hacia lo alto, prendada de una gran fuerza interior contenida en la estrechez del espacio geométrico en el que el artista coloca ambos ojos. Con cuatro trazos simétricos, con el tabique nasal como eje, y un par de gruesos puntos laterales se ha despachado la representación iconográfica del “Que habita una luz inaccesible”, como tantas veces repiten las fuentes filosóficas, derivadas del pensamiento areopagítico. El óvalo de la cara, interrumpido en la parte inferior por los trazos de la barba, se ofrece como una especie de ventana a esa luz: no mira sino que invita a asomarse a un abismo insondable. Es el rostro Esencial, aureolado por una melena al estilo clásico y, sobre todo, por un nimbo crucífero, contenido circularmente por una espesa línea perimetral. En la parte superior, esta aureola se superpone a otra ‘luz’: la de la mandorla, para cuyo fondo el artista ha utilizado el mismo color que el del rostro del Omnipotente. ¿No es cierto que, más que una metáfora, es un intento de representar al Dios-Luz mediante un sistema formal-compositivo que, sin ser perfectamente abstracto, sí hace abstracción de rasgos humanos, espiritualizándolos?

²³⁴ Vasiliev, A. A. *Histoire de l'Empire Byzantin*, 2 vol. Paris: 1932. Esp. vol. II, pp. 422-433, citado en: Capizzi, 1964, p. 102.

²³⁵ PL 122, 458D-460B.

Por otra parte, observando el rostro del Pantocrátor de Taüll, es evidente que se trata de una obra de una cronología algo más avanzada, en la que el bizantinismo campa a sus anchas a lo largo y ancho del espacio pictórico²³⁶. Comparando ese rostro con el de Sescorts, parece que el artista haya ganado algo de terreno a la expresión metafórica. Sin duda, se trata de una mirada que inquiere y dice lo que el mismo libro que sostiene con el brazo izquierdo asevera: ‘Yo soy la Luz’, ‘No hay más Luz que Yo’, ‘Fuera de Mí no hay Luz’, ‘Soy la Luz Inaccesible’, ‘La Bonitas Essentialis’. Es una mirada contundente, que se halla clavada al círculo del nimbo crucífero de un color blanquísimo, síntesis de toda la gama cromática: la Luz blanca. Esa forma geométrica casi perfectamente circular, si no fuera por la perspectiva visual para la que fue pensada, juega con otra forma geométrica inversa: la del trazo inferior en ángulo recto, también de un color blanco puro. Hay un contraste geométrico que acentúa el halo de luz, también superpuesto a la mandorla de rico sabor oriental.

Resulta impactante contrastar estas observaciones sobre la estética de la luz en el siglo XII de la Catalunya condal, aplicada a este rostro del Cristo de Taüll, con algunos párrafos de la *División de la Naturaleza* de Juan Escoto: “Si entonces, los cuerpos geométricos, que contemplamos sólo con los ojos del intelecto, y que sólo somos capaces de construir a través de imágenes en nuestra memoria, subsisten en alguna, entonces son naturales, y no hay diferencia entre los cuerpos geométricos y los naturales. Pero si contemplamos los cuerpos geométricos sólo con el intelecto, y si no subsisten en una ουσια, son correctamente llamados imaginarios. Luego un cuerpo, para ser un cuerpo, necesita ουσια, porque si no la tiene es una mera figura en la imaginación, mientras que la ουσια no requiere de un cuerpo porque subsiste en sí misma”²³⁷. Los cuerpos geométricos los contemplamos sólo con los ojos del intelecto: *geometrica corpora solo animo consideramus*, dice el Eriúgena²³⁸. Lo cual hace comprender el porqué de la geometrización de las facciones del rostro divino y de su aspecto sensible: lo geométrico está diseñado para ser percibido de modo sobrenatural o, al menos, inmaterial. Lo mismo ocurre con el rostro, impresionante, del Pantocrátor del llamado baldaquino de Ribes (fig. 54)²³⁹. Todo lo que comprende longitud, latitud y altura, que es diverso del espacio que ocupa, es cuerpo. La ουσια, al no comprender ni longitud ni latitud ni altura en el espacio, es incorpórea. Ninguna ουσια, al carecer de espacio, puede ser cuerpo, del mismo modo que ningún cuerpo, por mucho que se extienda en el espacio, constituirá una ουσια. Lógicamente, el artista que va a representar el rostro de la *Maiestas* de Ribes, dándose cuenta, por una parte, de que se trata de representar la *ousia*, es decir, la Esencia; y, por otra, observando que los cuerpos geométricos son más fáciles de comprender con los ojos del intelecto. Observando estos dos hechos, opta por hacer una abstracción geométrica de la figura humana de Cristo que, aun siendo una metáfora, una teofanía de teofanía, al menos será comprensible para algunos y, lo que es más importante, transmitirá la idea principal de la Esencia divina. De ahí una serie de características que se desprenden de la

²³⁶ J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 286-288.

²³⁷ PL 122, 494A: *nunc vero, quoniam geometrica corpora solo animo consideramus, in nullaque ουσια subsistunt phantastica jure vocantur, naturalia vero corpora propterea naturalia sunt, quoniam in naturalibus suis ousiis, id est essentiis, subsistunt, et sine quibus esse non possunt, ideoque vera sunt; alioquin non in rebus naturalibus, sed sola ratione cogitentur: profecto datur intelligi, aliud esse corpus, aliud ουσιαν, quoniam corpus aliquando caret ουσια, aliquando adhaeret ousiae, ut verum sit, sine qua verum fieri non potest, sed quadam imaginatione figuratum; ουσια vero nullo modo corporis indiget, ut sit, quoniam per se ipsam subsistit.*

²³⁸ PL 122, 493D.

²³⁹ J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 301

observación del rostro de Ribes. La silueta que dibuja la melena del Cristo se recorta en el fondo del nimbo crucífero de luz que, como de costumbre, invade la zona de mandorla correspondiente. El diseño de los ojos, de los párpados y de los pómulos es curiosamente similar al rostro de Sescorts y, desde luego, el dibujo de las orejas es casi exacto. Resulta intsesante, otra vez, el juego geométrico que se establece entre el acabado de la túnica a nivel del cuello, en forma de U de brazos simétricos punteados con pequeños círculos de grueso trazo negro, con la forma circular del halo que es perimetralmente silueteado por gruesas líneas rojizas, a juego con el remate cuadrangulado de la túnica. Son contrastes que acentúan la anulación de las dimensiones del espacio geométrico, pero cuya simetría, en ciertos momentos, se quiebra, como ocurre al comparar los pliegues a la altura de los hombros de los tres casos. En Taüll la simetría se fractura gracias al ángulo recto, interrumpido por el borde del manto a la altura de los dos hombros; y tanto en Sescorts como en Ribes los pliegues del hombro izquierdo zigzaguean, mientras que los del derecho insinúan líneas semicirculares.

Entonces, siguiendo el texto del Escoto, esta es la diferencia entre los cuerpos geométricos y los cuerpos naturales: lo propio de los primeros es ser pensados, lo propio de los segundos es ser vistos. Los cuerpos geométricos que no subsisten en una *ousía* son cuerpos imaginarios. Esta es la condición que establece Escoto para que existan, en una realidad espiritual, los cuerpos geométricos: que subsistan en una Esencia. Esto es justamente lo que ocurre en los rostros analizados. Son representaciones que, utilizando elementos geométricos, no son imaginarios porque tienen *ousía* o, mejor dicho, son la *Ousía*. Todo cuerpo requiere de ousia para subsistir, mientras que la ousia no requiere de ningún cuerpo porque ya subsiste. No es necesario, por tanto, representar a la divinidad utilizando todos los recursos artísticos al alcance de la mano. Basta con que lo que se represente tenga una ousia propia para que una insinuación geométrica sea suficiente para representar el Verbo de Dios Encarnado. Es el arte de las ausencias: cuantos más elementos compositivos desaparezcan del plano representacional, más trascendente resultará la representación de la Divinidad. Tal vez sea ésta la idea que haya predominado desde la decrepitud del renacimiento carolingio hasta finales del siglo XIII en la corona catalano-aragonesa, en la que se inicia una rehabilitación del espacio pictórico de la mano de la imitación de la realidad figurada.

Después de analizar algunas obras de arte, y viendo cómo se armonizan con textos que forman parte de un mismo tejido cultural, se llega a una doble conclusión, ya apuntada al inicio de este epígrafe. Por una parte, la única vía de expresión que la teología catafática, afirmativa, puede tener es la metáfora. Porque, en el arte y en la literatura, si se parte de la base de una teología de un Dios inefable, sólo se le podrá describir haciendo una traslación de lo creado al Creador. Este será el campo de análisis más propio de la época gótica que del románico. En el gótico la luz será categorizada con la metáfora por excelencia para expresar lo divino, no para negarlo. Se llegará a lo sobrenatural 'por una luz que ilumina'. La segunda conclusión es que en el románico, por el contrario, se llega al conocimiento de la divinidad no 'por una luz que ilumina' sino por una luz que ciega'. Por eso será preciso expresar la naturaleza del verbo mediante variadas gamas de planos geométricos y gamas cromáticas de colores saturados, buscando la pureza de una belleza que, más que en añadir, más que en la *presencia* de múltiples elementos, residirá en la *ausencia* de los mismos. Nunca, como en el románico, la ausencia de elementos formal-compositivos, había expresado tanto contenido. No es en vano que Juan Escoto Eriúgena y sus lectores del siglo XII como

Honorio ‘Augustodunensis’ iniciarán una reflexión sobre Dios como Nada. ¿Cómo Dios crea el mundo de la nada sin ser Él la Nada? son preguntas que se tratarán de resolver en el curso de esta espesa investigación sobre la recepción de la Teología de la luz en el Occidente cristiano.

Las reliquias: un modo de hacer presente lo sagrado sin representarlo

Hay una obra de arte, ajena al ámbito catalán, que aporta una honda reflexión sobre esta ΟυσΙΑ de la que se viene hablando como expresión de esta Luz inefable. Se trata de ver, comentando la imagen del altar portátil de Stavelot (Bruselas) del año 1175 (fig. 55)²⁴⁰ cómo es posible personificar lo divino sin imaginarlo, es decir, sin necesidad de dibujarlo bajo el aspecto, ni siquiera geométrico, de la *Imago Dei*. Se trata de un altar portátil, es decir, una pieza elaborada en broce dorado, de reducido tamaño, en este caso adornada con ricos esmaltes, cuya función es *sacralizar* la mesa donde, finalmente, irá encajada esta pieza de orfebrería, para poder celebrar sobre esta mesa, ahora *santa*, el sacrificio incruento de la Eucaristía. En relación al uso de este tipo de elementos, existe una antigua tradición, que se remonta a los griegos²⁴¹. Ya en el ámbito cristiano, el altar portátil aparece ligado a ciertas reliquias relativas a la pasión de Cristo. Concretamente, en el siglo VIII un altar portátil relacionado con san Wulfran, apóstol de Frisia, es descrito como “altar de Wilebrordus consagrado en honor de Nuestro Señor Salvador, sobre el cual se acostumbraban a celebrar las ofrendas de la Misa de camino, y que contiene madera de la Cruz de Cristo y el sudario de su cabeza”²⁴².

El altar de Stavelot, cercano al año 1175, tiene forma rectangular, orientado verticalmente. Está dividido transversalmente por tres partes desiguales: una central, de mayor tamaño, cuadrada, y otras dos superior e inferior, a modo de bandas transversales, de forma rectangular. En las bandas rectangulares se representan escenas de la vida de Jesucristo, relacionadas, las seis, con su Pasión y muerte. En el cuadrado central se inscribe una forma geométrica cuatrilobulada con una vitrina rectangular en el medio y, en cada lóbulo, las siguientes representaciones con sus respectivas inscripciones: arriba y abajo, figuraciones de la Iglesia y de la sinagoga; a los lados, dos prefiguraciones veterotestamentarias, respectivamente, de Juan Bautista y de Jesucristo: Sansón y Jonás. En los espacios que los ángulos interlobulares dejan a cada una de las cuatro esquinas de la forma central, cuatro prefiguraciones más del Antiguo Testamento: el sacrificio de Isaac, la exaltación de la serpiente en el desierto por Moisés, el sacrificio de Melquisedec y el sacrificio de Abel: todas ellas haciendo alusión al pecado y al futuro sacrificio redentor de Cristo clavado en cruz. Es preciso destacar los dos temas principales que aparecen en esta compleja imagen: el sacrificio de la Cruz y el sacrificio de la Eucaristía. Curiosamente, son las dos únicas imágenes de Cristo que no son condenadas por las corrientes iconoclastas desde los orígenes del

²⁴⁰ Duby, G. *La Europa de las Catedrales, 1140-1280*. Geneva: SKIRA, 1966.), p. 12.

²⁴¹ S. Petrides, “Antimension”, en: F. Cabrol, *Dictionnaire d’Archéologie chrétienne et de Liturgie*, Paris, Letouzey et Ané, ed., 1907, vol. I.II, col. 2319-2326.

²⁴² *Hoc altare Willebrordus in honore Domini Nostri Salvatoris consecravit, supra quod in itinere missarum oblationes Deo offere consuevit, in quo et continetur de ligno crucis Christi et de sudario capitis eius* (Brower, *Annales Trevirenses*, in-4º, Coloniae, 1626, an. 718, párrafo 112, p. 364), citado por W. Henry en: “Autel”, F. Cabrol, *Dictionnaire d’Archéologie chrétienne et de Liturgie*, Paris, Letouzey et Ané, ed., 1907, vol. I.II, col. 3187.

aniconismo bizantino. Y no son condenadas porque, de hecho, no hay peligro de identificar a Dios, humanizándolo, ni con un trozo de pan o algo de vino (Eucaristía) ni con un hombre clavado al madero, escándalo para los judíos, necedad para los gentiles (Cruz). Y en el centro de este precioso altar portátil, para que se vea bien claro a través del cristal del relicario, un pergamino envolviendo, probablemente, el *lignum crucis*, un pedazo de la cruz del Señor. Una triple inscripción en el pergamino ayuda a disipar las posibles dudas al respecto: S(AN)C(TU)S, S(AN)C(TU)S, S(AN)C(TU)S.

La estrategia del diseñador de este ara portátil es clara: desde fuera adentro ir desentrañando el misterio. Primero, el *texto*: una larga serie de inscripciones que identifican a todos los personajes y escenas. Inmediatamente, la *imagen*: escenas de la pasión, más perimetrales; prefiguraciones del sacrificio y de la Ley; la antigua iglesia (*Sinagoga*) y la Nueva (*Ecclesia*). Y de repente, de modo casi críptico, otra vez la Cruz: introducida en una misteriosa vitrina de cristal de roca. Esta vez sin metáforas, sin imágenes: oculta bajo un pergamino que la envuelve y sólo anunciada por las tres palabras, recibidas a lo largo de toda la Edad Media, desde Agustín²⁴³, Jerónimo²⁴⁴, Gregorio Magno²⁴⁵, Bernardo de Claraval²⁴⁶, algunos testimonios escritos de la

²⁴³ Augustinus Hipponensis - *Epistulae*, PL 34, 203: *nonne tamquam duo seraphim clamant ad inuicem concinentia laudes altissimi: sanctus, sanctus, sanctus, dominus deus sabaoth?; Enarrationes in Psalmos*, Cl. 0283, SL 38, psalmus : 49, par. : 4, línea : 16, *concinunt noua ueteribus, uetera nouis; dicunt ad inuicem seraphim duo: sanctus, sanctus, sanctus dominus deus sabaoth; Sermones*, Cl. 0284, sermo : 211A, ed. : RB 84, fr. : 25, pag. : 261, línea : 27, *hic enim agimus aliud, ibi aliud, non dico die et nocte, sed die sine fine: quae modo potestates caelorum seraphim sine taedio dicunt: sanctus, sanctus, sanctus, dominus deus sabaoth; Contra Adimantum*, Cl. 0319, par. : 28, pag. : 187, línea : 22, *in qua quaestione quaerendum est, quid ei uisum fuerit uel in illa uisione esaiae binas alas praetermittere, quibus uolabant seraphim dicentes: sanctus, sanctus, sanctus dominus deus sabaoth, uel in apostoli uerbis non totum dicere; Contra Adimantum*, Cl. 0319, par. : 28, pag. : 188, línea : 3, *enim dicitur: sanctus, sanctus, sanctus dominus deus sabaoth; Contra Faustum*, Cl. 0321, lib. : 12, par. : 48, pag. : 376, línea : 24; *hoc fausto pro moribus patriarcharum et prophetarum ex uoce paruulorum nostrorum breuiter responderim; inter quos et me ipsum deputauerim, dum tamen non reprehendam uitam sanctorum antiquorum, etiam si non intellegam, quam mystice uixerint, quorum uitam nobis laudabiliter apostoli euangelio suo praedixerunt, sicut illi sua prophetia futuros apostolos praedixerunt, ut clament ad se inuicem duo testamenta, sicut duo seraphim: sanctus, sanctus, sanctus dominus deus sabaoth.*

²⁴⁴ Hieronymus - *Commentarii in Ezechielem*, Cl. 0587, lib. : 13, cap. (s.s.) : 43, línea : 542, *uox quoque erat dei quasi uox aquarum 'multarum': omnium scilicet in toto orbe populorum ut iohannes euangelista interpretatur; siue: quasi uox 'castrorum' et sicut uox geminantium multorum: ut exercitus dei sacramenta cognosceret - quod intellegens et iacob: uocauit nomen illius loci castra; de quibus et alibi scriptum est: currus dei decem milium multiplex, milia laetantium -; una autem 'uox' dicitur castrorum et multitudinis: propter unum in dei laude consensus; 'geminatur que' uox canentium patri et filio et spiritui sancto: sanctus, sanctus, sanctus dominus deus sabaoth; plena est terra gloria eius; Commentarii in prophetas minores*, Cl. 0589, SL 76, In Osee, lib. : 3, cap. (s. s.) : 12, línea : 230, et esaia: *uidi, inquit, dominum sedentem supra thronum excelsum et eleuatum, et duo seraphim in circuitu eius clamantia ad inuicem: sanctus, sanctus, sanctus dominus deus sabaoth; Commentarii in prophetas minores*, Cl. 0589, SL 76, In Abdiam, línea : 583, *et in ipsa morabitur sanctus de quo in esaia dicitur: sanctus, sanctus, sanctus dominus deus sabaoth, quia et qui sanctificat, et qui sanctificantur, ex uno omnes.*

²⁴⁵ Gregorius Magnus - *Homiliae in Hiezechielem prophetam*, Cl. 1710, lib. : 2, hom. : 4, línea : 225, *Esaia namque audiuit angelica agmina in caelo clamantia: sanctus, sanctus, sanctus dominus deus sabaoth*

²⁴⁶ Bernardus Claraeuallensis - *Sermo in natiuitate beatae Mariae Uirginis*, par. : 10, vol. : 5, pag. : 282, línea : 4, *Transi ergo Virtutes et Dominationes, Cherubim quoque et Seraphim, ut ad eum peruenias, de quo vociferantur ad inuicem: sanctus, sanctus, sanctus dominus deus sabaoth; Sermones de diuersis*, sermo : 2, par. : 3, vol. : 6,1, pag. : 82, línea : 1, *At longe aliter et dissimili prorsus affectione nomen illud sanctificatur in caelis, ubi tam inenarrabili iucunditate clamatur: sanctus, sanctus, sanctus dominus deus sabaoth; Sermones de diuersis*, sermo : 42, par. : 7, vol. : 6,1, pag. : 260, línea : 9, *O beata regio supernarum virtutum, in qua beata Trinitas a beatis facie ad faciem uidetur, ubi illa sublimia*

recepción del Pseudodionisio como el de Juan Escoto Eriúgena²⁴⁷, Juan Sarraceno²⁴⁸, y , como es natural, los sacramentarios romanos del momento²⁴⁹. No hace falta ni teofanías ni metáforas que trasladen lo creado al Creador: basta la presencia *misma* del Cristo o de algo íntima e históricamente asociado a su persona como las reliquias de la cruz. Lo mismo ocurrirá con la Eucaristía, en la que, saltando muy por encima de la metáfora, Cristo se *literaliza*, se *presencia*, se *persona* bajo el aspecto del pan y del vino. Nada tenían que temer los iconoclastas a esta *sacramentalidad* bajo la que se presentaba la *imago Dei*, la *Lux mundi*.

La Palabra Eterna del Padre antes de ser encarnada

La cosmografía del Eriúgena aporta a la teología de la luz en Occidente un interesante concepto, derivado de un conocido texto del Génesis: “Y dijo el Señor Dios: Ved aquí al hombre que se ha hecho como uno de nosotros, conocedor del bien y del mal; no vaya ahora a alargar su mano, y tome también del fruto del Árbol de la vida, y coma de él, y viva para siempre”²⁵⁰. Escoto parece ver en estas palabras ese misterioso aspecto de Promesa, de que está impregnado todo el Antiguo Testamento, desde la primera promesa de un Redentor, tras el pecado de la primera pareja humana. Una promesa que recibe Noé después del gran Diluvio y Moisés, de alcanzar la Tierra prometida. Son promesas también, los poemas del siervo de Yahveh del libro de *Isaías* y las visiones de Daniel en el libro de *Ezequiel*, que luego se repetirán en el *Apocalipsis* de Juan. Como también hay, implícita, una promesa de un Precursor, tras la figura veterotestamentaria de Sansón. La promesa, se puede concluir, es una especie de *antesala estética del Misterio*: porque el pan, antes de ser consagrado, ya promete un alimento. Lo que no se sospecha es que vaya a ser alimento espiritual; porque el vino ya augura una satisfacción de la sed, pero en ningún momento se adivina que es una bebida salvífica. Este es el estilo, por decirlo así, de la ΟυσΙΑ de la que se nos habla en el *Periphyseon*, que va muy de acuerdo con el espíritu hebreo del Antiguo Testamento. Es un estilo, en la línea de autentificar, avalorar, la Palabra por encima del Texto, que es posterior en el tiempo. Del mismo modo, puede afirmarse que un elemento iconográfico más, en la larga serie de variaciones sobre la iconografía del Dios-Luz es

agmina sublimi pennarum applausu sanctus, sanctus, sanctus dominus deus sabaoth clamare non cessant! Locus voluptatis, ubi torrente voluptatis potantur iusti; locus splendoris, ubi iusti fulgent sicut splendor firmamenti; locus laetitiae, ubi laetitia sempiterna super capita eorum; locus abundantiae, ubi nihil deest videntibus eum; locus suavitatis, ubi apparet Dominus suavis universis locus pacis, ubi in pace factus est locus eius; locus admirationis, ubi sunt mirabilia opera eius; locus satietatis, ubi satiabimur cum apparuerit gloria eius; locus visionis, ubi videbitur visio magna.

²⁴⁷ Dionysius Areopagita sec. Iohannem Scotum - *De caelesti hierarchia*, pag. : 863, colon : 3, *Alii enim quidem eius sensibiliter dicendo "tamquam uox aquarum" reboant "benedicta gloria domini ex loco suo"; Alii uero illam ualde laudabilem et piissimam reclamant theologiam " sanctus sanctus sanctus dominus deus sabaoth plena omnis terra gloriae eius".*

²⁴⁸ Dionysius Areopagita sec. Iohannem Sarracenum - *De caelesti hierarchia*, pag. : 863, colon : 3, *Etenim hi quidem ipsius ut sensibiliter dicatur sicut "uox aquarum" clamant "benedicta gloria domini ex loco isto"; Alii autem multum laudabilem illam et uenerandissimam reclamant theologiam "sanctus sanctus sanctus, dominus deus sabaoth, plena est omnis terra gloria ipsius".*

²⁴⁹ *Liber sacramentorum Romanae ecclesiae ordine exscarpus*, rubrica : 284, linea : 6, *Cum quibus et nostras uoces ut ammitti iubeas deprecamur supplici confessione dicentes: "sanctus sanctus sanctus, dominus deus sabaoth pleni sunt caeli et terra gloria tua, osanna in excelsis, benedictus qui uenit in nomine domini, osanna in excelsis.*

²⁵⁰ *Et ait ecce Adam factus est quasi unus ex nobis sciens bonum et malum nunc ergo en forte mittat manum suam et sumat etiam de ligno vitae et comedat et vivat in aeternum*

el que ofrece la cubierta del Misal de san Rufo de la catedral de santa María de Tortosa, correspondiente al siglo XII y producido en el contexto de la reforma canonical agustiniana propia de esta época en Catalunya (fig. 57).

Se trata de una valiosa representación de la Maiestas Domini en la misma dirección de la Ousía, de la Esencia del Dios-Luz. Aparece la figura sentada, rodeada por el Alfa y Omega, con el libro abierto en la mano izquierda y una inscripción que dice EGO SVM QVI SVM, ‘Yo soy el que soy’ (fig. 58). No abunda este tipo de inscripciones, tan alusivas al Dios del Antiguo Testamento, al Dios de la Palabra no encarnada en el Tiempo²⁵¹. Es un Dios que se esconde, *pantocrátor*, omnipotente. Hay expresiones que vienen a indicar ese mismo contenido. La misma palabra *Sabaoth* aparece en algunas muestras del Dios de la mandorla, como en el misal de Saint-Denis, del 1050, en que aparece la epigrafiá del SANCTUS. S.S. DOMINUS DEUS SABAOTH²⁵². El ejemplo más característico e impactante es el del Pantocrátor de Monreale, de hacia el 1170 (fig. 59). Se trata de un busto de enormes dimensiones, que ocupa una superficie musivaria y que da idea de lo que debieron ser este tipo de representaciones del Pantocrátor en Bizancio. La inscripción que aparece en el libro abierto es la misma de Juan 8, 12, escrita en latín (EGO SU(M) LUX MU(N)DI QUI SEQUITUR ME N(ON) A(M)BULAT IN TENEBRIS) y en griego (ΕΓΩΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΕ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Ο ΕΜΟΙ ΑΚΟΛΟΥΘΩΝ ΟΥ ΠΕΡΙΠΙΤΗΣΕΙ ΕΝ ΤΗ ΕΚΟΤΙΑ). Pero además, a su izquierda, la abreviatura de Jesús, con su correspondiente sustantivo de Todopoderoso (ΙΧ-ΟΠΙΑΝΤΟ), que se completa en el lado opuesto (ΧC-ΚΡΑΤΩΡ)²⁵³ (fig. 60). También en el ámbito oriental aparece este concepto de Pantocrátor, hacia el año 1000, bajo la forma profética de Isaías 6, 3: *Et clamabant alter ad alterum et dicebant sanctus sanctus sanctus Dominus Deus exercituum plena est omnis terra gloria eius*²⁵⁴, o bajo la del libro de los Salmos: *Regnum tuum, regnum omnium saeculorum et*

²⁵¹ Otro ejemplo se encuentra en una página del *Génesis* de la Biblia de Sainte-Marie du Parc, Londres, Brit. Mus. Add. 14788, fol. 6v, W. Cahn, *La Bible romane. Chefs d'oeuvre de l'enluminure*, Friburg, Office du Livre, 1982, p. 129, lám.90. (fig. 66).

²⁵² PBN lat. 9436, f. 15v. Citado en: C. Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ– *Saggio d'esegesi letterario-iconografica*, Orientalia Christiana Analecta, 170, Roma, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1964, pág. 237; Inscr. nel campo: S(ANCTUS) S(ANCTUS) S(ANCTUS) D(OMINUS) D(EUS) SABAOT; PLENI SUNT COELI ET TERRA GLOR(IA) TUA OSAN(N)A. - BENEDICTUS Q(UI) VENIT IN NOMINE DOMINI, «Bonanno Pisano, Pisa, Duomo, porta di Ranieri (B. 42), c. 1180.- Principale; sotto baldacchino a forma di cibirio e tra due teorie di angeli adoranti; (...) libro chiuso», Capizzi, 269-270.

²⁵³ A continuación, cito algunos ejemplos más: 1170, Monreale, Duomo, catino abidale musivo (MR., 11).- Principale; solo busto; sticharion e toga; barbuto, chioma e casco, nimbo con croce patente; preziosa; braccio destro avvolto e sostenuto dalla toga con mano benedicente alla latina; la sinistra sporgente che sostiene da sotto il libro aperto», Capizzi, p. 268. También: «ic xc o ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ», «Atene, Omorfi Ekklesia, calotta cupolare (At. Om. 1), s. XIII- Principale; solo busto, barbuto, chioma a casco, nimbato, braccio destro avvolto nella toga, mano alzata a benedire; sinistra che, a gomito proteso in fuori, trattiene sul costato il libro chiuso con le tre prima dita divaricate», Capizzi, p. 275; Inscr. nel campo ai lati della testa: «IC XC - O ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ»; nella croce del nimbo: «O ΩΝ» «Athos, Chilandarion, Katholikón, cupola (Ch. 64, 1), s. XIV, Principale, Capizzi, p. 285; Inscr. ai lati della testa: «IC XC - O ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ», «Decani (Serbia), affresco (deisis?) (Dec. 5), s. XIV.- Principale; mezza persona», Capizzi, p. 287; Inscr. ai lati della testa: «IC XC - O ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ», «Mistrà, Peribleptos, cupola (M. P. 200a), s. XIV, Principale (...)», Capizzi, p. 288; Inscr. della copertura metallica ai lati della testa: «IC XC - O ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ», «Ochrida, S. Clemente, icona. (Oh. 5), s. XV, - Principale; mezza persona, Capizzi, p. 289.

²⁵⁴ Insc. sobre la cornisa de la mandorla: ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΟΣ ΣΑΒΑΩΘ ΠΛΥΡΥΣ Ω ΟΥΡΑΝΟΣ (ΚΑΙ Η ΓΗ ΤΗΣ ΔΟ) ΞΙΣ. Is. 6, 3«Eraclea nel Latmos, mezza lunetta, affresco. Principale; doryforumenos in scudo pavese iridato dai simboli dei Evangelisti (...)», Capizzi, p. 233

*potestas tua in omni generatione et generatione;*²⁵⁵ o, también de Isaías 16, 1, un ejemplar de hacia 1150: *Emitte agnum dominatorem terrae de Petra deserti ad montem filiae Sion*²⁵⁶.

Es importante ver que detrás de tal cantidad de imágenes que insisten en atribuir al Pantocrátor una substancialidad, una Esencia, hay una clara conciencia, a lo largo de los siglos, de la importancia de una Palabra increada y eterna que, en un momento determinado, toma forma humana. Tanto es así que, sin distinción de personas, existe una antigua tradición en la utilización del término ‘Pantocrátor’ no ya como mero adjetivo, sino como sustantivo²⁵⁷. Muchos son los pensadores que reflexionan en esta línea. Hacia el 165, san Justino²⁵⁸; más adelante, entre los siglos II y III en los oráculos sibilinos²⁵⁹; ya en el III, hacia el 215, Clemente Alejandrino²⁶⁰; hacia el 265 Hipólito Romano²⁶¹; Orígenes en pleno siglo III²⁶²; hacia el 311 Metodio Olimpo²⁶³; a fines del siglo IV Atanasio Alejandrino²⁶⁴ y Gregorio Niseno²⁶⁵; más tarde, ya en pleno siglo VIII, Juan Damasceno²⁶⁶ y, finalmente, en la corte carolingia, Juan Escoto Eriúgena: “La primera sustancia que Nutritus observa es aquella que crea y no es creada. Este tipo de naturaleza sólo se predica correctamente de Dios. Él es el principio porque desde Él todas las cosas participan de su esencia; Él es el Medio porque a través de Él las cosas subsisten y se mueven; Él es el Fin porque hacia Él se mueven y buscan la estabilidad de su perfección”²⁶⁷.

*El Pantocrátor como la Ousia: precedentes culturales en el camino de la recepción teológica del término*²⁶⁸

²⁵⁵ Inscr. lungo la cornice dello scudo, all'interno e a destra: «Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΣΟΥ ΚΥΡΙΑ ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ (ΑΙΩΝΩΝ)» Ps. 144, 13., «Evangelario di scuola di Echternach; Parigi, Bibl. Nat. (echt. Min. XI 5), s. XI. Principale; in scudo pavese (...)), Capizzi, p. 245-246

²⁵⁶ Inscr. ai lati della testa: «ΙC ΧC»; nella cornice della calotta: «Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΜΟΙ ΘΠΟΝΟΣ Η ΔΕ ΓΗ ΥΠΟΠΟΔΙΟΝ ΤΩΝ ΠΟΛΩΝ ΜΟΥ ΛΕΓΕΙ ΚΥΡΙΟΣ ΠΑΝΤ ΟΚΡΑΤΩΡ». IS. 16, 1 «Palermo, Cappella Palatina, cupola musiva (Palat. 1)., c. 1150», Capizzi, p. 256

²⁵⁷ Sobre este tema ver: Lampe, G. W. H. *A Patristic Greek Lexicon. With Addenda et Corrigenda*. New York: Oxford University Press, 1984, esp. p. 1005.

²⁵⁸ Justinus Martyr, Philosophus. *Dialogus cum Tryphone Judaeo*, 16.4. Goodspeed, E. J. *Die Ältesten Apologeten*, Göttingen: 1915. PG, 6, 512a

²⁵⁹ *Oracula Sibyllina*, 1, 66; 2, 220. J. Geffken, *Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*. Leipzig: 1902, p. 1.

²⁶⁰ Clemens Alexandrinus, *Paedagogus*, 1, 9. PG, 8, 349c. *Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*. Leipzig: 1902, p.139.12

²⁶¹ Hippolytus Romanus, *Contra haeresin Nöeti*, 6. PG, 10, 812b. P. Nautin, Paris: 1949, p. 245.15ss.

²⁶² *Ne omnipotens quidem deus dici potest, si non sint in quos exerceat potentatum; et ideo ut omnipotens ostendatur deus, omnia subsistere necesse est* (trad. del gr.): Origenes, *De principiis*, 1,2,10. PG, 11, 139a. Koetschau, P. *Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*. Leipzig: 1902, p. 42.1ss.

²⁶³ Methodius Olympius, *De creatis*, PG, 18,333b. *Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*. Leipzig: 1902, p. 493.

²⁶⁴ Athanasius Alexandrinus, *Expositio fidei*, 1. PG, 25, 201a.

²⁶⁵ Gregorius Nyssenus, *Contra Eunomium*, 2. Jaeger, W. *Gregorii Nysseni Opera* I, 2. Berlin: 1921. PG, 45, 537c.

²⁶⁶ Joannes Damascenus, *Dialogi contra Manichaeos*, 2. PG, 96, 1325c.

²⁶⁷ PL 122, 451C.

²⁶⁸ Bibliografía sobre la historia semántica del término: Hommel, P. H. «Pantokrator». *Theologia Viatorum*, 5, 1953-1954, pág. 322-378; Montevecchi, O. «Pantokrator». *Studi in onore di A. Calderini e*

El ejemplo más antiguo de la expresión *Pantocrátor* -fuera del influjo bíblico-hebraico- tal vez haya que remontarse al siglo I antes de Cristo. Se trata de un himno a Iside, descubierto en Arsinoite. En este documento se encuentra por vez primera el término *Pantocrátor* atribuido a esta idea. En comparación con el uso bíblico²⁶⁹, éste, fuera del contexto judaico, es exiguo y restringido a determinadas esferas religiosas y geográficas: el culto a Iside, el orfismo, el culto solar: todos ellos de origen egipcio²⁷⁰. Evidentemente, el significado primigenio que prevalece es ‘Señor Supremo de todo el universo’²⁷¹. Es importante definir bien cuándo y cómo llega este término a los programadores de las narraciones iconográficas. Para evocar la aparición de Cristo, los creadores de imágenes disponen, sobre todo, de tres textos importantes, que utilizarán como referencias al *Pantocrátor*: el evangelio de Mateo (24, 29), el Apocalipsis de Juan y los relatos de los Hechos de los apóstoles (Hechos, 1, 9-11). Así, al parecer, llegan estos tres temas, en relación a la *Maiestas*, que son fácilmente confundidos. Es difícil distinguir, en el marco de la expresión de la Ousía, entre una Ascensión, una visión de san Juan o una narración de Mateo. Estas distinciones son, desde el principio, bastante arbitrarias, así como otros temas como la visión en el Tabor o las teofanías de los profetas, que se sustituyen con frecuencia por imágenes de la Segunda Parusía. A partir del siglo VIII, el significado escatológico de esta iconografía cobra más valor, y artistas y clérigos lo encargan con más frecuencia²⁷².

Resulta sorprendente la frecuencia con que la palabra *Pantocrátor* aparece en la Biblia griega: más de ciento ochenta veces. Además, si se observa los diversos términos hebraicos que los Setenta traduce con *Pantocrátor*, se constata que esa traducción se corresponde con la palabra *sebaot*: más de ciento treinta veces²⁷³. Mientras que en la versión de los Setenta, el uso de la palabra es frecuente y extendido entre los distintos libros del Antiguo Testamento, en el Nuevo es un vocablo que aparece con poca frecuencia, unas diez veces. La utilización de este término viene, además, monopolizada por el libro del *Apocalipsis*, porque de esas diez nueve son del

R. Paribeni, 3 vol. Milano: 1957. II, 401-432; Capizzi, C. ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ– *Saggio d’esegesi letterario-iconografico*. Roma: 1964; Holland, D. L. «Παντοκράτωρ in New Testament and Creed». *Studia Evangelica*, VI. Berlin: 1973; De Halleux, A. «Dieu le Père tout-puissant». *Revue Théologique de Louvain*, 8, 1977, pág. 401-422; F. Bergamelli, «Sulla storia del termine *Pantocrator*: Dagli inizi fino a Teofilo di Antiochia. *Salesianum*. Pontificiae Studiorum Universitatis Salesianae, XLVI (1984), Roma, Libreria Ateneo Salesiano, pág. 439-472.

²⁶⁹ «Pantokrator compare piuttosto taddivamente nella tradizione greca manoscritta, poichè “i più antichi esempi che ne abbiamo sono proprio quelli della Bibbia dei Settanta, almeno quelli che si trovano nei libri più anticamente tradotti dall’ebraico, e che quindi risalgono al III-II secolo a. C” (Montevocchi, O. «Pantokrator». *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, 3 vol. Milano: 1957. II, pág. 401. Come è risaputo, è comunemente ammesso che la traduzione dei Settanta sia avvenuta ai tempi di Tolomeo II Filadelfo (285-247 a. C))», F. Bergamelli, «Sulla storia del termine *Pantocrator*: Dagli inizi fino a Teofilo di Antiochia. *Salesianum*. Pontificiae Studiorum Universitatis Salesianae, XLVI (1984), Roma, Libreria Ateneo Salesiano, pág. 440

²⁷⁰ Bergamelli, 1984, p. 442-443

²⁷¹ Bergamelli, 1984, p. 443.

²⁷² Y. Christe, *Les Grands Portails Romains. Esudes sur l’iconologie des théophanies romanes*, Les Instituts d’Histoire de la Faculté des lettres de l’Université de Genève, 7, Genève, Librairie Droz, 1969, p. 135.

²⁷³ «È sorprendente anche notare la frequenza con la quale P. appare nella Bibbia greca: oltre cent’ottanta volte. Se poi si osservano i diversi termini ebraici che i Settanta traducono con Παντοκράτωρ si noterà che quello che il più delle volte corrisponde ad esso è *sebaot*: più di centotrenta volte», Bergamelli, 1984, p. 440.

Apocalipsis y una de la segunda carta a los *Corintios* (2 Cor 6, 8)²⁷⁴. En este texto paulino, parece claro que el significado veterotestamentario de Omnipotente se conserva. En cambio, en su uso apocalíptico el tema es más complejo, como mínimo en tres de sus textos (Ap. 1, 8; 4, 8 y 11,17), en los que en lugar de ser ‘Señor Supremo del universo’ es ‘Conservador de todo’, idea que no es difícil de encontrar en algunas obras del arte medieval. Por ejemplo, en la iglesia dedicada a santa Prudenciana en Roma, de inicios del siglo V. La inscripción que aparece en el libro abierto del Pantocrátor de la bóveda musivaria reza así: DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIAE PRUDENTIANAE²⁷⁵. Sin embargo, no por eso peligra la continuidad que se acostumbra a dar entre el Dios de la Antigua Alianza como Padre de Jesucristo, Dios y Hombre en la Nueva²⁷⁶.

En un contexto ya específicamente cristiano, la primera mención al Pantocrátor aparece en la *Didaché*, y más en concreto en la célebre ‘pregaria eucarística’ del capítulo décimo: “Tú, Soberano *Pantocrátor*, que por tu nombre has creado el mundo y has dado al hombre la comida y la bebida a placer, por eso te rendimos gracias, pero a nosotros nos has dado un alimento y una bebida espirituales, y la vida eterna por medio de tu Servidor”²⁷⁷. Por el contexto se ve que la palabra Soberano precede a la de Pantocrátor, y lleva a su extremo el dominio absoluto de Dios. Más adelante hace una afirmación fundamental: ‘has creado todo’, en la cual puede verse al Pantocrátor como el Creador del universo. Con estos textos se asiste a los inicios de la cristianización del término²⁷⁸.

A pesar de que el concepto de Esencia se mantiene, en su substancia, no siempre la iconografía del Pantocrátor deja claro si se refiere a la Primera o a la Segunda persona de la Trinidad. Y aunque la imagen a veces no lo deja claro (por ejemplo, el caso del *Pantocrátor*, sin inscripciones, de sant Martí Sescorts (fig. 61) desde muy pronto, en la Iglesia católica, es una distinción bastante diáfana. Un texto de Clemente Romano dirigido a los corintios, fechado hacia el año 98, dice así: “La gracia y la paz os sean concedidas en abundancia de Dios Pantocrátor por medio de Jesús Cristo”²⁷⁹. Se constata, en el texto, la tendencia a unir el Dios Pantocrátor con Jesucristo, llevando así a la identidad y a la unidad entre el Dios Padre del Antiguo Testamento y el Padre de Jesús del Nuevo Testamento²⁸⁰. Por otra parte, se conserva una carta de Policarpo, dirigida a los Filipenses: “Sea concedida la paz y la misericordia a vosotros en abundancia de parte de Dios Pantocrátor y de Jesús Salvador nuestro”²⁸¹. Por este camino, la palabra Pantocrátor va siendo cristianizada, por asimilación entre la Primera y la Segunda Persona de la Trinidad. Esto explica que, progresivamente, la iconografía

²⁷⁴ Bergamelli, 1984, p. 444.

²⁷⁵ Capizzi, p. 214.

²⁷⁶ Bergamelli, 1984, p. 444-445.

²⁷⁷ *Didaché*, 10,3, según la edición de Bihlmeyer, K. - Schneemelcher, W. *Die Apostolischen Väter. Neubearbeitung der Funkschen Ausgabe. Erster Teil*. Tübingen: 1970, Bihlmeyer, 6.

²⁷⁸ Bergamelli, p. 445. También conviene mencionar las referencias en las que aparece en obras de algunos de los Padres apostólicos: S. Clemente Romano (I-II sec.): *Ad corinthios, proem.*, § 7; *Ad Corinthios*, 9, 16; *Epist. I*, 60, 4; Erma (II sec.): *Similitud*, 5, 7, 4; *Vision*, 3, 5, 5; S. Giustino Martire (100-165 ca.): *Dial. cum Triph.* (ed. di G. Archambault. Paris, 1909), XVI, 4: Arch. I. p. 76; XXXVIII, 2: Arch. I, p. 170; LXXXIII, 4: Arch. II, p. 85; XCVI, 3: Arch. II, p. 108; CXXXIX, 4: Arch. II, p. 300; CXLII, 2: Arch. II, p. 310; Teofilo Di Antiochia (II sec.): *Ad Autolicum I*, 4: PG, 6, 1029. Capizzi, 1964, p. 52-53.

²⁷⁹ Bihlmeyer, 1970, 35.

²⁸⁰ Bergamelli, 1984, p. 446.

²⁸¹ Bihlmeyer, 1970, 114.

cristiana vaya borrando los signos de identidad iconográfica a la hora de representar, indistintamente, a una u otra persona. Pero este proceso viene a reforzar la idea principal, que Eriúgena remarca utilizando una nomenclatura extraña al panorama teológico agustiniano en que su *Periphyseon* es doctrinalmente rechazado: “Alumnus: verdaderamente, los nombres de relaciones no pueden ser aplicados a substancias o a esencias. Entonces explícame cómo las 10 categorías pueden ser predicadas de la suprema Una Esencia en Tres Substancias en la misma Una Esencia”. Sobre esta materia, el Nutritus dice que nadie podría hablar sucinta y claramente²⁸².

Los dos movimientos, uno de cristianización del término Pantocrátor, otro de distinción de personas, se encuentran juntos en la oración del *Martirio de Policarpo*: Se trata de una solemne plegaria con anterioridad a la recepción del martirio: “Oh Señor, Dios Pantocrátor, Padre de Jesucristo, tu Hijo amado y bendito, por medio del cual hemos recibido el conocimiento de Ti, Dios de los ángeles y de las potencias y de todas las creaturas y de todas las generaciones de los justos que viven ante Ti, yo te bendigo...”²⁸³. En estas solemnes *Eulogia* del Mártir ya está presente la cristianización del *Pantocrátor*. De hecho, el Dios Pantocrátor viene definido como Padre de Jesucristo, de lo que se deduce que Éste es el Hijo amado y bendito, el cual es el Revelador.

Tratamiento patrístico del término Pantocrátor en la línea de su progresiva recepción en la cultura latina

La Patrística²⁸⁴, fundamentándose en los datos revelados del Antiguo y del Nuevo Testamento, empieza a aplicar algunas nociones y expresiones de la filosofía helenística. De este modo determina, referido a este epíteto sustantivo divino, cuatro principales elementos conceptuales: la ‘Omnidominación’, la ‘Omniconservación’, la ‘Omnicontinencia’ y la ‘Omnipresencia’. Aparte de esto, tiene el mérito de haber extrapolado el sujeto de atribución del término Pantocrátor pasando de aplicarlo indistintamente a Dios a una atribución consciente y justificada al Hijo como Logos encarnado y al Espíritu Santo²⁸⁵. Obviamente, el término griego, tantas veces empleado por los Padres orientales²⁸⁶, irá pasando, de modo gradual, a los occidentales²⁸⁷.

²⁸² Cf. PL 122, 458A.

²⁸³ *Mart. Pol.* 14,2 Bihlmeyer, 1970, 127.

²⁸⁴ Cuando nos referimos, en este contexto, a *Patrística*, tomamos el sentido de Capizzi, p. 51: «Seguendo una convenzione ormai comune tra i cultori di Letteratura Cristiana, noi per patristica intendiamo quella produzione letteraria religiosa approvata dalla Chiesa e fiorita dalle origini del Cristianesimo fino a S. Isidoro di Siviglia († 636), in Occidente, e fino a S. Giov. Damasceno, in Oriente (ca. 754).».

²⁸⁵ Capizzi, 1964, p. 81.

²⁸⁶ *Novum Testamentum*, *Epistola pauli ad Corinthios*, VI, 18, 3; *Apocalypsis Joannis*, 027, I, 8, 2; IV, 8, 6; 11, 17, 2; 15, 13, 4; 16, 7, 2; 19, 6, 6; 21, 22, 2; Clemens Alexandrinus: *Theol. Stromata*, III, 11, 73, 4; IV, 13, 92, 1; IV, 21, 131, 6; V, 14, 134, 2; VI, 3, 28, 3; VI, 5, 42, 1; VI, 7, 58, 1; VI, 16, 137, 2; VII, 2, 7, 4; VII, 10, 58, 4; Justinus Martyr *Apol. Dialogus cum Tryphone*, 22, 2; Clemens Romanus et Clementina *Theol. Epistula i ad Corinthios*, XXXII, 4; Gregorius Nyssenus *Theol.: Refutatio confessionis Eunomii*, 39, 1; 48, 3; 48, 10; 125, 9; 126, 2; 127, 10; *Testimonia adversus Judaeos*, XLVI, 201; XLVI, 221; XLVI, 225; XLVI, 232; *Liber de cognitione dei*, CXXX, 265; Eusebius *Scr. Eccl.*, *Theol. Praeparatio evangelica*, X, 2, 11; *Historia ecclesiastica*, X, 4, 9; X, 5, 24; *Demonstratio evangelica*, I, 6, 43; Gregorius Nazianzenus *Theol.: De filio (orat. 29)*, 17, 13 y 17, 15; *De filio (orat. 30)*, 4, 14 y 19, 3; *Apologetica (orat. 2)*, XXXV, 473, 22; *Funebris oratio in patrem (orat. 18)*, XXXV, 992, 4; *Supremum vale (orat. 42)*, XXXVI, 468, 50; *Liturgia sancti Gregorii (Sp)*, XXXVI, 704, 25 y

A pesar de la diferencia de lengua, de tradición, de mentalidad y de estructura política, los dos gigantescos troncos de la cristiandad, oriental y occidental, nunca perdieron su sentido de unidad. Sea de una u otra parte, se sufre un influjo mayor en aquel campo en el que uno se encuentra en condiciones de inferioridad. Ahora bien, como es sabido, el mundo occidental del medioevo está -sobre todo hasta fines del siglo XIII- en unas condiciones culturales y artísticas de neta inferioridad con respecto al mundo bizantino, aun siendo, en el fondo, más ricos por lo que se refiere a ciertos fermentos innovadores que irán apareciendo en la epidermis cultural de la Europa cristiana. Se llega fácilmente a la conclusión de que el mundo occidental, bajo el aspecto artístico y cultural, no sufre un influjo cualquiera, sino un influjo enorme por parte de Bizancio. No hay más que ver la cantidad de veces en que el término griego Παντοκρατωρ es recibido en la Patrística latina²⁸⁸. Se trata de influencias que impregnan la cultura latina desde la teología a la hagiografía, la medicina o la matemática. Un influjo que empapa la arquitectura, la pintura y la escultura occidental desde Sicilia a España y desde Austria a Escandinavia²⁸⁹. En el Occidente medieval el griego παντοκρατωρ ha seguido ejerciendo el doble influjo lingüístico-conceptual, ya iniciado en los trabajos de la patrística latina, como se sabe por las referencias del Pseudo-Tertuliano²⁹⁰. No se trata de un influjo constante: es proporcionado al grado de

724, 42; *Carmina de se ipso*, 1016, 9; Basilius Theol.: *Adversus Eunomium (libri 5)*, XXIX, 600, 22 y 677, 19; *De Baptismo libri duo*, XXXI, 1565, 23 y 1572, 30; *Orationes sivi Exorcismi*, XXI, 1684, 30; *Liturgia (recensio brevior vetusta)*, XXXI, 1640, 45; Atanaius Theol.: *De decretis Nicaenae synodi*, XXXVIII, 6, 1; *Apologia contra arrianos sive apologia secunda*, LIII, 6, 1; *De synodis Arimini in Italia et Seleucia in Isauria*, XXXV, 2, 3; *De Sancta Trinitate (dialogi 2 4)*, M28, 1184, 23; *De virginitate*, 14, 21; *Epistula ad liberium*, 31; *Orationes tres contra arrianos*, XVI, 56, 3; *Epistulae quattuor ad Serapionem*, XXVI, 536, 17; *Epistula ad Afros episcopos*, XXVI, 1044, 2; Orígenes: *Contra Celsum*, V, 45, 46; *Fragmenta de principiis*, 5, 4; *Comentarii in Evangelium Joannis (lib. 1, 2, 4, 5, 6, 10, 13)*, I, 3, 15; *Fragmenta in evangelium Joannis*, 46, 1; *In Jeremiam (homiliae 1-11)*; 10, 4, 41; *Dialogus cum Heraclide*, 1, 21; *Homiliae in Exodum*, 227, 27; *Fragmenta in Psalmos*, 23, 10, 4; *Selecta in Job*, XII, 1037, 53; *Selecta in Psalmos*, XII, 1148, 3; Joannes Chrysostomus Scr. Eccl. *Ad Theodorum lapsum*, 12, 59; *Adversus iudaeos (orationes 1-18)*, XLVIII, 902, 23; *In Genesim (homiliae 1-67)*, LIII, 46, 12; *De Davide et Saule (homiliae 1-3)*, LIV, 680, 27; 10; Joannes Damascenus: *Expositio fidei*, 2, 14; *Orationes de imaginibus tres*, 1,56 y 2,52. *Contra manichaeos*, 76, 1; *De sancta Trinitate*, VC, 16, 25; *Comentarii in epistulas Pauli*, VC, 741, 3..

²⁸⁷ Lactantius. *Divinarum institutionum liber VII*, PL, 6, 808A; Constantinus I. *Epistolae*. PL, 8, 846D y 507D; Julius I. *Monumenta genuina*. PL, 8, 911B; Athanasius Alejandrino?. *Rescriptum*. PL, 8, 1399A; Petrus Crisologus. *Sermones*. PL, 52, 397C-398A. Especial identificación del Παντοκρατωρ con Cristo: Παντοκρατωρ tenetur saeculorum, sistitur terrae fundator, judicator humanae largitor veniae, discutitur cordis scrutator, punitur vitae dator et reditor, cunctorum resurrectio sepelitur, ut tarda mens hominis, et intelligentia satis pigra, vel morte in se Dei probaret affectum, quae praedictis et innumeris Dei beneficiis. Dei erga se non intellexerat, non senserat charitatem. Qui ergo esse fecit, dedit vivere, docuit et orare, qui totum voluit praestare, quia sua sibi prece voluit supplicari Pater noster qui es in coelis (...); Leo I. *Epistolae*. PL, 54, 758BC y 1174A; Felix III. *Epistolae et Decreta*. PL, 58, 921B; Justinianus I Augustus. *Adversus Originem*. PL, 69, 215D

²⁸⁸ S. Hilario de Poitiers (310-167): *Tractatus in psalmum LXIII*: PG, 9, 411: *omnia continentem*; S. Ambrosio (333-397): *Hymnus LXXXI*, 5ss.: PL, 17, 1222: *Jesu, nate Dei cunctipotentis*; S. Agustín (354-430): *Confessiones*, XI, 13, 1: PL, 32, 815: *Deum omnipotentem et omnirentem et omnitenentem*; *ibid.*, I, 3: PL, 32, 662; *De genesi ad litteram.*, IV, 12, 7: PL, 34, 304: *omnitenentem*; *Tractatus in Johannem*, CVI, 5: PL, 35, 1910: *Ac per hoc sicut Pater aeternus omnipotens, ita Filius coeternus omnipotens; et si omnipotens, utique omnitenens*; *De Trinitate*, V, 1, 2: PL, 42, 912; S. León Magno (400 ca.-461): *Sermo de Pentecoste*, II, 3: PL, 54, 405; *Sermo de Pentecoste III*, 6: PL, 54, 415: *ita unam habet in Patris et Filii Deitate substantiam, omnia implentem, omnia continentem, et cum Patre et Filio universa moderantem, cui est honor et gloria*.

²⁸⁹ Capizzi, 1964, p. 102-103.

²⁹⁰ *Carmen adv. Marcionem*, V, 9, 1ss: PL 1, 1089.

conocimiento de la lengua griega, que va variando alternativamente a lo largo de los siglos. De hecho, las referencias de los poetas escoceses carolingios lo demuestran claramente, como es el caso de las traducciones de Juan Escoto Eriúgena de las obras del Pseudodionisio, de Máximo el Confesor y del Gregorio Niseno, que en el siglo IX algunos occidentales tenían perfecta conciencia del significado de la palabra Παντοχρατωρ y lo utilizaban en su forma griega o en su traducción latina de *Omnitenens*²⁹¹.

La liturgia y el arte como transmisores del carácter trascendente del Pantocrátor-Luz

Los primeros intentos de ofrecer una filosofía de la imagen, ya en el siglo IV d.JC, transmiten una especie de urgencia por dar a conocer de modo pedagógico la teología cristiana a través de las verdades de la fe. En Oriente son los Padres Capadocios; en Occidente, la figura romano-gaélica de Paulino de Nola, cuyo ministerio interesa a la Francia y a la Italia de los siglos IV y V. En palabras de Basilio el Grande ‘lo que la noticia verbal presenta al oído, la silenciosa pintura lo revela con la imitación’. La imagen es, en frase de Gregorio de Nisa, ‘un libro portador de un lenguaje’²⁹². Sin embargo, no es sólo la imagen pictórica la única a través de la cual se recibe, en Occidente, la cultura del Pantocrátor-Luz. Un elemento fundamental de esa recepción lo constituye la liturgia antigua y medieval y, muy en particular, la himnología. La importancia de la liturgia es de destacar en todas las religiones y en el cristianismo en particular. Ya sea como complejo de prácticas externas, ya sea como fórmulas de oración, siempre ha ejercitado un influjo decisivo en el origen y desarrollo del arte sacro. Mas esto, que es cierto en general, lo es especialmente para la historia del arte bizantino, que de modo tan decisivo influye en la historia de la imagen occidental. En este arte el Pantocrátor es uno de los motivos más comunes y significativos. El influjo de los textos litúrgicos será clave para la concepción de la *Maiestas* como luz del mundo²⁹³. Por estas razones, no bastaría con certificar el uso literario de la omnipotencia divina atribuida, indistintamente, al Padre, al Logos como tal y de Cristo o Logos Encarnado.

Es preciso estudiar brevemente los himnos litúrgicos²⁹⁴ y serán los autores del período carolingio quienes más desarrollarán la himnografía, contemporáneamente al momento crucial de la himnología bizantina. Muchos de ellos, que utilizan el término y el concepto de *Pantocrátor*, *Ousía*, están claramente influidos por los Padres griegos y en general por la liturgia bizantina de su tiempo. San Bonifacio, arzobispo de Maguncia (675-755) alude al Pantocrátor como Aquél que vive y reina antes de todas las cosas²⁹⁵. Paulino de Aquileya (730-802) llama al Pantocrátor *rerum moderator*, moderador de las cosas; y reza: “A Ti, Padre Omnipotente, cuya luz del mundo gobiernas”²⁹⁶.

²⁹¹ Cf. Capizzi, 1964, p. 115.

²⁹² A. Nichols, *The Art of God Incarnate. Theology and Image in Christian Tradition*. London: Darton, Longman and Todd, 1980, pp. 56.

²⁹³ Capizzi, 1964, p. 82.

²⁹⁴ Capizzi, 1964, p. 137.

²⁹⁵ *Versus Epistolis additi*, VI, 8ss.: Dümmler, E. *Poetae latini aevi carolini.*, 2 vol. Berolini: 1881-1884, I, p. 19: ... *qui cuncta creavit. Ac regnans vivit saeculis prior omnibus idem. Calce carens et principio.*

²⁹⁶ *Regula fidei*, 1-5: Dümmler I, p. 126. *Te, pater omnipotens, mundum qui luce gubernas, Et te, nate Dei, coeli qui sidera torques, Teque sacer flamen, rerum moderator et auctor...*

Evidentemente, es este un himno conectado con el arte de su tiempo y la idea del *Ego sum lux mundi* es la misma que aparece en el evangelio de Juan (8,12) y en tantas imágenes del Pantocrátor con el libro abierto. En el caso de Paulino, se trata de un hombre de una generación anterior a la corte de Carlos el Calvo que vivirá Escoto Eriúgena a su llegada de Irlanda. Por su parte, un anónimo irlandés, contemporáneo de Paulino, insiste en una idea importante para la iconografía del Pantocrátor en Catalunya: “Oh, Dios Omnipotente, fundador del Arco convexo”²⁹⁷. La idea del arco convexo aparece constantemente expresada por san Jerónimo: “este arco es un signo de la clemencia y de la alianza que Dios hizo con los hombres, para que sepamos que cuando aparece en una nube, según el antiguo ejemplo, sepamos que no volverá a diluviar”²⁹⁸.

Es preciso observar que estas conexiones entre patrística e himnología. Además, quedan cristalizadas en el arte catalán del siglo XII. Por ejemplo, el llamado Baldaquino de Ribes (fig. 62) es un importante ejemplo de esta teología de la luz encarnada en la representación iconográfica de la Ousía, propuesta por Escoto en el IX como nombre para la sustancia de Dios, y acogida con efusión en el XII. La inscripción de la mandorla aparece incompleta. Dice así: ...LIS QVISQVIS SUPER ASTRA LEVANTATUR AD ME SPEM VITAE DVCE ME...El Pantocrátor aparece en actitud maiestática mostrando el libro abierto (PAX LEO, se lee con claridad) con la mano izquierda y sentado a un sitial sobre un cojín cilíndrico al más puro estilo bizantino. La mandorla está, claramente, configurando el Arco convexo que recita el anónimo irlandés del siglo IX, se refiere al *sicut arcus similitudinem* de Jerónimo: hay una graduación de colores, desde un azul intenso, más interior, a un azul claro, pasando por franjas de color verdosas y rojizas que con claridad rememora el arco iris (*in apocalypsi iohannis eodem nomine iris dicitur*, afirma san Jerónimo) como alianza establecida (*testamenti*) entre el Dios del Antiguo Testamento y su Pueblo de Israel. Utilizar el diseño de un arco iris aplicado a la mandorla de luz no es una manera habitual de hacerlo en el románico catalán²⁹⁹, aunque se encuentra en algunos ejemplos³⁰⁰.

²⁹⁷ *Hibern. exsulis carmina*, I, 1ss: Dümmler I, p. 395. *O Deus Omnipotens, convexae conditor arcae*.

²⁹⁸ Hieronymus - *Commentarii in Ezechielem* Cl. 0587, lib. : 1, cap. (s.s.) : 1+, línea : 626, *Ea uero quae a lumbis deorsum, ubi coitus, ubi generatio est, ubi incentiua uitiorum purgatione indigere flammaram, ut cum purgata fuerint habeant sicut arcus similitudinem, quae uulgo iris dicitur, cum fuerit in nube in die pluuiiae iris enim quae in sancta scriptura uocatur arcus, et in apocalypsi iohannis eodem nomine iris dicitur, nisi in pluuiia et in aquosa nube non potest apparere, diuersorum colorum et pulcherrimorum et sensim in alios transeuntium; unde et poeta: mille rapit uarios aduersa luce colores; sed et morem uulgi sequens idem poeta: cum bibit, inquit, arcus, ex quo significat numquam arcum apparere nisi in nube et in aquis hic arcus signum est clementiae et testamenti dei quod fecit cum hominibus, ut, quando apparuerit in nube, sciamus nos, secundum antiquitatis exemplum, nequaquam perituros esse diluuiò.*

²⁹⁹ «The mandorla is composed of three parallel bands of color in imitation of the rainbow (nota 2: “The use of the almond-shaped mandorla with concentric bands of colors, to represent the rainbow, does not occur among other catalan antependia, and deserves a brief mention. It is first found as a common type in the ninth century, where broad bands of color radiate from the figure of the Saviour, as in the Gospels of Dufay, the Codex Aureus of Saint-Emmeran of Ratisbon, finished in 870, the Bible of Saint-Paul-Without-the-Walls, and the Metz Sacramentary (Boinet, A. *La miniature carolingienne*. Paris: 1912, pls. LVI, CXVI, CXXV, CXXXII, CXXXIII). It is not common among the manuscripts of the Ottonian period, although isolated instances are found, as in the Sacramentary of Henry II (Swarzenski, G. *Regensburger Malerei*, pl. VIII. no. 19); in a Psalter in the University Library at Leipzig (Swarzenski, G. *Salzburger Malerei*, fig., 96); (...). From the illuminated manuscripts it passed into the repertoire of the fresco painters. In Italy it appears in the eleventh-century church of St. Vincent at Galliano (Toesca, P. *La pittura e la miniatura nella Lombardia*. Milan: 1912, fig., 29). It is common during the twelfth century in

Además, el arco de la mandorla de la maiestas de Ribes utiliza una expresión conocida en la tradición textual y litúrgica de la Edad Media: SUPER ASTRA LEVATUR. El mismo san Paulino de Nola la exhibe en su poesía aludiendo, junto a esta expresión, a un Padre áureo (*patris auribus*), a un ángel alado (*angelus alantem*) como los que aparecen a ambos lados del Pantocrátor de Ribas³⁰¹. Por otra parte, el mismo autor del canto de la Sibila (fig. 140-147), que en la Catalunya del siglo XII experimenta un gran éxito, además de una especificidad geográfica y de estar dedicado al Juicio final. Ese escritor, llamado *Quodvultdeus* de Cartago, por un tiempo confundido con san Agustín, escribe: *Praedictio impleta qva elatione ceciderit diabolvs (credita tantum) esaias propheta de eo: dicebas, ait, in corde tuo: in caelum ascendam super astra dei, exaltabo solium meum, sedebo in monte testamenti (...)*, es decir, que aplica casi al pie de la letra el *super astra levatur* al *Pantocrátor* que tenemos delante: “sobre las estrellas de Dios exaltaré mi trono, me sentaré en el monte de la Alianza”³⁰². Además, son comentaristas conocidos en la Catalunya del siglo XII, por cualquiera que frecuente la liturgia del momento, Beda el Venerable³⁰³, Gregorio Magno (en sus conocidas *Moralia in Job*)³⁰⁴ y en los sermones de Bernardo de Claraval³⁰⁵. Evidentemente, el tema es veterotestamentario, porque suele producirse una ‘cultura’ de la combinación entre Patrística, liturgia y Sagrada Escritura³⁰⁶.

France: Church of Saint-Gille (...) and in Catalonia: Sant Miquel d’Angolasters, sant Climent de Tahull, Santa Maria de Tahull (...). Cook, W. W. S. «The earliest Painted Panels of Catalonia (I)». *The Art Bulletin*, V, 2, dec. 1922, p. 96.

³⁰⁰ Frontal de sant Llorenç de Morunys (Solsonès), s. XIII, «This panel consists of a central compartment containing the *Majestas Domini* and the four symbols of the Evangelists, and lateral scenes from the life of St. Lawrence (NOTA: The conditions of panel shows extensively injury. The side frames are preserved but appear to have been burned) (...). The central Pantokrator, with cruciform nimbus, is seated on a dark red rainbow arch (...).», Cook, W. S. «Romanesque altar fronts from Solsona». In: *Actes du XVII^e Congrès international d’histoire de l’art (1952)*. La Haye: Imprimerie Nationale des Pays-Bas, 1955, p. 184.

³⁰¹ Paulinus Nolanus - *Carmina* Cl. 0203 , carmen : 26, versus : 182, pag. : 253, *Nam post Ezechiae querulos trans sidera fletus / et de corde humili missas super astra querellas / uoce pia impulsis summi patris auribus, altae / ut patuere fores caeli, delabitur ales / angelus halantem qua labitur aera ducens, / armatus uerbi gladio ferit inopia castra / et sopitorum taciturna strage triumphans / centum octoginta dedit uno milia leto, / et nox una fuit tam magni conscia belli. /...*

³⁰² *Quodvultdeus - Liber promissionum et praedictorum Dei* Cl. 0413 , Dimidium temporis, cap. : 2, línea : 1.

³⁰³ Por ejemplo: Beda Uenerabilis - *In principium Genesis usque ad natiuitatem Isaac etc.* Cl. 1344 , lib. : 1, cap. : 1, línea : 68, *Sin autem postquam de caelo corruit ista loquitur uerba arrogantiae, debemus intellegere qui nec praecipitatus quiescat, sed adhuc sibi grandia repromittat, non ut inter astra sed super astra dei sit;* Beda Uenerabilis - *De psalmo lxxxiii* Cl. 1371B, [17], versus : 17, *Da modo, summe, tui, genitor, mihi lumina uerbi, / lux iter et lampet nunc tua, christe, meum, / vt tenebris mundi tete lucente fugatis / spiritus alta leuet nos super astra tuus.*

³⁰⁴ Gregorius Magnus - *Moralia in Iob* Cl. 1708 , SL 143, lib. : 3, par. : 31, línea : 17, *Hi nimirum apud se introrsum humilitatis sterquilinium deserunt et elationis fastigia ascendunt; illum uidelicet imitantes qui primus se apud se extulit, sed eleuando prostrauit; illum imitantes qui accepta conditionis dignitate contentus non fuit dicens: in caelum conscendam, super astra caeli exaltabo solium meum*

³⁰⁵ Bernardus Claraeuallensis - *Sermones de diuersis sermo* : 60, par. : 3, vol. : 6,1, pag. : 292, línea : 11, *Primo illo gradu caruit in caelo Lucifer ille, qui dixit in corde suo: in caelum ascendam, super astra dei exaltabo solium meum; sedebo in monte testamenti, in lateribus aquilonis; ascendam super altitudinem nubium, similis ero altissimo Haec dicens irreparabiliter cecidit de caelo, et hoc ideo forte, quia omnino intolerabilis superbia est, velle dominari.*

³⁰⁶ *Biblia sacra iuxta Uulgatam uersionem (VT) - Isaias 14, 13, qui dicebas in corde tuo in caelum conscendam super astra Dei exaltabo solium meum sedebo in monte testamenti in lateribus aquilonis*

En el mismo baldaquino de Ribes, la expresión LVX ET FORMA DIEVM aparece en la banda inferior derecha no extraña en este contexto de recepción de una teología litúrgica de la luz. Ha sido traducida como la “Luz y la belleza de los días”. La idea que transmite Jerónimo es que alrededor de este arco, que configura una alianza entre Dios y su Pueblo, no queda más que una belleza exquisita, la belleza propia de la naturaleza pacificada por un Testamento con su Creador. En día de lluvia o con nubes cargadas de agua no puede aparecer este arco cóncavo, con su diversidad de colores y de bellezas que perciben los que están presentes³⁰⁷. Los ejemplos de Pantocrátor sentado sobre un arco son demasiado abundantes como para poder alargar la digresión sobre el tema. Baste recordar el Pantocrátor de Monreale (fig. 63), el del frontal llamado ‘del apostolado’ (inicios del s. XII) (fig. 64), la *Maiestas* de la Biblia de Stavelot (s.XII) (fig. 65)³⁰⁸, la página del *Génesis* de la Biblia de Sainte-Marie du Parc (fig. 66)³⁰⁹ o el Pantocrátor de Panteón de los reyes (fig. 67)³¹⁰.

Siguiendo con la importancia de la himnografía latina a la hora de determinar bien la recepción del concepto de Pantocrátor en Occidente, los testimonios de Rábano Mauro (c. 776-856) y Sedulio Escoto, ambos del siglo IX, cercanos al Eriúgena, insisten en el tema del Dominio de esta *Ousía* sobre el mundo. Rábano se dirige al Creador en los siguientes términos: *Omnipotens, summi patris sapientia, Christe, Qui infirma cum superis cuncta tenendo regis...*³¹¹, mientras que Sedulio es algo más escatológico: *Teque principium, finis rex Christeque tecum: Alpha operis famuli sis, deus, Ω que tui*³¹². Impresiona comprobar la presencia de unos versos del propio Sedulio, aunque mal transcritos, en un pantocrátor de origen catalán como el de sant Martí de Fenollar. Es otra demostración evidente de la influencia carolina en tierras de la Marca Hispánica³¹³. Otro anónimo, esta vez escocés, nos conduce a un antiguo Pantocrátor de origen franco. El himno del anónimo Scoto pertenece a la transición entre el siglo IX y el X, y utiliza, literalmente, la palabra pantocrátor³¹⁴. Capizzi se molesta en anotar la siguiente frase en italiano: «Che in questo Pantokrátor l'autore si riferisca a Gesù Cristo si deduce dal fatto che l'iscrizione è accompagnata nei manoscritti dal monogramma incrociato: ΦΩΣ-ΖΩΗ»), es decir, ‘Que en este Pantocrátor el autor de refiere a Jesucristo se deduce del hecho de que la inscripción se acompaña, en el manuscrito, del monograma cruzado: ΦΩΣ-ΖΩΗ’. Dicho monograma cruzado, que significa LUZ-VIDA, es exactamente el que se encuentra en el Evangelionario de la Santa

³⁰⁷ *Nisi in pluuiā et in aquosa nube non potest apparere, diuersorum colorum et pulcherrimorum et sensim in alios transeuntium; unde et poeta: mille rapit uarios aduersa luce colores*, vid. Ieronimus supra.

³⁰⁸ W. Cahn, *La Bible romane*, Friburg, Office du Livre, 1982, p. 129, lám. 83.

³⁰⁹ Cahn, 1982, lám. 90.

³¹⁰ León, Panteón de los reyes, Pantocrátor con mandorla sentado sobre un doble arco, inscripción sobre el libro: EGO SUM LUX MUNDI, O. Demus, *La peinture murale romane*, Paris, Flammarion, 1970, pl. LXXIV.

³¹¹ Rabano Mauro (776 ca.- 856): *Ad Irminigildum presbyterum*, 1ss.: Dümmler II, p. 192.

³¹² Sedulio Scoto (sec. IX): *Carmina*, II, 1s.: Traube, *Poetae latini aevi carolini.*, 3 vol. Berolini: I pars 1886, II pars 1892, III, p. 154.

³¹³ «Cobreix la zona central de volta el Senyor, assegut dintre una aurèola rodejada de quatre àngels portadors dels símbols dels evangelistes. Seguint la direcció de l'eix menor de l'aurèola, hi ha les llegendes: «DEXTRA CATET» I «STA VINOS», i en dues faixes sota els àngels, es llegeixen, mal transcrits, els quatre versos de Sedúllius». Pijoan, J.- Gudiol, J. *Les pintures murals romàniques de Catalunya*. Monumenta Cataloniae, IV. Materials per a la Història de l'Art a Catalunya. Barcelona: ALPHA, 1948, lám. 96(pág. 154).

³¹⁴ Anonimo Scoto (IX-X sec.): *Carmina scottorum latina et graecanica*, XVI: Traube III, p. 701. *Elabe sosen pantokrator khe eulogete Widonem*.

Cruz de Poitiers, de fines del siglo VIII, procedente de Amiens (fig. 68). Evidentemente, se trata de un ejemplar en el que su diseñador ha utilizado una creatividad, una imaginación y una formación teológica fuera de lo común. Nada de esto puede suceder en la Europa altomedieval fuera de la corte carolingia. El artista o quien encarga su diseño es, además, conocedor del griego. De lo contrario, ¿cómo hubiera sido capaz de diseñar ese espléndido monograma con las palabras griegas, cruzadas (o sea, en forma de cruz griega), *zoé* y *phos*, vida y luz? El Pantocrátor no se sienta ni sobre un sitial sin respaldo y con cojín bizantino; tampoco sobre algún arco de luz o colores variados. Aunque está aureolado por un fragmento superior de mandorla, descansa sobre una especie de trono cuyos apoyos son, al antiguo estilo romano, brazos de felino salvaje. Tal vez esta idea, sugerida en el pantocrátor de Amiens, estuviera ya sugerida en la inscripción del baldaquino de Ribes, PAX LEO (fig. 62). Alusiones a la luz en relación al Pantocrátor irán apareciendo porque abundan: se trata de un concepto que viene de lejos y llega muy cerca. Sin embargo, sobre la ZOÉ se encuentran menos alusiones asociadas a la iconografía de Omnipotente³¹⁵, sobre todo aparejadas *in situ* a la *lux mundi*. Una bastante conocida, con cierta cercanía cronológica a las inscripciones de Amiens es la del mosaico del ábside de san Marco de Roma, cercano a mediados del IX (827/844), representando la *Maiestas*, en cuyo libro aparece la inscripción relativa a la vida y puesta en relación a la luz: EGO SUM LUX EGO SUM VITA EGO SUM RESURRECTIO³¹⁶

Tal vez sea necesario precisar, por lo que se refiere a la distinción iconográfica entre la Primera y la Segunda Persona, algo que indica Louis Réau. El *Pantocrátor*, es decir, el Todopoderoso, el Omnipotente, reúne en una sola persona a Dios Padre y a Dios Hijo, respectivamente, Creador y Salvador. Pero en el arte occidental se distingue el Pantocrátor del *Cristo en Majestad*, que aparece sentado, de cuerpo entero en los tímpanos de las portadas. Es el que se representa en busto en el cénit de las cúpulas o en las cuencas de los ábsides, desde donde domina a los doce apóstoles y a los cuatro evangelistas³¹⁷

La influencia bizantina en la iconografía del Pantocrátor en Catalunya

Al observar con atención una de las muestras más importantes del arte románico en Catalunya como es el Pantocrátor de Taüll, se observa que se trata de un botón de muestra de la influencia bizantina recibida en la Marca hispánica en algún momento de la alta Edad Media (fig. 63) . No se puede negar que para el estilo románico de los

³¹⁵ Sta. Maria de Mur. Conca de Tremp. Detalle de las pinturas del ábside mayor, c. 1069, Museum Fine Arts. Boston, USA., El Señor en la Gloria. Pantocrator bendiciendo con libro en mano. Inscripción: EGO SUM VIA VERITAS ET VITA/NEMO VENIT AD PATREM NISI PER ME, Pijoan, J.- Gudiol, J. *Les pintures murals romàniques de Catalunya*. Monumenta Cataloniae, IV. Materials per a la Història de l'Art a Catalunya. Barcelona: ALPHA, 1948, lám. 44-45; «Maestro della Croce delle Oblate, icona? (10).- Principale: solo in busto; barbuto, chioma a casco, nimbo con croce patente; destra benedicente alla greca, sinistra regente da sotto il libro aperto addossato al peto», iscr. nel libro: EGO SUM VIA VERITAS ET VITA - QUI SEQUITUR ME NON AMBULAT IN TENEBRIS, Capizzi, 1964, p. 274.

³¹⁶ Sobre esta obra ver, entre otros: Anthony, E. W. *Romanesque Frescoes*. Princeton: 1951, p. 40; Capizzi, C. ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ- *Saggio d'esegesi letterario-iconografica*. Orientalia Christiana Analecta, 170. Roma: Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1964., pág. 225, T. Dobrzeńiecki, «Maiestas Domini w Zabytkach Polskich i Obcych z Polska Zwiananych». In: *Rocznik Muzeum Narodowego W Warszawie*, XIX, 1975. pág. 236.

³¹⁷ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*. 6 vol., Paris: 1955-1959. Vol. II, p. 39.

siglos XI y XII existe un fondo común europeo³¹⁸. En relación a las influencias que recibe, el problema es más complejo todavía, debido a la situación geográfica de la Marca Hispánica, en un momento de la historia en que está sujeta a influencias variadas, que provienen de direcciones diferentes: por una parte, la España mozárabe (fig. 64)³¹⁹ y la España musulmana; por otra, el norte y el sur de Francia, Inglaterra, así como la Italia Central y la Lombardía. El único paralelo similar en la historia del arte románico es el de Sicilia y sur de Italia, en donde similares razones históricas conducen a una mezcla poco usual de estilos³²⁰. Hay una expresión a la que no habría que conceder, a estas alturas de la investigación, todo el carácter de una aseveración científica, pero que es indicativa del olfato investigador del que fue un experimentado pionero en el estudio del románico catalán, el profesor Cook: “Los catalanes, de espíritu aventurero y emprendedor, pronto se familiarizaron con el Este, hasta cierto punto evidenciando su predilección por ciertas formas de su arte”³²¹. De hecho, la abundancia del modelo iconográfico llamado ‘sintético’, tan abundante en Catalunya por estas fechas, no es más que la recepción de una idea de origen oriental. Porque la sintetización de las visiones del Antiguo Testamento con la del *Apocalipsis* va en la dirección de probar la igualdad del Padre y del Hijo, colocados indistintamente en la actitud de Pantocrátor, dentro de esa almendra de luz y con los mismos acompañantes (ángeles, apóstoles, santos). Esta sutil identificación, que demuestra la influencia bizantina, no podía haber nacido en mejor sitio que, por ejemplo, en Alejandría, cuna y campo de batalla de la herejía arriana³²².

A través de esas imágenes sintéticas Pijoan y Gudiol ven el origen de esta iconografía teofánica de la luz en Alejandría. Sin embargo, concediendo esta suposición, ¿por qué caminos llegaría a Catalunya? Ha sido encontrada en Lombardía, a inicios del siglo XI, en el ábside de Galiano. Puede que el intermediario fuera Italia. También se halla su rastro en manuscritos neovisigóticos -Albeldense y Emilianense- aunque vinculada con la temática apocalíptica, por ser un tema tradicional en la Iglesia hispánica, paleocristiana y, casi necesariamente alejandrina, en sus orígenes. Tanto Mâle, en las miniaturas, como van der Meer, en los frescos, la hacen descender hasta el Egipto copto o paleocristiano. En Catalunya, esta infiltración copta no podía llegar por la vía francesa, absolutamente libre de estas influencias; tampoco directamente de Bizancio, con iconos o relieves, porque la Segunda Persona es siempre identificada iconográficamente en las zonas más meridionales. La repulsión por figurar corporalmente al Señor, dentro de la almendra, con los símbolos apocalípticos, empieza a notarse al sur de Roma. La vecindad con la Iglesia griega, que tenía colonias en la

³¹⁸ T. Dobrzezeniecki, «Maiestas Domini w Zabytkach Polskich i Obcych z Polska Zwiananych». In: *Rocznik Muzeum Narodowego W Warszawie*, XIX, 1975, pág. 259.

³¹⁹ Un caso claro es el descrito por Cook, en relación al frontal del apostolado: «The coloring is one of the most striking teatures of these panels. The use of an alternating sequence of red and yellow backgrounds, high in intensity, produces an aesthetic reaction similar to that given by the Mozarabic manuscript style. In both panels there is the same restricted palette of reds, yellows, greens, and blacks, resulting in a color contrast unique and unmistakably Spanish» (p 37). W. W. S. Cook, «The earliest Painted Panels of Catalonia (II)». *The Art Bulletin*, VI, 2, dec. 1923, p. 32

³²⁰ W. W. S. Cook, «The earliest Painted Panels of Catalonia (I)», *The Art Bulletin*, V, 2, dec. 1922, p. 86.

³²¹ «The Catalans, whose adventorous and enterprising spirit aerly made them familiar at first hand with the East, to some degree evinced a predilection for the Byzantine in certain of their art forms», COOK, W. S. «A Catalan Altar Frontal in the Worcester Museum». Reprintd from: *Archaeologica Orientalia in Memaoriam Ernst Herzfeld*.

³²² Pijoan, J.- Gudiol, J. *Les pintures murals romàniques de Catalunya*. Monumenta Cataloniae, IV. Materials per a la Història de l'Art a Catalunya. Barcelona: ALPHA, 1948, p. 61.

Italia meridional, impone esta restricción. En cambio, en Lombardía, hacia el Rin y en Francia, desde inicios del siglo XI, los artistas siguen repitiendo el tema teofánico, en pinturas y esculturas, la representación de la Visión de lo Eterno. Parece iniciarse, el transporte de la iconografía de la *Maiestas* hacia Catalunya, desde las orillas del Nilo, pasando por Cirene, Cartago e Hipona para, por fin, instalarse en la España romana y visigoda, y triunfar finalmente en los ábsides catalanes³²³.

Pijoan y Gudiol han afirmado la imposibilidad de una derivación directa desde Siria o Bizancio, de la Visión del Señor, predominante en los frescos catalanes. Le han atribuido un origen africano, dicen ellos mismos, ‘tal vez con un dogmatismo excesivamente hispánico’. Es cierto que durante los dos siglos de dominación visigótica, las sedes hispánicas sostuvieron relaciones cordiales con el Patriarcado de Constantinopla, tanto o más que con el Pontificado romano, y que los obispos venidos directamente de Bizancio debieron traer reliquias y objetos artísticos. Está claro que esta primera oleada de influencia bizantina deja rastros permanentes, que se distinguen en las obras de los siglos VIII y IX. Más tarde, cuando la producción es más destacable, en los siglos XI y XII, la influencia no puede venir del sur musulmán. Lo bizantino debe proceder, más bien, a través de Italia o de la cuenca del Rin. Es bastante conocido el hecho de encontrar en los frescos románicos personajes vestidos con indumentarias típicamente bizantinas. En realidad, son dos las oleadas de bizantinismo recibidas en España antes de la pérdida de Constantinopla a manos de los turcos en el siglo XV: la primera, como efecto de la reconquista de las provincias de Occidente, por los emperadores bizantinos, en época de Justiniano, en pleno siglo VI; la segunda, coincidiendo con la disputa iconoclasta del siglo IX, que llega a España a través de Italia, y ya tardíamente, en los siglos XI y XII. La influencia de los refugiados que escapan a Italia cuando la persecución iconoclasta se percibe en la Catalunya de los siglos XI y XII: por ejemplo, en la representación de las vírgenes sabias y necias, que en las biblias catalanas del siglo X iban vestidas de profesas latinas, en Pedret, en el siglo XII, van provistas de *maniikion* o camisa con el cuello bordado, puesto de moda en Constantinopla desde el siglo IX. No hay duda: el arte de Constantinopla, en el siglo IX, ha influido en el arte catalán más tardío, introduciéndole figuras de carácter italo-bizantino, como las vírgenes de Pedret y los arcángeles de las pregarias. Sin embargo, lo que se impone, sobre todo, es el vestido: las expresiones de las caras y los gestos de los personajes, casi disfrazados de bizantinos, son, todavía, bastante autóctonos³²⁴. De todos modos, el siglo XI es de creación románica, como ya lo había sido el X. Y todas estas obras se han originado y han ido formándose en mundos que han tenido un mismo trasfondo de tradiciones y de formas, que son los de la Antigüedad tardía, y que han sido esencialmente los mismos por todo el Mediterráneo³²⁵. En esta misma línea de préstamos entre zonas de la orilla del Mediterráneo, no puede negarse que, al peso de la influencia bizantina en el Pantocrátor catalán se le debe la raíz carolingia, de profundo sabor romanizante³²⁶.

³²³ Pijoan-Gudiol, p. 72

³²⁴ Pijoan-Gudiol, p. 83.

³²⁵ Barral i Altet, X. *Les pintures murals romàniques d'Olèrdola, Calafell, Marmellar i Matadars, Estudi sobre la pintura mural del segle XI a Catalunya*. Barcelona: Artstudi, 1980, p. 122.

³²⁶ «Et nous pouvons ainsi souligner que l'art roman n'est pas une création "ex nihilo", il trouve ses racines dans l'art qui le précède. Et ce ne sont ni les Beatus hispaniques ni les Evangiles ottoniens qui expliquent notre motif, sans doute, mais un certain goût carolingien et romain retrouvé, et qui n'avait peut-être jamais été tout à fait perdu», Bousquet, J. «Les nimbes à anagramme: origines et brève fortune d'un motif roman». In: *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. Abbaye de Saint-Michel de Cuxa, juillet 1980, No. 10, (sin paginar).

Conclusión: cristalización estética de la Ousía-Esencia en la mandorla de luz:

El hecho de que la influencia bizantina sea predominante en esta recepción de una Teología de la luz lleva a una conclusión, que es la que se verá cristalizar en la iconografía del Pantocrátor de alta Edad Media en Catalunya: la Esencialización de la imagen del Dios luz a través de la representación de una forma mono-almendrada (bizantina) y mezclada con otras formas geométricas de bi-almendra o globo-mandorla (de origen más declaradamente carolingio)³²⁷, u otras de significación equivalente, que proviene de una iconización de algunos textos fundamentales de la Sagrada Escritura. Básicamente los textos son los de pasajes con las visiones de Dios de *Isaías*: (*vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum*)³²⁸, *Ezequiel* (*similitudo autem vultus eorum facies hominis et facies leonis a a dextris ipsorum quattuor facies autem bovis a sinistris ipsorum quattuor et facies aquilae ipsorum quattuor (...) et quasi aspectus lampadarum haec erat visio discurrens in medio animalium splendor ignis et de igne fulgor egrediens*)³²⁹, *Daniel* (*videbam in visione mea nocte et ecce quattuor venti caeli pugnabant in mari magno et quattuor bestiae grandes ascendebant de mari diversae inter se prima quasi laena et alas habebat aquilae...*)³³⁰, *Apocalipsis* (*et ecce sedis posita erat in caelo et supra sedem sedens et qui sedebat similis erat aspectui lapidis iaspidis et sardini et iris erat in circuitu sedis similis visione zmaragdinae (...) et in medio sedis et in circuitu sedis quattuor animalia plena oculis ante et retro et animal primum simile leoni, et secundum animal simile vitulo et tertium animal habens faciem quasi hominis et quartum animal simile aquilae volanti, et quattuor animalia singula eorum habebant alas senas*)³³¹. La gloria, o mandorla, es descrita como un arcoiris alrededor del trono, como la visión de una esmeralda³³² y como la aparición del arco que está en la nube del día de lluvia³³³. Arrancando de estos textos, se aposenta el hábito de representar a Dios en majestad rodeado de un halo luminoso (circular, ovalado, almendrado, cuadrado, romboidal o compuesto por la combinación de algunas de estas formas geométricas). Los ejemplos más antiguos representan la *Maiestas* sobre un globo y sin mandorla. Este motivo, típico de Occidente, proviene de una concepción iconográfica del arte helenístico y romano, utilizada para las divinidades, los héroes, el emperador, etc. Para el Cristo es ya empleado por Constantino. El globo sobre el cual Cristo aparece es una imagen del cosmos. La esfera representada expone la idea bíblica de los que disfrutaban del trono de Dios, y puede ser considerada típica del estilo latino. Esta utilización del globo como trono de Cristo en majestad continúa siendo utilizado en Italia y, bajo su influencia, tanto en Francia como en Catalunya hasta el siglo XII³³⁴. La mandorla es con frecuencia llamada aureola o gloria, y en muchos casos las tres

³²⁷ Ejemplos al respecto en: Cook, W. W. S. «The earliest Painted Panels of Catalonia (II)». *The Art Bulletin*, VI, 2, dec. 1923, p. 41.

³²⁸ *Isaías* 6, 1-13.

³²⁹ *Ezequiel* 1, 10ss.

³³⁰ *Daniel* 7, 1ss.

³³¹ *Apocalipsis* 4, 1ss.

³³² *Apocalipsis*, 4, 3.

³³³ *Ezequiel* 1, 28.

³³⁴ T. Dobrzeniecki, «Maiestas Domini w Zabytkach Polskich i Obcych z Polska Zwiananych». In: *Rocznik Muzeum Narodowego W Warszawie*, XIX, 1975. pág. 259. Además, ver: Cook, W. «The Iconography of the Globe-Mandorla». *Art Bulletin*, XI, 4, 1929; VI 1923, p. 38ss.

palabras son utilizadas como sinónimos³³⁵. Esta mandorla, o gloria, rodea el cuerpo entero, y ello la diferencia del halo³³⁶. Por tanto, hay un grupo de autores que la interpretan como un fulgor que despiden el cuerpo entero de la persona santa³³⁷. Otros, al hablar de mandorla se refieren a una nube de rayos de luz que emanan desde un centro luminoso³³⁸, o como la gloria oval, símbolo de la presencia o de la intervención divina³³⁹, o una simple variación del nimbo, signo de la apoteosis y de la gloria³⁴⁰.

El propio Brendel sugiere que las representaciones de Cristo en la mandorla toman la forma y, quizás originalmente, también el contenido, de las representaciones paganas que muestran un dios rodeado por el zodíaco³⁴¹. En este contexto de la mandorla como originada iconográficamente en un contexto pagano, han sido comparadas a los escudos circulares del arte romano, que son sostenidos por personajes alados o sin alar, y que a menudo llevan grabado el nombre de la persona retratada. De acuerdo con esta interpretación, se ha dicho que tal vez las representaciones de Cristo en la mandorla evolucionan desde el diseño romano de las *imago clipeata*, llevadas al Cielo por los Víctores³⁴². Los textos del Antiguo Testamento donde se origina la imagen y el significado unívoco de la mandorla como forma de luz emanada del Santo de los santos, atraviesan la cultura griega y la romana. Es posible que, a lo largo de esta travesía, queden, textos e imágenes, pigmentados de otras expresiones similares bajo la etiqueta de ‘luz irradiada’ o ‘halo’ de que muchas religiones han hecho uso para manifestar la efusión de determinadas gracias celestiales. Evidentemente, el uso griego, posterior al judaico veterotestamentario, puede enriquecer, si cabe, el significado del uso cristiano de mandorla, con nuevos elementos alegóricos de protección divina, o ampliar las posibilidades de su esquema representacional³⁴³. Parece claro que cuando la

³³⁵ Brendel, O. «Origin and Meaning of the Mandorla». In: *Gazette des Beaux-Arts*, VI ser., vol. XXV, No. 923, jan. 1944., p. 6-7.

³³⁶ Dalton, M. *Byzantine Art and Archaeology*, 1911, p. 682s.

³³⁷ Künstle, K. *Ikonographie d. Christl. Kunst*, 1928, I, p. 28; también: Wilpert, G. *D. Röm. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert*. 2. Aufl. 4 vols., I, Freiburg i. B.: (1917) 1976, p. 97ss; respecto a esto, Brendel comenta: «The glory (...) denotes a supernatural light or splendor supposed to proceed from the body of a saint person» (p. 6).

³³⁸ Didron, A. N. *Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 2 vols. resp. (1851) 1968 y (1886) 1965. Tema aureola y nimbo en I part.; vid. también Didron, A. N. *Iconographie Chrétienne. Histoire de Dieu*. Paris: Imprimerie Royale, 1843. Icon. del Verbo en p. 246-443; Wilpert, 1976 llama a la mandorla ‘great nimbus’ (op. cit.)

³³⁹ «la glorie ovale, symbole de la présence ou de l’intervention divine» (Van Berchem, M.-Clouzot, E. *Mosaïques Chrétiennes du 4me au 10me siècle*. Gênevè: 1924, p. 35)

³⁴⁰ «Una variante del nimbo e l’aureola, o mandorla... Essa e simbolo d’apoteosi e di gloria» (Tomassoni, O. *Enciclopedia Italiana*, 24, 830, s.v. ‘nimbo’)

³⁴¹ «Suggests that the christian representations of the Lord in the mandorla took over the form and, originally, perhaps also the meaning of pagan representations showing a god surrounded by the zodiac» (Cita de Brendel, O. «Origin and Meaning of the Mandorla». In: *Gazette des Beaux-Arts*, VI ser., vol. XXV, No. 923, jan. 1944, pp. 6ss.; Saxl, F. *Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen*. Berlin: 1931, p. 97ss.; una sugerencia similar la da Wulff, O. *Altchristliche und mittelalterliche Byzantinische und italienische Bildwerke*, 1909-1923, 1, 3).

³⁴² «The mandorla is compared with the circular shields in Roman art, which are held by winged or unwinged carriers and often record the name of a person or his portrait (Elderkin, G. W. *American Journal of Archaeology*, 42, New York: 1938, pp. 227ss.). Accordingly, it is suggested that the representations of Christ in the mandorla evolved from the Roman device of the *imago clipeata*, carried to Heaven by Victories (...)

³⁴³ Van der Meer, F. *Maiestas Domini*, p. 264; Kittel, H. *Die Herrlichkeit Gottes*. Beiheft. *Zfneutest. Wiss.*, 1934, p. 190; Brendel, O. «Origin and Meaning of the Mandorla». In: *Gazette des Beaux-Arts*, VI ser., vol. XXV, No. 923, jan. 1944, p. 6ss. p. 20)

mandorla es utilizada para referirse a temas que aparecen en el Nuevo Testamento, en general su uso sigue la tradición establecida para los temas del Antiguo³⁴⁴

Sin embargo, intentando ir más allá de la morfología de sus orígenes y de sus aplicaciones, hay que tener claro que el uso de la mandorla en el contexto de una recepción de la teología cristiana de la luz tiene un sólo sentido. No es algo genérico. La mandorla, concretamente, para el caso de la iconografía del Pantocrátor catalán de la época condal, es una clara cristalización estética de la Ousía-Esencia. En este sentido, ya es conocida la tendencia oriental a eliminar la distinción entre el Padre y el Hijo, desde el punto de vista sustancial-esencial, acentuando su distinción relacional. Por eso, en algunos casos la mandorla estará ocupada por el Pantocrátor-Padre, y en otras por el Pantocrátor-Hijo, o Verbo-Cristo, cuyo máximo desarrollo iconográfico se desarrolla en el Medioevo occidental³⁴⁵ que vive intensamente la Catalunya de los condes, vasallos de los monarcas francos.

³⁴⁴ Brendel, 1944, p. 20.

³⁴⁵ Bagatti, B. «L'iconografia del Verbo-Cristo». In: *Liber Annus*, XXIX, 1979, p. 206.

2.2.2.

Energeia-Operación: Sacrificio.

En su libro I del *De divisione Naturae*, Juan Escoto Eriúgena había hablado de la manera como Dios se revela al hombre, y cómo éste le conoce. Para ello, el Eriúgena citaba a Máximo el Confesor y a Agustín en el sentido en que ahora conviene abordar el análisis de la imagen desde la perspectiva de la intervención de Dios en la redención del género humano. Dios actúa, de modo gradual, en tres fases: Encarnación, Pasión y Sacramento. Son, por citar palabras del Pseudodionisio, reutilizadas por Eriúgena, maneras de ‘teofanizarse’, es decir, de manifestarse como Dios. El *Alumnus* pregunta al *Nutritus* cómo, cuándo y dónde puede tener lugar esta Teofanía. *Nutritus* recurre a dos Padres de la Iglesia, Máximo y Agustín. En Máximo: la teofanía ocurre cuando la Palabra divina condesciende, siendo esta Palabra la Sabiduría eterna del Padre que, a través de la gracia y en la medida en que la naturaleza se enamora, esta sabiduría la ensalza condescendiendo con la naturaleza³⁴⁶. “Condescender con la naturaleza” es la forma de *Energeia* en que Cristo se encarna como hombre. La expresión que utiliza el Eriúgena es *Condescensione divini Verbi*. La teofanía consiste, por tanto, en una condescensión de la Divina Palabra, que es la Sabiduría del Padre. En la medida en que el intelecto humano asciende por la caridad, del mismo modo la Divina Sabiduría desciende a través de la compasión. Y pone un ejemplo gráfico: del mismo modo que se dice del aire que es luz cuando está iluminado, la naturaleza humana es divinizada cuando está unida a Dios. Sin embargo, al igual que el aire iluminado no deja de ser aire, la naturaleza humana divinizada no deja de ser naturaleza³⁴⁷. Por otra parte, utiliza a Agustín citando *Ciudad de Dios* (libro XXII): *Per corpora quae gestabimus in omne corpore quodcumque videbimus quaquaversum oculos nostri corporis duxerimus ipsum deum perspicua claritate contemplabimur*. “A través de los cuerpos que llevaremos, en cada cuerpo que veamos al fijar los ojos de nuestros cuerpos, contemplaremos con claridad transparente al Mismo Dios”. No dice que “le veremos en nuestros cuerpos” sino que “le veremos con nuestros cuerpos a través de los cuerpos”. Del mismo modo, es a través del intelecto en los intelectos, de la razón en las razones, no a través de eso mismo, como aparece la Divina Esencia³⁴⁸. La expresión esencial es: *in omne corpore videbimus ipsum Deum contemplabimur*: en todo cuerpo que veamos, ahí contemplaremos la claridad de Dios. Es otro modo de explicar el concepto de Teofanía. La iconografía de la Catalunya del siglo XII tiene una manera especial de expresar este concepto de Teofanía entendido como *Energeia*, como Actuación de la Palabra que se teofaniza. La manera de manifestar esto es uniendo, *visiblemente*, dos modos de representar a la Palabra: uno catafático y otro apofático, ambos expresivos de una teología de la luz. Por un lado, Dios en la mandorla de luz; por otro, Cristo crucificado

³⁴⁶ PL 122, 449AB: *Ait enim, theofaniam effici non aliunde nisi ex Deo, fieri vero ex condescensione divini Verbi, hoc est, unigeniti Filii, qui est sapientia Patris, veluti deorsum versus ad humanam naturam a se conditam atque purgatam, et exaltationem sursum versus humanae naturae ad predictum Verbum per divinum amorem. Condescensionem hic dico non eam, quae jam facta est per incarnationem, sed eam, quae fit per theosin, id est per deificationem creaturae. Ex ipsa igitur sapientiae Dei condescensione ad humanam creaturam naturam per gratiam, et exaltatione ejusdem naturae ad ipsam sapientiam per dilectionem, fit theofania.*

³⁴⁷ PL 122, 449B-450B.

³⁴⁸ PL 122, 450C-450D

en la Pasión afrentosa de la Cruz. Tal vez sea éste un adecuado programa para expresar esa ‘Operación’ de la *Lux mundi* entre los hombres, que no sólo se encarna sino que, mediante el Sacrificio, de sangre en la Cruz, sacramental en la Eucaristía, la *Imago Dei* se presenta ante los hombres, unas veces como luz, otras como absoluta tiniebla.

La Encarnación como Energeia: el primer sacrificio-luz

La *Energeia* (Actuación, Operación, Movimiento) de la que habla Juan Escoto está íntimamente unida a la *Ousia* (Esencia) y a la *Dynamis* (Virtud, Poder) en la persona de Dios y, por participación, en la de los seres inteligibles: “Esto constituye un triple entendimiento de las cosas, a través de la Esencia, el Poder y la Operación, que es establecido por el Creador de todo lo que constituye la inmutable subsistencia y la firme base de las cosas”³⁴⁹. Incluso la aplica a la relación de los números en su Libro III³⁵⁰. Pues bien, esta actuación, esta *Energeia*, debe consistir, en primer lugar, en que la Luz tome carne en la naturaleza humana. Este es el significado, parece, de la inscripción neotestamentaria del pantocrátor de la iglesia rosellonesa de sant Martí de Fenollar, en el muro de la Epístola, datada a fines del siglo XII: VIDIMVS STELLAM EIUS IN ORIENTE ET VENIMVS CVM MUNERIBVS ADORARE DOMINVM (fig. 69)³⁵¹.

³⁴⁹ PI 122, 507B.

³⁵⁰ PL 122, 657C.

³⁵¹ Bibliografía al respecto: Bonnefoy, L. DE. «Epigraphie Roussillonnaise». *Soc. Agric. Scient. et Lit. des Pyrénées-Orientales*, nº 12, 1860, p. 41-44; Brutails, L. A. «Étude sur l’église de Saint-Martin de Fenouillard». *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1886, nº 4; Brutails, L. A. *L’art religieux en el Rosselló*. Barcelona: 1901, p. 150-152; Pijoan, J. *Les pintures murals catalanes* (Pedret, Santa Maria de Fenollar, Sant Miquel de la seu d’Urgell, Taüll, Boí, Esterrí i el Burgal, Vall de Cardós, Santa Maria de Mur, Sant Pere d’Àger, Comarca de Vic). Institut d’Estudis Catalans, I-IV, Barcelona: 1907-1921, II, p. 11-16; Pijoan, J. *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, 1911-1912, p. 686; Richert, G. *La pintura medieval en España. Pinturas murales, tablas catalanas*. Barcelona: 1926, p. 17-18, 4b; Gudiol i Cunill, J. *La pintura migeval catalana. Els primitius*, vol. I, Els pintors. La pintura mural. Barcelona: 1927, p. 318-335, 111-118; Kuhn, Ch. L. *Romanesque mural painting of Catalonia*. Cambridge, Harvard University Press, 1930, P. 36-37, XXVIII-XXX; J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 305-306; Post, C. R. *A History of Spanish Painting*, vol I-IX. Cambridge: 1930-1947, I, 1930, p. 122-127, 15-16; Pijoan, J.-Gudiol i Ricart, J. «Les pintures murals romàniques a Catalunya». *Monumenta Cataloniae*, vol. IV, Barcelona: 1948, p. 154-155; Cook, W.W.S.-Gudiol i Ricart, *Pintura e imagería románicas*. *Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid: 1950, P. 79-80, 53; Anthony, W.W. *Romanesque frescoes*. Princeton University Press, 1951, p. 172-173, 417-419; Deschamps, P., Thibout, M. *La peinture murale en France. Le Haut Moyen Age et l’époque romane*. París: 1951, p. 144-146- Durliat, M. *Arts anciens du Roussillon. La peinture*. Perpinyà: 1954, p. 16-22, en 14; Thibout, M. *Saint-Martin de Fenouillard*. Congrès archéologique. de France (Roussillon), Paris, 1954, 112 (1956), p. 339-346; Cook W.W.S. *La pintura mural románica en Cataluña*. Col. Arte y artistas, CSIC, Madrid: 1956, P. 27-28, 3; Gudiol, 1956, P. 23, 9.?.; Ainaud de Lassarte, J. *Pinturas románicas*. Col. Unesco de Arte Mundial, 7. París: 1957, P. 14; Durliat, M. *Roussillon Roman*. Col. Zodiaque. Yonne: 1958, p. 84-113, 27-35; Michel, P. H. *La fresque romane*. Paris: 1961, P. 220; Ainaud de Lassarte, J. *Pinturas españolas románicas*. Barcelona: 1962, p. 17; Ainaud de Lassarte, J. *Pintura románica catalana*. Barcelona.: 1962, p. 26, 3; Deschamps, P., Thibout, M. *La peinture murale en France. Le Haut Moyen Age et l’époque romane*. París: 1963, P. 98; Ainaud de Lassarte, J. «Pittura spagnola del periodo romanico». A: *El Greco*, Bèrgam, 1964, p. 9; Demus, O. -Hirmer, M. *La peinture murale en France. Le haut Moyen-Age et l’époque romane*. París: 1970, P. 133, 13; Bousquet, J. «Le thème des Arcanges à l’étendard. De la Catalogne à l’Italie et Bysance». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 5 de juny de 1974, p. 16; Carbonell, E.-Gumí, J. *L’art romànic a Catalunya. Segle XII*. Barcelona: 1974, p. 49, 51-5; Durliat, M. «Iconographie d’abside en Catalogne à la fin du XIe et dans la première moitié du XIIe siècle». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 5 de juny de 1974, p. 102-103; Gudiol, J., Reglà, J., Vila Valentí, J. *Cataluña*. Vol. I. Col. Tierras de España. Madrid: 1974, P. 181; PONSICH, P. «Le Maître de Saint-Martin de Fenollar», en: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 1974, nº 5, p. 117-

Hemos visto su estrella en Oriente y venimos con dones a adorarle (*vidimus enim stellam eius in oriente et venimus adorare eum*) (Mt. 2, 9). Con respecto a la inscripción, es un claro testimonio de la recepción de dos textos diferentes que proceden del mismo evangelio, y que aparecen mezclados. El de Mateo 2, 9 no contiene la palabra MUNERIBUS, cosa que sí aporta el de 2, 11: MUNERA. Los magos, *videntes autem stellam gavisi sunt gaudio magno valde et intrantes domum invenerunt puerum cum Maria matre eius et procidentes adoraverunt eum et apertis thesauris suis obtulerunt ei munera aurum tus et murrum*³⁵². Ante estas imágenes, interesa hacerse una reflexión clásica al respecto. El ('primer') Adán, creado a imagen de Dios, no tenía fuerzas suficientes para sostener, como segundo pilar, todo el arco de la alianza eterna que Dios quería estipular con el mundo. Y esto simplemente porque era mortal, mientras que el contenido de la alianza era divino y, por tanto, inmortal. Ruina, muerte, tenían que quedar implicados en el acontecimiento de la alianza. Pero esto sólo era posible a condición de que la palabra de Dios, como contempla esta escena pictórica, se hiciera carne y tomara sobre sí, como hombre, la muerte (como juicio, perdición, infierno) haciéndola en sí mismo una realidad superada³⁵³.

La iconografía reconoce esta diferencia que se establece entre esos dos conceptos: el 'Primer Adán', que aparece en la tabla de sant Andreu de Sagàs, de fines del siglo XII, bajo la forma del pecado de Adán y Eva; y, junto a ellos, el 'Nuevo Adán': el misterio de la Cruz, en el lateral del altar (fig. 19)³⁵⁴. Son los dos árboles: el árbol de la Perdición (de la Ciencia del Bien y del Mal, del que come la primera pareja), y el Árbol de la Cruz, del que cuelga Jesucristo. En términos agustinianos, se trata del contraste entre la obscuridad del Pecado antes de la Nueva Alianza, con respecto a la luminosidad de la Gracia del Nuevo Adán. El concepto clave, que aparecerá por doquier, es el de Sacrificio a través de un Mediador. Tras el concepto eriugeniano de *Energeia* parece latir esta idea, en conexión con la poderosa Teología de la Luz. Es un concepto que remite a la liturgia Pascual judía, anterior al nacimiento del Mesías. Nadie puede hacer un sacrificio 'humano' para compensar la infinita ofensa al Dios de Israel. Hará falta, por tanto, un Mediador, un sustituto cualificado, un nuevo Adán de sentido contrario o, mejor, complementario. Esto se produce, en primera instancia, a través de la Encarnación. Pero es que la Encarnación apunta en dirección hacia el sacrificio. La idea de substitución no es ajena, ni siquiera, al sacrificio pascual veterotestamentario. La legislación referente al sacrificio del primogénito, por ejemplo, es repetidamente presentada en el contexto pascual. Esto incluye la ofrenda de Abel del primer fruto de su rebaño (Gén. 4, 4) y la de Abraham ofreciendo en sacrificio a su primogénito Isaac (Gen 22, 2). El animal pascual es un macho (Éx 12, 5) y su sangre es el signo que salva a los primogénitos de Israel del destino de la muerte de los primogénitos de Egipto³⁵⁵. Son citas bíblicas que no fallan para explicar la función vicaria del sacrificio de Cristo en la Pascua cristiana, que se celebra alrededor de la *cerei* para dar gracias por la luz.

128; Barral, X. «L'íconographie de caractère synthétique et monumental inspirée de l'Apocalypse dans l'aer médiéval d'Occident (IXe-XIIIe siècles)». A: *L'Apocalypse de Jean*. Ginebra, 1979, p. 199; Yarza, J. *Arte y arquitectura en España 500-1250*. Madrid: 1979, p. 305.

³⁵² Mt 2, 10-11.

³⁵³ H. U. von Balthasar, *Gloria, una estética teológica*, 7 vols., Madrid, Encuentro, 1989, VII ('Nuevo Testamento'), p. 38.

³⁵⁴ CR XXII, p. 363; Catálogo Solsona, p. 30; Museo diocesano de Solsona, Sureda, año?, p. 164.

³⁵⁵ R. J. Daly, *Christian Sacrifice. The Judaeo-Christian Background before Origen*, Washington, DC, The Catholic University of America Press, 1978, p. 121-122.

Una liturgia, como se ha visto, que va enriqueciéndose desde la época apostólica hasta la presente celebración de la Pascua: la liturgia del Lucernario pascual³⁵⁶.

Estrechamente relacionado con la luz está el fuego en la Antigüedad. El fuego aparece legislado en la ley mosaica. El principio del fuego perpetuo en el altar es explícitamente obligado en el *Levítico* (6, 1-2, 5-7) y en *Números* (4, 1-16). Vuelve a aparecer como fuego sagrado en *Isaías* (60, 1) *Ezequiel* (43, 2-4) y en algunos otros textos veterotestamentarios³⁵⁷. Se trata de un elemento que une la tierra con el cielo, lo humano con lo divino. En la Antigua Alianza es un símbolo de la presencia de Dios. teniendo esto en cuenta, es fácil de entender la enorme significación que la palabra o la idea del fuego tendrá en la concepción tardo-judaica y paleocristiana de sacrificio. Fuego, Sacrificio, Encarnación del Cristo como primera cristalización iconográfica de la *Energeia*. Así lo recoge el testimonio de los primeros Padres hasta Orígenes: desde la cristología de Ireneo (el sacrificio de Cristo es el objetivo de la Encarnación)³⁵⁸, la de Hipólito (la Encarnación es el *leitmotiv* de su teología del sacrificio)³⁵⁹ hasta la de Clemente de Alejandría (la Encarnación es el presupuesto de todo sacrificio)³⁶⁰, tan caracterizado por la platonización de su escuela teológica, deudora del judaísmo helénico de Filón de Alejandría, con especial referencia a la interpretación de la Sagrada Escritura. Son ideas, las de los primeros Padres apostólicos, que provienen de la cristología paulina³⁶¹ de la que el Agustín que llega a la Catalunya de finales del XI a través del texto de la Regla canonical, está absolutamente impregnado.

Mandorla y Cruz en el arte catalán del siglo XII: el Sacrificio entre la Antigua y la Nueva Alianza

Una vez aclarado que el punto de arranque de la *Energeia* es la recepción de la idea de la Encarnación de Cristo, prefigurada en los sacrificios de la Antigua Alianza, hay que tener en cuenta qué dicen las imágenes iconográficas que se manejan en la Catalunya condal. Resulta fundamental un hecho que se repite constantemente, en relación a la producción manuscrita de la época: la coincidencia de dos tipologías iconográficas que, casi de modo invariable, se producen juntas, la una junto a la otra, como para recordar esa trabazón *sacrificial* entre Yahveh, Dios del Antiguo Testamento (*Ousía*) y Jesucristo como *Energeia* de la Nueva Alianza muriendo en la Cruz para la redención del género humano.

Por ejemplo, el misal de san Rufo de la catedral de santa María de Tortosa. Ya en las cubiertas aparece esta aparente contraposición. La cubierta anterior, ya comentada (fig. 57-58), es ocupada por la Mandorla de Luz: EGO SUM QUI SUM, frase del Éxodo pronunciada por Yahveh a Moisés en el monte Sinaí: *dixit Deus ad Mosen ego sum qui sum* (Ex 3, 14). En la cubierta posterior, también del siglo XII y posiblemente

³⁵⁶ J. Pinell, "La benedició del ciri Pasqual i els seus textos", *Liturgica*, 2, Scripta et Documenta, 10, in Abbatia Montserrat, 1958, p. 119; B. Capelle, "La procession du Lumen Christi au Samedi Saint", en: *Revue Bénédictine*, 44, 1932, p. 105-119.

³⁵⁷ Daly, 1978, 50ss.

³⁵⁸ J. P. Smith, *St. Irenaeus, Proof of the Apostolic Preaching*, London-Westminster, Ancient Christian Writers, 1952, 16

³⁵⁹ E. Schwartz, *Zwei Predigten Hippolits*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, (1936, 3), 8.

³⁶⁰ Daly, 1978, p. 457-460.

³⁶¹ Ver "The Paulin Theology Sacrifice" en Daly, 1978, p. 230-255.

de los talleres de Limoges, aparece Cristo crucificado rodeado de Juan apóstol y su Madre María (fig. 70). Parece que la misma iconografía litúrgica quiera situar al fiel en el inicio de una situación de Retorno con respecto al pecado del ‘Primer Adán’. Da la impresión, esta yuxtaposición de imágenes, de la idea que Eriúgena expresa con una frase gráfica: “Con razón Dios es llamado Amor, porque Él es la Causa de todo amor y se difunde a través de todas las cosas, las reúne en una y las involucra en Sí mismo y en un inefable Retorno, y conduce hacia el final en Él todos los movimientos de amor de la creatura entera”³⁶². Además, tiene su importancia el hecho de que esta misma yuxtaposición Antigua/Nueva Alianza, que aparece en el exterior del Misal, se reproduce con una intencionada voluntad en el interior del voluminoso fajo de manuscritos. La Mandorla vuelve a aparecer, esta vez no cocida al fuego sino pigmentada sobre el pergamino, con extensas zonas doradas, aludiendo a las zonas de luz, como el doble arco en que la *Maiestas* se sustenta (fig. 71). Hay un curioso detalle iconográfico que distingue esta mandorla de la de la cubierta exterior del misal: la figura del Cordero bajo el segundo arco, que hace la función de *subpedaneum* del Pantocrátor. Se trata de un cordero que va coronado por un halo de luz crucífero, claramente alusivo al Cristo redentor que aparece en 28 ocasiones en el *Apocalipsis*. En ocasiones, su alusión al trono de Dios y a los cuatro Vivientes juntos es muy explícita: *Et clamabant voce magna dicentes salus Deo nostro qui sedet super thronum et agno et omnes angeli stabant in circuitu throni et seniorum et quattuor animalium* (Ap. 7, 10-11). El cordero tiene serias implicaciones relativas al aspecto cristológico-sacrificial al que directamente alude la Crucifixión (fig. 72) al parecer copiada, a posteriori y de modo más esquemático, para el monasterio de sant Cugat del Vallès. Con independencia de esta conexión, es muy interesante constatar la presencia del ‘Primer Adán’, al pie de la Cruz, que surge de la tierra y abre sus brazos en una actitud de solicitar la redención de los pecados de la humanidad (fig. 72), escena que también aparece, sólo que recordando la imagen del Atlante, en el Sacramentario de sant Cugat (fig. 73).

Hay motivos suficientes para pensar en la asociación del Cordero a la idea de sacrificio y, por tanto, a la idea de martirio y del Primer mártir clavado en la Cruz. Esto es lo que parece sugerir la yuxtaposición de estas cuatro iconografías: La *Maiestas Domini* sentada en su arco, el Cordero Pascual-apocalíptico, Cristo clavado en cruz y el Primer Adán solicitando la redención, arrancado bruscamente de la tierra adonde fue lanzado con la expulsión del Paraíso. En primer lugar, es evidente que el Cordero sugiere, desde los primeros tiempos de la cristiandad, la idea de ‘Cordero Pascual’, y, por ende, Cristo como el Cordero de la Pascua cristiana, como sugiere san Pablo en su primera carta a los Corintios: *etenim pascha nostrum immolatus est Christus* (1 Cor 5, 7). Con esto ya queda conectada la iconografía del cordero con la de Cristo en Cruz: forman parte de una recepción de textos que se iconizan mostrando su necesaria complementariedad. En segundo lugar, la idea del Sufrimiento por el pecado es sugerida en aquellos pasajes en que se relaciona el Cordero con la sangre derramada por el pecado³⁶³. La idea del sufrimiento del Cordero-Cristo es evidente en otra frase de Juan, y ayuda a entender esta asociación texto-imagen: “Jesucristo (...), Quien nos ha amado y ha lavado nuestros pecados en su sangre” (Ap. 5, 1). En tercer lugar, es

³⁶² PL 122, 519D.

³⁶³ En el sentido de rescate (Ap 5, 9: *quoniam occisus es et redemisti nos Deo in sanguine tuo*), purificación (Ap 7, 14: *et laverunt stolas suas et dealbaverunt eas in sanguine agni*) o conquista (Ap 12, 11: *et ipsi vicerunt illum propter verbum testimonii sui*). Para las alusiones pascuales del Evangelio de Juan: Juan 19, 14.29.36.

importante constatar, conectado con estas asociaciones entre imágenes y textos, el aspecto cristológico de *siervo de Dios* que parece asumir la iconografía del Cordero. Aquí tanto los textos como las imágenes son de una rica abundancia. Hay algunas similitudes verbales entre los textos de *Apocalipsis* 5, 6 (*et vidi et ecce in medio throni et quattuor animalium et in medio seniorum agnum stantem tamquam occisum habentem ...*), Ap. 5, 9 (*dignus est accipere librum*³⁶⁴ (...) *quoniam occisus est et redemisti nos*), Ap. 5, 12 (*dignus est agnus qui occisus est*) y Ap. 13, 8 (*non sunt scripta nomina in libro vitae*³⁶⁵ *agni qui occisus est ab origini mundi*). Queda clara la relación entre el cordero y Cristo como siervo de Dios al observar la asociación iconográfica directa que se produce entre la iconografía de la Cruz y la del Cordero pascual que muere por los pecados de los hombres.

Es frecuente encontrar que en la cruz aparezcan claramente representadas las imágenes del cordero apocalíptico. Por ejemplo, el *Agnus Dei* al dorso de la cruz de sant Pere d'Escunyau, en el valle d'Aran, del siglo XII (fig. 77) o la cruz coral de procedencia desconocida, del siglo XIII (fig. 78), o en la cruz, también de origen incierto, de fines del XII, en cuya intersección de los brazos vuelve a aparecer el cordero místico (fig. 79). Los ejemplos catalanes de cruces con inscripciones relativas al cordero abundan: el de sant Joan de les Fonts (PIGNITUR AGN(US) FORMA DEI MAGNI SUB IMAGIN(E))³⁶⁶, el de Cruïlles (MOSTRATUR PICTUS UT AGNUS...NATUS) (fig. 88), el de Éllar (AGN/U/S D/E/I Q/U/I TOLLI/S /PECCATA MUND/I MISERERE NOBIS)³⁶⁷, por citar sólo algunos ejemplos. Conviene observar, relacionado con esta poética, el texto de Isaías, *oblatus est quia ipse voluit et non aperuit os suum, sicut ovis ad occisionem ducetur et quasi agnus coram tondente ombutescet et non aperiet os suum*, “se sacrificó porque quiso; no abrió boca, como cordero llevado al matadero; enmudeció como oveja muda ante los trasquiladores”³⁶⁸. Se trata de un fragmento de capital importancia para los primeros tiempos de la vida de la Iglesia, pues es un pasaje leído con frecuencia entre los apóstoles y entre los que iban a ser los primeros cristianos (*Hechos*, 8, 32 y *1Pedro* 2, 22-25). El texto de Isaías que relaciona el cordero con el siervo de Dios es una importante clave de lectura por su semejanza con algunos textos del Nuevo Testamento como Juan 1, 29 (*ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi*) y 1,36 (*ecce agnus Dei*). Estas sutiles matizaciones iconológicas son tan finas en imágenes como la de la arqueta de Limoges del siglo XIII, en que aparecen, igualmente paralelizadas, la Mandorla y la Cruz (fig. 74), la de las cubiertas del evangelionario de la catedral de Girona, del siglo XII (fig. 75) o la del manuscrito 93 de la sede de Tortosa, también del siglo XII (fig. 76). También está clara la relación que aparece en la iconografía litúrgica de la Catalunya del XII, entre la teología de la luz de la Mandorla y la teología de la oscuridad que representa la imagen de Cristo en la Cruz, desfigurado por los horrores de la Pasión, anonadado y hecho siervo para redención de los descendientes del primer Adán.

De la Mandorla a la Cruz: ocultación de la luz de Dios

³⁶⁴ Conviene observar que en la fig. 71 el Cordero sostiene un libro, en concordancia con esta cita del Apocalipsis: “es digno de aceptar el libro...”.

³⁶⁵ Nueva alusión al libro.

³⁶⁶ Trens, MC XIII, p. 97, lám. 24.

³⁶⁷ Trens, MC XIII, p. 98, lám. 74.

³⁶⁸ Is 53, 7.

Es preciso reflexionar, en un trabajo de recepción de la teología de la luz en el occidente cristiano, y más específicamente en la Catalunya condal hasta la unión con Aragón, en la cara contraria de esta teología iluminativa. Hay que entender las imágenes bajo una nueva perspectiva, huyendo de la tentación del puro descriptivismo. En esta línea es preciso analizar la iconografía de la cruz. Al principio de este capítulo se ha ofrecido una especie de tríptico formado por tres plafones. Se desconoce su diversa procedencia y sólo se sospecha una datación de hacia el siglo XIII y su casi segura procedencia de Limoges, cuyos talleres orfebres sufren un profundo declive en el paso de la alta a la baja Edad Media europea. Sin embargo, a la luz de algunas ideas filosófico-teológicas de la primera edad del renacimiento carolingio, se ha propuesto una lectura de estas tablillas de bronce y pasta vítrea cristalizada al fuego. La central era propuesta como la *Ousía* que en la teogonía de Eriúgena era la Esencia; la tabla derecha es la *Energeia* o Actuación, que ahora se analiza, para el caso catalán, iconográficamente; la tercera, situada a la izquierda del espectador, será la *Dynamis*, próximamente visitada bajo la perspectiva de Virtud o Poder. Son teofanías, condescendencias de la Palabra para con los hombres. Sin embargo, la representación iconográfica de la Palabra Encarnada clavada en la cruz, que ahora ocupa nuestro análisis, es la más insospechada condescendencia que una creatura puede esperar de su Creador. Eriúgena, siguiendo a Máximo, insiste en que a pesar de la *kenosis*, quien desde la eternidad era Dios, no dejará de serlo una vez encarnado, y muerto, y resucitado. Es lo que viene a decir el monje irlandés: “el aire, por iluminado que esté, no deja de ser aire; asimismo, el hierro, aunque esté fundido y parezca fuego, no deja de ser hierro. Del mismo modo Dios, al hacerse, milagrosamente, hombre, no deja de ser Dios”³⁶⁹. Permanece la paradoja, que es de difícil comprensión: mientras las imágenes del Antiguo Testamento tienen en cuanto a imágenes una forma, el punto en el que convergen, la muerte de Jesucristo, es el punto sin forma³⁷⁰.

Cristo muerto es el punto sin forma. Esta podría ser una definición de *kenosis*. No debe ser separada una teología de la luz de una teología de la tiniebla. He aquí la lección que la iconografía da sobre Cristo doloroso muriendo en la cruz. Es el testimonio de toda una época. En este sentido, conviene tomar nota de unos apuntes del *De Divisione Naturae*: “La teología se divide -siguiendo la autoridad de san Dionisio el Areopagita- en dos ramas, la apofática y la catafática, a las que Cicerón llama, respectivamente, “repulsio” e “intentio”, pero que nosotros preferimos llamar Negación y Afirmación, por utilizar términos más precisos”³⁷¹. Pero hay una armonía entre estas dos visiones. Por ejemplo, cuando se dice de la Divina esencia que “es verdadera”, siguiendo la vía catafática y, al mismo tiempo, se dice que “no es verdadera”, por la vía apofática, no hay contradicción. Porque al decir que es verdadera se está diciendo que la verdad de las creaturas se le puede atribuir; mientras que cuando se dice que no es verdadera se está diciendo que lo verdadero no es suficiente como para adjetivar la Divina Esencia. Los nombres de Dios precedidos por los prefijos “super-” o “más que-” poseen *en la expresión formal* la forma de lo afirmativo mas *en el significado* la fuerza de lo negativo³⁷².

La iconografía del Cristo muriendo, en el románico catalán no es dramática, es serena. Pero es una auténtica *repulsio*. Va expresada a través de un sistema de ideas

³⁶⁹ PL 122, 451B.

³⁷⁰ Balthasar VII, p. 72-73.

³⁷¹ PL 122, 461AB.

³⁷² PL 122, 462C.

que, del mismo modo que recurre a la geometrización para hablar de la 'Luz inaccesible' de la Mandorla, utiliza la serenidad y un concepto de muerte del aspecto humano de Dios que anula la masa corporal. Se trata de un sistema formal que expresa la muerte eliminando el aspecto sentimental de modo que, a través de esas ausencias, se llegue a la auténtica presencia. El frontal de altar de santa María de Mosoll (Cerdanya), de finales del siglo XII, presenta una serie de episodios relacionados con la vida de Cristo (fig. 80). Aparecen los tres Magos en dirección a la estrella de Belén, la Anunciación, la Purificación, y otras escenas relacionadas con la vida de Jesús. Pero hay un hecho que llama poderosamente la atención: ¿dónde está la mandorla que ha presidido durante casi doscientos años los frontales de altar catalanes, en los que es Dios-Luz quien preside? Es cierto que en la medida en que se avanza en el románico del siglo XIII la *Maiestas Domini* es sustituida progresivamente por la *Maiestas Mariae* (el caso de santa María de Taüll, fig. 81) e incluso por simples hornacinas ocupadas por santos (fig. 82). Pero en este caso la Mandorla ha sido literalmente borrada y sustituida por una cruz que compartimenta el espacio en cuatro subespacios con tres arcuaciones cada uno. No interesa aquí la cuestión compositiva sino el hecho de la desaparición de una estructura iconográfica, la mandorla, aparejada a una teología de la luz por otra estructura, la cruz, que se asocia a la teología negativa de la obscuridad, necesariamente ligada a la muerte de Cristo. En cierto modo, con motivo de la no-forma de la Cruz, desaparece la forma de la mandorla. No está claro que la ausencia de la Mandorla-luz haya sido truncada, en el caso particular de Mosoll, por una Cruz-oscuridad. Pero es seguro que sean dos conceptos relacionados de este modo en el plano de las ideas teológicas y filosóficas del momento, y que incluso en la 'conciencia litúrgica' de clérigos y fieles se aloje esta posibilidad como un elemento más de su devoción.

La yuxtaposición de Mandorla y Cruz es deliberada. Unas veces se manifiesta en una marcada cesura entre la *Ousía* y la *Energeia*; otras en una continuidad entre el Dios del Antiguo Testamento, que no ha pronunciado su Palabra, y el Cristo del Nuevo, que encarna el Verbo eterno del Padre. Anteriormente, citando a von Balthasar, se sugería que mientras las imágenes veterotestamentarias tienen en cuanto imágenes una forma, el punto en que convergen, la muerte de Jesucristo, es el punto sin forma. En efecto, ¿cómo podría un cadáver dar a las formas de la vida su sentido íntimo definitivo? O preguntado de otro modo, ¿cómo es posible una tal devoción por la luz divina a través de un misterio tan oscuro como el de la cruz, persistentemente representado en la Catalunya del siglo XII? Los caminos que parten del Antiguo testamento necesitaban, para ser significativos, una encrucijada a la que no podían llegar por sí mismos; no bastaba para ello una simple recapitulación del pasado. Lo que en la Antigua Alianza había aparecido como 'forma' e 'imagen', es decir, la *Ousía* representada en su aspecto de Almendra de luz, sólo podrá justificarse desde la base de una no-forma de la que debe salir la fuerza absoluta capaz de dar forma. Si, efectivamente, la iconografía de la Mandorla no se viera, por decirlo así, 'avalada' por la iconografía doliente de la cruz, la redención perdería, tal vez, su más profundo carácter antropológico y el hombre quedaría confinado, otra vez, a las afueras del Paraíso.

Sin embargo, esta poética iconográfica cuenta con un Retorno. Otra vez las palabras del Eriúgena salen al paso de la explicación necesaria para entender la *kenosis* del Verbo, que abandona la forma de mandorla e inicia un Retorno dejándose subir al madero de la cruz: Eriúgena habla, en su libro II, de la necesidad de las Causas primordiales en el Verbo. "Una vez hechas las divisiones, hay que ver cuál es el sistema utilizado. Es la αναλυτική, o sea, αναλυσις, es decir, retorno de la división de las formas

hacia el origen de esa división”. En la poética de la forma estética, esa división es el pecado de Adán, que debe ser superado por la hazaña de la Cruz, que devuelva las cosas a su estado original, que permita al hombre la vuelta al Paraíso y la cata del fruto del árbol de la Vida. Tal vez esto es lo que sugiere la parte inferior del tapiz de la Creación (fig. 6). Por eso es necesaria la vuelta al Uno. Continúa Eriúgena: “Para cada división, llamada por los griegos μερισμοζ, parece haber una especie de descenso desde alguna unidad finita que desciende hacia un número infinito de individuales, es decir, de lo más general a lo más específico, mientras en todo recogimiento, que es como un retorno hacia atrás, empezando desde lo más específico y ascendiendo a lo más general, lo cual es llamado αναλυτη. Porque es el retorno y la resolución de los individuales en formas, de las formas en géneros, de los géneros en ουσιαι, de la ουσιαι en la Sabiduría y Providencia con la cual cada división empieza y cada división termina”³⁷³. Quizás sea esta la función de la *kenosis*: ser la espoleta que haga explotar el Retorno, o sea, el inicio de la consumación de la salvación del género humano. Evidentemente, tras la *kenosis* hay una teología del conocimiento de Dios como hombre anonadado, como humanidad oscurecida transitoriamente en el dolor de la cruz.

La kenosis como teología de la tiniebla

Las imágenes de Cristo crucificado en el románico catalán ofrecen pocas variaciones iconográficas. Por esta razón, es suficiente con mencionar los ejemplos del sacramentario de sant Cugat (fig. 73), del misal de Tortosa (figs. 70, 71 y 76), la arqueta de Limoges del XIII (fig. 74), la cubierta del evangelario de la catedral de Girona, del XII (fig. 75). De la misma época es el Cristo de Taüll (fig. 83) y bastante posterior, de finales del XIII, el de Cubells (fig. 84). El contraste entre el Cristo de Taüll y el de Cubells es muy acentuado. La *kenosis*, entendida como ‘abandono de la forma divina’ aparece mucho más clara en Taüll. Porque la *kenosis* no es una *metáfora* del abandono, sino una *realización* del abandono. En Cristo la *kenosis* debe consistir en una muerte, es decir, un abandono, por decirlo así, ‘estético’ de la forma humana, aunque, ni mucho menos, exclusivamente estético. En el Cristo de Cubells el abandono estético, en la forma en que se encuentra la abstracción geométrica del de Taüll, está lejos de poder ser expresado. La *metáfora* del dolor, a través de la figuración humana del cuerpo roto de Jesucristo devalúa, de algún modo, su poder de expresión de la *kenosis*. Si la *kenosis* es el abandono de la forma divina, el artista debe saber abandonar la forma humana, la figuración, al representar la muerte de Cristo. Un ejemplo intermedio se vuelve a encontrar en el descendimiento de Erill-la-Vall, de fines del XII e inicios del XIII (fig. 85), en el que, posiblemente, prevalezca la *metáfora* sobre la literalidad de la escena *kenótica* del descendimiento del Cristo muerto.

Es interesante constatar que la primera *kenosis* se trata en el primer capítulo de este estudio, y consiste en la segunda sustancia que Eriúgena estipula para su cosmovisión del mundo. La creación, especialmente del hombre libre, es la primera forma de *kenosis* ya que el creador entrega en ella, por así decirlo, una parte de su libertad en manos de la creatura. Sin embargo, en última instancia, Él puede arriesgar tanto porque previamente ha visto y tomado en consideración la segunda y verdadera *kenosis*, la de la cruz, en la que recoge y supera todas las consecuencias más extremas de la libertad creatural. Así, la cruz de Cristo está inserta en la creación del mundo

³⁷³ PL 122, 526B.

desde su fundación, como lo demuestra la teología juánica del ‘cordero de Dios (*Juan* 1, 29.36) que inmolado desde la creación del mundo (*Ap* 13, 8) se sienta en el trono del Padra (*Ap* 5,6), apacienta a los purificados con su sangre (*Ap* 7,17) y ofrece como cordero pastor su vida por sus ovejas (*Juan* 10, 15), pero que, en la ‘ira del cordero’ (*Ap* 6, 16) se convierte también en juez de los suyos y de todo el mundo³⁷⁴. Por esta razón, parecen especialmente interesantes dos ejemplares de orfebrería con una iconografía singular. En la cruz de Sentflores (Osona), del segundo cuarto del siglo XIII, aparece, bajo un rótulo con la inscripción IHS (claramente de época posterior, que no hay que tener en cuenta ahora) inscrita en un círculo la imagen del Pantocrátor sentado sobre un trono, bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo la bola del mundo con la izquierda (fig. 86). Es una concentración de las dos *kenosis*: la de la creación de la libertad del hombre que sale de las manos del *Omnitenens*, por una parte; y, por otra, la del abandono de la forma divina, puesto que el *Pantocrátor* aparece como insertado en el misterio de la cruz, al ser representado en el marco de esta misma iconografía. No parece ser una idea completamente ignorada en el panorama devocional de la época, cuando se encuentra otro ejemplar de cruz, esta vez de procedencia desconocida, de finales del siglo XIII, que muestra una imagen del *Pantocrátor* sedente, esta vez inscrito en un cuadrado que se forma al intersectar los brazos de la cruz (fig. 87). El Omnipotente aparece sentado a un trono, bendiciendo y sobre un fondo de estrellas, tal vez alusivo al tema cosmogónico-creacional. Un detalle adicional aporta esta cruz de origen desconocido: el Tetramorfos en los cuatro brazos de la cruz. Es un detalle interesante, porque los evangelistas, de maneras distintas pero convergentes, entienden la cruz como juicio, en relación al aspecto más apocalíptico de la teología medieval de la luz. Además, los evangelistas entienden la cruz como juicio escatológico, es decir, no como reinstauración de la justicia (salvífica) de Dios, sino como *crisis*. ‘Ahora llega el juicio’ (*Juan* 12,31), y ‘como juicio que desenmascara, paraliza y aniquila, como juicio en el que “este mundo”, el viejo neón, deja realmente de existir, llega a su fin y precisamente (este es el elemento decisivo) en Jesucristo mismo’³⁷⁵. Mientras que Marcos y Mateo manifiestan en la crucifixión de Jesús, junto a los dos malhechores, su solidaridad con los pecadores condenados (cosa que también representa el descendimiento de Erill, fig. 85), Lucas presenta al crucificado como administrador del último juicio, pues separa a los de la derecha de los de la izquierda (23,39ss). Los sinópticos, sobre todo Mateo, desarrollan en imágenes cósmicas escenarios apocalípticos: en el rasgarse el velo del templo que, sobre todo en Mateo, puede indicar subrepticamente el final del mundo viejo, ya que en el velo del templo estaban tejidas las constelaciones y tenía el valor de símbolo del cosmos (Filón, Josefo). En Juan elevación a la cruz y elevación a la gloria son un único acontecimiento. Del mismo modo que en Pablo no hay otro exaltado que el crucificado³⁷⁶.

Sin embargo, en la medida en que la Encarnación es vista en función de la cruz, puede hablarse de una teología de la tiniebla en relación a la *kenosis* del Verbo. En otras palabras, lo que en el contexto de la Encarnación es luz, en el contexto de la Cruz es tiniebla. En el fondo, son dos maneras de decir lo mismo, aunque no constituya el mismo fenómeno estético encontrar una inscripción como la rosellonesa del Fenollar VIDIMVS STELLAM EIUS IN ORIENTE ET VENIMVS CVM MUNERIBVS ADORARE DOMINVM (fig. 69) que la de sant Miquel de Cruïlles (fig. 88), del siglo

³⁷⁴ Balthasar, VII, p. 176-177.

³⁷⁵ J. Blank, *Krisis. Untersuchungen zur johanneischen Christologie und Eschatologie*, 1964, p. 282. Citado en Balthasar, VII, p. 186, nota 35.

³⁷⁶ Balthasar, VII, p. 186-187.

XIII: SUM DEUS ET VENDOR.//SU/M/ REX ET IN HAC /CRU/CE /PENDOR/, es decir: “Soy Dios y vendido. Soy rey y en esta cruz suspendido”. Hay un contraste en el modo estético de ver la imagen de Dios, aunque las dos maneras teológicas de verlo sean convergentes. Desde la perspectiva sólo encarnacional, se aborda la realidad divina como algo positivo: como una estrella que viene de oriente. Desde la perspectiva de la Cruz, aun reconociendo lo primero (porque soy el Verbo Encarnado soy Dios y Rey), se va directamente a la negación: “en esta cruz soy suspendido”. El mismo contraste aparece en la misma cruz de Cruïlles, entre dos inscripciones complementarias. La primera rodeando al *Agnus Dei*: MONSTRATUR PICTUS UT AGNUS...NATUS, hace clara incidencia en el hecho encarnacional, asociado al Cordero pascual: *natus*; en cambio, también en relación al Cordero, la inscripción del travesaño vertical inferior se dirige al tema del pecado: AGNUS DEI QUI TOLLIS PEC. MATEUS EVG³⁷⁷. Hay un contraste entre las vías positiva (catafática) y negativa (apofática) de ver el sentido del misterio del Cristo encarnado y redentor. Unas veces la epigrafiá, junto con la iconografía, insisten en uno, otras en otro. La tradición, tanto occidental como oriental, define de modo unánime y conforme a la Escritura el sentido de la Encarnación, como asunción no de la creaturalidad en cuanto tal, sino del destino humano concreto sometido a la ‘maldición’ del pecado y a la primera y segunda muerte. En consecuencia, la Encarnación no tiene otra finalidad que la cruz: *In nostra descendit, ut non solum substantiam, sed conditionem naturae peccatricis asumeret; nec alia fuit Dei Filio causa nascendi quam ut cruci posset affligi*³⁷⁸. Quien dice *Encarnación* dice, por eso mismo, *Cruz*, como lo demuestra una expresión audaz de Bernardo: “Quizá nosotros mismos seamos la cruz en la que Cristo está clavado: ‘Me hundo en el cieno del abismo’ (Sal 69, 3): pues realmente estamos hechos de este cieno”³⁷⁹.

Cruz y Eucaristía: la Energeia sacramental

La Mandorla y la Cruz, como se va viendo, son dos elementos estrechamente unidos por el concepto de *kenosis*, de abandono de la forma divina. Son dos modelos iconográficos que aparecían paralelizados con una frecuencia fuera de lo común, en la cristalización estética de la correspondiente teología de la luz en los *scriptoria* catalanes. Es importante ver que la paralelización de estas dos iconografías arroja una importante idea: los sacrificios del Antiguo Testamento prefiguran el sacrificio de Cristo en la Cruz. Así ocurría con el sacrificio de Isaac (Gen 22, 2-18), uno de los momentos cruciales de la historia del sacrificio en Israel, precisamente por su significación con respecto al judaísmo tardío y al cristianismo temprano. De hecho, el sacrificio de Isaac representa: 1. El rechazo divino por el sacrificio humano; 2. La identificación del Monte Moriah con el lugar del templo de Jerusalén; y 3. La obediencia de la fe de Abraham en relación a Dios³⁸⁰.

³⁷⁷ M. Trens, *Les Majestats catalanes*, Monumenta Cataloniae, Barcelona, Ed. Alpha, 1966, XIII, p. 98, lám. 26.

³⁷⁸ León Magno, *Sermo* 71, 2: PL 54, 387.

³⁷⁹ *In vig. nat. sermo* 4: PL 183, 103B. Balthasar VII, p. 175, nota 11 cita una referencia que refuta la tesis de un ‘encarnacionismo’ unilateral de los Padres griegos en oposición a la doctrina de la cruz en los latinos: J. P. Jossua, *Le Salut. Incarnation ou Mystère Pascal chez les Pères de l’Eglise de S. Irénée à S. Léon le Grand*, *Cogitatio Fidei*, 28, 1968.

³⁸⁰ Daly, 1978, p. 175.

Sin embargo, lo que ahora interesa ver es la relación entre el sacrificio de sangre de origen judío y la Pascua cristiana, que se renueva sacramentalmente en la Eucaristía. Cada uno de los testimonios que se conservan en relación a la Eucaristía tienen lugar en el contexto de la Pasión del Señor³⁸¹. La última Cena se presenta como una actualización profética de la muerte de Jesús, una revelación de la acción salvífica de Cristo que apunta al significado de la muerte futura de Cristo. Esta es la identidad básica que se establece entre la última cena y su muerte, así como la naturaleza sacrificial de cada uno de estos eventos, que se explicita en los numerosos términos culturales y alusiones sacrificiales de los testimonios de la institución. Este material se puede ordenar del siguiente modo: 1. El retrato de la Pasión como un evento pascual; 2. La alusión a la sangre como la (Nueva) alianza; 3. El tema del Siervo de Dios; y 4. El énfasis puesto por Jesús en el acto de su entrega personal³⁸². En resumen, la idea de que la Pasión y la Eucaristía eran, al menos, consideradas como eventos ‘sacrificiales’ se ilustra por dos hechos fundamentales: por una parte, la Pascua proporciona un marco externo para la institución de la Eucaristía y la Pasión; por otra, la cristología del Siervo de Dios expresa, de igual modo, el significado interior de la Eucaristía y la Pasión³⁸³.

Mandorla, Cruz, Eucaristía: tres modos de concentrar la expresión de la *Energeia* divina en forma de una actuación sobrenatural que tiene connotaciones estéticas para la Catalunya del siglo XII. Concretamente, la Carta de fundación de la cofradía de sant Martí de Canigó, datada el 2 de abril de 1195 aglutina, en torno a la idea de sacrificio, los tres conceptos: Mandorla (como *Ousía*), Cruz, Eucaristía (fig. 89). La miniatura queda dividida por un travesaño en dos rectángulos desiguales. El superior acoge una Mandorla con la figura del *Pantocrátor* sentada a un trono sobre un cojín de estilo bizantino. Con su mano derecha bendice y con la izquierda sostiene un libro cerrado. Lleva una espléndida melena y una expresión en el rostro un tanto severa, de aire oriental. A ambos lados de la cabeza, las letras A y Ω, principio y fin. El Tetramorfos, como es costumbre, rodea el halo de luz. A su derecha, la Virgen María; a su izquierda san Martín mitrado. Ambos se dirigen al Omnipotente señalándole con una mano y, con la otra, apuntando hacia abajo, piden su favor para los miembros de la cofradía que ocupan el registro inferior. Es evidente que el registro superior representa el Cielo y el inferior la Tierra. La representación del rectángulo inferior es enormemente sugestiva. El altar de Dios está preparado, con las especies sacramentales a la vista: lo que era pan, la forma redonda, ahora es el Cuerpo de Cristo; lo que fue vino, en el cáliz, ahora es Su Sangre. Dicho altar aparece resguardado bajo un baldaquino con las cortinas descorridas, para permitir que la escena sea visible. Un personaje revestido de ornamentos y tonsurado hace de turiferario, esparciendo el incienso en alabanza al misterio eucarístico. El altar está presidido por una Cruz y, de hecho, no parece que el oficiante *sólo* dirija el incienso a las especies sacramentales, sino que lo hace *sobre el altar*, es decir, incensa el altar, el Cuerpo y la Sangre de Cristo y la Cruz. Esta diferencia parece clara en la imagen. Fuera de este espacio arquitectónico, constituido a modo de presbiterio como más sagrado, aparecen los fieles de la cofradía en actitud de alabanza, presumiblemente tras el momento de la Consagración del pan y del vino. Desde el punto de vista estilístico, la escena parece impregnada de bizantinismo a la vez que de un fuerte sabor franco-gótico, a pesar de ser de una cronología relativamente temprana.

³⁸¹ Mt 26, 26-29; Mc 14, 22-25; Lc 22, 15-20; 1 Cor 11, 23-25.

³⁸² Daly, 1978, p. 219.

³⁸³ Sin detenerse más en estos puntos, sí conviene tener en cuenta la teología paulina del Sacrificio en Daly, 1978, p. 230-256.

La importancia religiosa del uso del incienso proviene del Antiguo testamento y está directamente relacionada con la cuestión del sacrificio. Hacia finales del período veterotestamentario, la ofrenda del incienso ha llegado a ser extraordinariamente importante, cuya eficacia que, casi, se reviste de un sentido mágico. Esto se expresa, básicamente, mediante dos funciones: obtener gracias de Yahveh, expiando por los pecados y envolver al sumo sacerdote en una nube de humo durante los ritos del Día de la expiación, para protegerle de los efectos mortales de un contacto con Yahveh excesivamente próximo. La primera función ya viene expresada en la miniatura de Canigó: se incensa el altar implorando la protección del Pantocrátor para la cofradía de sant Martí. En la Antigua Alianza, después de la preparación del cordero para el holocausto y antes de colocarlo en el altar de las ofrendas, el sacerdote de turno entra él solo para quemar el incienso en el altar, mientras el resto del pueblo espera fuera en un silencio de oración y adoración. La escena del evangelio de Lucas relativa a Zacarías es explícita: *factum est autem cum sacerdotio fungeretur in ordine vicis suae ante Deum secundum consuetudinem sacerdotii sorte exiit ut incensum poneret ingressus in templum Domini et omnis multitudo erat populi orans foris hora incensi* (Lucas 1, 8-9). Es lógico que la gente se preocupara por el retraso de Zacarías, debido a que mientras el incienso era quemado, un profundo silencio descendía sobre el templo y todos esperaban, expectantes, la salida de los vapores del incienso al exterior del templo, así como la reaparición del sumo sacerdote significando la finalización de su ministerio. Era como si la vida de todo el Pueblo se suspendiera por un período de tiempo. El *Apocalipsis* de Juan asocia la incensación con las oraciones de los santos, cosa que también aparece en la miniatura de Canigó: *odorum quae sunt orationes sanctorum* (Ap. 5, 8); la misma idea aparece en el Salmo 140: *dirigatur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo*. La interpretación de la ofrenda del incienso es de una extraordinaria significación en el desarrollo de una idea espiritualizada del sacrificio en la Iglesia primitiva.

Tiene importancia esta idea de la función del incienso en la Iglesia primitiva porque, evidentemente, sirve para dar a entender que la ofrenda del incienso, que flota, que no pesa, es una espiritualización de las ofrendas pesadas, carnales, de la Antigua Alianza. La idea de sacrificio, gracias al incienso, se espiritualiza ya en los primeros tiempos del cristianismo. ¿No es la eucaristía una apoteosis de la espiritualización del sacrificio al renovar *sin derramamiento de sangre* el mismo sacrificio de Cristo en el Calvario? Es una idea desarrollada por Filón en su *De specialibus legibus*: “el significado simbólico (del incienso) es éste y no otro: que lo que es precioso a los ojos de Dios no es el número de víctimas inmolado sino la verdadera pureza de un espíritu racional que realiza el sacrificio”³⁸⁴, y un párrafo aún más sugerente: “También dos veces al día el perfume más fragante del incienso es exalado tras el velo al amanecer y al atardecer, ambos antes del sacrificio de la mañana y de la noche. Porque las ofrendas de sangre sirven para dar gracias por los elementos de sangre en nosotros, y las ofrendas de incienso para agradecer nuestra parte dominante, la fuerza del espíritu racional en que hemos sido constituidos de acuerdo con la forma arquetípica de la imagen divina”³⁸⁵. Algo más tarde, Orígenes, un autor de gran aceptación en la alta Edad Media europea, y bastante conocido en Catalunya, llevará estas ideas aún más lejos.

³⁸⁴ *De specialibus legibus*, I, 277.

³⁸⁵ *De specialibus legibus*, I, 171. Citado por Daly, 1978, p. 69.

El incienso: una espiritualización de los sacrificios de la Antigua Alianza asociado, en la miniatura de Canigó, al sacrificio esencial de la Nueva Alianza. Espiritualización, a su vez, del sacrificio de la Cruz, como ocurre con la incensación y exaltación de la santa Cruz en las pinturas murales del ábside de Santa María de Barberá (Vallès Occidental) (fig. 90). Se trata de un programa de frescos en tres ábsides: principal con *Pantocrátor* y tetramorfos; ábside norte con la exaltación de la santa Cruz por santa Elena y Constantino: ábside sur presidido por Cristo en pie rodeado de san Pedro y san Pablo y con bandas inferiores con otras escenas. Es una imagen triple de fines del XII e inicios del XIII, que hay que asociar recíprocamente. El Pantocrátor en el ábside central, que como Ousía-Esencia es la primera luz; al norte, la espiritualización del sacrificio de la cruz, incensado por ángeles y exaltado por Constantino y Helena; al sur, los efectos de la redención en la Iglesia de Cristo: los apóstoles y los santos. En el caso particular de la cruz del ábside norte (fig. 90) da toda la impresión de que el sacrificio de la cruz es hasta tal punto espiritualizado que no lleva ni crucifijo: la imagen del Cristo no ha sido representada, lo cual invita a pensar, precisamente, en una cruz instrumental, altar del sacrificio en el que se inmola el Verbo Encarnado. Espiritualizar los sacrificios en acción de gracias por nuestra parte dominante racional porque hemos sido constituidos según algo espiritual: la forma arquetípica de la *Imago Dei*. Indudablemente esta función espiritualizadora que, ya en la Antigua Alianza, toma el incienso, en la nueva es presentada por los sacramentos, auténtica *Energieia* de la gracia santificante, por la cual, mediante la Eucaristía, el cristiano es identificado con el misterio de la Cruz y con el misterio de la Ousía, representada, por encima de todo, en la mandorla de luz como *Alpha* y *Omega*, principio y fin de todo sacrificio.

La Eucaristía como escenificación sacramental del Sacrificio a inicios del siglo XIII

En los meses de noviembre y diciembre del año 1215 se celebra el Concilio de Letrán. Al menos uno de los temas principales que aborda se relacionan con una iconografía que empezará a abundar en la época, y que tiene que ver con la presencia *sacramental* de Cristo en su Iglesia. Se trata de la doctrina de la Transubstanciación eucarística. Es un tema que se irá formulando con el paso de los siglos, desde los inicios de la Iglesia hasta Inocencio III, que con anterioridad al Concilio ya utiliza la expresión '*transsubstantiatis*' en una carta a Jean de Balesmes el año 1202. *Transsubstantiatis pane et vino* se dice en el decreto *Firmiter* del IV Concilio de Letrán. El uso de la expresión y su significado permanece claro, en líneas generales, hasta la Reforma protestante. "Por la consagración del pan y del vino se produce una conversión de toda la substancia del pan en el Cuerpo de Cristo, Nuestro Señor, y de toda la substancia del vino, en la substancia de su sangre" de este modo formula la Iglesia el misterio³⁸⁶.

También en el siglo XIII el arte en Catalunya refleja la importancia del Sacrificio eucarístico, entre otros lugares, en la pequeña iglesia de la Cerdanya, dedicada a sant Andreu, en Angostrina. El ábside central está dominado por la Mandorla correspondiente (fig. 91). El *Pantocrátor* domina la iconografía de la escena litúrgica.

³⁸⁶ A. Vacant, E. Mangenot, E. Amann, 'Transsubstantiation', en: *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1946, fasc. CXLI, col. 1396-1406.

Como es tradición, la cabecera de la iglesia está orientada hacia el Este. Una cenefa decorada con motivos geométricos clásicos separa el espacio ocupado por la *Maiestas* y el Tetramorfos y otra, por encima del arco de la ventana, enmarca una escena eucarística. Cristo preside el banquete pascual. Aparece mirando al frente, en actitud mayestática, con dos personajes muy contrastados: Juan apóstol, recostado en su regazo, y como discípulo con la cabeza nimbada; y, con un tamaño considerablemente inferior al del resto de apóstoles y sin halo de luz, el apóstol Judas Iscariote. Parece el momento en que se descubre al traidor, pues Judas aparece acercándose al maestro para recibir el pan untado, desenmascarando al que será un importante instrumento de la pasión y muerte del maestro. *Unus vestrum me traditurus est (...) Respondens autem Judas qui tradidit eum dixit: numquid ego sum rabbi?. Ait illi tu dixisti* (fig. 92)³⁸⁷. Hay que considerar este programa iconográfico junto a otros dos. Por una parte, las formas arqueadas que se disponen a ambos lados de la ventana. Son referencias al tiempo. Más concretamente, parecen estaciones del año y, en una de ellas, la figuración de Janus a la mesa (fig. 45): en definitiva, son figuraciones relativas al tiempo cronológico. Entre ellas hay que contar la misma ventana, figuración perfecta del tiempo incluso meteorológico (por ahí entra el sol, de mañana, y se ve desaparecer, llegada la noche) y metafórico (la luz del sol que entra como si fuese Cristo el que llega). Aparte de estas arcuaciones, en medio del ábside aparece un altar preparado para la celebración del misterio eucarístico. El frontal correspondiente está presidido, nuevamente, por el *Pantocrátor* en su mandorla de luz.

Esta serie de cuatro elementos iconográficos, imágenes representadas, que son el Pantocrátor de la bóveda y el del altar, la Última Cena y las alusiones al tiempo cronológico, son los elementos que constituyen el *escenario* del misterio eucarístico cuando éste se celebra sobre el altar. Sobre la mesa se dispondrían manteles, posiblemente una cruz, como se ha visto en la miniatura de Canigó, candelas y campanas. Tal vez en algún momento se utilizase el incienso, en alguna festividad de mayor relieve (fig. 89). Hay que contar con estos elementos: el sol que entra, de madrugada, por el ventanuco, la luz de los cirios o candelas dispuestos sobre el altar o cercanos a él, una atmósfera nublada por el incienso pero a la vez iridiscente al contacto del humo con la luz chispeante del fuego y con los rayos del sol de mañana o la luz tenue y rosada del atardecer. Además, el silencio, en ocasiones y, en otras, el tintineo de campanas (fig. 89) pensado para ciertos momentos del desarrollo litúrgico. Entre tanto, un juego de imágenes, de luces y sombras que interaccionan: las dos mandorlas, los colores pardos del frontal de altar jugando con los de la bóveda, los clipeos dispuestos alrededor del marco del panel jugando con los halos de Cristo y los apóstoles en el arranque de la curva absidial. Una escenificación en tres dimensiones, en la que entran, también, los olores: el incienso, la quema de ceras y aceites, el calor humano; y los sabores: el pan y el vino. Un espacio compartimentado a ratos, continuo otras veces, gracias al juego de velos y cortinajes que, en el desarrollo de la escena eucarística, se abren y se cierran. Incluso es frecuente representar pictóricamente un arrimadero en el muro a base de pliegues textiles, antes del desarrollo de los programas iconográficos. ¿No es este panorama una escenificación sacramental del misterio eucarístico suficientemente avalada por los textos y las imágenes?

³⁸⁷ Mt 26, 23.25

Conclusión: Cruz y Eucaristía: las imágenes iconoclastas de Dios y el rostro oculto de la Energeia

Se ha visto abundantes ejemplos de *kenosis* u ocultación de la forma de Dios. Sin embargo, parece que sólo en el sacrificio de la Cruz se produce una verdadera ocultación de la imagen de Dios. El hecho de que durante la crisis iconoclasta originada en Bizancio sólo se propongan la Cruz y la Eucaristía como imágenes *permitidas* de Dios es significativo de esta anulación de la *Imago Dei* bajo las especies sacramentales en forma de pan y de vino: tal vez sea éste el mejor modo de ocultación y, a la vez, el modo sacramentalmente eficaz de *teofanía*, en virtud del concepto de transubstanciación, que Inocencio III ya utilizaba con anterioridad al Lateranense IV. El hecho es que el sacramento de la eucaristía y el símbolo de la cruz, junto con el alma virtuosa del santo son destacados por los iconoclastas como las verdaderas imágenes de la devoción cristiana³⁸⁸. Estos deben ser los únicos objetos de culto, en base a la Escritura y la Tradición. Evidentemente, la elección de las imágenes no-figurativas de Dios no implicó, en los términos de la iconoclastia, el rechazo del arte *per se*³⁸⁹. Los iconoclastas no irán contra la imagen como tal, sino contra la imagen de lo *deificado*. El antropomorfismo es su *bête noire* porque para ellos conduce a la idolatría y no es cristiano porque no tiene precedente en la Tradición³⁹⁰. Reduciendo el espectro de objetos susceptibles de devoción cristiana, a la Eucaristía y a la Cruz, los iconoclastas polarizan la atención en las representaciones no figurativas: éste es el mecanismo utilizado.

Ahora no es el momento de entrar en la historia de la doctrina iconoclasta. Sin embargo, es importante ver en este hecho histórico, de connotaciones muy concretas para la época iconoclasta bizantina, un hecho interesante a estas alturas del trabajo. Los iconoclastas se interesan por la no-figuración de la imagen de Dios. El motivo es claro: no alabar la antropomorfización o figuración humana de Cristo como tal sino su Esencia. Sin embargo, es importante aprovechar esta idea para expresar el significado de las imágenes de la Cruz y de la Eucaristía. El punto importante es que esas imágenes abundan como expresión iconográfica de un Dios-Luz y por esta razón constituyen un eslabón más en la cadena de recepción de la Teología de la luz en la Catalunya condal. Es un hecho relevante que la cruz que aparece en el ábside norte de Barberà del Vallès (fig. 90) no tenga crucificado, precisamente como eliminación de un elemento antropomórfico que dificulta la expresión de un Dios-Luz, o mejor (para la *kenosis*) de un Dios-oscuridad que, precisamente, se oculta. Ocurría lo mismo con la quema del incienso: un proceso de espiritualización del sacrificio que pasa de la Antigua a la Nueva Alianza, teniendo en cuenta que la quema de incienso nunca se extiende excesivamente para dar culto a Yahveh, sobre todo en la época pre-exiliar³⁹¹. Pero es un proceso de abstracción, en el fondo. De alguna manera, con esta ocultación de la *Energeia*, parece que se está, nuevamente, en un contexto de teología apofática.

³⁸⁸ M. Anastos, "The Argument for Iconoclasm as Presented by the Iconoclastic Council of 754", en: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend Jr.*, Princeton, Ed. K. Weitzmann, 1955, p. 177-188. Sobre este tema, ver: "Eucharist and Cross" en: K. Parry, *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries*, Leiden. New York. Köln, E. J. Brill, 1996, p. 178-190.

³⁸⁹ R. Cormack, "The Arts during the Age of Iconoclasm", en: *Iconoclasm*, p. 35-44.

³⁹⁰ *Horos de 754*, Mansi 13, 337CD: J. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, vol. 13 Nicaea II, Florencia, 1767, reimp. Graz 1960. Traducción al inglés de la sesión sexta en: D. Sahas, *Icon and Logos: sources in eighth Century Iconoclasm*, Toronto, 1986.

³⁹¹ Daly, 1978, p. 66

Los iconoclastas darán preeminencia al símbolo de la cruz. El patriarca Nicéforos argüirá diez pruebas a favor de la antropomorfización de la imagen de Cristo, que debe prevalecer sobre el simbolismo de la cruz. Es interesante ver este elenco de razones porque se pone de manifiesto esta tensión entre la espiritualización de la imagen y su intento de materialización. Primero: para entender la naturaleza de Cristo es mejor el icono que la cruz; segundo: la impresión que de Dios da el icono es más directa que la de la cruz; tercero: como lo que santifica la muerte de Cristo no es la cruz sino Él mismo, será más digno de honor su propio cuerpo que el instrumento de su muerte: es más digno el santificador que lo santificado; cuarto: a pesar de la forma cruciforme de Cristo clavado en la Cruz, se entenderá mejor el sacrificio fijándose más en el cuerpo, independientemente de su forma, que en la forma cruciforme de la cruz; quinto: la cruz es demasiado simbólica para referirse a la pasión; hará falta la pintura de la imagen del Cristo; sexto: la cruz es un símbolo de la pasión, mientras que el icono representa no sólo una parte sino la pasión completa; séptimo: el icono es homónimo con el nombre de Cristo, mientras que la cruz no lo es; octavo: el cuerpo de Cristo precede a su pasión, mientras que no es así con la cruz; noveno: la cruz sólo existe vista a través del cuerpo de Cristo; y décimo: los iconos representan la crucifixión con el máximo detalle, mientras que la cruz sólo lo hace en parte. Los que veneran la cruz sólo veneran una parte, lo cual es un contrasentido para su fe³⁹². Nicéforo concluye que si los iconoclastas quieren venerar la cruz, con más razón deberán querer venerar el icono, que incluye a la cruz. Con la Eucaristía el problema es más simple: si el emperador Constantino dice que la Eucaristía es válida como ‘tipo’ o ‘símbolo’ de Cristo, entonces no puede afirmar que a la vez sea la ‘sustancia’ de lo que simboliza. Si la Eucaristía es ‘el cuerpo propia y verdaderamente’, no puede ser sólo ‘la imagen del cuerpo’.

En la práctica, pasados los siglos, el problema queda resuelto, no sin un proceso de geometrización de la imagen durante ciertos momentos de la historia del arte medieval. De hecho, en el arte bizantino la imagen experimenta como dos eras distintas: una ‘medieval’, ‘iconográfica’ o ‘de símbolos’, que se data hacia el siglo VI, momento previo a la crisis iconoclasta, en la que, por el exceso de carga ‘figurativa’ parece lógica una cierta reacción iconoclasta como la que tendrá Bernardo de Claraval con respecto al abigarramiento del románico benedictino de su época. Otra era, de ‘esplendor’, es una etapa para Bizancio más *estilística*, consistente en un Renacimiento prematuro a través de elementos de la antigüedad clásica en aras a una simplificación de estilo: en una palabra, es un esfuerzo brutal por la representación artística de lo inteligible. Esto explica el *décalage* respecto al arte medieval en Occidente: ambos buscan la representación de lo Inteligible. Sólo que en Bizancio, entre los ss. X y XI se produce una profunda *clasiquización* del sistema formal utilizado. Y en Occidente hace falta esperar a finales del XI y al XII para encontrar este proceso de adquisición de formas geométricas más clásicas, que permitan la representación de una teología de la luz, que viene, originariamente, del oriente bizantino³⁹³. Para representar la Ousía-Esencia de Dios se recurre a una forma almendrada que intenta presentar, de modo literal, huyendo de metáforas, la realidad de la luz divina; para representar la Energeia-Actuación de Cristo en su Iglesia se acude a dos elementos iconográficos de rancia raigambre iconoclasta: la Cruz y el misterio Eucarístico. Por eso puede hablarse de Cruz y

³⁹² Parry, 1996, p. 187-188.

³⁹³ Este es el mensaje del artículo de A. Grabar, «La représentation de l’intelligible dans l’art byzantin du Moyen Âge». *Actes du VIe Congrès International des Etudes Byzantines (1946)*. Paris: 1948, tome I, p. 135-136.

Eucaristía como imágenes *iconoclastas* de Dios, modos *mistéricos* de presentar el rostro oculto de la *Energeia* mediante la figuración *abstracta* del sacrificio (en un caso cruento, en otro sacramental) de una divinidad que inicia el Retorno al Uno mediante el abandono de su forma divina (*kenosis*).

2.2.3. *Dynamis-Virtud: Retorno*

La iconografía del *Pantocrátor* en el arte catalán de época condal difícilmente puede ser compartimentada. De hecho, el trabajo de clasificación ya ha sido abordado por la historiografía del arte de los últimos cincuenta años. En contadas ocasiones dentro del ámbito hispánico, y en algunas otras por parte de historiadores extranjeros, han ido apareciendo algunos análisis de la iconografía del pantocrátor desde ópticas interdisciplinarias, abiertas a otros ámbitos del saber, que pueden llevar más lejos la comprensión de una iconografía de tan difícil abordaje. Al principio, los esfuerzos clasificatorios fueron predominantemente cronológicos: a qué época correspondía cada pieza. Junto a éstos, era necesario dibujar un mapa geográfico de la procedencia de tantos frescos, antependios, baldaquinos y otras piezas de valor. De modo que, como ya se ha indicado, la clasificación cronológica y geográfica de la iconografía del pantocrátor en Catalunya es bastante conocida en la mayoría de los casos. A pesar de los mejores intentos al respecto no se sabe hasta qué punto son clasificables las escuelas pictóricas, las principales corrientes, los grupos y los subgrupos de artesanos y artistas. Además, como se ha ido viendo, las influencias estilísticas que recibe esta iconografía en Catalunya entre los siglos XI y XIII son innumerables, con predominio de una influencia bizantina, pigmentada, según las épocas, de elementos algunas veces carolingios, otras italianizantes.

Por eso, da la impresión de que no hacen falta más clasificaciones de una iconografía que más bien va ‘sobradamente clasificada’ y algo coja por lo que se refiere al análisis de los elementos recibidos de otras tradiciones culturales. Además, no sólo interesan *los elementos recibidos*, sino la *naturaleza* de esos elementos y la *naturaleza* de la tradición de donde proceden. Aquí está centrado el análisis de la iconografía del pantocrátor que ahora se aborda. Se analiza en función de uno de estos elementos recibidos desde antiguas tradiciones orientales, que se remontan no sólo a la época patrística, sino a la era apostólica, donde con motivo de la luz, ya se daba culto a Dios y, precisamente, se empezaba a ver en el Cristo encarnado no sólo un motivo de acción de gracias por la luz sino la misma luz a la que venerar con culto de latría. Por esta razón, es el presente trabajo, no se hacen concesiones a ‘clasificaciones’, sino que se asocian imágenes con textos y ambos conjuntamente con ideas, o mejor, grupos de ideas. De las tres figuraciones del Pantocrátor propuestas (fig. 56), en la presente sección se hablará, predominantemente, de la visión teológica e iconográfica del Cristo vestido y coronado como rey vivo y clavado en la cruz, es decir, la que aparece a la izquierda de la mandorla, en estas tres tablillas de los talleres de Limoges de hacia el siglo XIII. La iconografía del pantocrátor puede ser explicada utilizando los términos teológicos de pensadores significativos en la tradición de esta iconografía: Agustín de Hipona, Beda el Venerable, Gregorio Magno, Jerónimo, y Dionisio Areopagita, Máximo el Confesor y Gregorio nisenense mediante las obras del monje irlandés Juan Escoto Eriúgena.

De modo que no es una clasificación meramente *tipológica* decir: Mandorla/Cruz: A. Ousía-Esencia (*pantocrátors* con mandorla en sentido genérico); B. Energeia-Actuación (*pantocrátors* ocultos bajo la kénosis de la Cruz y la Eucaristía); y C.

Dynamis-Virtud: pantocrátors *exaltados* en la gloria de la Cruz). Es éste un modo de trabajar con las ideas y las imágenes al mismo tiempo y de modo pedagógico. De hecho, a estos pantocrátors *exaltados* en la gloria de la Cruz, el estudioso Manel Trens dio en llamarles, certeramente, “Les majestats catalanes”. Tal vez se excedió, en el afán clasificatorio propio de su época, por el modo de catalogar las distintas imágenes. Por ejemplo, ofrece un índice descriptivo de las majestats catalanas, en el que determina cuatro grupos: 1. “Pliegues en toda la túnica, incluso en las mangas”; 2. Pliegues en el cuerpo de la túnica, no en las mangas”; 3. “Túnica con pliegues en la cintura”; y 4. “Túnica sin ningún pliegue”³⁹⁴. A pesar de esto, Trens parecía consciente de estar trabajando generosamente para otros, pues su obra forma parte de la colección *Monumenta Cataloniae*, cuyo subtítulo es ‘materials per a la història de l’art a Catalunya’. Ahora, más de treinta años después, el presente trabajo pretende ser una obra más de las que recogen esos ‘materials’ y trata de analizarlos bajo las categorías del Espacio, del Tiempo y de la Idea.

El concepto escogido para entrar en el análisis de las *majestats* es el tercero de la tríada propuesta por Juan Escoto Eriúgena: la *Dynamis*, que aquí se traducirá como Virtud o Poder, y que debe ser entendida como el Retorno de todas las cosas a su origen, Dios, naturaleza ni creada ni creadora. Se trata de explicar que estas majestats, junto con algunas otras imágenes mandorladas del juicio final o, simplemente, otras de carácter ‘sintético’ (aquellas en que aparece el pantocrátor sencillamente rodeado por el Tetramorfos, abundantes en Catalunya) tienen el significado del final del Retorno explicado por Eriúgena, sobre todo, en los libros IV y V del *Periphyseon*, que *Honorius Augustodunensis* copia casi al pie de la letra al final de su *Clavis Physicae*. Son imágenes en las que la recepción de la teología de la luz y de una especie de teología de la Imagen de Dios llega a su apoteosis. En ocasiones, el artista invertirá más recursos pedagógicos en una explicación apofática, negativa, de la *Imago Dei*; en otras, la vía catafática será la más socorrida. Pero no hay duda de que la iconografía de las majestats tiene una marcada especificidad para el ámbito catalán-condal, que sugiere una síntesis entre la parte oscura de la redención, la *kenosis* de la cruz, y la parte clara, lumínica, en forma de almendra de luz destellante que se abre a la visión del Altísimo en un momento insospechado. No debe olvidarse que la poética de la mandorla tiene sus aspectos apofáticos. En este sentido, tanto la ocultación de la imagen de Dios deformado por los horrores de la cruz, como la ceguedad del exceso de luz de la esmeralda apocalíptica son dos manifestaciones de lo mismo: Dios habita en una luz inaccesible’, habrá dicho el Pseudosioniso, traducido por Hilduino primero, más tarde y mejor por el Eriúgena y, ya en el siglo XIII, por el obispo de Lincoln Robert Grosseteste.

Reliquias en Catalunya: un ejemplo de la Dynamis del Pantocrátor crucificado. Asociación del Poder del objeto (dynamis) a la Abstracción de la imagen (Ousía)

Las *ampullae* palestinas son pequeños recipientes de metal o de barro cocido con dos valvas en cuya concavidad, al unir las, los peregrinos de Tierra Santa, entre los siglos III y VI, alojaban aceite bendecido en el Santo Sepulcro de Jerusalén. Se trata de pequeñas piezas fabricadas de modo casi industrial, cinceladas por ambas caras con

³⁹⁴ M. Trens, *Les mejestats catalanes*, Monumenta Cataloniae. Materials per a la història de l’art a Catalunya, vol XIII, Barcelona, Alpha, 1967.

motivos iconográficos diversos y en función de la inspiración de artistas también diversos. El número que de ellas se conserva es relativamente abundante y una demostración clara de la devoción que en la primera Edad Media despertaban los lugares santos. El estudio de alguno de estos elementos da cuenta de dos interesantes conceptos relacionados con alguna pieza más de esa recepción cultural que el Occidente latino experimenta con respecto a algunos importantes elementos teológicos e iconográficos que transmite el Imperio bizantino. Primero: la muerte de Cristo es espiritualizada, en época muy temprana, gracias a elementos iconográficos que aparecen en las *ampullae* que hacen abstracción del aspecto cruento de la muerte del Señor y enaltecen su posterior resurrección. Segundo, No se trata sólo de una acción simbólica: las ampullae palestinas conservan un aceite, seguramente sellado con cera, a modo de talismán o reliquia que les protegerá en el momento de la dificultad y les alejará de la tentación por la gracia que llevan colgada al cuello en una ampolla de reducido tamaño. Además, es una iconografía de origen bizantino, de la que ya se tienen los primeros testimonios entre los cristianos afincados en Egipto, a relativa poca distancia de Palestina. El amuleto egipcio de hacia el siglo III³⁹⁵ representa un crucifijo revestido con túnica y manto, que contrasta poderosamente con el simple lienzo que cubre a los ladrones crucificados a ambos lados de Cristo (fig. 93.1). En este esquema del original ya se aprecian los elementos de una iconografía dominante, relativa a la vida de Cristo: la representación de la cruz y de su Resurrección. Junto a este tema, que es el mayoritariamente representado, abundan otros: la Anunciación, la Visitación, la Natividad, la Adoración de los Magos y de los pastores, el Bautismo, la Ascensión y apariciones posteriores a la Resurrección (Cristo caminando sobre las aguas, la incredulidad de Tomás. Evidentemente un tema está en el fondo de todos estos: la importancia de la Resurrección de Cristo en la Historia de los hombres.

Además de la crucifixión, en la parte inferior aparecen las santas mujeres y el ángel rodeando el Santo Sepulcro. Este es el ejemplo más antiguo que aquí se cita. Sin embargo, los más típicos corresponden al siglo VI, como el que se conserva en la catedral de Monza (Milán) (fig. 93.2, 94 y 95), ligado al nombre de la reina longobarda Teodolinda, muerta el año 625³⁹⁶. También hay ejemplares procedentes de otros lugares, como Egipto, Asia Menor, Crimea y otras provincias del mundo cristiano antiguo. En el caso de la *ampulla* de Monza, la iconografía es casi la misma que la del caso egipcio: la Crucifixión y la resurrección. Hay dos maneras de representar la crucifixión: o bien de modo *histórico*, es decir, haciendo aparecer al Crucificado de cuerpo entero clavado en cruz, o bien de modo *abstracto*, o sea, sin explicitar el aspecto *sacrificial* y haciendo prevalecer el sentido teológico de la resurrección por encima del anterior. Todas las inscripciones que aparecen son en lengua griega. Unas se disponen alrededor del círculo, otras en el interior de las escenas. Normalmente las exteriores se refieren a la *función religiosa del objeto* (por ejemplo, “bendición”), o indican el contenido de la botella (“aceite bendito”), y su procedencia (“bendición del Señor de los *santos lugares* de Cristo”; “aceite del *árbol de la vida de los santos lugares* de Cristo”, es decir, el Gólgota.

Es una conciencia de la necesidad del retorno al Árbol de la vida, que arranca desde la edad apostólica, se va remontando a lo largo de la Tardoantigüedad y llega hasta la alta Edad Media pasando por el comentario carolingio de Juan Escoto relativo a

³⁹⁵ B. Lazar, *Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung*, Estrasburg, 1912.

³⁹⁶ A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1958, p.

la promesa de Retorno al Paraíso donde algunos podrán, simplemente, quedarse, y otros vivir eternamente con Dios habiendo podido comer del Árbol de la Vida. “Acerca del Retorno general de toda creatura a sus Causas en el fin del mundo, ya se ha hablado: queda por tratar el caso especial del Retorno de la humana naturaleza a su primera condición, que tendrá lugar en Él, que tomó esa entera naturaleza en Sí mismo, es decir, en la Palabra de Dios Encarnado. Debemos considerar este Retorno en dos sentidos. Primero, la restauración de la entera naturaleza humana en Cristo; y entonces, habiendo tratado este aspecto general, debemos considerar la felicidad individual y la deificación de todos los que ascenderán a Dios mismo. Porque una cosa es retornar al Paraíso y otra comer del Árbol de la Vida. (...)De aquí se sigue que mientras que nuestra naturaleza, en la que se incluye el hombre que fue hecho a imagen y semejanza de Dios, retornará al Paraíso, o sea, a la gloria de nuestro estado original, sólo probará el fruto del Árbol de la Vida en el caso de que sea merecedor de ser deificado. Ahora el Árbol de la Vida es Cristo, y su fruto es la vida santa y la eterna paz en la contemplación de la Verdad; (...) Luego así como la resurrección general supone ser distinguidos por una especial transformación, el Retorno al Paraíso se distingue por la cata del fruto del Árbol de la Vida. Porque en el uno se significa la restauración de la naturaleza, pero en el otro la deificación de los santos”³⁹⁷.

De hecho, en el anverso de la *ampulla* palestina (fig. 94) la Cruz ha desaparecido. Incluso se ha extinguido el cuerpo doliente de Cristo, que ha quedado sinetizado en un simple busto claramente aureolado por un halo cruciforme de luz: es un proceso de abstracción de la imagen, para potenciar el carácter de Retorno, de redención, de la escena. De hecho, el leño seco, muerto, de la Cruz, queda sustituido por el frescor, la vida nueva de unos brotes nuevos de palmera, que se corresponden con la figura del Nuevo Adán. Salvo para los nombres sagrados de Cristo, (XV, KV, ΘV) el resto de inscripciones no sufren ninguna abreviatura. En el interior de las escenas de la Resurrección se emplaza sistemáticamente, por ejemplo, la expresión del ángel ANECTH, en la cual anuncia la resurrección de Cristo a las santas mujeres. Con frecuencia, las dos caras de las *ampullae* ofrecen la misma iconografía, como es el caso del ejemplo que se ofrece; a veces en una se representa la resurrección y en la otra la crucifixión, es decir, en una la *Dynamis* y en la otra la *Energeia-kenosis*, siguiendo con los paralelismos explicados en la sección anterior. Pero la frecuencia de este paralelismo se explica porque al evocar la muerte y resurrección de Jesucristo, se está recordando los dos acontecimientos fundamentales de la historia cristiana. Son, al mismo tiempo, los episodios que conmemoran los dos principales “lugares santos”: el Gólgota, representado en el registro superior de la *ampulla*, y el Santo Sepulcro, en el inferior.

El hecho de mostrar a Jesús en un busto en el Calvario manifiesta que Él es un Dios Invisible. También aparecen las personificaciones del sol y la luna, más claras en el reverso de la *ampulla* (fig. 95) y que llegan a pleno siglo XII, entre muchos otros manuscritos, a la *Clavis Physicae* de Honorius. Tanto en el ejemplo egipcio como en el palestino, a ambos lados de la cruz aparecen dos personajes arrodillados y en adoración ante ella. Son, manifiestamente, los fieles que, como todo peregrino en Jerusalén, veneran la reliquia de la cruz. En suma, la centralidad de la imagen del Crucificado en las *ampollas* muestra, en versión simbólica, el culto que se rinde a las reliquias de la Cruz en el Gólgota en la época de confección de estos objetos. Es posible que esta

³⁹⁷ PL 122, 978D-979C.

tendencia a la espiritualización de la crucifixión de Cristo, que en el anverso se observa con el busto y en el reverso con la túnica, precedente de las *majestats* occidentales, sea una manera de expresar, mediante abstracciones iconográficas, la dificultad de los cristianos de los primeros siglos en representar al Cristo sufriendo un suplicio considerado como deshonoroso para el Verbo encarnado. De hecho, lo que se quiere mostrar con esta abstracción, tal vez, no es la imagen *concreta* de Cristo en cruz, sino el *hecho*, la *Dynamis*, la Virtud o el Poder de la misma reliquia. A la Catalunya medieval llega, también, este tipo de objetos, como el de la *ampulla* de Siria, también del siglo VI, encontrada en zona de Marca Hispánica, en la que se hace compatibles la ‘versión histórica’ del Cristo crucificado, con la abreviatura de su nombre y el $\Lambda\omega$ a ambos lados de la cruz, en el anverso, con la ‘versión abstracta’ del misterio, representada de modo *iconoclasta*, geométrico y sin necesidad de figuración alguna, en el reverso (fig. 96)³⁹⁸. Tal vez este sea un ejemplo pedagógico de la *Dynamis* del Pantocrátor crucificado como proceso de asociación del *poder* del objeto (*dynamis*) que repercute en una poderosa *abstracción* de la imagen (*Ousía*).

Orígenes del concepto de Imago Dei como representación abstracta de lo Invisible: la Patrística oriental

El Retorno que Juan Escoto Eriúgena propugna es un retorno que se puede plantear en términos de una vuelta desde la metáfora a lo metaforizado, o desde el símbolo a lo simbolizado, desde la Imagen al Arquetipo, desde el Verbo Encarnado a la Unidad trinitaria junto con el Padre y el Espíritu. De esta manera, tras cualquier representación abstracta, lineal, geométrica o espiritualizada de la Divinidad debe haber un proceso de Retorno de la Imagen al Arquetipo. Este pensamiento, aplicado al arte, es de una radicalidad que se hereda, en la alta Edad Media, mediante la recepción de Dionisio, Máximo el Confesor y Gregorio Niseno, todos ellos traídos a Occidente gracias a las traducciones de Juan Escoto Eriúgena. En el fondo, el tema del Retorno de la imagen al prototipo es la problemática que aletea tras la cuestión de la crisis iconoclasta: hasta qué punto el modelo antropológico de Cristo le representa metafóricamente o hay un riesgo de idolatría al considerar que, más que una metáfora, es una presencia *literal* de la persona de Dios en la materialidad de un icono. De ahí que intenten, los iconoclastas, refugiarse en metáforas más seguras como la de la Eucaristía y, sobre todo, la de la Cruz.

Evidentemente, la cuestión es ver cuál es el concepto de imagen en los Padres griegos, su relación con la controversia iconoclasta y su recepción en el concepto de imagen y la práctica del arte en el Occidente cristiano. Porque la representación de Dios, tanto en Bizancio como en Roma, hasta al menos el siglo IV ha tendido a una progresiva espiritualización de sus formas. El arte catacumbario es una muestra patente al respecto: la pérdida de las referencias espacio-temporales en la pintura, tratando de marcar la diferencia con el arte de fuerte sabor sensual de la Roma helenística, heredado de la Grecia que ve morir a Aristóteles. Sin embargo, a partir del siglo IV la representación de la Imagen de Dios va consolidándose como antropomorfización del

³⁹⁸ *Cette réalité intelligible qu'adorent les deux fidèles agenouillés de l'image se place au-dessus du firmament visible avec ses astres; la croix y est un arbre semblable à un palmier, et il procure lui-même la vie sous forme de ruisseaux qui sortent de terre à sa racine. Comme toujours, les iconographes qui ont créé cette transposition dans l'abstrait symbolique de la partie centrale de la scène du Crucifiement ont tiré parti de types qui existent déjà*, Grabar, 1958, p. 57.

Dios invisible. Se hace, tal vez, más descaradamente paulina: toma una mayor importancia el hecho de un hombre hecho a imagen y semejanza de Dios. Mejor dicho: toma importancia la idea de Cristo, Palabra del Padre, hecho hombre a su imagen y semejanza. Esto equivale, en el arte oriental y occidental, a una sensible tendencia a la figuración: la recuperación del referente espacio-temporal en el arte y a una peligrosa asimilación entre la metáfora y lo metaforizado. Así se llega a la polémica iconoclasta, en la que se ha llegado a tal punto de mimesis del Dios hombre que ¿existe el riesgo de confundir su imagen estética con su realidad teológica; existe el riesgo de idolatría, de alabar al icono: por eso se elimina temporalmente la imagen. Una vez restaurado el culto a la imagen, entre el siglo IX y X, se practica un tipo de representación pictórica de la divinidad que irá ligada a formas de abstracción que, sugiriendo las formas estéticas, más que explicitándolas en exceso, tratará de presentar a Dios con rostro humano pero espiritualizado. Esta imagen es la que llega, con retraso, al occidente latino de los siglos X, XI y XII en la forma que hoy conocemos como románico. Esta es la forma que debe llegar, vía Italia, vía corte carolingia, a la Catalunya condal, y supone un verdadero retorno de la imagen a la expresión abstracta de la divinidad. La severidad del *pantocrátor* románico europeo, que aparece geoméricamente nimbado por una aureola de luz no es sólo una cuestión debida a la poca pericia de los artesanos de las montañas del Pirineo, o de los valles prepirenaicos. Tras esos modelos iconográficos hay, básicamente, una historia de la teología que se ha debatido, durante siglos, en una controversia de gran elevación teológica y que se resume respondiendo a la pregunta: Cuando se da gracias a la luz del sol porque ilumina y da vida a la naturaleza, y se da un cuerpo litúrgico a esa acción de gracias y se incorpora a la vida de la Iglesia, finalmente ¿a quién se adora, a la luz del sol (‘metáfora-icóno-realidad creada’ y riesgo próximo de idolatría) o a la única Luz, Creador del sol y de la luna (literalidad-verdadero Icono de la ‘Luz-prototipo-Dios adorado’)?

Para entender este complejo proceso, que va acompañado de su correspondiente historia doctrinal, política y eclesiástica, es preciso citar tres textos de la patología griega que tienen su importancia al respecto. El primero es de san Basilio, y está originalmente escrito en su tratado contra el arrianismo a fines del siglo IV, a fin de ilustrar la relación de unidad existente entre el Hijo y el Padre en la Divina Trinidad, una relación anteriormente expresada por san Pablo cuando dice que Cristo es la Imagen de Dios³⁹⁹. El texto de Basilio dice así: “El honor que se rinde a la imagen es transferido al prototipo”⁴⁰⁰. Se trata de un lugar común de la literatura de los defensores del culto a la imagen en la controversia iconoclasta bizantina⁴⁰¹. El segundo texto proviene del *De opificio hominis* del hermano menor de Basilio, Gregorio de Nisa. Es utilizado por Juan Damasceno en su *Primera oración sobre las imágenes*, escrito poco después de la explosión de la iconoclastia en el imperio bizantino en el segundo cuarto del siglo VIII. “Así como los pintores transfieren las formas humanas a sus pinturas a través de ciertos colores, aplicando a su trabajo de imitación (*mimesia*) las adecuadas y correspondientes tintas, del mismo modo la belleza arquetípica puede ser exactamente transferida a la semejanza, como si el Creador, utilizando determinadas tintas, esto es, añadiendo virtudes, pintase la imagen”, lo cual significa la imagen divina en nosotros

³⁹⁹ 2Cor 4, 3; Col 1, 15; etc.

⁴⁰⁰ *De Spiritu Sancto* XVIII, 45, PG 32, 149C.

⁴⁰¹ “The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy”, en: *Images and Ideas in the Middle Ages*, 1983, 73 (outprint of *Dumbarton Oaks Papers*, 7 (1953), p. 1-34.

“con colores variados de acuerdo con su propia Belleza”⁴⁰². Las palabras *imagen* y *semejanza* pueden esclarecerse a la luz del texto del *Génesis*: “Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza... Y Dios creó al hombre a su Imagen: a Imagen de Dios fue creado...”⁴⁰³. El tercer pasaje patrístico vuelve a ser de Basilio, de su Homilía dirigida a los Sabelianos y a los Arrianos. El Hijo “procede del Padre por generación y en Él expresa al Padre por naturaleza; como imagen, en Él no hay diferencia con el Padre, como generado, el Hijo preserva la misma esencia que el Padre”. Entonces, si incluso una “Imagen del Emperador es el propio Emperador” -porque la imagen no causa la existencia de dos emperadores- Cristo será el Supremo Emperador, o sea, Dios. Porque en el caso de una imagen imperial, es su “madera”, el “color y el arte del pintor”, lo que “fabrica una imagen corruptible, una imitación de algo corruptible”, pero en el caso de Cristo, Él es, como imagen, el “esplendor de la Gloria” de Dios⁴⁰⁴.

Estos tres textos arrojan conclusiones claras, que marcarán la pauta de la influencia bizantina sobre el arte occidental y, más en particular, sobre el románico catalán a través del sur de Italia y de las partes más meridionales de Francia. En primer lugar, la imagen visible se refiere a un prototipo invisible. Esto provoca, con el tiempo, la controversia sobre el culto a las imágenes, y es un importante punto de reflexión, incluso en torno al culto a las reliquias, y de modo especial hablando en los términos de una *Dynamis*, de un poder que emana de lo sagrado en la experiencia religiosa del hombre de la Edad Media. El culto que se da a la imagen visible es transferido al prototipo invisible. En segundo lugar, cuando Dios crea al hombre utiliza, como el artista cuando pinta, débiles reflejos de su propia Esencia, es decir, virtudes. Por eso se dice, entre otras cosas, que el hombre es imagen de Dios: no en el sentido de que se divinice, como emanación de la Esencia divina, sino en el sentido de que al ser imagen de Dios participa de sus dones y *se parece a Dios*. La imagen de Dios en la segunda Persona no sólo no es una degradación de la Esencia divina sino el resplandor de su gloria, esto es, su Luz.

Estas ideas son trabajadas entre la época de los Padres capadocios y el fin de la crisis iconoclasta. Son textos que pasan por Dionisio Areopagita y Juan Damasceno, en momentos de confusión doctrinal. Realmente, no se puede hablar de una intrínseca y genética conexión entre las ideas patrísticas y la doctrina de la iconofilia bizantina⁴⁰⁵. Tampoco existe esa vía ni en la Sagrada Escritura ni en el Pensamiento platónico, en relación al concepto patrístico de imagen como tal. La verdad es que el concepto griego cristiano de imagen no se elabora en la esfera del arte, sino más en contacto con el desarrollo de los dogmas fundamentales acerca de Dios y el hombre. El problema de la imagen es una derivación estética, en realidad, de la relación entre la creatura racional y su Creador. Y esto no es más que una parte de la verdad. Porque las metáforas de la imagen utilizadas en la formulación de la doctrina trinitaria y antropológica presuponen puntos de vista anteriores al cristianismo, en relación al carácter de la imagen en el que se basa, por una parte, el naturalismo del arte clásico y helenístico; y por otra la espiritualización del concepto de imagen naturalístico a través del Platonismo. En otras

⁴⁰² Gregorio de Nisa, *De opificio hominis* 5, PG 44, 137A. Citado en parte por Juan Damasceno, *De imaginibus, oratio I*, PG 94, 1269. También el Damasceno cita el texto de Basilio en PG 94, 1261D.

⁴⁰³ Gen 1, 26-27.

⁴⁰⁴ Cf. *De Spiritu Sancto* XVIII, 45, PG 32, 149C.

⁴⁰⁵ K. M. Setton, *Christian Attitude towards the Emperor in the Fourth Century...*, New York, 1941; E. J. Martin, *A History of the Iconoclastic Controversy*, London, s.a., p. 146ss., 197ss.; V. Grumel, ‘Images’ (Culte des), en: *Dictionnaire de Théologie Catholique*, VII/1, Paris, 1927, p. 766.

palabras, es desde estas dos fuentes -Teología cristiana y Antropología, de un lado, y Metafísica platónica y Mística, de otro- como la especulación bizantina ortodoxa hace derivar el carácter sagrado que rodea a la idea de imagen. Estos orígenes ayudan a comprender el papel vital de la doctrina sobre las imágenes sagradas en la religiosidad bizantina, e incluso la majestad y la belleza del mismo arte bizantino que llega a Catalunya cruzando transversalmente el Mediterráneo⁴⁰⁶.

Los primeros pasos hacia una teología de la imagen se definen en la transferencia del concepto de imagen desde el reinado de lo sensible hasta el de lo inteligible. Se trata de un largo proceso que arranca desde el pensamiento Helenístico y los inicios del cristianismo, desde Platón hasta Filón de Alejandría y Pablo de Tarso, y desde Plotino y Proclo hasta Dionisio el Areopagita y san Juan Damasceno. La idea principal es ver que el Logos divino se hace Imagen de Dios, y que incluso estas imágenes, en ocasiones, pueden estar revestidas de este mismo carácter divino. Por esta razón, de vez en cuando se hace referencia, en estas páginas, a la importancia del culto a las reliquias: son momentos en los que la imagen se ha revestido de Virtud, de *Dynamis* y, de algún modo, *actúa* y posibilita ciertas experiencias religiosas personales *a costa* de la imagen de Dios y de los santos.

*La Eucaristía, ¿imagen de Cristo?*⁴⁰⁷

Con relación a la *Energieia-Sacrificio*, de la que se hablaba en la sección anterior, se decía que los iconoclastas sólo iban a aceptar como imágenes no idolátricas de Dios las que no fueran antropomórficas: sobre todo la Cruz y la Eucaristía. Se trataba de imágenes, por decirlo así, ‘no hechas por manos de los hombres’. Quedaría claro, de este modo, la separación entre el prototipo y la imagen y, de este modo, desaparecería el peligro de confusión entre ambos y, por tanto, el serio riesgo de adorar a la imagen más por lo que se piensa que es que por lo que *sólo* representa. No se trata de entrar a fondo en la cuestión de la teoría de la imagen que se genera a raíz de la polémica iconoclasta. Sólo tratar en profundidad esta temática nos llevaría lejos en este intento por definir la cadena de elementos que lleva, desde la Antigüedad oriental hasta el medioevo occidental, a la cristalización iconográfica de la imagen del Pantocrátor-Luz en la Catalunya condal. Sin embargo, la argumentación de que la Eucaristía es ‘adorable’ porque representa de manera no antropomórfica la divinidad de Jesucristo es, a la luz del concepto de transubstanciación, inaceptable. La Eucaristía, si sólo *representa iconográficamente* a Jesucristo y no tiene la *Dynamis-Virtud-Poder* propia del sacramento, entonces ha sido eliminado, de un plumazo, uno de los misterios capitales de la fe cristiana.

Como es sabido, del 4 de septiembre al 23 de octubre del 787 se congregan en la Ciudad de Nicea, cerca de trescientos obispos de la Iglesia oriental para dar respuesta a los graves problemas originados por la iconoclastia. A este concilio no asisten los episcopados de la Iglesia de Occidente: Italia, Germania, Britania, las Galias e Hispania. En relación a las materias que trata el Concilio, es preciso distinguir entre el uso de las imágenes y el culto a las mismas. Así, mientras los iconófilos moderados

⁴⁰⁶ Images and Ideas, p. 76.

⁴⁰⁷ Para esta sección del trabajo, ver el sugerente artículo: M. Gesteira Garza, “La Eucaristía, ¿imagen de Cristo? Ante el 12º Centenario del Concilio 2º de Nicea”, *Revista Española de Teología*, vol. 47, 1987, Julio-Diciembre, p. 281-339.

reconocen la validez del uso o de la representación icónica de los santos, de María y de Cristo al igual que su culto (de ahí también el apelativo de ‘iconódulos’), los iconoclastas más moderados aceptan únicamente el uso de las imágenes, pero rechazando su culto. Ambos extremos son excluidos en cambio, por los iconoclastas rígidos. La iconoclastia moderada predomina en Occidente -sobre todo durante el siglo IX-, mientras que la iconoclastia rígida prevalece en el Oriente durante casi todo el siglo VIII y buena parte del IX⁴⁰⁸. Es necesario retrotraerse al II Concilio de Nicea porque es el primer concilio del primer milenio que trata expresamente el tema de la Eucaristía⁴⁰⁹. Es muy importante lo que ocurrirá en este concilio con respecto a la imagen de la Eucaristía, pues acabará siendo rechazada como inadecuada para expresar el misterio eucarístico.

Dos fueron las claves fundamentales de la comprensión de la eucaristía durante los ocho primeros siglos de la historia de la Iglesia. La primera, y más antigua, toma como punto central de referencia la plenitud escatológica del reino de Dios (el banquete del reino) y por ello el misterio de la resurrección de Cristo, el Hombre Nuevo, en la que se concentra ya aquella plenitud futura. Es un modo de comprender este sacramento de acuerdo con la definición que en este capítulo se da de *Energeia*: una Virtud que ocurre al final del proceso eriugeniano. En el *Periphyseon* la substancia *Creat et non creatur* despliega su poder en un sinfín de Causas Primordiales, las sustancias *Creat et creatur*. Más tarde, y como consecuencia de estas *Causae* en el Verbo, tiene lugar el proceso creacional de lo sensible y lo inteligible: la substancia *Creatur et non creat*. Y como último paso del proceso, un Retorno de todo, causas y efectos, a una substancia *Nec creat nec creatur*, es decir, al Mismo Dios, que es considerado no Creador por ser, más que Inicio, Fin de todas las cosas. Es a la luz de este Retorno como hay que considerar el misterio Eucarístico: como una plenitud escatológica, de salvación, que es anticipada “en figura” en la eucaristía de la Iglesia, instituida por Cristo. Esta plenitud escatológica encuentra a su vez una “prefiguración” umbrátil en la historia precristiana. Surge así una triple polaridad, que aparece con cierta frecuencia en los Padres anteriores al siglo V, expresada en la fórmula “umbra-imago-veritas”. En otras palabras, donde la “sombra” (*umbra*: puro signo, sin verdadero contenido) remite a la cena pascual en la Antigua Alianza, la “imagen” (“imago” define a la Eucaristía del Nuevo Testamento, que participa aún de la antigua realidad umbrátil, oscura (del signo), pero a la vez a la luz de la “verdad” (*veritas*) futura y de su realidad plena (que se anticipa y se hace realmente presente en la “imagen” o el signo, constituyendo así el sacramento. En tercer lugar, la “verdad”, que coincide con la plenitud futura del banquete del reino de Dios y el “pleroma” del Cuerpo de Cristo⁴¹⁰. Esta concepción tripolar, más de acuerdo con un esquema temporal -propio de la historia de la salvación y, como tal, más cercano a la mentalidad bíblica-, no tiene inconveniente en dar a la eucaristía el nombre de “imagen”⁴¹¹. En definitiva: la Eucaristía, con respecto a las modalidades sacrificiales del veterotestamentarias es sombra; con respecto al sacrificio neotestamentario es imagen verdadera porque no es un mero símbolo umbrátil, en sombras, sino una imagen

⁴⁰⁸ Cf. C. Emerau, “Iconoclasme”, *Dictionnaire de Théologie Catholique*, VII, p. 575.

⁴⁰⁹ Los siguientes concilios ecuménicos tendrán lugar en Occidente: los primeros en el siglo XII (1º y 2º de Letrán: 9º y 10º ecuménicos, en 1123 y 1139). En ninguno de ellos se hace referencia a la Eucaristía hasta el IV de Letrán (12º ecuménico en 1215), y más tarde en los concilios de Constanza y Florencia, en el siglo XV, y en Trento, en el XVI.

⁴¹⁰ Cf. Ef 1, 22-23; 4, 12-13.16).

⁴¹¹ Cf. Gesteira, 1987, p. 290-291 y nota 45; M. Gesteira, *La Eucaristía, Misterio de Comunión*, Madrid, 1983, p. 153ss., 447ss. Los exponentes más destacados de esta clave serían Ambrosio de Milán en Occidente y Teodoro de Mopsuestia en Oriente.

lumínica, radiante, que *realiza lo que significa*. Y es *verdad* porque, en su retorno a Cristo en el Paraíso, es salvífica. Este es el esquema tripolar que explica la importancia de la Eucaristía como imagen-luz porque no es una simple metáfora, sino un signo sensible con *Dynamis*, esto es, con virtud para salvar el alma humana gracias a la identificación metafísica-teológica del Primer Adán (la humanidad bautizada en el Nuevo Testamento en la figura de Cristo⁴¹²) con el Segundo y Nuevo Adán, gracias a la unión sacramental en especies de pan y de vino. Esta es la primera clave de comprensión de la Eucaristía hasta la explosión de la crisis iconoclasta.

La segunda clave se irá imponiendo paulatinamente, e irá regida más por las pautas de la Encarnación que por las de la Resurrección. Sus orígenes se sitúan al comienzo del siglo IV, y coinciden con el inicio de las grandes controversias cristológicas en torno a la naturaleza y las personas del Verbo encarnado⁴¹³. Naturalmente, la polémica en torno a la Encarnación condiciona, en alto grado, la orientación de la teología eucarística. Por una parte, el nestorianismo, al dividir la persona de Cristo en dos sustancias, tendiendo a ver en ella dos personas, disocia las especies eucarísticas, por un lado, de la presencia real, por otro: disocia la *imagen sensible* de la *presencia sacramental*. El pan y el vino son meros símbolos o referencias a Cristo⁴¹⁴. Yéndose al otro extremo, el monofisismo reduce la naturaleza humana de Cristo a la “sustancia” o naturaleza divina. Luego será propenso a una transformación tal de los dones eucarísticos en la realidad personal de Cristo, que implicaría una “transubstanciación elevada a su máximo exponente: como absorción radical de la creatura en la inmensidad inabarcable de lo divino⁴¹⁵. Esta preocupación absorbente por el hecho de la Encarnación -aunque comprensible en aquellas circunstancias- generará en la teología eucarística unos problemas similares a los que originó en la cristología: una postergación del misterio de la resurrección de Cristo, así como del progreso que va implicado en la historia de la salvación, y por ello también un olvido de aquella tensión histórica que conduce a la tensión inacabada del presente hacia la plenitud del futuro escatológico como *veritas* por antonomasia⁴¹⁶. En consecuencia, aquella tensión tripolar -*umbra-imago-veritas*-, que coincidía con las tres etapas de la historia de la salvación⁴¹⁷, irá dando paso, a partir del siglo IV, a una tensión bipolar: “*imago* (figura)-*veritas*”, donde la *imago* (figura) será el Antiguo y la *veritas* el Nuevo Testamento, es decir, la Eucaristía celebrada por la Iglesia en su caminar histórico. Por último, esta tensión bipolar acabará dando paso a una polaridad espacial, definida ahora por el binomio “arriba” (Cristo sentado a la derecha del Padre o, lo que es lo mismo, la representación del Pantocrátor en una almendra de Luz) y “abajo” (los dones como imagen o figura de Cristo o, lo que es lo mismo, los sacramentos, entre los que destaca

⁴¹² Este es el sentido de la iconografía del románico en Catalunya hacia el siglo XIII, en la escena del Bautismo de Jesús (fig. 97).

⁴¹³ Su *fijación dogmática* cristaliza paulatinamente con el Nicea I (325), el Calcedonia (451) y el Constantinopla III (681).

⁴¹⁴ H. Chadwick, “Eucharist and Christology in the Nestorian Controversy”, en: *Journal of Theological Studies* 2, 1951, 145-164; J. Lécuyer, “L’Eucaristia nella Scuola di Antiochia”, en: A. Piolanti (ed.), *Eucaristia*, Roma, 1957, p. 147- 163; J. Betz, “Eucharistie”, en: M. Schmaus (ed.), *Handbuch der Dogmengeschichte*, IV/4a, Friburgo, 1979, 71-79. 97-108. 116-112. Citado en: Gesteira, 1987, p. 291, nota 46.

⁴¹⁵ Cf. P. Th. Chamelot, “L’Eucaristia nella Scuola Alessandrina”, en: A. Piolanti (ed.), *Eucaristia*, Roma, 1957, p. 129-145.

⁴¹⁶ Lo que se refleja en la cristología, en la eclesiología y en el misterio de la eucaristía, que pierden su dinamismo, quedando reducidos a algo estático. Gesteira, 1987, p. 292, nota 48.

⁴¹⁷ 1. Reino de Dios anunciado en el Antiguo Testamento; 2. anticipado en el Nuevo; y 3. realizado en su plenitud en la escatología.

la Eucaristía). Se trata de una bipolaridad espacial que muestra un doble dinamismo: “ascendente”, a través de la clave “sacrificio” (los dones son elevados por la oblación hasta el altar celestial, donde son santificados o consagrados, y convertidos en el Cuerpo y la Sangre de Cristo); y “descendente” a través de la clave “comunión” o banquete (que destacará el valor de la presencia de Cristo para los cristianos, que se ofrece en los dones ya santificados)⁴¹⁸.

La bipolaridad “arriba-abajo” aparece especialmente clara en algunos de los programas murales asociados a la iconografía del Pantocrátor-Luz. Bajo el Omnipotente de Angostrina (fig. 91-92) aparece el sacrificio eucarístico como ofrenda que se eleva desde la mesa del cenáculo hacia el Omnipotente, y como comunión, que desciende desde el Omnipotente, por cuya virtud se consagran las ofrendas, hacia la naturaleza humana del Verbo y hacia la persona de cada uno de sus apóstoles que comulgan el Cuerpo consagrado del Cristo-víctima. El mismo sentido tiene el programa pictórico de Baltarga (Cerdanya), de la segunda mitad del siglo XII (fig. 98). Un impresionante ejemplo de esta doble dinámica es el de la miniatura de sant Martí del Canigó, en el que aparecen la mayoría de los elementos de esta concepción teológica de la imagen (fig. 89). Entre otros detalles, la figura, a primera vista femenina, que adora la Eucaristía, con las manos veladas por un lienzo (¿o por su misma túnica?) hace pensar en una adoración a *algo más* que a la imagen de Cristo bajo las especies sacramentales. La *manuum velatione* que ahí se representa es un motivo iconográfico de origen oriental, probablemente persa, que pasa al mundo griego y que se incorpora más tarde al ceremonial áulico de la corte imperial en Roma⁴¹⁹. “La velación de las manos ha constituido, sobre todo, un medio plástico del que se han valido los artistas cristianos primariamente para glorificar a Jesucristo, como Señor, en reconocimiento de su absoluto dominio y de su imperio universal”⁴²⁰, o sea, como Pantocrátor. Es decir, el artista que pintó esa miniatura del Canigó, cuando representa ese motivo en pleno siglo XII, se da cuenta de un hecho: la diferencia entre una *imagen que simboliza* (que en ningún caso sería objeto de una *manuum velatione*) y un *signo que realiza*, es decir, un sacramento. Parece que esa figura femenina adora y se inclina no ante una metáfora⁴²¹,

⁴¹⁸ Con respecto a este punto, Gesteira anota: “Es de notar, en todo este contexto, la íntima conexión que se establece entre el *sacrificio* de los dones (que culmina en su oblación en el altar celestial) y su *santificación* (o consagración): ambos coinciden en el *sacrum-facere* (o *sacri-ficare*), que es la definición que del sacrificio dan tanto Agustín como Isidoro de Sevilla”, Gesteira, p. 292, nota 51.

⁴¹⁹ Sobre las connotaciones religiosas de este ritual fuera del ámbito cristiano (en la religión de Zoroastro, en los maniqueos, egipcios, judíos, etc.): G. Brasó, “La velació de les mans. Recull d’un tema d’arqueologia cristiana”, *Liturgica*, Scripta et Documenta 7, Cardinali I. A. Schuster in Memoriam, in *abbatia Montserrat*, 1956, p. 311- 386

⁴²⁰ Brasó, 1956, p. 380-381.

⁴²¹ Es importante volver a examinar el concepto de metáfora en el *Periphyseon* de Juan Escoto Eriúgena: “Esta es la prudente y católica y saludable profesión que debe ser predicada de Dios: que primero por la Catafática, es decir, por la afirmación, predicamos todas las cosas de Él, ya sean nombres o verbos, mas no propiamente sino en un sentido metafórico; entonces negamos por la Apofática, es decir, la negación, lo que por la Catafática hemos afirmado de Él sólo que (esta vez) no metafóricamente sino propiamente. Porque hay más verdad al decir que Dios no es ninguna de las cosas que se predicar de Él que al afirmarlas; entonces, por encima de todo de lo que se ha predicado de Él, su Naturaleza superesencial que crea todas las cosas y no es creada por ninguna debe ser superesencialmente Más-que-alabada. Entonces, lo que el Verbo hecho carne dice a sus discípulos, “No sois vosotros los que habláis sino el Espíritu de vuestro Padre que habla en vosotros”, verdadera razón que nos empuja a creer, a decir y a entender en el mismo sentido que se refiere a otras cosas semejantes: no sois vosotros los que amáis, los que veis, los que os vovéis, sino el Espíritu del Padre, que habla en vosotros la verdad sobre Mí y mi Padre y Él. (...) Porque quién y qué puede hablar acerca del Indescriptible, de Quien ningún nombre apropiado o verbo o palabra alguna existe o se encuentra o viene a la existencia, y ¿Quién posee la

sino ante una realidad, más real por la *ausencia* de su imagen que por su *presencia*⁴²². Se ha escrito que el motivo iconográfico de la ‘velación de las manos’ cronológicamente sólo alcanzaría hasta el siglo IX. Sin embargo, esta miniatura demuestra con claridad que, aunque sea por inercia de la antigua *Traditio legis*, o por otras razones que se desconozcan⁴²³, este motivo y el concepto de que la Eucaristía no es *sólo imagen* sino *presencia* del Pantocrátor, llega a la Catalunya del siglo XII, si no más allá en el desarrollo histórico de este bello detalle iconográfico.

El rechazo de la Eucaristía como imagen llega con la teología de la imagen elaborada por san Juan Damasceno entre el 726 y el 730. Su doctrina servirá de auténtica guía del concilio para poder rechazar la Eucaristía como imagen. Nicea II pone en guardia frente a la concepción helenística de la imagen, que resulta inadecuada para describir la Eucaristía, porque corre el peligro de relegar al olvido la dimensión histórico-salvífica del sacramento (la anámnesis de la Persona y de la obra de Jesús, y la prognosis del futuro último), sustituyéndola por una clave puramente metafísica (la mera manifestación a través de signos sensibles, de una realidad “sustancial” latente o profunda). En la decisión del concilio sobre la eucaristía cabe destacar los siguientes conceptos, que constituyen más eslabones para alargar la cadena de recepción de una teología de la Imagen de la Luz: 1. El paso de una concepción que insistía en la dimensión dinámica sacrificial (por decirlo así, la dimensión umbrática-veterotestamentaria del sacrificio como sombra), a otra que hará mayor hincapié en la realidad estática de los dones (la eficacia del sacrificio *aquí* y *ahora*, o sea, neotestamentaria): es distinto el concepto de *imagen* “eikon” que el de sacrificio. Desplazamiento de la *acción sacrificial* con respecto a la *presencia real*; 2. Superación de una identificación radical entre Eucaristía y Encarnación: las especies sacramentales no son *imagen del cuerpo* de Cristo sino *verdadera imagen de la dispensación de Cristo*; y 3. En relación a la veneración de los iconos, aclara que se venera lo que el icono representa.⁴²⁴

Recepción de la Teología de la imagen en Occidente

La iconoclastia oriental contribuye notablemente a agrandar las distancias entre Constantinopla y Roma. Por otra parte, los éxitos de Carlomagno en sus campañas, la anexión de Baviera, Sajonia y el territorio longobardo, potencian al máximo el poder de

inmortalidad y habita en una luz inaccesible?” (522ABC); 12. Aristóteles define diez categorías para lo creado. Pero ninguna de estas categorías puede ser aplicada a Dios si no es de modo metafórico, porque no puede hablarse de categorías aplicables al que es la Causa de todas ellas, si no es por analogía de las cosas con respecto a su creador”. PL 122, 463BC). Sólo *metafóricamente* aplicables a Dios: 122, 463D.

⁴²² Otra vez conviene recurrir al pensamiento eriugeniano: “A: Yo no dudaría de eso, porque Él mismo ha dicho de Sí mismo: ‘Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida’, mientras que san Dionisio Areopagita dice en su teología simbólica que Dios ‘no es ni la verdad ni la vida’: porque escribe que Él ‘no es ni el poder, ni la luz, ni la vida’, y un poco más tarde que ‘no es ni la ciencia ni la vida’. N: ¿Quizás Dionisio está contradiciendo a Cristo, que predicó de sí como si Él fuera la Verdad? A: Imposible. N: ninguna afirmación es verdadera, entonces: Dios es la Verdad y Dios no es la verdad. A: No sólo es verdad, sino que es la profunda verdad. Lo que ocurre es que la primera aseveración es hecha por afirmación y por metáfora, a partir del hecho de que Él es el Creador y la Causa Primordial de la Verdad, y porque es por participación en Él que de todo lo que se diga que es verdadero, lo es; mientras que la segunda aseveración se produce mediante negación, y se refiere a la trascendencia de lo que es Más-que-la-Verdad”. PL 122, 757D.

⁴²³ Brasó, 1956, p. 73-75.

⁴²⁴ Gesteira, 1987, p. 304-308.

Occidente frente a la debilidad de Bizancio, amenazado por el Islam. El año 800, con la coronación de Carlomagno, resurge el Imperio de Occidente. Iniciada la ruptura fáctica de la *oikoumene*, al no reconocer el papa León III a la emperatriz Irene (m. 802) y declarar “sede vacante” el trono imperial de Constantinopla, el cisma de Oriente estará preparado para consumarse, en el 860, por obra de Focio⁴²⁵. El malestar de Occidente ante el Nicea II, al que los obispos occidentales no parecen haber sido convocados, encuentra su expresión oficial en el *Capitulare de imaginibus*, obra escrita por un teólogo de la corte carolingia entre los años 789 y 791, por encargo de Carlomagno. La obra consta de cuatro libros y es conocida bajo el título de *Libri Carolini*⁴²⁶. Esta obra constituye un testimonio de la recepción de las conclusiones a las que llega el Nicea II un tanto sesgada debido a la llegada de unas actas conciliares a la corte carolingia que, en esa versión latina, parece difícil saber con precisión su sentido exacto y el contexto en el que fueron escritas. Para observar con detalle la relación entre Imagen y Eucaristía e, incluso, Imagen, Eucaristía y Reliquias es preciso tener en cuenta aspectos en los que ahora es imposible detenerse. Basta con mencionar la importancia de la respuesta del papa Adriano I corrigiendo algunos aspectos de los *Libri carolini*, el problema del Concilio de Frankfurt (794) y de los obispos adopcionistas hispanos, así como la teología de las imágenes escrita por algunos teólogos de la corte de Carlomagno: Amalario de Metz (m. 853), Pascasio Radberto (m. 856) y Ratramno (m. 875)⁴²⁷.

Por lo que respecta a la recepción de la Teología de la imagen de Cristo como luz en el Occidente cristiano, no parece haber dudas en el sentido de que la dirección general que toma el arte de la corte carolingia y el de las zonas satélites es el de un viraje desde una pauta muy figurativista de la *imago Dei* hacia formas de representación iconográfica que parecen volver a la época tardoantigua en su empeño por crear un espacio bidimensional que permita representar la Sabiduría divina y sus santos sin riesgo de confundir el Prototipo con la metaforización del Prototipo. Se trata de ver en qué términos se produce este viraje y cómo afecta, con el paso de los siglos, esta progresiva bizantinización del arte que, se quiera o no, gracias al Nicea II del año 787, pone las bases para la formulación del misterio eucarístico, y proporciona nuevas pautas de representación artística de la divinidad.

Junto a los cánones del II Concilio de Nicea, hay otros factores culturales que pueden haber influido en la conceptualización y representación iconográfica del Dios-Luz en la Edad Media occidental. Es preciso examinar las traducciones que importantes obras filosóficas y teológicas experimentan del griego al latín⁴²⁸. Evidentemente, el medioevo latino se inclina a conocer la lengua griega no para leer a Homero, Sófocles, Píndaro o Tucídides, sino para avanzar en el estudio de la Teología, de la Filosofía y de las Ciencias⁴²⁹. En esto están pensando los monjes del monasterio francés de san Dionisio, al interesarse por la lengua griega: se trata de un deseo de conocer y estudiar

⁴²⁵ Cf. G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*, Munich, 1963, p. 126ss.

⁴²⁶ Editado en PL 98, 989-1248. Ver Bibliografía al respecto en Gesteira, 1987, p. 312, nota 139. Además, L. Wallach, “The *Libri Carolini* and Patristics, Latin and Greek: Prolegomena to a Critical Edition”, en: Wallach (ed.), *The Classical Tradition: Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, Ithaca-New York, Coenell University Press, 1966, p. 451-497

⁴²⁷ Gesteira, 1987, p. 312-328.

⁴²⁸ J. T. Muckle, “Greek Works Translated directly into Latin before 1350”, en: *Mediaeval Studies* n. 4, 1942, p. 33-42; J. T. Muckle, “Greek Works Translated directly into Latin before 1350. (Continuation)”, en: *Mediaeval Studies* n. 5, 1943, p. 102-114.

⁴²⁹ R. Weiss, “Lo studio del greco all’abbazia di san Dionigi durante il medioevo”, *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 1952, p. 426.

los escritos atribuidos a su santo protector Dionisio el Areopagita, así como de darle culto, y de este modo iniciar una tradición de estudios helénicos dentro del recinto de la abadía. De hecho, casi todas las versiones latinas -si no todas- de los textos griegos relacionados con el Pseudodionisio pertenecen a obras directamente dionisianas o textos conectados con el culto del santo. Gracias a este culto se debe la presencia de códices griegos en la biblioteca monástica, la introducción de oraciones griegas en la liturgia de la abadía y la enseñanza de la lengua griega en la escuela abacial. La importancia de la recepción de los escritos del Pseudodionisio en Occidente es capital para ver el progresivo sentido trascendentalista de la comprensión del Dios encarnado en particular, y de la religión cristiana en general, entre el siglo IX y el XII de la Europa occidental.

Ya se conocen las circunstancias en que el emperador Miguel entrega a su homónimo occidental Ludovico un magnífico códice escrito en unciales y conteniendo los escritos tradicionalmente atribuidos al Pseudodionisio Areopagita⁴³⁰. El códice se depositaría en la abadía de san Dionisio, que por aquel entonces ya goza de un especial favor imperial. El abad Hiduino, por orden del Emperador, completaba, o decía completar, entre el 830 y el 835 la primera versión latina de los textos dionisianos. No debió ser una traducción envidiable cuando, ya en el 858, la labor de Hilduino es revisada por el más insigne filósofo y helenista de la edad carolingia, Juan Escoto Eriúgena⁴³¹. Sin embargo, la traducción de Escoto no interfiere en la marcha de la abadía, cuyo interés por la liturgia griega no deja de disminuir. Algunas oraciones y otros textos breves se encuentran en un sacramentario del siglo IX, perteneciente a la abadía⁴³². Se trata de textos bastante comunes en la época, que se encuentran en otros lugares de Francia⁴³³, y que más adelante, en el siglo XI, vuelven a encontrarse en otro sacramentario copiado para san Dionisio⁴³⁴. Un interesante leccionario copiado en griego en Francia aparece en el monasterio hacia el siglo XII⁴³⁵. Sin embargo, no se puede negar que entre Hilduino y el siglo XII la actividad del monasterio en el campo de los estudios griegos no es precisamente notable. Habrá que esperar al renacimiento del siglo XII francés, que se manifestará en la abadía de san Dionisio a través de múltiples contactos con Bizancio. Este renovado interés por lo oriental se trasluce de diversas maneras en este monasterio. A ciertas alturas del año 1166 se sabe que el monje Juan Sarraceno viaja a Grecia en busca de obras de Dionisio y, más en particular,

⁴³⁰ G. Théry, *Études Dionysiennes*, vol. I, Paris, 1932, p. 4-9. Actualmente el códice es el PBN cod. gr. 437. Ver: H. Omont, "Manuscrit de Saint Denis l'Aréopagite provenant du trésor de saint Denis", en: *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1901, p. 270-271; H. Omont, "Manuscrit des oeuvres de S. Denis l'Aréopagite envoyé de Constantinople à Louis le Débonaire", en: *Revue des études grecques*, XVII, 1904, p. 230-236; G. Théry, *Études Dionysiennes*, vol. I, p. 64-69; G. Théry, "Recherches pour une édition grecque historique du Pseudo-Denys", *The New Scholasticism*, III, 1929, p. 362-366 y 388-417.

⁴³¹ M. Cappuyns, *Jean Scot Érigène*, Louvain-Paris, 1933, p. 150-161; G. Théry, "Scot Érigène traducteur de Denys", *Bulletin du Cange*, VI, 1931, p. 185-278; H. F. Dondaine, "Un inédit de Érigène", *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, XXXIV, 1950, p. 3-8; H. F. Dondaine, "Les 'Expositiones super Hierarchiam Caelestem' de Jean Scot Érigène", en: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge*, XVIII, 1950-1951, p. 244-302; H. Weisweiler, "Die Ps.-Dionysiuskommentare 'in coelestem Hierarchiam' des Skotus Eriugena und Hugo von St.-Viktor", *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, XIX, 1952, p. 26-47.

⁴³² PBN lat. 2290.

⁴³³ L. Delisle, "Mémoire sur d'anciens sacramentaires", en: *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, XXXII, 1, 1886, p. 66-68; 91-96; 106-116; 263-265; 396-400.

⁴³⁴ PBN lat. 9436.

⁴³⁵ PBN gr. 375.

de su *Teología simbólica*, de cuya existencia tenía noticia a través del *De divinis nominibus*. Tras pasar por el Oriente vuelve al monasterio en 1167 con varios códices, pero no con la *Teología simbólica*. La primera obra de Juan en el campo dionisiano es un comentario al *De coelesti Hierarchia*, basado en la versión de Juan Escoto Eriúgena. De hecho, las versiones de las traducciones del Sarraceno al Pseudodionisio no son más que simplificaciones y revisiones de las traducciones del monje irlandés. La segunda mitad del siglo XII es, sin duda, el período más brillante de la historia de los textos griegos en san Dionisio. Es el momento en que varias oraciones son introducidas por primera vez en la liturgia de la abadía⁴³⁶. Es cierto que, desde el siglo IX el griego es introducido en la abadía de san Dionisio, y que más adelante, sobre todo gracias a Juan Sarraceno, se van traduciendo, comentando e introduciendo textos en la liturgia⁴³⁷. Sin embargo, como ocurrirá con otros elementos importados de Bizancio como la representación de los ‘ropajes mojados’⁴³⁸ en el arte de la segunda mitad del XII, no florecerá definitivamente esa manifestación del influjo de la teología oriental en occidente hasta bien entrado el Renacimiento⁴³⁹.

El concepto del ‘románico’ en relación a la influencia bizantina en el arte occidental

Antes de entrar a analizar en detalle el tema del Retorno en la iconografía de la *Maiestas*, considerado como una Exaltación o Iluminación del Misterio de la Cruz, es preciso ver la naturaleza de la influencia bizantina que sufre el arte románico hasta bien entrado en siglo XIII en Catalunya⁴⁴⁰. Cuando Ernst Kitzinger habla de “La contribución bizantina al arte occidental en los siglos XII y XIII”⁴⁴¹, está refiriéndose a las influencias que recibe Francia e Italia durante estos siglos *en preparación* para la *invención* y el desarrollo del gótico. Efectivamente, constata unas influencias que apuntan en esa dirección. El panorama artístico en Catalunya está lejos de esa madurez estilística. Se podría decir que va con unos ciento cincuenta años de retraso. Esto significa que cuando el gótico encuentra su madurez en Francia a mediados del siglo XII, el románico en Catalunya se halla, por esas mismas fechas, en su máximo esplendor. Sin embargo, son conocidas las influencias *intermediadas* que el románico catalán experimentará a través del sur de Italia y del mediodía francés, que a su vez han sido influidos *directamente* por el arte bizantino durante las épocas de las que está hablando Kitzinger en ese artículo. Esto hace que cuando Kitzinger vaya a escribir sobre tal o cual influencia para Italia o Francia se deba pensar que, objetivamente, esos

⁴³⁶ Para la liturgia griega de la abadía ver: H. Leclercq, ‘Grecque (Messe de l’Abbaye de Saint-Denis)’, en: F. Cabrol & H. Leclercq, *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. VI, 2, Paris, 1925, col. 1582-1586.

⁴³⁷ H. Omont, “La messe grecque de saint Denis au moyen âge”, en: *Études d’histoire du moyen age dédiées a Gabriel Monod*, Prís, 1896, p. 179-180.

⁴³⁸ Vid. Koehl y Kitzinger *infra*.

⁴³⁹ Weiss, 1952, p. 436

⁴⁴⁰ Sobre el influjo del arte bizantino en Occidente ver tres obras fundamentales: K. Weitzmann, *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art*, London, Variorum Reprints, 1981 (herencia clásica); K. Weitzmann, *Art in Medieval West and its Contacts with Byzantium*, London, Variorum Reprints, 1982.

⁴⁴¹ E. Kitzinger, “The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries”, en: W. Eugene Kleinbauer (ed.), *The art in Byzantium and the Medieval West: Selected Studies by Ernst Kitzinger*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1976, p. 357-400; ; J. Beckwith, “Byzantine Influence on Art at the Court of Charlemagne”, en: *Karl der Grosse Band III*, Düsseldorf, Verlag L. Schwann, 1965, p. 288-300.

mismos elementos llegarán, antes o después, mezclados con otros a veces desconocidos, a los diseños de los artesanos y artistas que trabajarán en las montañas perdidas de los Pirineos o en los valles y planicies donde se construirán las catedrales románicas como la de Girona o Vic, y los complejos episcopales como el de la antigua diócesis de Egara.

¿Qué dice Kitzinger sobre la influencia de Bizancio sobre el arte en Francia e Italia en los siglos XII y XIII? Entre 1100 y 1300 se testimonian los grandes logros en la historia del arte Occidental, es decir, la creación de la catedral en el Norte y un nuevo nacimiento de la pintura en Italia. Durante estos mismos doscientos años, la Europa Occidental ha llegado a estar en el más estrecho contacto con el arte de la Grecia Oriental, el arte de Bizancio⁴⁴². Son observaciones que, si no se dice lo contrario, se referirán al arte de la pintura y de la escultura, dejando, por el momento, la arquitectura de lado. Los mosaicos de Dafni⁴⁴³, el monumento más representativo del arte pictórico bizantino que ha permanecido, desde el siglo XII, muestran un punto de partida lógico en relación a esa supervivencia de lo oriental en el arte. Es preciso simplificar la explicación de motivo, aun a riesgo de trivializarlo en exceso. El estilo de Dafni engloba una rara síntesis, un momento de extraordinario equilibrio entre los dos elementos antitéticos siempre presentes en el arte bizantino: el elemento *clásico* y el *abstracto*. Las figuras se presentan claras, casi desnudas, sobre grandes áreas de fondo vacío. Están firmemente estructuradas por medio de un sistema de líneas bastante simple y esquemático, que también aparece transparente, sobre todo por lo que se refiere a los ropajes, cuyo diseño se va repitiendo de modo más o menos idéntico y estereotipado. Sin embargo, y a pesar de estos recursos abstractos y “armazones” (o rigideces) lineales, las figuras son orgánicas y tridimensionales. Esto es debido, en parte, a la sutileza y habilidad modeladora puesta en práctica en un ámbito artístico lineal, y en parte se explica también por el atrevido uso de contrastes de luz y tiniebla, en los que las figuras adquieren un acentuado relieve y una sólida presencia corporal⁴⁴⁴

De estos dos elementos, orgánico y lineal, es este último el que gana más terreno en el arte bizantino a lo largo del siglo XII. En el panel votivo del Emperador Juan II Comneno, en la galería sur de Santa Sofía, un mosaico de hacia el 1120, los elementos ‘pictóricos’ del estilo de Dafni han sido sobradamente eliminados⁴⁴⁵. Cada rasgo -ojos, nariz, boca, manos- está neta y enteramente precisado por enfáticas y definidas líneas; el sombreado es tan suave y uniforme que, en lugar de una sólida carnadura, parece que estamos ante una frágil y contorneada máscara de porcelana. Esta calidad lineal y caligráfica es el trazo dominante de toda la pintura bizantina a lo largo del siglo XII. Más tarde, en 1164, los frescos de Nerezi, en Macedonia, que descienden directamente del panel de Juan II Comneno, llegan a una sofisticación de este mismo estilo lineal, que raya el preciosismo⁴⁴⁶. Incluso Nerezi va más allá en su famoso ciclo de escenas evangélicas, en el que se percibe el inicio de una fase ‘dinámica’ que empieza a dominar en Bizancio en las últimas décadas del siglo XII. Curiosamente, este tipo de pintura ha sido denominada ‘neo-helenística’, por el hecho evidente de que en ella aparece una intensidad gestual nueva en la expresión facial, una nueva fuerza

⁴⁴² Kitzinger, 1976, p. 358.

⁴⁴³ Kitzinger, 1976, fig. 1.

⁴⁴⁴ Kitzinger, 1976, p. 361.

⁴⁴⁵ Kitzinger, 1976, fig. 2

⁴⁴⁶ Kitzinger, 1976, fig. 3.

emocional y humana empatía⁴⁴⁷. Sin embargo, puede decirse que se mantiene dentro del mismo estilo lineal de inicios del XII en Bizancio. De modo creciente, el diseño lineal se va engrosando, llenándose de volumen y cargándose de peso. Esta es, en esencia, la línea evolutiva del estilo del siglo XIII. De modo monumental, al principio a través del tamaño, mediante la extensión de la línea, se transforma cada vez más en un sólido modelado, una masa cada vez más pesada y en un proceso cada vez más comprensivo. El propio volumen de cada figurá parecerá crear un espacio a su alrededor y una profundidad tras él, de modo que los tradicionales y convencionales ‘apoyos escénicos’ (montañas, edificios y mobiliario curvado y protuberante) actúan en la pintura creando un ‘espacio-cueva’ para que las figuras actúen y respiren. Este ‘estilo volumétrico’ es constatable en los mosaicos de Kariye Djami, su más significativo representante en la propia Constantinopla⁴⁴⁸. Naturalmente, aparte de los elementos estilísticos, el arte occidental tomará otros que ahora es preferible no mencionar⁴⁴⁹. Se trata de una evolución que se expande por Occidente gracias a las Cruzadas, a los mercaderes y a las misiones diplomáticas. Se canaliza, principalmente, a través de los objetos potátiles, iconos y manuscritos. Así llegan estas influencias a Francia, Italia, Inglaterra o Alemania.

Pero hay un momento en el que debe dejarse de hablar de ‘estilo románico’. Este momento no ha sido definido con precisión, tal vez porque no se trata ni de un *momento en el tiempo* ni de un *momento en el espacio*. Pero sí que lo consideramos un *momento en el estilo*. Cuando Koehler introduce el concepto de una gran oleada de influencia estilística bizantina en Occidente en la primera mitad del siglo XII, hace una serie de observaciones específicas que no son absolutamente desconocidas en ese momento⁴⁵⁰. Hay un concepto que viene a sintetizar la madurez de este estilo y que, a nuestro entender, marca la frontera con el románico. Es lo que Koehler llama los *damp fold*, es decir los suaves, colgantes ropajes húmedos que con frecuencia aparecen envolviendo los cuerpos de las figuras representadas en pinturas y bajorrelieves de este período, con sus característicos diseños curvilíneos. Bajo este elemento puramente formal da la impresión de que subyace un nuevo interés por la forma humana en su estructura orgánica y en su movimiento. Significa, por emplear las palabras del propio Koehler, *a new type of human being*, es decir, un nuevo tipo de hombre. Los ‘ropajes húmedos’ implican una rotundidad, una actividad y autonomía funcional que brota del cuerpo, diferente de la era anterior, en la que las creaturas eran, por decirlo así, modeladas, torsionadas y diseñadas por una fuerza exterior que no poseían. Es evidente que el origen del ‘ropaje húmedo’ y el concepto de forma humana que subyace a la expresión era Bizancio⁴⁵¹. La utilización masiva de la forma y la maduración intensiva del concepto de hombre que hay tras esa forma llevará a Italia, casi, a las puertas del Renacimiento. Sin embargo, no debe magnificarse ni este ni ningún otro elemento o forma del arte oriental como catalizador de procesos evolutivos en Occidente. Hay que tener en cuenta que se trata de una larga recepción, en la que toman parte, entre otros, el ‘neoclasicismo’ de la corte carolingia y otoniana de la alta Edad Media. Y junto a estos *neoclasticismos* podrían mencionarse otros elementos artísticos.

⁴⁴⁷ P. Muratoff, *La peinture byzantine*, Paris, 1928, p. 127.

⁴⁴⁸ Kitzinger, 1976, p. 362-363.

⁴⁴⁹ Se refiere, básicamente, al mosaico, la pintura de paneles y las vidrieras.

⁴⁵⁰ W. Koehler, “Byzantin Art in the West”, *Dumbarton Oaks Papers*, I, 1941, p. 61ss.

⁴⁵¹ Kitzinger, 1976, p. 369.

Precedentes de las Majestats como iconografía con entidad propia

Entre los siglos XI y XV en Catalunya la *Majestat* tiene una personalidad propia, independiente de influencias extranjeras y de leyendas o confusiones hagiográficas. Es una iconografía que tiene, durante el primer milenio, unos precedentes iconográficos que reflejan una visión y un concepto especiales de Cristo sufriendo y muriendo en la cruz. Esta interpretación, que parece velar la infamia de la crucifixión, sobrevive en el arte románico, en el cual la idea de majestad es preferentemente aplicada a Jesucristo y a su Madre. A fines de la Edad Media, el Crucifijo vestido sufre la interferencia de la *Santa Liberata*, la virgen que, según la tradición, en defensa de su fe y de su castidad muere en una cruz después de que, milagrosamente, le brotara de la cara una espesa barba que le desfiguró el rostro y contribuyó a la defensa de su virginidad. Obviamente, esta leyenda confunde la verdadera identidad de la personalidad figurada en la iconografía de las majestats. El culto de Santa Liberata o Wilgefortis (o Sankt Kummernis), cuya fiesta se celebra el 20 de julio y consta en el *Martirologium Romanum*, empieza a extenderse a fines del siglo XIV por los países vecinos del mar del Norte. Desde los Países Bajos, el culto y las imágenes de santa Liberata se extienden por toda Europa. Sólo hacia fines del siglo XV se encuentran escasas filtraciones en Catalunya. Por esta razón, esta iconografía que queda fuera del alcance de este estudio. La *Majestat* catalana queda situada entre dos extremos: entre la primitiva modalidad iconográfica oriental del Crucifijo y la leyenda occidental de la mártir crucificada. Se trata de ver las imágenes del Pantocrátor vestido con túnica real y también coronado como rey, como un elemento más de cristalización de la Teología de la luz en la Catalunya románica.

Una miniatura del famoso códice de Rábula, del siglo VI, conservado en la Biblioteca de Florencia, presenta a Cristo cubierto con una túnica sin mangas, llamada *colobium*. Dos franjas (los *clavi*), de diferente color, la resiguen desde los hombros hasta la orla inferior⁴⁵². Es el primer caso conocido de una túnica de esta naturaleza, que los pequeños objetos de devoción importados de Palestina repetirán durante muchos siglos. Por ejemplo aparece el Cristo vestido con *colobium*, en algunas de las cruces pectorales de bronce que se conservan en Catalunya, cuyas dos caras van unidas por una bisagra en su parte inferior, que permite encerrar en ellas una reliquia⁴⁵³. En estas cruces se representa, en el anverso, el Pantocrátor (personificado en forma de una curiosa imagen de orante) rodeado del Tetramorfos; en el reverso aparece el crucificado vestido y acompañado, por ambos lados, por la Virgen y Juan apóstol. Se ha producido un proceso de yuxtaposición entre el pantocrátor en su forma de Ousía-Esencia, por un lado; y, por el otro, el pantocrátor en forma de Energeia-Dynamis (kénosis-glorificación). Es una importante síntesis de conceptos que revelan más fragmentos de esta recepción, a través de imágenes, de un conocimiento de Dios-luz venido del próximo Oriente.

En relación a este tipo de túnica sin mangas, existe un ejemplo soberbio en un fresco de la iglesia romana de santa María la Antigua, del siglo VIII⁴⁵⁴. Para esta imagen Trens destaca el contrapunto entre el rostro idealizado del Crucificado con el

⁴⁵² MC XIII, lám. 3.

⁴⁵³ MC XIII, lám. 4.A (Arte oriental, conservada en el Museu Diocesà de Barcelona) y 4.B (Arte oriental, procedente de sant Pere de Roda, conservada en el Museu Diocesà de Girona). (

⁴⁵⁴ MC XIII, lám.5.

más realista de los soldados que le están ejecutando⁴⁵⁵. Con él establece un paralelismo algo forzado utilizando un relieve de marfil que decora una arqueta de la abadía de Werden (Alemania), atribuido al siglo VIII⁴⁵⁶. El contraste entre sublimación y dramatismo se conserva entre la actitud del crucificado y la de los ejecutores en una miniatura irlandesa del siglo VIII, conservada en la abadía de saint Gall (Suiza)⁴⁵⁷. Otro Cristo revestido con estola y corona de rey parece querer acentuar su carácter regio y sacerdotal a la vez⁴⁵⁸. Además, interesa destacar que su cruz está sobrepuesta a una especie de mandorla muy redondeada, en cuya orla hay complicadas inscripciones, y en el fondo de la cual aparece el $\Lambda\omega$. Además, a la derecha del crucificado, la inscripción: LUX OPERUM. Por último, el marfil de inicios del siglo XI, conservado en el museo Cluny, de París, con un detalle interesante: la representación de un cáliz a los pies de Cristo, simbolizando la Eucaristía⁴⁵⁹. También es importante observar que en la zona inferior aparecen las santas mujeres y el ángel a la puerta del sepulcro de Cristo, iconografía de antigua tradición popular oriental, como se evidencia al estudiar las *ampullae* palestinas. También la existencia de un *Pantocrátor*, en el mismo relieve, aureolado por una mandorla de luz. En conjunto, se trata de una imagen de gran fuerza sintética de conceptos.

La iconografía de la Majestat y el elemento abstracto de la aportación bizantina

La manera como cristaliza una Teología de la luz venida de Oriente en la iconografía occidental del *pantocrátor* recibe diferentes matices. Obviamente, en la representación de la Majestad de Dios-Luz domina, con diferencia, la imagen en la que el Pantocrátor aparece entronizado o sentado sobre un arco de luz y aureolado con una mandorla normalmente de forma almendrada, aunque con variaciones. Se ha visto el significado de la iconografía del Dios-luz en la Catalunya condal como la *Ousia*-Esencia de la que habla Escoto Eriúgena en su *Periphyseon*. Era una manera de afirmar la esencia divina, en cierta manera, negándola a través de la representación de una figuración geométrica de la Substancia divina: una luz definible también como la ceguera que produce y, por tanto, como oscuridad. También, referida a la *Energeia*-Movimiento era posible explicar la ocultación -el movimiento máximo a través de la aparente pasividad del Sacrificio- del Pantocrátor, la *kenosis*, mediante la iconografía de la Eucaristía y la Cruz. Son dos formas de 'iconodulia' admitidas por los iconoclastas estrictos en el estallido y el ulterior desarrollo de la crisis de las imágenes en Bizancio, con repercusiones para Occidente, a través de los *Libri Carolini*. Ahora se trata de ver, mediante una iconografía de Redención (*Dynamis*-Virtud), de Retorno, cómo cristaliza plásticamente, en el siglo XII en Catalunya, esa Luz planteada como Sustancia *nec creat nec creatur*, o sea, ni creadora ni creada. En la figuración de las *Majestats* catalanas se muestra de modo visible una nueva interpretación del *Pantocrátor* bajo la forma de la Exaltación de la Santa Cruz como instrumento empleado para la redención. El Nuevo Adán aparece claramente triunfante utilizando la cruz como trono. Es una manifestación de la cristalización de modelos iconográficos que provienen no sólo del ámbito artístico bizantino sino del ámbito cultural. Se ha visto el concepto de *Imagen* en

⁴⁵⁵ MC XIII, p. 18.

⁴⁵⁶ MC XIII, lám. 6.

⁴⁵⁷ MC XIII, lám. 7

⁴⁵⁸ MC XIII, lám. 8.

⁴⁵⁹ MC XIII, lám. 9.

los Padres griegos, se ha analizado, a raíz de la controversia iconoclasta, ese concepto de Dios *figurado* sacramentalmente en la Eucaristía.

Es preciso darse cuenta de que el elemento ‘abstracto’ que aparece como heredado por el arte occidental en los siglos XII y XIII en Francia y en Italia es recibido en la Marca Hispánica bajo formas variadas. Entre estas formas se encuentran las innumerables representaciones de las *majestats* catalanas: una forma de representar a Cristo cuya gloria es la misma Cruz⁴⁶⁰. La *Majestat Batlló*, cuyo origen es pirenaico⁴⁶¹ es una de las muestras más importantes de la iconografía del Cristo-Luz crucificado (fig. 99-100). La imagen aparece decorada por una brillante y casi intacta decoración original que imita, en el diseño, una tela azulada bizantina, a base de circunferencias rojizas que incluyen temas decorativos florales. En el dorso de la cruz aparece pintado un medallón con el *agnus Dei*. Delante, en el travesaño superior, la expresión: IHS NAZARENUS REX IUDEORUM⁴⁶². Se trata de un Cristo vivo, clavado en la Cruz, sin señales aparentes de dolor. Sostiene la mirada fija en el aire, con una ligera torsión e inclinación de la cabeza. La túnica real-sacerdotal (fig. 103) la emparenta con la iconografía correspondiente al Pantocrátor rey, que aparece con inscripciones que acentúan el doble sentido de la palabra REX, que se encuentra inscrita en el tríptico con *Deesis* de santa María Asunta, en Trevignano (Toscana), del siglo XIII, donde un Pantocrátor, ostenta una inscripción en el libro que alude a un punto similar al reinado desde la cruz: REX EGO SUM CELI P(O)P(U)L(U)M QUI DE MORTE DEMI: “Soy el rey del cielo y del pueblo que me da la muerte”⁴⁶³. En esta misma línea abundan las inscripciones relativas a este Retorno, a esta necesaria redención que el Nuevo Adán realiza exaltado en el árbol de la Cruz. Otra de las *majestats* conservadas muestra un impresionante parecido en la ejecución de la talla del torso. Se trata de la *majestat* de Éller (Baja Cerdeña), también del siglo XII (fig. 101). Ambas han sido esculpidas con la barba partida, peinado clásico, ojos almendrados y orejas sobresalientes: parece haber una voluntad de resaltar la simetría. Evidentemente, el maestro de la *majestat* llamada Batlló es más diestro, tanto esculpiendo como pintando, pero el planteamiento de la imagen es exactamente el mismo, en sus detalles y en su conjunto (fig. 102). La *majestat* de Éller, a la que Trens niega su origen rosellonense es una muestra de un expresionismo sugerido a través de la ausencia de elementos iconográficos, que luego se verá confirmada por algunas inscripciones de otras obras parecidas. Sólo cuando Cristo ha muerto y resucitado vuelve a subir a la cruz para decir, en un tono victorioso, y a través de expresivos hexámetros leoninos: SUM DEUS ET VE(N)DOR, SU(M) REX ET IN HAC (CRU)CE (PENDOR), es decir, “Soy Dios y vendido, soy Rey y de esta cruz suspendido”. Es la cruz en que está clavada la *majestat* de sant Miquel de les Cruïlles (fig. 88), realizada en el siglo XIII, a imitación de la *majestat* Batlló, y clavada en una cruz más antigua, de donde procede la inscripción⁴⁶⁴.

La *Majestat* de sant Joan de Caselles (Andorra) del siglo XII, es un curioso ejemplar por varias razones (fig. 48). Se trata de una escultura hecha en estuco y

⁴⁶⁰ Sobre la denominación, el nombre y la penetración de esta iconografía y su especificidad en Catalunya ver: MC XIII.

⁴⁶¹ MC XIII, p. 113.

⁴⁶² En la misma línea va la *Majestad* de les Planes d’Olot, s. XII, (fig. 104), MEV n. 83. Inscripción: IESUS (N)AZARENUS REX IUDAEORUM, CR XXII, p. 83.

⁴⁶³ C. Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ– *Saggio d’esegesi letterario-iconografica*, Orientalia Christiana Analecta, 170, Roma, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1964, pág. 277-278.

⁴⁶⁴ MC XIII, p. lám. 26 y 27.

aplicada contra una pared decorada con pinturas del Mestre d'Argollell. Es de una extremada simplicidad y no presenta heridas ni en las manos ni en los pies⁴⁶⁵. Aparece enmarcada en una curiosa pintura mural que sólo se entiende al acudir al código de Rábula o a la romana de santa María la Antigua. Contrasta el dramatismo de los personajes que le ofrecen, respectivamente, una esponja con vinagre y la lanzada en el costado, con el hieratismo del Pantocrátor gloriosamente crucificado con el sol y la luna sobre los travesaños de la cruz. Hay quien defiende un prototipo de crucifijo a la vez mayestático y dramático al mismo tiempo, creado en Jerusalén, traspasado a Egipto y llegado a la Península por el norte de África⁴⁶⁶. La fotografía de conjunto da la impresión de una miniatura bien enmarcada de un primitivo *Beatus* o de una Biblia. El evangeliario pre-carolingio de Angers no sólo coincide iconográficamente con el de Girona sino que presenta las mismas leyendas para los soldados “*Longinus, Stefaton*” y para los dos ladrones “*Gesmas, Dismas*”. Se trata de una serie de interesantes discrepancias iconográficas: el hecho de una Majestad incruenta coincide con el concepto eucarístico de Sacrificio y con una ocultación de la *Energeia*-Acción en favor de una *Dynamis*-Virtud; además, la majestad aparece aureolada, sin vestigios de heridas ni de dolor, lo cual contrasta con el marcado realismo dramático e histórico representado por los soldados *Longinus* y *Stefaton*. Se trata de un ejemplar en el que se cruza la corriente del primer bizantinismo llegado a Europa a inicios del siglo XII, de tipo ‘lineal-abstracto’, útil para expresar la divinidad de una redención a través de la cruz, por una parte; y, por otra, parece haber trazas de la corriente, menos ‘románica’ y más ‘clásica-gótica’ de representar la cotidianeidad de los dos personajes al pie de la cruz ejercitando su oficio correspondiente, en un espacio y un tiempo bien determinados.

Antítesis: Imagen metafórica y presencia real de lo santo

Uno de los conceptos más importantes que la Edad Media Occidental hereda de la tardoantigüedad oriental es el concepto de antítesis. Desde muy pronto la antítesis impregna los escritos de los Padres griegos y con el tiempo lo que era una manera retórica de formular el pensamiento, o lo que en el pensamiento teológico son verdaderas paradojas, como la misma Encarnación del Hijo de Dios, van pasando al terreno del arte y de la expresión estética en general. La misma religión cristiana es un constante ejercicio de antítesis que, si bien es cierto que ninguna de sus paradojas atenta contra la racionalidad del pensamiento humano, no es menos cierto pensar que, de modo constante, se está muy cerca de la frontera del misterio. Tal vez esto ocurra con dos conceptos que en las *majestats* catalanas conviven juntos y son, bajo la perspectiva de este trabajo, declaradamente antitéticos. Estos dos conceptos se refieren, respectivamente, al modo de hacer presente lo sagrado ante el cristiano que reza. El primero es la representación metafórica del Pantocrátor mediante imágenes de la *majestat* en la cruz, valiéndose de un sistema formal-compositivo que trata de hacer llegar la idea de Dios a través de la negación de su Imagen. Hay que contemplar, bajo esta perspectiva tres muestras de las *majestats* catalanas que, en su tosquedad y en su desnudez, manifiestan una suerte de iconoclastia, de negación de la imagen, que conecta, en sus extremos, con una afirmación rotunda de esa misma imagen. Y no sólo con una afirmación rotunda de la imagen, sino con una afirmación tal que, haciendo

⁴⁶⁵ Lo mismo ocurre con la Majestad de Travesserres, Travesserres (Baja Cerdanya), siglo XIII, (fig. 105), MNAC 65504, CR I, p. 266-267.

⁴⁶⁶ MC XIII, p. 154.

desaparecer la imagen de lo divino, en el interior del Crucificado, se pretende *presenciar*, hacer presente la santidad *en persona* de alguno de los hombres unguados de la misma santidad de Dios. Esta afirmación rotunda de la imagen, que *hace presente la santidad*, no es más que las reliquias de los santos escondidas -a la vista: no al conocimiento de su existencia- en los reconditorios de las partes posteriores de algunas de las *majestats* catalanas de en torno al siglo XII.

Concretamente, esta antítesis entre *presencia* y *ausencia* de la imagen de Dios se produce en la *majestat* de sant Boi del Lluçanès (Barcelona). Se trata de un ejemplar de *majestat* de inicios del siglo XII, procedente del priorato de sant Salvador de Bellver, dependiente del monasterio de Lluçà y más tarde de la Canónica agustiniana de Vic (fig. 106). La colocación de las extremidades, a modo de fragmentos que se añaden al cuerpo central, la emparenta con las más primitivas *majestats* y parece conectarla con algunas formas de aniconismo. El relicario mide 16 centímetros, y es donde se alojaría algún elemento de la vida personal de un santo o, a juzgar por el nombre de sant Salvador de Bellver, tal vez una reliquia legendariamente relacionada con la Pasión de Jesús. Esto ocurre en Catalunya en fechas parecidas, con la sangre del Santo Cristo de Berito, que se encuentra en el Crucifijo de Besalú⁴⁶⁷ y en el de sant Mateu de Perpinyà⁴⁶⁸. Da la impresión de que lo que más parece *presenciar* la imagen del Salvador sea, precisamente, su cara anterior, en la que aparece figurado al estilo de la *majestat* Batlló. Sin embargo no es sino la ausencia de imagen, un tipo de abstracción de la imagen-metáfora (es decir, la reliquia) lo que no se ve, oculto en el reconditorio, y lo que dará valor y fuerza al culto a esa *Maiestas Domini*. Se conserva su correspondiente cruz, que contiene una inscripción no descifrada y un graffiti de la época alusivo a la función de esa imagen y en el contexto de la *Dynamis* al que pertenece esta reflexión: SALVA NOS CHRISTE SALVATOR (fig. 107)⁴⁶⁹.

Otro caso espectacular, por lo que se refiere a esta antítesis es el de la *majestat* del Museo Diocesano de Barcelona, que parece provenir del Rosellón. Es un ejemplar más tardío, del XIII, con pocos paralelismos en su género. El planteamiento de la construcción de la imagen resulta curioso. En su parte posterior, más oculta, el reconditorio para las reliquias, de forma cuadrada (fig. 108). Además, junto al receptáculo para las reliquias, es excavado toscamente, siguiendo la línea descendente de la túnica, un receptáculo mayor, posiblemente para aligerar el transporte de la imagen en las procesiones. No sólo, primero, se oculta la imagen y luego se *avalora* con paquetes de reliquias, sino que, finalmente, se transporta para santificar los lugares por donde pasa y las personas que contactan con ella. Es un curioso ejemplo de esta antítesis, paradoja tan típicamente cristiana, entre lo humano cotidiano y lo divino sublime, que se encuentran en una tosca imagen de facciones, por abstractas y abruptas, lejanamente emparentadas a primera vista con el Omnipotente que toma carne humana entre los hombres. El tercer ejemplo es el de un crucifijo del año 1147, que se ajusta a la iconografía del Cristo doloroso más propia de la *kenosis*, pero que de manera parecida conduce a la reflexión sobre la antítesis o paradoja cristiana entre ‘ausencia de imagen’, en el sentido de un aniconismo vía geometrización y ausencia de rasgos, y ‘presencia divina’, referido a que lo más oculto es lo más presente: las reliquias en el reconditorio trasero de la imagen. En la escultura, que corresponde a sant Joan de les Abadesses (fig. 108) aparece la confección y colocación de los paquetes de reliquias,

⁴⁶⁷ Montsalvatge, *Noticias históricas*, XV, p. 422.

⁴⁶⁸ Montsalvatge, *Noticias históricas*, XV, p. 255.

⁴⁶⁹ MC XIII, p. 99, lám. 75.

bien ajustados a la capacidad del orificio. El acta de inclusión de las reliquias en el reconditorio lleva la fecha del 1147. De manera parecida han sido colocadas despojos de santos en la cavidad abierta de la espalda de la imagen del Santísimo Misterio, también de sant Joan de les Abadesses (fig. 109). Correspondían exactamente con el inventario de las mismas reliquias guardado en el archivo de la iglesia parroquial. En el Principado las reliquias siempre han sido halladas en la cavidad abierta de la espalda (*in truncho*, en Lucca⁴⁷⁰; *inter scapulas*, sant Joan de les Abadesses). Fuera de Catalunya se encuentran ejemplos de imágenes con reliquia instaladas en aberturas sobre el pecho: la del Landes Museum, en Münster⁴⁷¹, o la del Museo de Gotland⁴⁷². Para el románico en Catalunya el reconditorio acostumbra a ser rectangular, con un pequeño escalón para ajustar la tapadera, que queda totalmente disimulada bajo una capa de yeso y pintura. Es lo que dice la misma expresión del lugar donde se halla la reliquia: es un reconditorio, es decir, un lugar *recóndito* donde alojar la reliquia. Este detalle forma parte de esta *antítesis* que se viene comentando. De hecho, la existencia de la cavidad sólo se puede constatar por el sonido hueco que produce al golpear sobre la tapadera. Existen noticias de reliquias colocadas en otros lugares de la imagen del Crucificado. Un documento de hacia el año 1200 habla de un Crucifijo *cujus venter plenus erat reliquiis et gemmis pretiosissimis*. A través de otro documento se sabe que con motivo de la ruptura accidental de una gran cruz (*post confractioem magnae crucis*) se encuentran las reliquias *in concavo capitis crucifixi*, reliquias que el día de Ramos son nuevamente colocadas en la cavidad de la cabeza del Crucificado, y entre las cuales consta una de la Vera Cruz⁴⁷³.

La costumbre de colocar estos objetos en el interior de las imágenes es antigua y guarda relación con esta antítesis de la que se ha hablado. Se remonta a los siglos VI y VII y parece como un intento de difuminar el riesgo de la idolatría. También de esta manera se intenta armonizar el culto a las reliquias con el culto a las imágenes, que en más de una ocasión se había querido contraponer. En realidad, es un modo en que la imagen sobreviene relicario. Tal vez interesa recordar que el II Concilio de Nicea, que señala el fin de la primera fase de persecución iconoclasta en el 787, condena la escultura exenta por ‘vulgar y sensual’, mientras que es aceptado el bajorrelieve en estuco en piedra⁴⁷⁴. A pesar de todo, Jonás de Orléans, en su tratado *De cultu imaginum* (entre el 840 y el 844) justifica la imagen exenta del Cristo crucificado, en memoria de la Pasión⁴⁷⁵. Esta misma opinión es seguida por Bernardo de Angers dos siglos después que, con palabras bien precisas declara que es “indecente y absurda toda estatua en estuco, en madera o fundición, fuera de la del Señor crucificado”, añadiendo que “la Iglesia santa y universal, si permite esta imagen es para celebrar mejor la conmemoración de la Pasión del Señor”. Por otra parte, en la línea de esas paradojas del cristianismo, religión en la que con frecuencia lo humano linda con el Misterio, afirma que “los sabios consideran esta práctica (el hecho de poner reliquias en las imágenes) como una superstición, porque se acuerdan demasiado de los ritos antiguos del culto a los dioses o, mejor dicho, a los demonios. Esta costumbre me parece, francamente,

⁴⁷⁰ P. Guidi, *Storia del Volto Santo di Lucca*, Sora, 1926, p. 24.

⁴⁷¹ MC XIII, lám. 87.

⁴⁷² MC XIII, lám. 82.

⁴⁷³ V. Gay, *Glossaire Archeologique*, París, 1887, I, p. 510.

⁴⁷⁴ R. Rey, *La sainte Foy du tresor de Conques et la statuaire sacrée avant l'an mille*, Pallas IV, Toulouse, 1956, p. 102.

⁴⁷⁵ Rey, 1956, p. 102: *Ob memoriam Passionis Dominicae imaginem crucifixi Christi in auro argentove exprimimus, aut certe in tabulis diversorum colorum fucis depingimus*.

contra natura e incompatible con la ley cristiana”⁴⁷⁶. Sin embargo, está fuera de duda que el culto a las reliquias favorece el renacimiento de las imágenes esculpidas y de la misma escultura en general. Una imagen, con reliquias en su interior, tenía su razón de ser en la medida en que ayudaba a evocar y venerar la figura del mártir, del santo o del mismo Dios.

Parece que la reliquia permite una mayor abstracción de la imagen. Dada la gran *presencia sobrenatural* que se consigue con una reliquia escondida, recóndita, en alguna parte de la imagen, ¿para qué esforzarse en conceder a la imagen una semblanza con la realidad antropológica de Cristo y de los santos? Además, una *imago Dei* figurada, realista, tiene una menor capacidad para sugerir contenidos sobrenaturales que una imagen más abstracta, que deja un mayor margen de maniobra a la imaginación y a la piedad de los fieles. Ahí la reliquia está, de algún modo, cubriendo un vacío estético, el vacío entre la realidad *vista* y la realidad del *misterio*, que arranca siempre de lo sensible pero que, en un momento determinado, se desvincula del símbolo y se hace literal, sugiriendo más lo que no es que lo que es. Ahí radica una de las claves de la teología areopagítica que hereda Juan Escoto Eriúgena. Es un juego de ausencias-presencias, de apofanías-catafanías, que Escoto, citando a san Agustín, a veces expresa en términos muy bíblicos como los siguientes: “‘Adán duerme, y Eva es hecha: Cristo muere y la Iglesia es hecha’. Mientras Adán duerme, Eva es hecha de su costado: cuando Cristo está muerto, de su costado abierto fluyen los sacramentos sobre los cuales su Iglesia es construida. Porque la Sangre permanece para la consagración del Cáliz; el agua (de su costado abierto: se entiende) para la consagración del bautismo”⁴⁷⁷.

Incluso el sistema de representación de las *majestats* en Catalunya se encuentra en una encrucijada estética de un carácter muy alejado, todavía, a la poética de los ‘ropajes húmedos’ a la que aludía Koehler como preparación para el lenguaje del gótico en Francia y del Renacimiento italiano. De hecho, los únicos movimientos de ropajes que se encuadran en el grupo de *majestats* catalanas son los de la *majestat* Batlló (fig. 99), la de Beget (fig. 111) y la de Caldes de Montbui⁴⁷⁸ con pliegues en la túnica y en los brazos. Ni en estas ni en las que sólo presentan pliegues en la túnica y mucho menos en las que no tienen pliegues hay rastro de una poética de ‘ropajes mojados’. Porque todavía no es esta la dirección del arte, sino que se está en lo que Koehler llama el estilo ‘lineal’, la abstracción está parcialmente relacionada con una especie de neohelenismo⁴⁷⁹, por la fuerza interior de los personajes representados, más que por un empuje meramente esteticista, más vinculado a las tendencias ‘pictóricas-escultóricas’ de los neoclasicismos que apuntarán al gótico en Catalunya a partir de la segunda mitad del siglo XIII. Así se ha venido expresando la antítesis: como una aparente tensión entre la Imagen metafórica (en el sentido eriugeniano de traslación de lo creatural al Creador⁴⁸⁰) y presencia real de lo santo, como negación de la presencia de la imagen, y

⁴⁷⁶ Citado por Rey, 1956: *Liber Miraculorum S. Fidis*, ed. Bouillet, p. 46. Cf. MC XIII, p. 90-91, nota 33.

⁴⁷⁷ PL 122, 836D.

⁴⁷⁸ MC XIII, lám. 15.

⁴⁷⁹ Sobre este tema ver: D. V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, Rutgers Byzantine Series, edited by Cyril Mango, New York, New Brunswick, 1961; E. Kitzinger, “The Hellenistic Heritage in Byzantine Art”, en: *Dumbarton Oaks Papers*, XVII, 1963, p. 97-115;

⁴⁸⁰ “Luego si en algún momento las categorías aristotélicas son aplicadas a Dios no es sino metafóricamente, por ser una traslación de lo que vemos en las creaturas hacia su Creador” (PL 122, 469A).

como expresión *recóndita* del verdadero poder sobrenatural de la reliquia que ni se ve ni se toca. Tal vez la apoteosis de esta gran paradoja se encuentre en la cabeza del crucifijo central del Santísimo Misterio de sant Joan de les Abadesses, donde hay un receptáculo para guardar las especies eucarísticas (fig. 112): una preciosa identificación de dos conceptos clave para entender la crisis de las imágenes en Oriente y en los *Libri Carolini* occidentales: la unión de la idea de prototipo (Dios-real-invisible) con la de *imago Dei* (figura-de Dios-representado)⁴⁸¹.

Conclusión: la iconografía sintética de la Teofanía como Retorno de la Sustancia ni creada ni creadora

La reflexión original acerca de la triple imagen de Limoges (fig. 56), en la que aparecía la Mandorla, el Crucificado y la *Majestat*, ha ofrecido, desde el principio, el marco de reflexión sobre la primera y la cuarta substancias de *Periphyseon*: respectivamente, sobre la substancia Creadora y no Creada, y sobre la substancia ni Creadora ni Creada. Estas tres imágenes han sido filtradas por el pensamiento eriugeniano sobre la Sustancia divina en forma de su triple manifestación, *Ousia-Esencia* (Mandorla), *Energieia-Operación* (Sacrificio) y *Dynamis-Virtud* (Glorificación)⁴⁸². Bajo este triángulo metodológico se ha analizado la recepción de la Teología de la luz en la iconografía del *Pantocrátor* en la Catalunya condal. Sin embargo, las sustancias “creaturales” han quedado fuera de este análisis. En el primer capítulo ya se vio la segunda sustancia, *non creat et creatur*, esto es, los efectos del *fiat lux* en una creación de la Nada; en el tercer capítulo habrá que ver la tercera sustancia, es decir, *creat et creatur*, creadora y a la vez creada, de las Causas primordiales, también en el ámbito creatural. Se ha abordado, por tanto, un análisis de la *imago Dei* en función de algunas de sus operaciones, que culminan con el Retorno, palabra clave a lo largo de esta exposición.

Es preciso sintetizar este Retorno al modo como lo plantea Juan Escoto Eriúgena, sólo que con las imágenes de la Catalunya condal. En un inquietante párrafo, Eriúgena sintetiza el propósito de su sistema filosófico: “Ahora vamos a considerar en el cuarto libro cómo se empieza con las obras de la Sexta Meditación Profética de la creación del Universo, que va a considerar el Retorno de todas las cosas a la Naturaleza que ni crea ni es creada, y que conduce nuestro trabajo a la conclusión (...). (para ello) tenemos que escalar por los peldaños de oscuras doctrinas, ir al encuentro de la región de Syrtes, que es como decir, ir a por los peligros de las corrientes de enseñanza poco familiares, aunque sea con el peligro inmediato de naufragar en la oscuridad de los más sutiles intelectos, al igual que de repente los arrecifes pueden resquebrajar el casco del barco: y la longitud de esta aventura es tal que deberemos abordar incluso un quinto libro”⁴⁸³. Tal vez lo más parecido a lo que Eriúgena sugiere se encuentra expresado en forma de lo que Xavier Barral ha denominado la iconografía de carácter sintético y monumental

⁴⁸¹ Es importante conocer otros ejemplos como el del Crucifijo de bronce en la tribuna de la Catedral de Aquisgrán, puesto frente al trono del Emperador Carlomagno, en cuya cabeza eran alojadas las especies eucarísticas; el crucifijo de la catedral de Colonia, regalado por el arzobispo Gereon.

⁴⁸² “Recuerdas que habíamos concluido que la esencia, el poder y la operación forman una inseparable e incorruptible trinidad en nuestra naturaleza, que es la maravillosa armonía de la naturaleza, tan integradas entre ellas que las tres son una unidad y que la unidad es triple, y que no están como si fueran de diversa naturaleza sino de una y la misma, no unidas como la sustancia y los accidentes, sino como una unidad esencial y una substancial diferenciación de tres en uno?” (PL 122, 505D).

⁴⁸³ PL 122, 743D-744A.

inspirada en el *Apocalipsis*, en el arte medieval de Occidente⁴⁸⁴. La idea que expresa Barral se resume de modo un tanto precipitado diciendo que, en el caso de Catalunya, la tendencia a representar al Cristo *Pantocrátor* es de carácter sintético en el sentido que lo que predomina no son las escenas narrativas o descriptivas. La diferencia entre escenas narrativas y sintéticas es la misma que hay entre las páginas iluminadas de una Biblia que van representando lo que se escribe y las imágenes teofánicas que, de un golpe, se ofrecen en los tímpanos de ciertas portadas de iglesias o en las bóvedas con pinturas murales que presiden el culto de un templo entero. Mientras que las primeras se dirigen esencialmente a ilustrar o a describir, las segundas tienen un carácter eminentemente sintético⁴⁸⁵.

Es esencialmente la imagen de la Teofanía del Pantocrátor en forma de luz lo que constituye la síntesis de las representaciones apocalípticas. Es una teofanía que se produce en forma de luz o, al menos, en algún grado de luz o de oscuridad. Pero el punto de referencia es la luz, a juzgar por la abundancia de inscripciones que se encuentra en las obras de arte del período entre el XI y el XIII en el ámbito de la Marca Hispánica. Por esta razón, constituyen episodios igualmente sintéticos del Dios-Luz que crea, que se encarna y que redime del pecado los grandes panoramas pictóricos (fig. 63, 69, 90, 100, 101, 98), los paneles pintados (fig. 35, 54, 61, 62, 64) o estucados (fig. 51), los esmaltes (fig. 56, 57, 74) los manuscritos (fig. 71, 72, 73, 76, 89) las esculturas (fig. 83, 84, 85, 88, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 112) la orfebrería (fig. 86, 87, 96) los tejidos (fig. 97) y otras manifestaciones de este arranque de la voluntad del Creador que crea y que se redime para iluminar las tinieblas del pecado.

⁴⁸⁴ X. Barral i Altet, "L'íconographie de caractère synthétique et monumental inspirée de l'Apocalypse dans l'art médiéval d'Occident", en: R. Petraglio-F. Paschoud-J. Engemann-Y. Christe-P. Klein-X. Barral i Altet- C. Heitz-P. Kurmann-N. Thierry, *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècles*, Actes du Colloque de la Fondation Hardt, 29 février - 3 mars 1976, Genève, Librairie Droz, 1979, p. 187-216.

⁴⁸⁵ M. Durliat, "L'apparition du grand portail roman historié dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne", en: *Cahiers de Saint-Miquel de Cuxa*, t. VIII, 1977, 19; sobre este punto en especial, R. Berger, *Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst*, Reutlingen, 1926. Citado por Barral, 1976, p. 188, nota 9.

2.3. Abstracción

Al estudiar el mundo de la Imagen, del espacio artístico, se trataba de dar una explicación coherente a un sistema formal-compositivo que, por razones aparentemente misteriosas, se había dejado de interesar por el mundo exterior para centrarse en una representación lo más espiritual posible de ese mundo y, sobre todo, de su Creador, el Pantocrátor-Luz. La realidad de la influencia bizantina se deja notar en el arte. Claro que no es lo mismo hablar de la influencia bizantina en el arte paleocristiano cuando, por razones de la unidad cultural de un mismo imperio, esas influencias no dejarán de ser, casi, variantes locales de un mismo estilo. El impacto bizantino es distinto en los términos históricos del imperio carolingio por la sencilla razón de que el Oeste ha sufrido las invasiones bárbaras, mientras que el Este se mantiene en una tradición cultural multiseccular. En este sentido, Carlomagno y sus sucesores mirarán al Oriente como guía para emprender nuevas aventuras culturales y políticas. Bizancio no sólo proveerá de variantes sino de auténticos *exempla*. Obviamente, al hablar de influencias habrá que tener en cuenta el rango y la intensidad de estas interacciones. Además, será distinto, al hablar de influencias en el arte, tratar con la iconografía que con el estilo: porque no siempre irán a la par. Bastante a menudo irán disociados, y la influencia será visible a través de uno de los dos aspectos. Sin embargo, hay un punto en que el arte bizantino aporta una pauta definitiva al arte latino occidental.

No hay duda de que la luz como valor estético y teológico se transmite en todas las épocas en que el arte bizantino, como tal, tiene ocasión de penetrar en el occidente cristiano. Sin embargo, a estas alturas de la investigación se puede decir que hay una teología de la luz que llega a Occidente por una doble vía. Por vía de la liturgia está suficientemente demostrado; por la vía del arte, que en muchas ocasiones es una vía que se solapa con la litúrgica, también parece claro. Porque el arte no hace sino cristalizar estéticamente formas de pensamiento cultural que, con anterioridad a la imagen, ya existían en la palabra. En la recepción de la teología de la luz es importante constatar una y otra vez el hecho de que la Palabra precede siempre a la Imagen. La imagen se presentará como una cristalización estética de la Palabra. Esta es una experiencia aprendida del Oriente, de donde nacen todas las religiones de la luz y de donde proviene, históricamente, la imagen cuya recepción cultural aquí se estudia: el Pantocrátor-luz, los orígenes de cuyo culto se remontan a la edad apostólica, saltan a la patrística y se reciben en el Imperio franco, cuya Marca más meridional estará llamada a independizarse del reino franco a finales del siglo X y unirse al reino aragonés a mediados del siglo XIII. En todo este tiempo, por influencia de esta cultura oriental, la representación del Cristo-Luz habrá experimentado un *proceso de abstracción* formal-compositiva significativo del intento por representar el aspecto apofático de un Dios que, más que teofánico-metafórico, parece estar, por estas épocas de la historia del arte, oculto en una representación de la luz que le instala en el Más-allá de la figuración pictórica: allá donde desaparece la perspectiva lineal y donde el Dios representado aparece como un ser estéticamente inconsciente del mundo que le rodea. Un Dios que la liturgia muestra metafísica y teológicamente providente porque impregna la experiencia religiosa y el arte de la época hasta el último rincón perdido de los valles de ambos lados del Pirineo.

Sólo intentar abarcar el discurso teológico sobre la Luz en la Iglesia oriental y occidental llevaría años de recopilación de citas y expresiones literarias, también de origen pagano, al respecto. Hay una literatura teológica sobre el tema de la luz, no ya en general, sino sólo desde la perspectiva del Verbo de Dios que se encarna: *lux orta est*, dice la liturgia refiriéndose al nacimiento de la Palabra encarnada en la tierra. Por otra parte, se conoce al fondo el discurso iconográfico. Son innumerables las alusiones icónicas y epigráficas que aparecen en la obra de arte: en pintura, escultura, arquitectura y otras artes. Por volver a poner el ejemplo de la Iglesia oriental, es preciso darse cuenta de que hay una elocuencia mutua entre la palabra escrita y la pintura de la Iglesia bizantina. Los teólogos de la Iglesia oriental hacen numerosas referencias a las conexiones entre la elocuencia verbal y las artes visuales. La misma lengua griega empuja a los bizantinos a pensar en estos términos “La premisa esencial de este libro es muy simple: los sermones e himnos de la Iglesia bizantina influyeron en los diferentes modos en que los artistas bizantinos ilustraron sus textos narrativos”: es la primera frase de una obra titulada “Arte y elocuencia en Bizancio”⁴⁸⁶. La palabra *graphie*, por ejemplo, es indistintamente utilizada por los bizantinos tanto para la escritura como para la pintura; *historia* puede significar la historia escrita o un motivo pictórico; y *schema* se refiere tanto a una figura retórica como a una postura de una figura pintada⁴⁸⁷.

En los términos que aquí se tratan, existe una estrecha correspondencia entre la Teología de la luz y la Estética de la luz. Esa Teología de la luz ha venido siendo desglosada en una ‘teología litúrgica’ y una ‘teología científica’, en función de su distinto acercamiento al mundo, respectivamente, bajo la forma de la fe y de la razón: son dos formulaciones distintas de la misma premisa, ‘Dios es luz’, sólo que la fe incide sobre la Revelación de la Biblia y la razón incide sobre la Revelación del orden creado. Si la religión cristiana es la historia de la autorrevelación de la Palabra de Dios en forma de luz que toma forma carnal en el elemento racional de la creación, como es el hombre, el nudo entre la razón y la fe está desatado: esto es lo que significa una Teología de la luz. Junto a este discurso, y con posterioridad a él como discurso (no como realidad), aparece la Teología de la luz estética. Ésta arranca, en el marco cristiano, desde el momento de la Encarnación del Verbo, y se va desplegando a lo largo de la historia de la estética en todas sus manifestaciones sensibles. Por eso debe haber una correspondencia entre el discurso retórico de la teología y el discurso estético del arte. ¿Cuál es la teología que puede haber originado un arte que ‘huye’, en la época y en los lugares que aquí son tratados, de la forma ‘antropomórfica-realista’ de la imagen? Una teología que versa sobre un Dios, en cierto modo visible y en cierto modo invisible: a veces definido como Luz, a veces definido como Tiniebla. ¿Cuál es el arte que resulta de una Palabra que a veces es silencio y otras veces es grito estruendoso? Una estética que a veces es abstracta-simple-silenciosa, y a veces es figurativa-compleja-sonora. Son las antítesis que plantea la propia retórica de la historia del cristianismo: gracia/naturaleza, vida/muerte, fe/razón, mandorla/cruz, metáfora/literalidad, apofasis/catafasis, luz/tiniebla, ceguera de luz/visión de tiniebla. Se trata, en esta sección, de ver las correspondencias entre las *ausencias formal-compositivas* que se han ido viendo en anteriores secciones en la imagen, con las *ausencias retóricas-literarias* que se producen en la teología de la luz de la que la estética no es sino su mejor receptáculo cultural en la Catalunya del siglo XII.

⁴⁸⁶ R. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1981, p. 3.

⁴⁸⁷ Maguire, 1981, p. 9

El Sol como luz 'física' en el origen de la Teofanía sobrenatural de la Luz divina

Entender que una iconografía como la del Pantocrátor-luz resulta de la cristalización de una teología de la luz en el arte es el final de un proceso largo de argumentaciones conceptuales y de visiones en el campo del arte de época medieval. Es un punto de llegada. La influencia del arte bizantino sobre el arte occidental le lleva, hasta el siglo XII y no más allá, a una abstracción en la expresión de la imagen del Dios-Luz. ¿Cómo se puede categorizar filosófica o teológicamente esta idea? ¿Cómo se pasa del discurso de la luz visual a la luz metafórica y luego a la luz teológica? ¿Cómo se pasa de la idea concreta de Dios que se ve en la creación a la idea abstracta, por inabarcable, del Dios subsistente, que no necesitaba crear nada para seguir siendo Dios?⁴⁸⁸

La respuesta a estas preguntas se encuentra en los libros del *Periphyseon* que hablan de Dios. El libro I habla del Dios creador y no creado; los libros IV y V hablan del Dios ni creado ni creador. El primer concepto que llama la atención, y que responde en parte a estas difíciles preguntas es el concepto de Teofanía. Es preciso volver a citar uno de los textos claves del *Peryphiseon*: “Cuando Dios se autorrevela lo hace de acuerdo a la naturaleza intelectual o racional de quien recibe esta revelación, a través de lo que los griegos acostumbra a llamar teofanías, es decir, auto-manifestaciones de Dios. Un ejemplo de esto es: ‘Vi al Señor sentado’, u otras expresiones similares, aunque no es que el profeta viera su Esencia, sino algo creado por Él para automanifestarse”⁴⁸⁹. Dios crea cosas y el hombre, en esas teofanías, conoce a Dios a través de los sentidos. Este texto da a entender un elemento de extraordinaria importancia para el concepto de teología de la luz que se recibe en el arte románico medieval. El conocimiento de la luz de Dios arranca siempre, en un primer momento, de lo sensible. Se debe tener en cuenta la importancia de lo *sensible* en las categorías culturales del hombre de la Edad Media. Tal vez como en ningún otro tiempo, el medioevo es un momento en que la sensibilidad humana tiene mucha importancia en el proceso cognoscitivo. Es una época marcada por la estética de los colores, de los sonidos, de los olores y de los sabores. El mundo sensible es el gran referente para conocer lo inteligible y aun lo divino. Los ojos son el elemento que configura con mayor precisión en la persona una cosmovisión determinada, una percepción del espacio y del tiempo.

⁴⁸⁸ A pesar de que este trabajo está centrado en la recepción de la Teología de la luz, hay que citar algunas obras de primera consulta para una aproximación genérica, aunque no superficial, a la cuestión de la luz. Dos importantes estudios de naturaleza general son de obligada consulta: el artículo ‘lumière’ del *Dictionnaire de spiritualité*, en relación a las referencias escriturales (aunque indudablemente se puede decir todavía más de lo que en este excelente acopio se ofrece). Además, la aguda síntesis de K. Hedwig, *Sphaera Lucis*. Studien zur Intelligibilität des Seienden im Kontext der mittelalterlichen Lichtspekulation, Beiträge Gesch. Phil. Theol. Mittel. N. F. 18, Münster i. W., 1980. Para una bibliografía general sobre la luz y su lugar en la historia de las ideas, D. Bremer, “Licht als universales Darstellungsmedium. Materialem und Bibliographie”, en: *Archiv für Begriffsgeichte*, 18, 1974, p. 185-206; R. Bultmann, “Zur geschichte der Lichtsymbolik im Altertum”, en *Exegetica*. Aufsätze zur Erforschung des Neues Testaments. Ausgewählt, eingeleitet und herausgegeben von Dinkler, E., Tübingen, 1967, p. 323-345; el artículo ‘Licht’ de J. Ratzinger en: *Handbuch Theologischer Grundbegriffe*, herausgeg. Fries, H.; referencias detalladas a autores de la Antigüedad y la Edad Media en los artículos ‘Licht’, ‘Lichtmetaphysik’ y ‘Lumen naturale’ del *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, todos ellos de W. Beierwaltes.

⁴⁸⁹ PL 122, 446CD.

Por eso Eriúgena insiste una y otra vez en el primer libro del *Periphyseon*: *Alumnus* vuelve a plantear que Juan, en su evangelio, dice que veremos a Dios cara a cara. Es la tendencia que se vive en esta época: es una necesidad no sólo de conocer a Dios, sino de ver su rostro. Además, recuerda que Pablo afirma que “ahora le vemos como en un espejo y obscuramente, pero que más adelante le veremos tal y como es”. Y Agustín, continúa, dice en la *Ciudad de Dios*, que “con los ojos de nuestro cuerpo contemplaremos a Dios con una claridad transparente”. Es importante, en el pensamiento de Eriúgena, tal y como lo plantea a través del *alumnus*, la *visión*. Sin embargo, hace dos precisiones con respecto al conocimiento que los ángeles tienen de Dios: 1. No son las causas de las cosas, que subsisten en la Divina Esencia, lo que los ángeles conocen, sino ciertas manifestaciones divinas que los griegos llaman *teofanías*, y que reciben su nombre de aquellas causas eternas, de las que son imágenes. 2. No sólo la Divina esencia es llamada Dios, sino también aquellas teofanías que son reproducidas a partir de las Ideas y que a través de las cuales *son* ellas y *reciben* el nombre de Dios⁴⁹⁰. No es fácil para el *alumnus* entender el concepto de teofanía agarrado, como está, a *la letra* de la Sagrada Escritura. El *Nutritus* debe continuar su explicación: no todos conocerán a Dios del mismo modo. Evidentemente, cada uno conocerá según su capacidad. Entonces, contestará el *alumnus*, ver a Dios es imposible para toda creatura, porque, según dice el Apóstol, “Sólo Él posee la inmortalidad y habita una luz inaccesible”. Pero le contemplaremos a través de ciertas teofanías hechas en nosotros por Él. *Nutritus*: No. Le conoceremos en la Palabra, cada uno en la medida de su santidad, tal como se dice en el Evangelio: “En la casa de mi Padre hay muchas mansiones”. Cada uno de nosotros tendrá una mansión a su medida⁴⁹¹.

El *Periphyseon* de Juan Escoto es una obra sistemática, ciertamente. Pero es muy especulativa. Sabemos que en la alta Edad Media hay conciencia de que todo conocimiento arranca, primeramente, de los sentidos. Es importante ser capaz de explicar el conocimiento de Dios a través de un entrelazamiento entre la Revelación natural -los objetos creados: una teología científica de la luz- y la Revelación sobrenatural -la Palabra de Dios y sus efectos sacramentales: el Misterio, en una palabra-. Por eso, aun sin negar la importancia que en el sistema eriugeniano su autor concede a la teofanía sensible a la que alude el *alumnus* más arriba, concede gran valor a esta Teología litúrgica-bíblica de la luz. Por eso le contesta con una tajante expresión: *unigeniti Dei Verbi notitiam in seipso possidebit, quantum ei gratia donabitur*⁴⁹², es decir, cada uno conocerá a Dios, ciertamente, a través de esas teofanías, pero siempre en la medida en que el Verbo se le dé a conocer a través de una luz *personal*. Ciertamente, la Revelación de la luz que está más al alcance de la mano es, por decirlo así, la luz del sol.

Como en toda revelación, hay una respuesta por parte de la naturaleza humana. De la misma manera, a la luz del sol debe corresponder una *visión* de las cosas sensibles: una especie de fenomenología de la luz presupone toda visión del sol. De hecho, hay una larga tradición, anterior a Eriúgena, sobre la luz del sol y su visión. “Siguiendo la metáfora solar, que arranca del propio Platón, y que es continuada por Plotino el Pseudodionisio también quiere simbolizar lo Bello-Bueno por medio del

⁴⁹⁰ PL 122, 448B.

⁴⁹¹ PL 122, 448CD.

⁴⁹² PL 122, 448C.

sol⁴⁹³. En virtud de su simple existencia, el sol ilumina todo cuanto es capaz de hacerse partícipe de su luz según la proporción adecuada de su ser. Todo ser recibe de idéntica manera la irradiación de la belleza divina, pero según la naturaleza que le es propia y según su peculiar capacidad. Este inmenso sol, en el que se revela la imagen de lo bello-bueno; el sol, que es íntegramente luz y cuyo brillo jamás cesa, ilumina todo cuanto puede ser alumbrado y difunde su abundosa luz sobre la totalidad de las cosas, dando a cada parte la medida del resplandor que le es conveniente. Si alguna cosa no recoge los rayos de sol o los recoge en pequeña medida, no es por culpa del sol, sino por la insuficiencia cualitativa o cuantitativa de su sustancia.”⁴⁹⁴. En este sentido, en muchas de las ocasiones en que Eriúgena habla del sol, no lo emplea como metáfora de la luz sino como la explicación de un fenómeno de la naturaleza⁴⁹⁵, lo cual aparece, como es lógico, en su libro III: El planeta que es llamado Saturno, por su vecindad con los movimientos armoniosos de las estrellas, se dice que es frío y pálido, mientras que el cuerpo del Sol, porque habita la región intermedia del mundo -debido, como los filósofos dicen, a que la distancia de la tierra al sol es la misma que del sol a las estrellas- se entiende que ocupa una especie de situación intermedia⁴⁹⁶. Eriúgena es muy hábil al conceder una posición “intermedia” al sol. Da la impresión, pasados los libros I y II, de que, en el fondo de su mente está preparando las metáforas alusivas a Jesucristo como *Sol iustitiae* del libro V sobre la sustancia ni creada ni creadora⁴⁹⁷. La *mediación* del sol, más adelante, más que a una mediación interplanetaria, aludirá a la mediación de la Encarnación de Cristo. La redención será una intermediación del sol entre la creación y Dios⁴⁹⁸.

En este estadio previo a la teofanía, el sol tiene una función cosmológica en el pensamiento de Eriúgena, aunque remita subterráneamente a la realidad del Verbo como Luz. También Escoto incurre en un tema muy trabajado en la exégesis medieval, como es la creación de la luz en el día primero y la del sol en el día cuarto. Otros autores, como Basilio, en su *Hexaëmeron*, o algunos Padres latinos como Ambrosio o Agustín, y la subsecuente literatura hexameral entran a debatir esta cuestión. Eriúgena continúa en esa línea pero incide más en el aspecto de la causalidad del sol, en el libro II del *Periphyseon*, como era de esperar, en conexión con el tema de las causas primordiales⁴⁹⁹. En el texto de la *Homilía al prólogo del evangelio de Juan*, McEvoy tiende a ver el sol en los términos de un vitalismo universal⁵⁰⁰, aunque seguir en esta línea sería adelantar acontecimientos. Evidentemente, la luz del sol, aun vista desde la perspectiva cosmológica, no se puede desvincular del concepto de teofanía, y mucho menos en la edad carolingia en que vive el monje irlandés. Tomando pie del pasaje paulino de “Las cosas invisibles de Dios son captadas a través de lo que Él ha creado”

⁴⁹³ Cf. *De los nombres divinos*, IV 1 y 4: col. 693 y 697ss.

⁴⁹⁴ A. Puigarnau, *Estética neoplatónica. La representación pictórica de la luz en la Antigüedad*, Barcelona, PPU, 1995, p. 33-34. Sobre las teorías de la visión en Platón, Aristóteles y Plotino, ver esp. Capítulo III: “Percepción de lo de fuera y visión de lo de dentro”, p. 63-72.

⁴⁹⁵ E. Bevan, *Symbolism and Relief*, London, p. 125-150.

⁴⁹⁶ P III, 697D.

⁴⁹⁷ PV 985D (referida a la Resurrección de Cristo: *generaliter quidem omnibus resurrectionis et vitae gratiam praestans*) y PV990C (*quae in Christo, qui est Sol iustitiae, fulgebit, et de ipso Christo...*).

⁴⁹⁸ J. McEvoy, “Metaphors of Light and Metaphysics of Light in Eriugena”, en: Beierwaltes (ed.), *Begriff und Metapher, Sprachform frd Denkens bei Eriugena*, Vorträge des VII. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-29. Juli 1989, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990, p. 154.

⁴⁹⁹ PL 122, 547A: *Causa siquidem, si vere causa est, omnia perfectissime, in ipsa praeambit, effectusque suos, priusquam in aliquo appareant, in seipsa perficit.*

⁵⁰⁰ McEvoy, 1989, p. 155.

(Rom 1, 20) es inevitable para Escoto pensar en el sol como la metáfora más elemental del Creador, ahora en el libro III: “Porque el Profeta dice: ‘Hiciste todas las cosas en la Palabra, es decir, de tu Sabiduría hiciste las cosas. Porque incluso en sol visible, aunque en sí es un simple fuego (...) contiene en sí y comprende la naturaleza de todas las cosas sensibles (...) porque la sustancia de todas las cosas es creada en él (680A) porque es la fuente substancial de todas las cosas sensibles y por esta razón es llamado por los griegos φοιτων, o sea, “El Retorno al Uno” (...) De ahí que los santos teólogos a menudo representen la divinidad superesencial y la esencia sin forma, como dice san Dionisio, por el fuego (...)” (680C). Con extrema facilidad, Eriúgena se desplaza desde la ‘física’ al entendimiento simbólico y conceptual. Es frecuente que al hablar del sol introduzca el tema de la causalidad divina universal, el de la vitalidad de todas las cosas en la Palabra, o el de la relación de la creación visible o invisible de las causas primordiales.

El sol como metáfora: un paso más hacia la apofasis

El hecho de que Eriúgena hable de un Sol que esté en el origen de la constitución del mundo, lleva a preguntarse cómo es posible que de algo Uno salga un mundo diverso. La única solución a esto la proporciona el propio Eriúgena con su concepto de Causa primordial, desarrollado en el libro II del *De Divisione Naturae*. Arrancando del texto de la *Homilía* que dice *Quod factum est, in ipso vita erat*, el sol es la causalidad arquetípica y fundacional de toda la creación inteligible, desde el punto de vista ontológico. En el sol preexisten las causas de la totalidad del sistema del mundo. Dicen las palabras de la *Homilía*: *Ita deus pater simul et semel et filium suum gignit et spiritum suum per genitum filium producit*, es decir: “Dios Padre, en un sólo y mismo acto⁵⁰¹ pronuncia una palabra (o ‘verbo’), emite necesariamente un aliento (o ‘espíritu’), del mismo modo que Dios Padre, por un sólo y mismo acto, engendra a su Hijo y, por el Hijo que ha engendrado produce su Espíritu”⁵⁰². Hay un símbolo, una metáfora, que es, junto al concepto de teofanía, otra de las aportaciones importantes del monje irlandés⁵⁰³. Los constantes diálogos entre el *Nutritus* y el *Alumnus* con frecuencia tienen el siguiente tono: “N: Dios es la Verdad y Dios no es la verdad. A: No sólo es verdad, sino que es la profunda verdad. Lo que ocurre es que la primera aseveración es hecha por afirmación y por metáfora, a partir del hecho de que Él es el Creador y la Causa Primordial de la Verdad, y porque es por participación en Él que de todo lo que se diga que es verdadero, lo es; mientras que la segunda aseveración se produce mediante negación, y se refiere a la trascendencia de lo que es Más-que-la-Verdad”⁵⁰⁴.

Una metáfora clara es la que pone “refiriéndose al Querubín que queda guardando la entrada al Paraíso: Si a alguien le interesa profundizar en el tema, verá que la palabra *Querubín* significa no inapropiadamente la misma Palabra de Dios. Porque la Palabra de Dios, en la que se concilian los tesoros de la ciencia y de la sabiduría está siempre presente, sin intermisión, presente a los poderes de la observación de la naturaleza humana, aconsejándola, purificándola e iluminándola, y eventualmente devolviéndola a la perfección pura de su naturaleza. Porque no es extraño que la palabra *Querubín*

⁵⁰¹ *Simul* y *semel* son dos adverbios que Eriúgena emplea con frecuencia. Por ejemplo, en el PII 558C, 582A, etc.

⁵⁰² PL 122, 288B.

⁵⁰³ *Proprie de Deo dicent non possint, qui omnia (...) incomprehensibili ineffabilique suae naturae excellentia superascendit* (PL 122, 512C).

⁵⁰⁴ PL 122, PIV 757D.

signifique la Sabiduría de Dios, porque esa sabiduría es llamada el Poder y el Ángel del Gran Consejo. Escucha al Apóstol cuando habla de Dios Padre: ‘Porque desde la creación del mundo las cosas invisibles de Dios han sido entendidas y percibidas a través de las cosas que están hechas, y también su Virtud y Poder’, y brevemente, con una maravillosa metáfora la Palabra de Dios es insinuada en la Sagrada Escritura con los nombres de las Esencias Celestiales. De modo similar, no debería ser un error tomar la espada flameante para significar la misma Palabra de Dios. Porque consume y divide”⁵⁰⁵. ¿No podía tener, esa espada flameante, siendo la Palabra de Dios, la forma de una mandorla aureolando la Sabiduría sentada sobre un trono de Luz o sobre un arco iris? Es probable, lo que se sabe con seguridad es que para hablar de Dios y de lo sobrenatural, iluminando el concepto de Teofanía de la Luz, Escoto Eriúgena pone abundantes ejemplos que recuerdan innumerables imágenes de su época o de las épocas que recibirán su legado filosófico-teológico sobre la Sustancia-Luz.

“Pero antes creo que debemos ponderar por qué los nombres que has mencionado, es decir, Esencia, Bondad, Verdad, Justicia, Sabiduría, y otros de este tipo, que no sólo parecen ser divinos, sino los más divinos, y que no parecen significar más que la Divina Substancia o Esencia, son mencionados por el santo padre y teólogo (Máximo) como metafóricos, es decir, como transferidos de la creatura al Creador”. Esta es la definición más brillante de metáfora: una transferencia de algo creado al creador para describirle, aunque sólo sea por comparación con algo *sensible*. “A: Porque *pienso* que debe haber alguna mística y escondida razón para afirmar eso. N: Todo lo que tenga un posible contrario no es aplicable a Dios. Efectivamente, todas las expresiones de la Sagrada Escritura que son aplicadas a Dios son una transferencia de la creatura al Creador”⁵⁰⁶. Lo que ocurre, entonces, es que el Hijo, como manifestación sensible del Padre, es también metáfora. De hecho, dice Eriúgena en sus *Exposiciones a la Jerarquía Celeste del Pseudodionisio* que “la luz incomprendible del Padre nos era inaccesible antes de que fuera encarnado en el hombre y se hiciera luz, de quien proviene la luz, que es Cristo. Una vez hecho hombre, y hecho en nuestra naturaleza, tenemos acceso al Padre invisible, porque en la medida en que entendemos la humanidad de Cristo nos es dada a entender la divinidad del Padre y del Espíritu”⁵⁰⁷.

De manera que la luz del sol es una buena metáfora en la línea de la teología catafática, esto es, afirmativa. El paralelismo entre el sol como origen de la vida en el cosmos y la frase, referida a Cristo como origen de la vida en la Iglesia, *Quod factum est, in ipso vita erat* funciona siempre en el plano de la teología afirmativa. Porque el sol precontiene al resto de las cosas creadas, perfectamente, igual que Cristo contiene en sí a la vida de su Iglesia. Los contiene en todos sus aspectos, sin dejar ninguno de lado. Tanto el sol como Cristo son perfectos en sí mismos antes de manifestarse o de dar vida a otros y, siguiendo el principio plotiniano de la donación sin merma⁵⁰⁸, ni el sol ni Cristo, al entregarse, abandonan su perfección en la causa. Permanecen, desde

⁵⁰⁵ PL 122, PV 864CD-865A.

⁵⁰⁶ PL 122, PI 458D-460B.

⁵⁰⁷ PL 122, *Expositiones Joannis Scoti super Ierarchiam Caelestem S. Dionysii*, PL 122, 132 AB: *inaccessibilis enim erat nobis illa incomprehensibilis lux Patris, priusquam incarnaretur et homo fieret lux ab eo genita, quae est Christus; ipso autem humanato, et in nostra natura facto, accesum habemus ad invisibilem Patrem; nam dum intelligimus Chisti humanitatem, profecto cognoscimus, quantum datum nobis cognoscere, ipsius et Patris et Spiritus utriusque abditam divinitatem.*

⁵⁰⁸ Plotino, *Enéadas* III-IV. Introd., trad. y notas por Jesús Igal. Biblioteca Clásica Gredos, 88. Madrid: Gredos, 1985, p. 30.

luego, inmutables: el sol no se consume dando luz, igual que Cristo no se consume iluminando; no necesitan a nadie sino a ellos mismos. Además, subsisten en sí *simul et semel*, o sea, en un sólo y único acto⁵⁰⁹.

Dentro de este orden, y comentando las categorías aristotélicas en el libro I del *Periphyseon*, Eriúgena subraya que “tan sólo la categoría de relación puede ser predicada metafóricamente de Dios, pues se definen las personas de Dios por su relación mútua: Padre, Hijo y Espíritu Santo⁵¹⁰. Lo cual es interesante expresarlo en términos de luz trinitaria: *Et haec est trina lux, et trina bonitas, tres substantiae in una essentia (...) unum lumen diffusum in omnia (...) splendens in omnibus*⁵¹¹. Bajo esta perspectiva, la teología catafática parece apropiada para definir a las tres personas por sus relaciones intratinitarias de conocimiento y de amor mútuos. Pero ello no deja de ser una descripción metafórica que se sigue captando mediante el símbolo de la luz. Además, el hecho de que las operaciones de Dios sean tenidas en cuenta sólo como metáforas plantea más problemas al sistema eriugeniano desde la definición catafática de Dios. “Considera, entonces: ¿son la acción y la pasión predicadas de Dios, o se puede sostener que, como en el caso de las otras categorías, son empleadas metafóricamente?”⁵¹². Si las categorías de la acción y la pasión sólo son predicadas de Dios metafóricamente, y no propiamente, y si nada es predicable de Dios sino sólo metafóricamente y en cierto modo, entonces, Dios, en realidad, ni actúa ni es receptor de acción, ni se mueve ni es movido, ni ama ni es amado”⁵¹³.

Identidad de Ousía, Dynamis y Energeia en una sola sustancia universal

Es precisamente aquí donde se explica nuestro modo de proceder en la parte central de este capítulo, donde, para explicar la cristalización de la Teología de la luz en el arte se ha recurrido a la triple división que procede de esta pregunta del *alumnus*: “En toda naturaleza racional e intelectual se observa tres cosas que son inseparables entre sí y que se mantienen indestructibles para siempre. Me refiero a ουσια, δυναμις y ενεργεια, o sea, Esencia, Poder y Operación. Porque, de acuerdo con San Dionisio, están eternamente asociadas entre ellas, y son una unidad, y no pueden crecer ni disminuir, porque son inmortales e inmutables⁵¹⁴. Más adelante, en relación a las categorías de la acción y la pasión aplicadas a Dios, *Nutritus* pregunta si en los que actúa el agente es una cosa, la capacidad de actuación es otra y una distinta la acción en sí, o son las tres lo mismo. *Alumnus* ve que son tres cosas distintas. Y *Nutritus* lo explica a fondo en los siguientes términos: “recuerdas que habíamos concluido que la esencia, el poder y la operación forman una inseparable e incorruptible trinidad en nuestra naturaleza, que es la maravillosa armonía de la naturaleza, tan integradas entre ellas que las tres son una unidad y que la unidad es triple, y que no están como si fueran de diversa naturaleza sino de una y la misma, no unidas como la sustancia y los accidentes, sino como una unidad esencial y una substancial diferenciación de tres en uno?”⁵¹⁵

⁵⁰⁹ Cf. McEvoy, 1989, p. 155.

⁵¹⁰ PL 122, 464

⁵¹¹ Joannes Scotus Erigena / *Expositiones super Ierarchiam caelestem S. Dionysii*, PL 122, 128.

⁵¹² PL 122, 504A.

⁵¹³ PL 122, 504B.

⁵¹⁴ PL 122, 486B.

⁵¹⁵ PL 122, 505D.

“La Esencia (*Ousía*) es creada una y universal en todas las cosas y común a todas ellas. Y porque pertenece a todo en lo que participa, se dice que no es propiedad de ninguno de los individuales en los que participa; emana, por una progresión natural, cierta sustancia que pertenece a sí misma, de quien procede. Esta sustancia tiene su propia posibilidad, que deriva del Poder universal (*Energeia*) asociado a aquella esencia y virtud universal. De modo similar, en relación a la operación propia de la *sustancia* y de la *potencia*, debe decirse que descende de una operación universal (*Dynamis*), de la misma Esencia y del mismo Poder universales”⁵¹⁶. Esto constituye un triple entendimiento de las cosas, a través de la *Esencia*, el *Poder* y la *Operación*, que es establecido por el Creador de todo lo que constituye la inmutable subsistencia y la firme base de las cosas. Entonces esta trinidad debe ser contemplada en los individuos; lo que procede desde la primera trinidad esencial debe ser relacionado como efecto de una causa precedente, y sus mociones primordiales y una especie de accidentes primordiales. Lo que viene después de todo esto debe ser considerado como accidentes⁵¹⁷. Lo mismo aplica Eriúgena al estudiar los números en el libro III: *La Fuerza (Ousía)* es la virtud substancial por la cual los números subsisten eterna e inmutablemente en la Mónada, mientras que el *Poder (Dynamis)* es la posibilidad, innata en ellos, por la cual son capaces de ser multiplicados y hacerse *manifiestos* a los intelectos a través de ciertas distinciones terminológicas, diversidades cuantitativas, intervalos diferenciales, y toda la igualdad maravillosa y la indisoluble armonía de la proporción y de las proporcionalidades (...). El *Acto (Energeia)* es la moción de la mente al recordar sin imágenes los números bajo el más puro aspecto de su naturaleza”⁵¹⁸.

La Teología de la Luz heredada de las religiones antiguas del Oriente, cristianizada en el Evangelio de Juan y en las cartas paulinas, en una maravillosa mezcla de judaísmo, helenismo y Revelación cristiana llega a Occidente, entre los siglos VI y XII. Su recepción es gradual, en la cantidad y en la calidad, y a lo largo de ella las ideas teológicas sobre el Pantocrátor-Luz van penetrando al ritmo de los avatares del espacio y del tiempo. Entran a través de la Palabra (textos bíblicos, litúrgicos y patrísticos) y de la Imagen (la recepción de la imagen de la *Maiestas* desde Bizancio hasta Catalunya, pasando por las diversas influencias al sur de Italia y de Francia, entre otras). Sin embargo, lo que se quiere decir con esta triple subdivisión es: 1. La llegada de esta corriente textual-iconológica en relación a la idea de un Verbo-Luz que se encarna y que redime iluminando al mundo se produce, al principio, arrancando desde una estética simbólica-metafórica de la imagen de esa Sabiduría inteligible; 2. Aunque esa iconografía del Dios-Luz se desdoble en *Ousía*, *Energeia* y *Dynamis*, se está hablando de una recepción de una sola idea de Dios-Luz, aunque revelada bajo formas estéticas diversas: Mandorla (*Ousía*), Sacrificio (*Energeia*: *kenosis*-eucaristía) y Retorno (*Dynamis*: exaltación-glorificación del Sacrificio); y 3. Las manifestaciones iconográficas de esta teología de la luz a veces se producen por la vía catafática (teología de la luz propiamente dicha), y a veces van por la vía apofática (teología de la tiniebla). La vía de recepción catafática es la que ofrece la imagen de un Dios antropomórfico-figurado y consciente de su propia presencia, mientras que la vía apofática ofrece la imagen de un Dios geometrizado-abstracto y ausente del espacio y del tiempo; y 4. La metáfora, pues, coincide con la vía catafática de recepción: las figuraciones serán metáforas de la Luz; en cambio, la literalidad (la ‘talcualidad’)

⁵¹⁶ PL 122, 506BCD.

⁵¹⁷ PL 122, 507B.

⁵¹⁸ PL 122, 657C.

ofrecerá al Dios escondido bajo la abstracción pictórica de la bidimensionalidad, frecuente en el arte de la Catalunya condal.

Siguiendo estas pautas, estas palabras de Eriúgena podrían servir de descripción de alguna de las imágenes iconográficas más típicas del románico en la Catalunya de los siglos XI y XII: “Dios no es ni espacio ni tiempo, sino que es metafóricamente llamado Lugar y Tiempo de todas las cosas porque Él es la Causa de todos los lugares y todos los tiempos. Porque las definiciones de todas las cosas subsisten en Él como lugares que eran; y desde Él y desde cierto momento en el tiempo, a través de Él como a través de cierto período de tiempo, y hacia Él como hacia el fin, como era, de los tiempos, el movimiento de todas las cosas empieza y se mueve y llega a su fin, a pesar de que Él ni se mueve ni es movido por Él mismo ni por otro”⁵¹⁹.

La figuración como “multiplicidad-en-la-unidad-de-lo-abstracto”

Las ilustraciones metafóricas son a veces tratadas por Eriúgena como simples alegorías, aunque es cierto que, de modo inesperado, a veces *salta* desde la alegoría más trivial a la expresión, rápida y fugaz, de un profundo pensamiento teológico. Escoto pasa con facilidad de los pensamientos más *decorativistas*, por llamarlos así, del cosmos, a las más *abstractas* especulaciones sobre las personas de la Trinidad o las profundidades del corazón o del intelecto humano. Por el momento, se ha visto el uso que Eriúgena hace de ciertos elementos del cosmos, como el sol, simplemente porque le interesa estudiar el mundo. Se ha visto el uso metafórico, a veces alegórico de esa luz, y cómo el referente creado puede ser trasladado al referente Creador en su calidad de elemento teofánico. Hay una teología estética (de afirmación de los elementos que se refieren a Dios, para explicar mejor su naturaleza) y una teología anestésica (de negación de todo elemento que afirme a Dios, porque éste, en propiedad, debe ser negado para poder ser afirmado-más-allá de lo existente y de lo no existente).

En el *Periphyseon* de Juan Escoto la luz es un elemento curioso, raro, dentro de un sistema aún más original. Es preciso observar cómo el monje irlandés describe el proceso de la visión para darse cuenta de que intenta, al explicarlo, mostrar una dialéctica típica de su sistema filosófico: el juego que va constantemente de lo aparente a lo escondido, de la multiplicidad de lo concreto a la unidad de lo abstracto. “Para los que no conocen que el ojo es una parte corporal de la cabeza, y que es húmedo, y que a través de él la vista fluye desde el cerebro al igual que los rayos salen de la meninge, o sea, de la membrana. La meninge, sin embargo, recibe la naturaleza de la luz desde el corazón, que es la sede del fuego. Porque la vista es la emisión de la luz natural en el sentido de ver a quien la posee, y estalla como rayos que van en busca de las formas de los cuerpos sensibles y los colores y en el camino de vuelta trae sus formas y los diseños de sus colores. La vista es una imagen, formada en los rayos de los ojos, de los diseños y colores de los cuerpos, que de modo instantáneo es captada por el sentido e implantada en la memoria del perceptor”⁵²⁰. No interesa tanto el efecto físico⁵²¹ como las resonancias filosófico-teológicas que arrojan estos textos. Este modo de ver es una manera de expresar una constante en el sistema de pensamiento del Eriúgena: el retorno

⁵¹⁹ PL 122, 468C.

⁵²⁰ PL 122, PI 480CD y PIII 730CD.

⁵²¹ Sobre el concepto de rayo visual ver D. Lindberg, *Science in the Middle Ages*, Chicago, University of Chicago Press, 1978.

de las Causas a su Origen, la compatibilidad entre lo múltiple y lo uno. Del mismo modo como la luz de las luminarias, el sol, la luna y las estrellas, tomadas en su conjunto, pueden ser alegorizadas bajo la forma que utiliza san Pablo en *1Corintios* 15, 41, cada uno de los resucitados participará en la regeneración en grado diverso⁵²².

Desde el momento en que se habla de la luz como enmarcada en la dialéctica de la apariencia y la ocultación, desaparece su dimensión metafórica y se sitúa en el plano teológico. Esto ocurre cuando Eriúgena recurre al intento de explicación de la reunión de lo múltiple en lo Uno a través de sus tres conocidos ejemplos: la Mónada (citada con motivo del triple aspecto de los números), el círculo y el sol⁵²³, tomados de *Los Divinos Nombres* del Pseudodionisio⁵²⁴. A partir de aquí el *mecanismo* de la visión debe ser observado como una metáfora teológica, en el sentido de que la luz es invisible en sí misma pero manifiesta en todas las cosas visibles y, en cierto modo, esta es su manera de revelarse. Máximo el Confesor, en sus *Ambigua*, citados en el *Periphyseon*⁵²⁵, proporciona a Eriúgena una ilustración del retorno escatológico de la creatura intelectual. Se trata de una doctrina que alcanzará fama en las escuelas de teología de los siglos XII y XIII, incluso -silenciando sus fuentes- más allá de la condena del 1225⁵²⁶. El movimiento del intelecto creado, una vez que es consciente de su verdadera meta, es un imperioso movimiento de amor que busca ser abarcado por entero en la totalidad que lo incluye, “como el aire es iluminado por la luz, y el hierro está incandescente por el fuego”. Este símil reaparece bajo diferentes perspectivas en la obra de Eriúgena. Los que participen en la beatitud dejarán atrás toda circunscripción temporal, “porque sólo Dios se hará manifiesto en ellos cuando hayan trascendido los límites de su propia naturaleza”⁵²⁷; en el Retorno Dios será “todo en todos”, es decir, la totalidad de la creación se convertirá en Dios como el aire se convierte en luz⁵²⁸; todas las sustancias serán preservadas en su unificación escatológica, como el aire que no pierde su sustancia cuando se convierte por entero en la luz del sol, “incluso nada aparece en él que no sea luz; pero la luz es una cosa y el aire es otra”⁵²⁹.

En el contexto presente, ¿cómo explicar la multiplicidad de los colores e instrumentos formal-compositivos en la unidad del Dios-Luz representado en el arte románico? No hay un arte románico abstracto, es cierto. Sin embargo, en la medida en que el románico representa la imagen del Dios-Luz necesita aislarse del espacio y del tiempo para dar esta sensación de inmaterialidad. Porque al representar la luz se intenta, precisamente, dar la impresión de algo divinizado. En este sentido, la luz es física sin ser en sí misma un cuerpo dimensional; la luz puede entrar en composición, con un grado de intensidad variable, con la materia: puede producir colores en los cuerpos (colores que se ven, por ejemplo, en el arco iris). Además, siendo en sí invisible, se hace visible con tropezar con algo corpóreo, que es como decir que se ve sólo *gracias a otro*; además, siendo la luz *una*, sus efectos, calor y brillo, incluso vida, son variados. Cada uno de estos misteriosos atributos encuentra su lugar en el pensamiento de Eriúgena, y en la representación iconográfica de un Dios, el verbo encarnado, que se

⁵²² PL 122, PV 987D-988A.

⁵²³ PL 122, PII 618A-620A.

⁵²⁴ Cap. 2, PG 3, 640D.

⁵²⁵ PL 122, PI 515C.

⁵²⁶ McEvoy, 1989, p. 162-163.

⁵²⁷ PL 122, PI 483AB.

⁵²⁸ PL 122, PIII 683C; PV 876B.

⁵²⁹ PL 122, PV 879A.

acoge a la misma dialéctica de la luz porque Él es la Luz: esto es lo que muestra el arte: una dialéctica que alterna la apariencia y el ocultamiento, la figuración y la abstracción. Por eso este extraño epígrafe titulado ‘la figuración como “multiplicidad-en-la-unidad-de-lo-abstracto”’. A lo largo de las diferentes etapas del románico, incluso en su gradual recepción de la tradición bizantina, sus elementos ‘pictórico-figurativo’ y ‘lineal-abstracto’ predominan a veces de modo alternativo, a veces de modo conjuntivo. ¿No es acertada la representación del Pantocrátor, bajo sus diferentes formas de *Ousia-Energeia-Dynamis*, la siguiente descripción de el Eriúgena: “Porque incluso esta luz sensible, que llena por completo el mundo visible, mientras permanece inmutable a pesar de su vehículo, al que llamamos el cuerpo solar, gira en un eterno movimiento a través de los espacios intermedios del éter alrededor de la tierra; sin embargo, esta misma luz, fluyendo de un lado a otro desde su vehículo (el sol) como de una fuente inextinguible, invade el mundo entero con una inconmensurable difusión de sus rayos que no deja lugar por el que no circule, y permanece siempre inmutable. Porque en cualquier lugar del mundo es siempre plena y completa, y no procede de ninguna parte ni va en busca de ningún lugar, salvo de cierta parte de esta atmósfera baja alrededor de la tierra, que la deja libre para tener la oportunidad de admitir la sombra de la tierra, llamada noche; y entonces reclama la mirada de los animales sensibles a la luz y los atrae para que ellos puedan ver en la medida en que pueden ver lo que pueden ver. Porque mueve los rayos de los ojos de manera que son movidos hacia la luz, que es la causa de su movimiento. Y no debemos sorprendernos de oír que la naturaleza de la luz, que es el fuego, llene todo el mundo sensible y esté por todas partes sin cambio alguno. Porque san Dionisio también enseña en su libro “Sobre la jerarquía celestial”, y san Basilio también afirma lo mismo en su *Hexameron*, diciendo que la substancia de la luz está por todas partes, pero estalla de un lado a otro por cierta operación en las luminarias del mundo, ya sean grandes o pequeñas, no sólo para proporcionar iluminación, sino para determinar la medida del tiempo en porciones, gracias al movimiento de los cuerpos celestes”⁵³⁰.

De la metáfora de la luz a la metafísica de la luz: de lo figurativo a lo abstracto, de la teología catafática a la teología apofática

La razón para afirmar que todo ser es una teofanía de la luz es expuesta por Escoto Eriúgena en las *Expositiones*⁵³¹. El ‘Padre de las Luces’ (San. 1, 17), la Palabra y el Espíritu son *trina lux... una bonitas, unum lumen diffusum in omnia quae sunt*. Todo debe ser entendido desde la perspectiva del Padre. Eriúgena tiene en cuenta la objeción de que las creaturas intelectuales y racionales son las que reciben la luz, más que sus mediadores activos: el Padre es *per seipsum lux*. Él hizo todas las cosas en la Palabra, que es coesencial a Él, y que es a su vez luz. Luego se puede entender y creer que todas las creaturas son luces creadas. La segunda razón para afirmar esto es que el Bien, que es la luz invisible e inaccesible, más allá de los sentidos y del intelecto, deseó descender, a través de las cosas creadas por la luz, casi como a través de las palabras o el discurso (*veluti quasdam lucubrationes*), para darse a conocer a las creaturas racionales e intelectuales, tal y como el Apóstol dice (Rom 1, 20). No hay problema en que todo lo que refleja de algún modo la luz inaccesible, haciéndola accesible a los

⁵³⁰ PL 122, PI 520CD-521B.

⁵³¹ PL 122, 128.

intelectos puros, debería ser comprendido como luz en sí mismo, luz que ilumina a las almas y las retorna al conocimiento de su Creador.

Eriúgena trae a colación el concepto de luz, en el que arraiga gran parte de su utilización simbólica y metafórica. Al igual que otros nombres divinos como el de Inicio, Mediación y Fin, Vida y Sabiduría, la Luz es un apelativo ratificado por la autoridad bíblica y comprendido por la razón. La creación, entendida a nivel conceptual, es luz en un sentido no-figurativo, no-metafórico, sino propio y verdadero. Sobre esta idea incide la frase paulina *quidquid apparet per formam apparet: la forma, el ser y la luz pueden ser equiparados*, y el estudio *hexameral* de la no-forma emergente llega a ser, dialécticamente, la contemplación de lo invisible, de las causas primordiales viniendo *de* y manifestándose *en* la no-forma y la no-apariencia del Dios-supremo⁵³². La forma, como la luz y el color, no es corpórea sino incorpórea, por su relación con las causas creadas, que son en ellas las primeras producciones de la luz substancial. En el libro III del *Periphyseon* la creación de la luz se relaciona con las razones eternas en Dios; pero comparándola con las causas, la misma existencia de la creatura es llamada obscuridad. En este movimiento conceptual de la perspectiva de la metafísica de la luz en sentido propio, ésta ha alcanzado y fundamentado la metáfora de la luz. A estas alturas McEvoy apunta el concepto de ‘metáfora absoluta’, como expresión adecuada para la relación entre la luz como metáfora sensible y el concepto insensible al que apunta semánticamente: una metáfora no puede ser reemplazada por un concepto y constituye, además, un elemento esencial en la historia del concepto⁵³³. Esto es algo que ocurre necesariamente en la lógica idealista de Eriúgena, que guarda semejanza, en esto, con Agustín, antes que él, y a Grosseteste más tardíamente. La dimensión metafísica del pensamiento no es algo que se alcance, simplemente, con una multiplicación de las metáforas. Pero un esfuerzo de pensamiento que mueve una y otra vez desde la creación hasta su realidad-primigenia (o de los *sensibilia* a los *intelligibilia* del modelo platónico o neoplatónico), una inversión del concepto inicial, experimental y verificable no sólo es permitida sino requerida. Para contemplar el Origen de todas las cosas *como origen* y el Final *como final*, es forzoso decir acerca de la luz creada (o bondad, o belleza) que en substancia y actividad es la reflexión y manifestación de una, verdadera y fundante realidad. La *lux prima* es inefablemente más verdadera *lux* que el sol en sí mismo o que la luz física, y la *visio intellectuallis* representa de un modo incomparablemente más verdadero la verdad del pensamiento creado que la simple visión.

Sin embargo, la *lux*, precisamente como *praesens*, es por necesidad *ineffabilis*. Tras la emanación sigue ineludiblemente el retorno, y tras la afirmación viene la negación. El nombre divino de Luz está sujeto a la misma lógica dialéctica que los demás nombres, incluido el del ser. La referencia que se hace en la *Homilía*⁵³⁴ al *per se subsistentis luminis cuius lux per excellentiam tenebrae nominatur, quoniam a nulla creatura, quid vel qualis sit, comprehenditur*, evoca la no participación en el ser, de la divina trascendencia, y la divina ignorancia o autoconocimiento no-categorial. Dios, como *lux mundi* y luz en sí mismo, es la *oscuridad* por dos razones fundamentales: 1.

⁵³² PL 122, PII 548B.

⁵³³ H. Blumenberg, “Paradigmen zu einer Metaphorologie”, en: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6, 1960, p. 7ss. McEvoy cita la p. 131 donde Blumenberg comenta la metáfora del círculo y describe la función de la ‘absolute Metapher’: “die in die begreifend-begrifflich nicht erfüllbare Lücke und Leerstelle einspringt, un auf ihre Art auszusagen”. McEvoy, 1989, p. 166, nota 19.

⁵³⁴ C. XIII, 36-37, p. 268.

porque el no-ser divino significa la realidad de la divina trascendencia con respecto a todas las realizaciones o particularizaciones del ser; 2. porque la ignorancia divina es, precisamente, la verdadera sabiduría. Su realidad inconceptualizable aparece al entendimiento humano como oscuridad. Pero es en realidad y verdaderamente la ilimitada e indeterminada plenitud de luz. En la inconmensurabilidad de esa oscuridad brilla el infinito exceso de ilimitada luz en sí misma. esta luz es ceguera y oscuridad para el pensamiento conceptual, pero la oscuridad es luz en sí misma y por sí misma. Dios es *clarissimis per naturam*, de ahí que deba permanecer inconceptualizable al pensamiento categorial⁵³⁵.

Por eso resulta necesario que cualquier análisis de la Teología de la Luz en la Edad Media exponga el modo cómo este flujo lumínico-divino se pronuncia como primera Palabra, anterior al tiempo cronológico y, en su retorno, experimenta un cambio de signo. En definitiva: hay una sola Luz -la luz del Logos cristiano encarnado en Cristo-, una *Lux creat et non creatur*⁵³⁶ y todo lo demás es un rastro de ésta, es su *Epifanía*, su manifestación. Esto es lo que nos dice la expresión *Ego sum lux mundi*; es lo que se concluye al observar esas palabras inscritas en el libro abierto del Pantocrátor: la fuerza vital de la Palabra en sí misma, hasta el extremo de encarnarse en el Logos-Luz; la fuerza vital de la Palabra que, a través de la Escritura o de otras manifestaciones del Logos-Luz, se *manifiesta* impactando *epistemológicamente* al hombre-luz. ¿Cuándo ese Logos-Luz se hace Imagen-Luz? Evidentemente, desde el momento en que *la Luz sale*. En el punto de intersección entre el *ego sum lux* y el *vos estis lux*, ahí aparece una sombra, una imagen. En ese punto, la luz ya es creada: *Lux creatur et creat*⁵³⁷. En el fondo, ese punto de intersección se resume en otras dos palabras: *fiat lux*. A partir de aquí se entiende el *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram* (Gen. 1, 26)⁵³⁸, en virtud del que se puede captar *La* imagen, es decir, la *Primera* imagen: el Logos cristiano encarnado, primero, en la naturaleza humana y, mucho después, representado artísticamente.

Desde el punto de vista epistemológico, del hombre que *se pone* a conocer la Palabra-Luz, este sería el primer impacto de la Palabra: el que viene directamente de la Biblia. Después de él, su profundo eco resuena, diáfano, primero, en el ámbito de la Patrología griega (Clemente y Filón de Alejandría, Orígenes, Gregorio nisenio, Gregorio nacienceno, Máximo el Confesor, Dionisio el Areopagita); después, en la latina (principalmente en Agustín de Hipona); más tarde impregna la recepción platónica medieval con Escoto Eriúgena, Bernardo de Claraval, Buenaventura, Tomás de Aquino, la Escuela de Chartres; alcanzando, al mismo tiempo, otras múltiples manifestaciones de la cultura coetánea en Catalunya y en el la vecina Europa de la época: la música⁵³⁹, la liturgia⁵⁴⁰, la literatura⁵⁴¹, el arte.

⁵³⁵ W. Beierwaltes, "Das Problem des absoluten Selbstewußtseins bei Johannes Scotus Eriugena", en: *Platonismus in der Philosophie des Mittelalters*, ed. Beierwaltes, Wege der Forschung Bd. CXCVII, Darmstadt, 1969, p. 484-516; W. Beierwaltes, "Negati Affirmatio. Or the World as Metaphor. A foundation for medieval aesthetics from the Writings of John Scotis Eriugena", *Dionysius*, I, dec. 1977, Dalhousie University Press, p. 127-159. Ver McEvoy, 1989, p. 167, nota 20.

⁵³⁶ F. A. Yates, *Assaigs sobre Ramon Llull*, Barcelona, Empúries, 1985, p. 128.

⁵³⁷ *Ibid.* p. 129.

⁵³⁸ Otros textos recogen la misma idea: Gen. 1, 27: *Et creavit Deus hominem ad imaginem Dei creavit illum*; Sap. 8.

⁵³⁹ H. Anglès "La musique en Catalogne à l'époque romane. L'École de Ripoll". In: Anglès, H. *Scripta Musicologica*. Storia e Letteratura, raccolta di studi e testi, vol. I. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, p. 283-284; H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Publicacions de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, 1935; H.

Esta Palabra, en la fuerza creadora del *fiat lux*, tiene la capacidad de engendrar una *imagen en la conciencia receptora del que cree*: una conciencia doctrinal, del dogma; una conciencia que se abre, ignorante todavía, a la fe en la Madre de Dios, en los ángeles, en los apóstoles y en los santos de la época. Iconográficamente, ninguna representación de Dios, por perfecta que sea, será capaz de aprehenderlo artísticamente en todo su esplendor sobrenatural. De esta idea arranca y permanece inconscientemente clara en la conciencia religiosa de la época toda la teología apofática que ya el Pseudodionisio Areopagita explicita con una anticipación de seiscientos años: La poderosísima imagen del alma precipitándose, ciega (es decir, con un “entendimiento ciego”), contra los impenetrables rayos de una luz inaccesible en unidad con los rayos superluminosos, o hacia la resplandeciente obscuridad, se basa en la noción fundamental de que el alma debe cegarse voluntariamente a través de la práctica de una radical *aphairesis*: un no-conocimiento de las creaturas⁵⁴². En este marco se desarrolla una Teología y una Filosofía de la luz que suponen un tercer grado de estudio de este tipo de iconografía. Se trata de un estudio centrado, filosóficamente, en el neoplatonismo medieval y, teológicamente, en una Iconología en el sentido literal de la palabra, es decir, el estudio de la posibilidad de *concebir mentalmente* la *Imago Dei*⁵⁴³. Es aquí donde tiene su marco original la polémica sobre las imágenes suscitada por el concilio del 754: la polémica sobre la imposibilidad de captar en una imagen la naturaleza divina de Jesucristo. Es, en el fondo, no distinguir que ese *ego sum lux mundi*, que se adora, se refiere no al rastro que deja el Logos en su epifanía -el *vos estis lux mundi*- sino a la primera Luz, con mayúsculas, que constituye, por mediación del *fiat lux*, el Modelo primigenio de Dios. Lo único realmente Luz es el Padre y Cristo es su primera expresión (*Primum et novissimus*, reza la inscripción de un buen número de pantócratores). En el fondo, la reflexión se da en torno a la *representatividad* de Dios.

Anglès, “La musique en Catalogne aux Xe et XIe siècles. L’École de Ripoll”. In: *La Catalogne à l’époque romane*. Conférences données en 1929-1930 à la Sorbonne. París: 1932, p. 157-179; B. M. Moragas, “Transcripció musical de dos himnes”. In: *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglès*, Vol. II, Barcelona: 1958-1961, p. 591-598. Son los himnos *Tempora fulgida nunc rutilant* y *Splendida nempe dies rutilat*, que se encuentran, respectivamente, en el ms. de Ripoll 40, folios 63v y 64 del Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona.

⁵⁴⁰ Bernal, J. R. “La noche de Pascua en la antigua liturgia hispana”. *Hispania Sacra*, 37, 1964; Olivar, A. *Els manuscrits litúrgics de la Biblioteca de Montserrat*. Scripta et Documenta, 18. Monestir de Montserrat: 1969, p. 44; Mundó, A. “El proser-troper Montserrat 73”. *Liturgica*, 3.. Montserrat: Scripta et monumenta, 17, 1966; Olivar, A. *Sacramentarium Rivipullense*. Monumenta Hispania Sacra, Serie litúrgica, VII. Madrid-Barcelona: CSIC, 1964; Pinell, J. “La benedició del ciri pasqual i els seus textos”. In: *Liturgica*, 2. Scripta et Monumenta, 10. Montserrat: 1958.; Pinell, J. “Vestigis del lucernari a Occident”. *Liturgica*, I. Montserrat: 1956, p. 91-149.

⁵⁴¹ *Monumenta Germaniae Historica. Lateinisches Hexameter Lexikon*. Dichterisches Formelgut von Ennius bis Archipoeta. München: Monumenta Germaniae Historica, 1981.

⁵⁴² Vgr. Pseudodionisio, *De mystica theologia*, II y *De divinis nominibus*, IV 11. Vid. McGinn, B.-Otten, W (ed.). *Eriugena: East and West*. Papers of the Eighth International Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenian Studies. Chicago and Notre Dame, 18-20 October 1991. Notre Dame Conferences in Medieval Studies, no. V. Notre Dame-London: University of Notre Dame Press: 1994, p. 141-154. Para el conocimiento de Dios como no-conocimiento Vid. Puech, H. C. “La ténèbre mystique chez le Pseudo-Denys l’Aréopagite et dans la tradition patristique”. In: *Études carmélitaines*, 23, 1938, p. 46-49; y Lossky, V. *Essai sur la théologie mystique de l’église d’orient*. Paris: 1990, p. 33-34.

⁵⁴³ En este sentido, algunas obras pueden ofrecer un buen marco bibliográfico: Pelikan, J. *Imago Dei. The Byzantine Apology for Icons*. Washington: Yale University Press, New Haven and London, 1990; Finney, P. C. *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1994; Belting, H. *Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art*. Chicago -London: The University of Chicago Press, 1994, etc.

Saltado el obstáculo de la iconoclastia, históricamente gracias al Concilio niceno del 787, la imaginería medieval se centra en el campo de los recursos para explicitar estéticamente, corporalmente, una realidad que ya subyace en la conciencia espiritual y sensible del pueblo fiel. Ahí el pintor desarrolla todos los recursos iconográficos a su alcance: una mandorla de luz rodeando a Cristo, un halo alrededor de su rostro, en muchos casos un arco iris a modo de asiento del Pantócrator, y un largo etcétera de recursos estéticos que intentan *cosificar* lo dicho hasta ahora: la primigénesis del Logos-Luz (*ego sum lux*), el rastro de esa luz (*vos estis lux*) y, como consecuencia, la posibilidad de representar artísticamente y de conceptualizar teológica y filosóficamente un Dios hasta el Antiguo Testamento *absconditus*. La luz representada, siguiendo metodológicamente a Escoto Eriúgena, se hace *nec creans nec creata*, ni creada ni creadora: se hace oscuridad absoluta, algo ininteligible y, por eso, inalcanzablemente sobrenatural para los que todavía vivimos aprisionados por este cuerpo de muerte, en palabras de san Pablo. Este modo de ver aparece ejemplificado en la *Vida de Moisés*, donde Gregorio niseno describe tres estadios de un camino que recorre el alma: (1) desde la luz, que es conocimiento de los efectos creados; (2) a través de la nube, que implica una *aphairesis* (la remoción de la materia extraña, de modo que Dios pueda ser conocido en el espejo del alma); (3) hasta llegar a la oscuridad, donde el alma, finalmente, conoce y ve a Dios a través del no-conocimiento y de la no-visión⁵⁴⁴.

Este proceso de *despliegue, conocimiento y representación* del Dios-Luz funciona gracias a un mecanismo, por llamarlo así, espiral. La recepción de la Teología de la Luz que cristaliza en la imagen iconográfica del Pantocrátor resulta difícil de argumentar porque esa Teología de la Luz que *existe* -sin Principio-, es *teofanizada* (el *et verbum caro factum est* juánico), *conocida* como *Lux mundi* (Juan 8, 12) y *cristalizada* estéticamente como imagen del Verbo encarnado (san Pablo arroja esta primera teología icónica de Cristo como Imagen del Padre en 2 Cor. 4,4⁵⁴⁵, Col. 1, 15⁵⁴⁶ y Heb. 1, 3⁵⁴⁷). La existencia *escondida*, veterotestamentaria del Logos inexpresado; la *teofanización* neotestamentaria; la *iconización* paulina; y la *estetización* paleocristiana y, más tardíamente medieval son elementos de un proceso que dibuja una espiral de expresión estética que va cambiando de signo a medida que avanza. Como toda espiral sufre un efecto, por decirlo así, pendular, que la hace oscilar de un extremo a otro. Algunos de los polos que va recorriendo son los que se enunciaban en las palabras del epígrafe bajo el que ahora se escriben en estas líneas. La recepción de la Teología de la luz va de una Metáfora a una Metafísica de la luz; de una teología catafática a una teología apofática; de una figuración a una abstracción de la *imago dei* mediante el uso y abuso de formas geométricas. Simplificando, este conocimiento de la Palabra escondida, que culmina en una Luz que *retorna*, volviendo a hacerse estética, de continuo, en la constante revisitación de todos y cada uno de esos extremos del péndulo -y de otros que no menciono- sigue la siguiente poética: arranca de lo *metafórico* (sensible y figurativo (*reconocible*), por lo general) y avanza hacia lo *literal* (espiritual y abstracto (*irreconocible* y *cegador*), por lo general). Esta es una poética que debe emplearse si se pretende entender la *imago dei* del románico europeo como una

⁵⁴⁴ Gregorio de Nisa, *Vita Moysis*, II, 164. Sobre todo este epígrafe consultar: A. Puigarnau, "La imagen de un Pantocrátor catalán como encarnación del logos cristiano en el siglo XIII", en: A. Vega- J. A. Rodríguez-Tous- R. Bouso, *Estética y Religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*, Barcelona, Er, Revista de Filosofía. Documentos, 1998, p. 393-402.

⁵⁴⁵ *Ut non fulgeat illis illuminatio evangelii gloriae Christi, qui est imago Dei.*

⁵⁴⁶ *Qui est imago Dei invisibilis, primogenitus annis creaturae.*

⁵⁴⁷ *Qui cum sit splendor gloriae, et figura substantiae eius.*

manifestación de una Teología mística de la luz metafísica que, pendularmente, abandona sus zonas para habitar, como sucederá en el gótico, las estancias de una nueva Teología simbólica en la que la *imago dei* se acerca más a la creatura gracias a una poderosa antropomorfización de su aspecto exterior visible.

Juan Escoto Eriúgena y el arte medieval: ¿influencias iconográficas o historia de las ideas?

Para un congreso entre el 26 y el 30 de agosto de 1985 cuyas actas se iban a publicar en Heidelberg en el 1987, el profesor Yves Christe presenta un importante trabajo cuyo título da a entender algunas relaciones entre el pensamiento de Juan Escoto Eriúgena y el arte medieval⁵⁴⁸. Desde el principio deja claro que su aportación es un elemento más en la cadena del establecimiento de relaciones entre la obra del monje irlandés y el arte de la Edad Media. En efecto, ya Jeaneau y Dutton habían demostrado, en el 1983, que los *tituli* del *Codex aureus* de Saint-Emmeram de Ratisbona provenían, más que de Alcuino, de Escoto Eriúgena⁵⁴⁹. Sin embargo, no son ellos los primeros en establecer este tipo de relaciones. Ya en el 1923, el estudioso Friend llama la atención por primera vez sobre un objeto marcado con el sello de la obra literaria de Juan Escoto⁵⁵⁰. El detalle que observaba era una conexión entre la disposición inhabitual de los bustos del sol y la luna en la cubierta de la segunda encuadernación del evangelario de Lindau, que aparecen eclipsados, con la descripción del eclipse del Viernes Santo que Eriúgena hace, por carta, a Policarpo⁵⁵¹. El encargo que el rey Carlos el Calvo le hace para la capilla palatina de la Compiègne, que se consagra el 5 de mayo del 877, es conocido a través de su poema *Aulae Siderae*⁵⁵². También Jeaneau, el 1978 publica una glosa eriugeniana inspirada directamente en Ambroise Autpert en el folio 220v. del Ms. 561 de la Biblioteca Mazarina⁵⁵³. Más recientemente, Skubiszewski ha señalado la posible influencia del Pseudodionisio y del Escoto en la realización de la doble página ilustrada del Cantar de los Cantares de

⁵⁴⁸ Y. Christe, "Influences et retentissement de l'oeuvre de Jean Scot sur l'art medieval: bilan et perspectives", W. Beierwaltes (ed.) *Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August, 1985, p. 142-161

⁵⁴⁹ E. Jeaneau, P. Dutton, "The Verses of the 'Codex Aureus' of Saint-Emmeram", en: *Studi Medievali*, 3ª serie, t. 24, 1, 1983, p. 75-120.

⁵⁵⁰ A. M. Friend, Jr., "Carolingian Art in the Abbey of Saint Denys", en: *Art Studies*, t. 1, 1923, p. 67-75.

⁵⁵¹ PL 122, 1180C: *Dic autem ei...contrario factam*.

⁵⁵² M. Froussard, "Aulae Siderae. Vers de Jean Scot au roi Charles", en: *Cahiers Archéologiques*, t. 21, 1971, p. 79-88; M. Vieillard-Troiekourov, "La chapelle du palais de Charles le Chauve à Compiègne", *Cahiers Archéologiques*, t. 21, 1971, p. 89-108; Y. Christe, "Sainte-Marie de Compiègne et le temple d'Hézéchiél", en: R. Roques (ed.), *Jean Scot Erigène et l'histoire de la philosophie*, Paris, 1977, p. 477-481; traducción al castellano de Francisco Socas en la sección de "Traducciones e inéditos" de *ER Revista de filosofía*, nº 3, Sevilla, mayo de 1986, p. 129-134, cuyo original es el *Cantabrigensis Collegii Corporis Christi* codex 223, publicado por L. Traube en *Iohannis Scotti Carmina in M. G. H. poet. lat. aevi carolini*, Berolini, 1896, IX, p. 550-552.

⁵⁵³ E. Jeaneau, "Quisquilliae e Mazarinaeo codice 561 depromptae", en: *recherches de théologie ancienne et médiévale*, t. 55, 1978, p. 79-129.

Bamberg⁵⁵⁴. También Werkmeister, años antes, ve la influencia de Eriúgena sobre la decoración del manuscrito de Munich⁵⁵⁵.

Este conjunto de artículos interesa en el presente contexto porque ahí aparecen, puestos en relación con la obra literaria de Juan Escoto Eriúgena, una serie de imágenes relacionadas con la recepción de la Teología de la luz en Occidente, y que ya han sido comentadas en el capítulo precedente. Concretamente, aparece la iconografía de la *Maiestas*⁵⁵⁶, la del Cordero místico⁵⁵⁷ y la del Crucificado⁵⁵⁸: tres elementos que han servido de importante punto de referencia para cuantificar y cualificar hasta qué punto ha cristalizado en la Catalunya condal esa teología de la luz venida de Oriente a través de Francia e Italia, sobre todo. También el tema eucarístico del Cordero con un cáliz a sus pies recogiendo la sangre que mana de su costado abierto es objeto de una ilustración del *Codex Aureus* de Saint-Emmeram. Da la impresión, a la vista de estos materiales, que Juan Escoto Eriúgena ha entendido la exégesis clásica de los ciclos de Creación, Redención y Apocalipsis en los términos que se ajustan a la iconografía del arte de su tiempo⁵⁵⁹. Es más, a la vista de estos testimonios parece poderse entrever una conclusión: el monje irlandés pudo haber sido tomado por Carlos el Calvo como consejero ocasional en materias artísticas, de manera que debió tener la oportunidad de intervenir directamente en la concepción y realización de importantes obras de arte durante la segunda parte del reinado de Carlos el Calvo. El artículo de Christe menciona el folio 5r. del Sacramentario de Metz porque le parece que refleja las ideas del Escoto sobre el movimiento de *processio* y de *reversio* de las creaturas a partir y en dirección al centro inmóvil que es Dios. Son ideas que se encuentran, como es lógico, en el libro V del *Periphyseon*⁵⁶⁰ y además en las *Ambigua ad Iohannem* de Máximo⁵⁶¹. A estos dos textos añade el del movimiento circular o esférico de los serafines alrededor del Dios inmóvil, extraído de la *Caelestis Hierarchia*. El texto que cita podría estar relacionado con esa obra de arte: *talis circularis motus, vel, ut plenius dicam, sphericus, circa summum bonum, tamquam circa quoddam immobile centrum, omnibus creaturis visibilibus et invisibilibus communis est, quamvis non equaliter moveantur: nam in quantum ei adpropinquant, in tantum mobilius, incessabilius, calidius et celerius et superferventius circumferuntur*⁵⁶². Además, el 1933 el paleógrafo alemán Bischoff analiza el códice de Uta, de la primera mitad del siglo XI, salido del *scriptorium* de Saint-Emmeram de Ratisbona⁵⁶³. Resulta alentador que alguien haya comprobado que las inscripciones que acompañan la imagen de san Erhart celebrando Misa son extraídas de la traducción de Eriúgena a la *Caelestis Hierarchia* del Pseudodionisio⁵⁶⁴.

⁵⁵⁴ P. Skubiszewski, “*Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium* dans l’art des Xe-XIe siècles. Idées et structures des images”, *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 28, 1985, p. 153-158.

⁵⁵⁵ O. Werkmeister, *Der Deckel des Codex Aureus von St. Emmeram. Ein Goldschmiedewerk des 9. Jahrhunderts*, Bade-Baden, 1963, p. 798-80.

⁵⁵⁶ Sacramentario de Metz, PBN, lat. 1152, fol. 5r. Christe, 1987, fig. 3.

⁵⁵⁷ München, Bayerische Staatsbibl., Clm, 14000, fol 6r. Christe, 1987, fig. 2.

⁵⁵⁸ New York, Piermont Morgan Library, segunda encuadernación del Evangelionario de Lindau. Christe, 1987, fig. 1.

⁵⁵⁹ Christe, 1987, p. 146.

⁵⁶⁰ PL 122, 919.

⁵⁶¹ PL 122, 1201-1202.

⁵⁶² Jer. Cel. VII, 129-135.

⁵⁶³ München, Bayerische Staatsbibl., Clm. 13601, fol 4r. Christe, 1987, fig. 4.

⁵⁶⁴ B. Bischoff, “Literarisches und künstlerisches Leben in St. Emmeram während des frühen und hohen Mittelalters”, en: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens*, t. 51, 1933, p. 102-142; A. Boeckler, “Das Erharbild im Utacodex”, en: *Studies in Art and Literature for Bella da Costa Greene*, Princeton, 1967, p. 221-224.

Tal vez haya más relaciones, directas o indirectas, entre el pensamiento de Juan Escoto Eriúgena y el arte medieval. Sin embargo, todos los intentos que parece haber para conectar las ideas del monje irlandés con el arte medieval parecen ser exclusivamente *iconográficos*, en el sentido de tratar de ver su pensamiento directamente expresado en una imagen. El mismo Christe se pregunta, con respecto al Sacramentario de Metz (concretamente en los folios 16r, 46r, 65r y 97r, que al parecer van orlados con unas bandas pintadas a base de múltiples puntos coloreados), si estos puntos *en reflètent pas aussi quelque chose des idées de Jean Scot sur la création comme immense source de lumière née du miroitement de multiples parcelles lumineuses*⁵⁶⁵. Además, relacionándolo con esas imágenes, cita el siguiente texto: “*Hinc est quod universalis huius mundi fabrica maximum lumen fit ex multis partibus veluti ex multis lucernis compactum* (PL 122, 129D)”. Es una pura asociación iconográfica de ideas, que no da seguridad sobre la influencia de un texto como ese sobre aquel tipo de imágenes. Vale la pena esperar a que cada cierto tiempo se vayan encontrando más imágenes que se puedan relacionar directamente con la obra de Escoto, como el espectacular manuscrito de la *Clavis Physicae*, o la constancia del uso del poema *Aulae Siderae*, u otras excepciones que confirmen la regla de una poderosa influencia del pensamiento eriugeniano hasta el siglo XII occidental en Europa. Sin embargo, para establecer una relación histórica segura, será necesario que aflore una cantidad de documentos importante y, además, que se trate de casos explícitos de conexión entre la imagen iconográfica y el texto eriugeniano.

Cuando en la explicación de una recepción de ideas sobre la teología de la luz en la Catalunya condal se relaciona la obra de un pensador de la talla de Juan Escoto Eriúgena con la iconografía del Pantocrátor en el siglo XII no sólo se pretende ver una relación *exclusivamente histórica* entre una sistema de ideas y un grupo de imágenes. Eriúgena es un importante transmisor de esa teología de la luz en Occidente, por vía litúrgica y por vía científica. Es una pieza fundamental en la cadena de recepción de la teología del *Corpus Areopagiticum*, que introduce una noción importante para entender la historia de la estética en la alta Edad Media: la expresión de Dios como ontológica e iconográficamente negado a través de ciertas *ausencias* en el lenguaje, más expresivas que muchas otras *presencias*. Este modo de pensar el concepto y la imagen de Dios en los términos de una teología apofática introduce en la expresión teológica (filosófica, literaria e iconográfica) un concepto de abstracción que hasta la época carolingia que vive Escoto Eriúgena no había sido formulado de modo tan explícito y sofisticado como aparece en la *Homilía al prólogo de Juan* y en el *Periphyseon*. Parece que la colección de imágenes del Pantocrátor-luz en Catalunya, más que relacionarse directamente con el pensamiento eriugeniano, a través de inscripciones y otras constancias *arqueológicas*, se relaciona con una misma *historia de las ideas*. De modo que esa iconografía, los textos de Eriúgena, las homilías y las liturgias que descienden desde la época carolingia hasta la románica *cuajan*, entre otras manifestaciones, en un mismo tejido cultural que, al analizarlo, aparece fuertemente pigmentado por esta original teología de la luz.

Como consecuencia, cuando se piensa en Juan Escoto Eriúgena y el arte medieval, y uno se pregunta de qué modo influye directamente su complejo pensamiento sobre la constitución iconográfica de las imágenes de su tiempo, y aun las

⁵⁶⁵ Christe, 1987, p. 147.

que se corresponden con el renacimiento eriugeniano del siglo XII, es importante pensar, más que en términos de *préstamos de motivos iconográficos entre la imagen y el texto*, en términos de *contextos culturales que texto e imagen comparten* a lo largo del tiempo. Es situar el punto de mira, más que en el panorama de simples influencias formales-iconográficas, en el contexto de *una misma historia de las ideas*. De este modo, un término como el de la abstracción, que aparece a primera vista casi exclusivamente asociado al arte, se puede hacer extensivo al pensamiento. Y ambos términos, la abstracción de la imagen, y la abstracción del concepto, aplicados a la idea de Dios y expresados en los términos de *Metáfora Absoluta* o *Literalidad*, sirven para expresar una realidad que como la teología de la luz, es tan histórica en Eriúgena para el Pensamiento como en el Pantocrátor para el Arte.

El Corpus Areopagiticum y la transmisión de la Teología de la tiniebla en Occidente

Más arriba se ha examinado la presencia de manuscritos dionisianos en la abadía de Saint-Denys. Es preciso ver que buena parte de la importancia que la obra de Escoto Eriúgena pueda tener para la recepción de la Teología de la luz en el arte occidental proviene de la transmisión al Occidente cristiano del *Corpus* de escritos areopagíticos. De hecho, el *Periphyseon* de Eriúgena es de una discutible importancia histórica como elemento explícitamente presente en la historia de la cultura en Catalunya, aun siendo un elemento seguro en el decurso histórico que traza la filosofía de la cultura. Su *Homilía al Prólogo de Juan* tiene una doble importancia: es un elemento histórico evidente en la historia de la liturgia de la luz, presente en los homilarios catalanes, y una importante clave de reflexión filosófica sobre la cultura de la imagen del arte románico catalán. Igual que san Agustín es un personaje de evidentes repercusiones histórico-filosóficas en la Catalunya del momento, Dionisio Areopagita es la figura que permite y legitima la entrada de Escoto Eriúgena en el análisis de la historia de la cultura medieval en Catalunya. La razón es simple: en la medida en que Juan Escoto Eriúgena es el traductor del *Corpus Areopagiticum* es un pensador central en la historia y en la filosofía de la cultura de la alta Edad Media en Catalunya. Ahora bien, el Pseudodionisio estará considerado, con anterioridad a Escoto en el Oriente cristiano, y después de él gracias a sus traducciones, como transmisor de una cultura *apostólica* por excelencia. No en vano la voz del propio Escoto Eriúgena es escuchada, en ocasiones, a pesar del desconocimiento que se tiene de su identidad. Con alguna frecuencia, es confundido con Orígenes⁵⁶⁶, Gregorio Nacianceno⁵⁶⁷, Juan Crisóstomo⁵⁶⁸; y cuando se

⁵⁶⁶ Avranches, Bibliothèque municipale 55, fol. 131v-138v, fines del s. XII (*Tractatus origenis super iohannem*); Budapest, Bibliothèque de l'université 75, fol. 285r-289r, s. XV (fol. 285rb: *omelia origenis*); Firenze, Biblioteca Laurenziana, Conventi soppressi 301, fol. 55ra., s. XIII, (*omilia origenis*); Firenze, Biblioteca Laurenziana, Conventi soppressi 631, fol. 46vb. (*homelia origenis*); Firenze, Biblioteca Laurenziana, plut. 17.38, fol. 54ra. (*omelia lectionis eiusdem ex tractatu origenis presbiteri*); Oxford, Queen's College 317, fol. 132r-139r, inicios del s. XIII.

⁵⁶⁷ Dijon, Bibliothèque municipale 167, fol. 188vb, s. XII (fol. 188vb: *omelia beati gregorii nazanzeni episcopi*).

⁵⁶⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10546, fol. 135v, s. XIV (*homelia beati johannis os auri siue grisostomi*); Zaragoza, Seo 17-34 (actualmente: New Haven, Yale University, T. E. Marston, n. 137, fol. 30 vb, s. XII (*hom(i)lia beati iohannis crissostomi de euangelio in principio e(rat) u(erbum)*)).

trata de dar prestigio a su obra, se le apoda con el apelativo de “traductor de Dionisio”⁵⁶⁹.

No es posible hablar de una teología de la luz sin referirse al mismo tiempo a una teología de la tiniebla. El conocimiento de Dios como luz está frecuentemente asociado a la experiencia religiosa de la divinidad que se manifiesta metafóricamente⁵⁷⁰. Es preciso ver la importancia de la tiniebla en función de la luz a la hora de conocer a Dios en la Edad patristica, y hay que preguntarse en qué sentido estas dos expresiones contradictorias pueden ser utilizadas por los distintos teólogos y pensadores de los primeros siglos del cristianismo. En el evangelio de Juan, si Dios es conocido como luz, la privación de este conocimiento será la tiniebla y, como la vida eterna consiste en conocer al Padre y a su Hijo Jesucristo, el desconocimiento de Dios encontrará su expresión extrema en las tinieblas del infierno. La luz, tomada en su sentido alegórico o real, acompañará a la comunión con Dios, mientras que la realidad de las tinieblas no podrá separar de Dios al alma iluminada. El sentido de la tiniebla será peyorativo bajo tres perspectivas: 1. en el orden del conocimiento: ignorancia de las cosas divinas; 2. en el orden moral: hostilidad con respecto a todo lo que se refiera a Dios; 3. en el orden ontológico (donde la tiniebla es más que una metáfora): condición de los seres en estado de separación definitiva con respecto a Dios.

Sin embargo, la tiniebla puede ser aplicada a Dios más que como ausencia como presencia. La ausencia de luz equivaldrá a la presencia de Dios. Se trata de una acepción de la tiniebla como condición que acompaña a la presencia divina a su fuente en la Biblia⁵⁷¹. La subida de Moisés al Sinaí será una expresión alegórica en muchos exégetas cristianos. Antes de la exégesis cristiana, Filón de Alejandría ofrecerá un doble sentido al concepto de tiniebla divina: un sentido objetivo que hace de la tiniebla un símbolo sensible referido a la incognoscibilidad de la esencia divina que trasciende a toda creatura; y un sentido subjetivo, donde la tiniebla designa una búsqueda frustrada de la divinidad por parte del sujeto que conoce y que se muestra incapaz de llegar a Dios. Los dos sentidos de la tiniebla filoniana se reencuentran en Clemente de Alejandría, que retoma las mismas expresiones de Filón para dar a entender la trascendencia absoluta de Dios, inaccesible a toda búsqueda intelectual. Para Clemente, la imagen misma del Sinaí manifiesta menos la incognoscibilidad del Dios trascendente que la ignorancia del sujeto que conoce, propia de la razón humana, abandonada a sus fuerzas naturales. El Sinaí sería una cima de ignorancia, en la que la tiniebla tiene, para Clemente, un sentido subjetivo y peyorativo. Por contra, todo conocimiento viene de Dios a través de su Hijo: una gracia proporcionada a lo que se trata de conocer. Sin embargo, conociendo al Hijo, que está en el seno del Padre, en Clemente queda, todavía, un abismo con respecto al Padre. Esta es la economía de la Trinidad para Clemente: el Padre se revela por el Hijo y el Espíritu Santo, donde se manifiestan el Logos y la Gracia, quedando el Padre en una trascendencia con respecto al que contempla al Invisible. Esta ignorancia objetiva (que otros llaman tiniebla) en Clemente tiene un carácter ‘abismal’ derivado de la Persona del Padre. Hará falta esperar a Gregorio de Nisa para encontrar una noción de la ignorancia y de la tiniebla como medio para conocer al Dios trascendente. En Orígenes, un teólogo de gran influencia en la historia de la cultura en la Catalunya medieval, la terminología nocturna del

⁵⁶⁹ Alençon, Bibliothèque municipale 149, fol. 175r-182r, s. XII (*Omelia iohannis scoti translatoris gerarchie dionisiï*).

⁵⁷⁰ V. Lossky, *A l'image et a la ressemblance de Dieu*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967, p. 25.

⁵⁷¹ Salmo 17; Éxodo 19 y 20.

conocimiento de Dios no conduce a un saber concreto acerca de Él. La tiniebla del Sinaí no juega ningún papel: es un símbolo de la debilidad de la inteligencia humana, entorpecida por las condiciones corporales, una imperfección, un obstáculo natural que debe ser suprimido en la contemplación intelectual. Aquí Lossky cita a Daniélou en su obra sobre Orígenes: “Es un místico de la luz. Y esta puede ser su limitación”, “Orígenes se queda en el dominio de la gnosis que Gregorio sobrepasará”⁵⁷².

En Gregorio de Nisa la unión con Dios se presenta como un progreso infinito del alma. La tiniebla es una alegorización del *Éxodo*, combinada con la imagen de la noche del *Cantar de los Cantares*. Esto significa que, más que el espíritu se acerque a la contemplación, se da cuenta de que la naturaleza divina es invisible. El verdadero conocimiento de Aquél que busca es, en efecto, comprender que *ver* consiste en *no ver*⁵⁷³. En contraste con la dirección general del pensamiento de Agustín, Gregorio de Nisa desarrolla una tendencia fuertemente influenciada por Filón de Alejandría, que entrará en el pensamiento occidental a través del uso eriugeniano de las obras del Pseudodionisio. Filón de Alejandría aparecía como el artífice del uso explícito del término obscuridad (γνοφoς), ilustrativo de la trascendencia de Dios (e incluso de la condición intelectual del hombre frente a aquella trascendencia). Sin embargo, el eco de una consideración inicial del viaje del alma en términos de movimiento desde la luz, a través de las nubes, hasta la tiniebla, sólo empezaba a encontrar prematuras resonancias en la primera patología cristiana⁵⁷⁴. En este contexto, todavía la ignorancia y la obscuridad del Sinaí no eran comprendidas como una culminación del orden cognoscitivo, sino más bien como una ignorancia de la multitud que presencia el hecho, según se expone en el texto bíblico correspondiente⁵⁷⁵.

El lugar bíblico donde se inspira el concepto niseno de progreso del alma como movimiento de la luz a la tiniebla parecería relacionado estrechamente con pasajes del *Éxodo* y del *Cantar de los cantares*. En unos pasajes, ya aludidos, de la *Vida de Moisés*, Gregorio describe los tres estadios del camino, que recorre el alma: (1) desde la luz, que es conocimiento de los efectos creados; (2) a través de la nube, que implica una *aphairesis* (una remoción de la materia extraña, de modo que Dios pueda ser conocido en el espejo del alma); (3) hasta llegar a la oscuridad, donde el alma, finalmente, conoce y ve a Dios a través del no-conocimiento y de la no-visión⁵⁷⁶. También, en su *Comentario al Eclesiastés*, describe la experiencia del más vivo no-conocimiento, como si se tratara de poner un pie al borde del abismo (en el área del no-concepto) para, finalmente, verse obligado a retirarse aterrado⁵⁷⁷. A pesar de que el alma tiende a lo que le resulta familiar, los conceptos, ahora ya sabe que conocer a Dios consiste precisamente en no conocerle. Sin embargo, la escenificación de la obscuridad propuesta por Gregorio, en la que Dios es conocido, no es, simplemente, negativa sino

⁵⁷² P. Daniélou, *Origene*, Paris, 1948, p. 291 y 296. Lossky, 1967, p. 29.

⁵⁷³ *Vida de Moisés*, PG 44, 376D.

⁵⁷⁴ D. Carabine, “Eriugena’s Use of the Symbolism of Light, Cloud, and Darkness in the Periphyseon”, B. McGinn - W. Otten, (ed.), *Eriugena: East and West*. Papers of the Eighth International Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenian Studies. Chicago and Notre Dame, 18-20 October 1991. Notre Dame Conferences in Medieval Studies, no. V. Notre Dame-London: University of Notre Dame Press: 1994, p. 143-144.

⁵⁷⁵ Vid. H. C. Puech, “La ténèbre mystique chez le Pseudo-Denys l’Aréopagite et dans la tradition patristique”. In: *Études carmélitaines*, 23, 1938, p. 46-49; y V. Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l’église d’orient*. Paris: 1990, p. 33-34.

⁵⁷⁶ Gregorio de Nisa, *Vita Moysis*, II, 164.

⁵⁷⁷ Gregorio de Nisa, *In Ecclesiastes*, sermo 7.

que consiste en una especie de “obscuridad luminosa” (algo así como un “sueño vigilante” o “sobria embriaguez”), porque el alma ha accedido al lugar donde está Dios (Ps. 17, 11), a la “cámara secreta del conocimiento divino”⁵⁷⁸. “La verdadera visión y el auténtico conocimiento de lo que se busca consiste precisamente en no verlo ni conocerlo, en una conciencia de que nuestra meta trasciende todo conocimiento, y de que se halla en todo lugar desconectada de nosotros por la obscuridad y por la incomprehensibilidad”⁵⁷⁹. De este modo, para Gregorio, la nube llega a ser la no-visión y el no-conocimiento de las cosas existentes, de modo que, si acaso, podemos “conocer” aquella esencia que las trasciende. Haber accedido al lugar en el que Dios habita no significa, a pesar de todo, que el alma ya conozca la divina esencia; porque esto sería imposible, incluso para las almas resucitadas. La manera con la que Gregorio protege la noción de *incomprehensibilidad divina* se observa en su utilización y desarrollo del texto de Filipenses 3, 13, así como en su propuesta de transferencia a la era de la post-resurrección (lo que ha sido dado en llamar el “progreso infinito”)⁵⁸⁰. El primer Bien es en su propia naturaleza infinita y, por consiguiente, su eterno disfrute: siempre habrá algo que captar y descubrir, y esta búsqueda nunca acabará de alcanzar su objeto⁵⁸¹. Dios es, por tanto, infinitamente cognoscible e infinitamente incognoscible. Es precisamente aquí, en Gregorio, donde encontramos la obscuridad del Sinaí llegando a ser obscuridad mística y divina en la cual es experimentada la presencia de Dios, su esencia nunca vista, ni siquiera por medio de la teofanía⁵⁸².

En Escoto Eriúgena la orientación general del uso de la metáfora de la luz se expresa en los términos del drama cósmico de salvación y redención⁵⁸³. Ahí la luz simboliza la procesión del Padre en Cristo, que ilumina los lugares recónditos de la tiniebla y la ignorancia⁵⁸⁴. Después de la expulsión del Paraíso, la condición humana de obscuridad e ignorancia permanece necesitada de iluminación y redención⁵⁸⁵. En segundo lugar, el uso de la metáfora de la luz en un contexto epistemológico escenifica a Dios como *lux mentium*⁵⁸⁶, iluminando la mente ignorante con el resplandor del conocimiento puro⁵⁸⁷. En tercer lugar, la metáfora de la luz es también utilizada como expresión de la difusión de todas las cosas desde sus causas hasta sus efectos creados. El intenso carácter neoplatónico de este aspecto, inspirado por la interpretación del Pseudodionisio de la frase de Santiago 1, 17 (“el Padre de las luces”)⁵⁸⁸, explica las causas primordiales en sus efectos -en su manifestación- como “resplandor” y “día”, y

⁵⁷⁸ Vid. Gregorio de Nisa, *Super cantica canticorum*, 11. Cf. *Vita Moysis*, II, 86-87 y *Super cantica canticorum*, 6.

⁵⁷⁹ Gregorio de Nisa, *Vita Moysis*, II, 87.

⁵⁸⁰ *Fratres, ego me non arbitror comprehendisse*.

⁵⁸¹ Gregorio de Nisa, *Contra Eunomium*, I, 219.

⁵⁸² Gregorio de Nisa, *Super cantica canticorum*, 11.

⁵⁸³ McEvoy, 1990, p. 149-167.

⁵⁸⁴ PII, 564B; III, 656D, 664D, 684A; y V, 963C. Vid. también *Homélie sur le Prologue de Jean*, XI (*Sources chrétiennes*. De. H. de Lubac, J. Daniélou et al. Paris: Editions du Cerf, 1942, 151, 256, 258-260).

⁵⁸⁵ PIII, 683C; V, 924C, 1002C-D, 1009C, 1018A.

⁵⁸⁶ PII, 684A.

⁵⁸⁷ PII, 683C y 691B. Vid. también P, V, 1017A, 988C-D: III, 651A; *Hom.* X, 289B, XII, 290B-C y XVII, 293A-B. La ignorancia, utilizada en sentido peyorativo como representativa de la condición humana antes de la venida de la luz, se puede encontrar en PIII, 708D; IV, 761A, 777C, 781C, 813B y V, 867C.

⁵⁸⁸ Vid. PII, 565C; III, 684C, así como también el primer capítulo de *Expositiones in Ierarchiam coelestem* (*Corpus Christianorum, Series Latina, Continuatio Medievalis*. Turnhout: Brepols, 1966, 31, 1-19).

en su vertiente escondida como “noche” y “obscuridad”⁵⁸⁹. De hecho, el comentario de Eriúgena al primer día del *Génesis* interpreta la creación como un movimiento desde la obscuridad a la luz, desde lo desconocido a lo conocido⁵⁹⁰.

En este sentido Eriúgena utiliza el término obscuridad para describir las causas primordiales en la absoluta pureza de su profundidad insondable: ellas son *tenebrosae abyssi*⁵⁹¹. Incluso cuando las causas primordiales son reveladas bajo múltiples formas, siguen permaneciendo en un oscuro abismo: *in secretissimis divinae sapientiae semper sedeant*⁵⁹², porque las causas, en el verdadero diseño neoplatónico, al mismo tiempo que permanecen en sí mismas, hacen proceder (emanan) todas las cosas⁵⁹³. La palabra Obscuridad, entonces, puede ser utilizada como expresión aplicable tanto a la excelencia de la naturaleza divina⁵⁹⁴ como a simbolizar la naturaleza humana antes de la redención. Este es el significado que predomina en la utilización del término en la *Homilía*. Eriúgena no diverge significativamente de las fuentes dionisianas en su utilización de la metáfora de la luz/obscuridad. Sin embargo, en su expresión del simbolismo de la Nube emergen algunas notables diferencias. A pesar de que Eriúgena es a menudo considerado bajo la misma óptica que Gregorio y Dionisio en relación al concepto de *apophasis*, sorprende constatar que él no utiliza (excepto en una alusión pasajera en el libro V)⁵⁹⁵ la nube del Sinaí como término final de la condición ontológica y epistemológica del alma restaurada. Por contra, se centra en las nubes del Nuevo Testamento, las de la Ascensión y la Transfiguración, y muy especialmente: (a) la nube del cielo sobre la que vendrá el Hijo del Hombre (Dan. 7, 13 y Mat. 26, 64); y (b) las nubes junto con las cuales aquellos que han muerto en Cristo serán tomados para encontrarse con el Señor en el aire (1Tes. 4, 17)⁵⁹⁶. A pesar de que Eriúgena hace uso de la noción dionisiana de nube, es el contexto en que lo hace lo que desplaza el término en un sentido diferente al que propone el pensamiento del Areopagita. La dimensión escatológica de la argumentación de Eriúgena se desmarca de la más inmediata significación espiritual y epistemológica que se encuentra en Gregorio de Nisa y en Dionisio⁵⁹⁷.

Importancia del Pseudodionisio en la abstracción estética. La teología de la tiniebla como eliminación de lo metafórico

Más arriba se constataba la importancia histórica del Pseudodionisio referida a cualquier reflexión eriugeniana sobre los elementos constitutivos de la historia de la cultura en la Catalunya altomedieval, en especial la teología de la luz cristalizada en la

⁵⁸⁹ PIII, 692B-693A.

⁵⁹⁰ PIII, 619Bss.; IV, 781Ass. Carabine, 1994, p. 146.

⁵⁹¹ PII, 550C y III, 692B-693A.

⁵⁹² PII, 551B.

⁵⁹³ La visión eriugeniana de esta noción se sitúa en el contexto de su análisis de *Génesis* 1, 1. Vid., vgr., PII, 552A.

⁵⁹⁴ Vid. PIII, 681B y IV, 773C. Uso exclusivo de la obscuridad en este sentido en *Hom.* se encuentra en XIII, 219B.

⁵⁹⁵ PV, 999A. Se refiere una sola vez en el *Comentario a Juan* a la visión vía la nube (Vid. *Comm.* I, XXV, [SC, 180, 124-126]).

⁵⁹⁶ Conviene constatar que Eriúgena sólo utiliza el simbolismo de la nube en un sentido privativo: la nube de refrescantes pensamientos y la nube del error y de la incredulidad del Anticristo (vid. PIII, 683C; V, 996A-B).

⁵⁹⁷ Carabine, 1994, p. 147.

iconografía del Pantocrátor. En relación a este análisis, el Areopagita es quien proporciona los elementos históricos que justificarán una determinada abstracción en la representación pictórica de la luz del Dios invisible. Con sus traducciones, entendidas como re-creaciones, Eriúgena añadirá, al elemento histórico dionisiano, el elemento filosófico cultural: una elaboración de la teología apofática del Areopagita para explicar la relación entre el mundo y el Creador a través de la *División de la Naturaleza*. Por eso el Pseudodionisio es quizás la fuente eriugeniana más importante para aplicar equilibradamente los símbolos de la luz y la tiniebla a la naturaleza divina. Las metáforas de la luz, tan abundantes en *Los nombres divinos* aparecen como una aparente oposición a las metáforas de la obscuridad de su propia *Teología mística*⁵⁹⁸. En relación al uso familiar del simbolismo de la obscuridad empleado por Dionisio, tal y como se lee en la *Teología mística*, tan sólo constato algunos aspectos⁵⁹⁹. Si la obscuridad de Dios permanece escondida al intelecto por la luz de las cosas existentes, entonces la luz debe ser extinguida⁶⁰⁰. La *agnosia* de las cosas deviene, entonces, *gnosis* de Dios, un conocimiento que es, tal y como Dionisio lo describe, *απερικαλυπτος*, es decir, ya desnudo del velo que suponen las cosas existentes⁶⁰¹. Esta *απροσιτον φως* (Luz inaccesible- 1Tim. 6, 16),⁶⁰² es invisible; es experimentada como tiniebla porque el intelecto no volverá a tener esos ojos con los que ver. Sin embargo, en este punto no puedo dejar de constatar que Dionisio (al igual que Eriúgena después que él) también utilizará el término “obscuridad” en un sentido privativo⁶⁰³. Que el término “obscuridad” puede ser utilizado en ambos sentidos se debe no sólo a la elasticidad de la propia metáfora sino también a la regla, básica en Dionisio, del pulgar, es decir, de la *νπερφρατικη*: en realidad, Dios no se halla ni en la luz ni en la tiniebla sino más allá de ambas⁶⁰⁴.

El antropomorfismo y el naturalismo teológico son el objeto de la crítica del Pseudodionisio, en su aplicación correcta al Absoluto de los caracteres subjetivos y propios de la realidad finita. Como única alternativa a esta posición falsa y empírica el Pseudodionisio propone el método místico-simbólico, consistente en una síntesis de la vía *per ablationem* (*apháiresis*) y de la vía *per positionem* (*thesis*), afirmando en Dios el grado eminente de las perfecciones del ser y, al mismo tiempo, negando cada similitud con la realidad creada y observando, además, que la negación no implica la privación sino el carácter opuesto de la plenitud. Esta precisión es importante porque aclara, de forma más explícita que en el *De divinis nominibus*, el *significado dialéctico de la negatividad del discurso apofático*. Y todavía es más clara en la explicación de una resolución sintética de la mística que aúna la vía catafática y la apofática, que sólo se oponen entre ellas desde una consideración abstracta⁶⁰⁵. Se trata de una influencia clave para entender los derroteros que irá tomando la teología en el Occidente latino, gracias a la traducción de la Teología mística por parte de Juan Escoto Eriúgena. Es una influencia que Rorem la plantea con una pregunta muy rotunda acerca de la influencia dionisiana en el misticismo de Occidente: ¿Cómo el Areopagita aclara el énfasis en la

⁵⁹⁸ Cf. Pseudodionisio, *De mystica theologia*, |4, II4, III1, IV4, IV5.

⁵⁹⁹ Vid. Puech, “La ténèbre mystique”, para un valioso repaso del uso del símbolo de la obscuridad en Dionisio.

⁶⁰⁰ Pseudodionisio, *Epistola*, I.

⁶⁰¹ Pseudodionisio, *De mystica theologia*, I3.

⁶⁰² Pseudodionisio, *Epistola*, V.

⁶⁰³ Vid. especialmente Pseudodionisio, *Epistola*, XI.

⁶⁰⁴ Pseudodionisio, *De mystica theologia*, V.

⁶⁰⁵ M. Schiavone, *Neoplatonismo e Cristianesimo nello Pseudo Dionigi*, Milano, Marzorati editore, 1963, p. 143.

unión con el Dios desconocido a través del conocimiento y desconocimiento que en Occidente se refiere a la unión con el Dios-amante a través del amor, como antes se vio con san Agustín, Gregorio Magno y Bernardo, especialmente en su exégesis al Cantar de los Cantares?⁶⁰⁶.

Para contestar a esta pregunta, sirven las cuatro conclusiones, resumidas a tres, que Puëch propone y que parecen aplicables al proceso de abstracción de la imagen del románico catalán. Guardan relación con la superfluidad de la metáfora, que permite, eliminando la luz, o exagerándola hasta cegar, obscurecer, expresar la idea de Dios en el arte románico más a través de las ausencias de elementos formales compositivos, que a través de sus presencias. Son cuatro los puntos que Puëch señala: 1. Formalmente, la desnudez bíblica es el atractivo principal (el “cebo”, por decirlo así) de lo que derivará en “mística nocturna”. Pero, de hecho, no es transmitida y tratada dentro de la tradición patrística más que como un tema alegórico, una imagen encargada de ilustrar una tesis dogmática, que todavía conserva algo de teórico y de abstracto. La Desnudez, la Oscuridad, la Noche no parecen corresponderse con los símbolos inherentes a la experiencia mística: son, sobre todo, motivos exteriores u ocasionales, utilizados por una especulación dogmática celosa por marcar los límites o las modalidades necesarias de la visión mística de Dios⁶⁰⁷; 2. Estas imágenes tenebrosas juegan un importante papel en la constitución del misticismo cristiano. Desde Filón el Judío, que tiene un sentimiento vivo de las exigencias propias del monoteísmo, son traducidas las condiciones particulares que la trascendencia absoluta del Dios Único impone a la aprehensión, por parte de la creatura finita, de un Ser infinito. En este sentido, afirma Puëch, *une enquête sur les images du mysticisme païen*⁶⁰⁸ *fournirait, je crois, une contre-épreuve utile à cette proposition*. En el ámbito pagano la oscuridad viene más por la limitación que impone lo corporal que por la inadecuación radical entre un sujeto creado y un Objeto trascendente de la visión; 3. La *Teología mística* del Pseudodionisio se sitúa dentro de la continuidad de la perspectiva patrística. En ella, *gnophos* y *skotos* (o sea, la Desnudez de la Ignorancia con respecto a Dios) conservan un aspecto exterior y un valor teórico. En todo caso, les faltará el carácter dramático, afectivo, que reviste la Noche en los místicos experimentales, y el amor purificador, que no parece constituir su trasfondo.

En definitiva, lo que se entiende por Noche relativa al conocimiento de Dios por medio de sus ausencias es, en la tradición patrística y dionisiana que llega a la Catalunya románica, una mística de la tiniebla en un sentido distinto a lo que será el conocimiento de la *Noche oscura* de san Juan de la Cruz en el siglo XVI. Da la impresión de que la Teología de la tiniebla que se recibe en el occidente cristiano, con anterioridad a la mística castellana es, salvo excepciones, una especie de conocimiento abstracto de la Divinidad, más que una experiencia personal religiosa cegadora. Más que un Dios *experimentado* como ausencia de luz es un Dios pensado, *conceptualizado* como Tiniebla. Sin embargo, tal vez haya un punto en que la mística de la tiniebla *aprehendida* y la *experimentada* confluyen: la eliminación de la metáfora de la luz para

⁶⁰⁶ P. Rorem, *Pseudo-Dionysius. A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 216.

⁶⁰⁷ H. Ch. Puëch, “La Ténèbre Mystique chez le Pseudo-Denys l’Aréopagite”, en: H. Ch. Puëch, *En quête de la Gnose, I, La Gnose et le temps et autres essais*, Paris, Gallimard, 1978, p. 140-141.

⁶⁰⁸ Y cita la siguiente referencia: P. Wetter, “Phôs, Eine Untersuchung über hellenistische Frommigkeit”, en: *Skrifter utgifna af kungl. humanistiska Vetenskaps-Samfundet*, XVII, I, Upsal-Leipzig, 1915.

conocer a Dios. La expresión *literal* de Dios hará desaparecer la luz del panorama de la posibilidad de su conocimiento. Y se dará paso a la *desfiguración de la imagen de Dios* como sistema formal-compositivo más apto para expresar la esencia de lo Inefable a través de un predominio absoluto de la línea y del color, por encima de los recursos más ‘pictóricos’ que propondrá la tradición clásica. Es lógico que hayan desaparecido, a estas alturas, los ‘ropajes mojados’ en la representación del Pantocrátor-luz: no interesa tanto sugerir un Dios-Luz-antropomórfico que se mueve tras una tela mojada, como un Dios que se esconde, oscuro, tras los planos geométricos de un cierto aniconismo románico de la *imago Dei*.

Conclusión. Necesidad de un arte abstracto para representar la teofanía-tiniebla

La influencia que sufre el arte románico en Catalunya desde la independización del poder franco hasta la unión con la conona de Aragón debe ser medida en los términos de una recepción del arte bizantino mediatizada, sobre todo, por el imperio carolingio. Desde el momento en que la recepción se produce en los términos de algo que viene del Oriente, es preciso tener en cuenta que irá en la dirección de una progresiva abstracción de las formas en la línea, también filosófico-teológica, de intentar representar la imagen del Dios-Luz invisible. Como es obvio, se trata de una luz que arranca de lo sensible. También el arte tiene en cuenta la importancia de la luz del sol, antes de iniciar sus reflexiones, en el plano compositivo, sobre la Luz de Dios. Se trata de un camino que debe ser recorrido progresivamente. La obra de Juan Escoto Eriúgena aparece, como herencia del *Corpus Areopagiticum* y como elaboración personal del monje irlandés, preñada de referencias a la estética de la luz. En relación a los diferentes capítulos de su *División de la Naturaleza*, tratará de la luz de distinta manera. Es lógico que en su Hexaëmeron, que expone a lo largo del libro III, haga especial hincapié en una luz solar en el sentido más cosmográfico de la palabra. Sin embargo nunca deja las alusiones, de trasfondo cristológico, al sol como fuente de calor y de vida. No deja de destacar, como hacen otros Padres de la Iglesia, la distinción entre la creación de la luz del sol, que acontece en el tercer día de la creación, de la creación de la Luz desde el primer día, en que es separada de las tinieblas.

Sin embargo, de modo gradual, este sentido casi climático en que habla de la luz del sol va siendo abandonado en favor de una consideración metafórica de la luz. En este sentido, la luz será una alusión a Dios como traslación de las propiedades de una cosa creada a algo Increado. El sol, en el libro II del *Periphyseon* será, más que una simple fuente de energía donde se unificarán todas las demás, la Causa Primordial del Verbo, donde el resto de Causas se unificarán en la Causa primordial por excelencia. En este sentido, el Verbo será luz, siguiendo la metáfora eriugeniana. Ahora bien, en la medida en que la lectura del *Periphyseon* se va desplazando centripéticamente hacia los libros I, IV y V, la consideración de la luz va perdiendo su sentido metafórico y va ganando en fuerza metafísica hasta alcanzar lo que se ha dado en llamar la Metáfora Absoluta, en la que son igualados los contenidos metafóricos y los metafísicos en el concepto de luz que se concentra, necesariamente, en la Persona del Dios Uno. Esta Metáfora-Metafísica de la Luz, que en el libro I conserva un sentido creacional y no creado, pierde su aspecto creativo en la cuarta sustancia eriugeniana, para asumir el papel redentor, en el Retorno de la Luz a sus orígenes, en una especie de reunión de Causas primordiales y de efectos creacionales. Es entonces cuando, por una parte, se debe entroncar con una Metafísica de la luz que deje de lado los aspectos espacio-

temporales y, desde el punto de vista de la creatura, asuma un sentido, en cierto modo abstracto, que coincide, desde el punto de vista iconográfico-iconológico, con la abstracción de las formas heredada del estilo bizantino de finales del siglo XI y principios del XII, antes de la utilización masiva de la técnica del ‘ropaje mojado’.

Este proceso de metafisicación progresiva de la luz coincide, en la exposición de este capítulo, con la de la explicitación de la tiniebla. Arrancando desde la primera patrística griega, con Gregorio de Nisa y Orígenes, se empieza a desarrollar una teología de la tiniebla. El Pseudodionisio Areopagita es quien primero sintetiza el concepto de Dios como Luz Inaccesible en sí mismo en una teología de la negación o apofática. Este tipo de análisis es recogido por su traductor en Occidente Juan Escoto Eriúgena y recibido, al mismo tiempo, en el arte de la época. Mediante la interpretación anagógica, no literal, de la Biblia, Escoto advierte, como Dionisio, que “las cosas divinas y celestiales se manifiestan mediante símbolos desemejantes”⁶⁰⁹. precisamente ciertas figuras imposibles, como un hombre con alas, tienen la ventaja de no inducir a error, pues por su mismo carácter fantástico, impiden que la mente de los ignorantes atribuya a los seres espirituales formas y figuras del mundo corpóreo. Al presentar tales símbolos, *deformium formarum dissimiles imaginationes*, la Sagrada escritura dice que estas figuras son *significativas*, no *sustantivas*⁶¹⁰.

⁶⁰⁹ PL 122, 143: *Per dissimilia symbola*.

⁶¹⁰ J. Plazaola, “Influjo de la iconología del Seudo-Dionisio en la iconografía medieval”, en: *Estudios eclesiásticos*, abril-junio, 1986, n. 237, vol. 61, p. 164.

3. Logos

Tiempo, Poder y Palabra eterna

Creat et creatur

Introducción

Una observación de la imagen del Cristo-Luz en la Catalunya del XII, acompañada de sus inscripciones y con conocimiento de sus homónimos orientales y nórdicos lleva a detectar una serie de importantes conceptos culturales, necesarios para entender esta iconografía en su adecuado contexto. Históricamente es un momento dominado por la polémica entre el poder espiritual y el poder temporal. Artísticamente, el despliegue iconográfico es impresionante y multivariado: Cristo-Luz es representado como Rey, como Sabiduría, como Logos, en bóvedas absidiales, pintura de miniaturas, orfebrería aplicada a cubiertas de evangeliarios, navetas y otros enseres litúrgicos y tímpanos escultóricos a la entrada de numerosas iglesias de la época. Es un despliegue iconográfico que habla, desde la imagen, del tema del momento: ¿quién debe ejercer el poder? ¿quién debe legislar y juzgar? Y deja, al desnudo, la respuesta para los fieles del momento: Cristo-Luz debe reinar en los corazones de todos los hombres, por encima del poder laico y del eclesiástico. Es un *dominio interior*, a tono con los contenidos de los concilios que marcan el espíritu de la época, a tono con el cambio del siglo XII al XIII. Lo que en la *historia* se ve como una lucha de poderes y *artísticamente* se desborda en un halo de luz o en una almendra mística, *teológicamente* está arrojando una reflexión sobre el tiempo. El arco cronológico que dibuja el $\Lambda\Omega$ que rodea el Pantocrátor es la historia de la salvación de los hombres. El Tiempo se establece, como en la historia, entre dos polos: entre el instante (representado históricamente por el poder temporal) y la Eternidad (representado por el poder espiritual, en combate con el temporal).

En un tema de profundas raíces cristológicas como la cristalización iconográfica de una teología de la luz, existe una tensión natural de elementos, del mismo modo que para la razón humana, que nunca acaba de comprender la unión hipostática de las naturalezas humana y divina en la persona única del Cristo. Es una tensión que, si bien se produce, históricamente en la polémica sobre las investiduras, no es éste el elemento histórico que, para el contexto específico de la Catalunya condal, destaque por encima del resto. Existe, por decirlo así, una *tensión atmosférica* a muchos niveles de la sociedad. En el camino de descenso que supone este tercer y último capítulo del trabajo, se trata de explicar la forma que reviste esta tensión que vive la época y cuáles son los elementos que la configuran. Con sólo leer la expresión eriugeniana aplicada a las Causas primordiales, la tensión está servida. Dice de la Causa primordial que es *creat et creatur*, es decir, creadora y creada al mismo tiempo. Debe considerarse que en la cúspide de las causas primordiales, en el sistema de Eriúgena, se instala el Verbo. La historia del dogma en el Occidente cristiano no duda en señalar que el Hijo de Dios “es engendrado pero no creado, de la misma naturaleza que el Padre, por Quien todo fue hecho”. Como Causa de causas primordiales, el Verbo no es *creatur*, en el sentido estricto del término. Pero sí es *ex Patre nato ante omnia saecula* y, en este sentido, algo tiene de creado, aunque se trate de un concepto de creación *sui generis*, *Deum de Deo*, *lumen de lumine*. Sin embargo, es difícil negar que haya esta *ambivalencia* generadora,

en ocasiones, de roces entre ideas y conceptos teológicos. Hasta puede decirse que este espíritu de diálogo ambivalente y, si se pueden utilizar estos términos, de *polémica*, impregna un largo arco de tiempo, entre el pontificado de Gregorio VII y el de Inocencio III, los dos caracteres fuertes de la historia del pontificado de la época medieval.

Esta atmósfera de cierta conflictividad que se extiende en la Europa de fines del XI a inicios del XIII afecta a los condados catalanes de una forma particular. En este capítulo final se explica mediante tres conceptos que, de por sí, siembran las primeras pistas de que se está cerca del final del largo período más propiamente condal y feudal en la llamada Catalunya Vella. No en vano se ha querido acotar históricamente estas páginas con el matrimonio entre el que será el rey Alfonso y Petronila, hija del rey Sancho de Aragón; tampoco en vano se ha querido limitar el campo doctrinal en el 1215 con la celebración del IV concilio de Letrán, organizado por iniciativa del papa Inocencio. Los tres conceptos a manejar son: Jerarquía (El poder en la dimensión del espacio y del tiempo: 3.1); Juramento (Estetización de la palabra pronunciada: 3.2); y Arquetipo (Las causas primordiales en el Logos: 3.3). Era necesario explicar que la recepción de la cristalización iconográfica de la teología de la luz se produce en un elemento histórico dominado por el orden jerárquico (3.1); se da en un sustrato estético caracterizado por el signo *sacramental* del juramento entre las personas que componen, por decirlo así, el drama de la creación y la redención (3.2); se encuentra teológicamente expresado en el espacio arquetípico que el neoplatonismo concedía al orden de las ideas inteligibles y que, en el nuevo orden cristiano ocupará el Logos encarnado (3.3).

3.1. Jerarquía El poder en la dimensión del espacio y del tiempo

La antigua vinculación a los reyes francos ha generado en la Marca hispánica unos lazos jurídicos entre personas, que han llevado al colectivo afincado en las tierras condales durante generaciones, a la categorización del poder en forma de relación personal de vasallo a señor. Ciertamente, al menos hasta las últimas prestaciones de homenaje entre los condes catalanes y el rey franco Luis el Tartamudo, el año 878, esa relación feudo-vasallática se ha mantenido estrecha con respecto a los reyes carolinos. La marcha de los condes catalanes hacia la soberanía no es animada por un fuerte sentimiento visigotista. El origen de esa independización *de facto* es la misma desintegración del reino franco, creación superior a la medida del tiempo y, por eso mismo, inviable y utópica. Las circunstancias vinculan la Marca hispánica al momento de máximo esplendor carolino pero, en la medida en que aquel reino se va desballestando por la propia consumición, el poder de las autoridades locales se va consolidando. En Catalunya este poder toma la forma atomizada de los condados por falta de un lazo superior de Jerarquía en los momentos precisos en que empieza la puesta en marcha de su evolución¹. A partir de ahí, por decirlo así, serán relaciones, no menos feudales, pero más de puertas adentro. Si bien es cierto que se habrá conseguido una soberanía catalana *de hecho*, que se irá aglutinando alrededor de la persona del conde de Barcelona, todo será a costa del ejercicio de la fuerza personal del señor sobre el vasallo, de la cesión de derechos y del sentimiento de protegido del vasallo con respecto a su señor. Evidentemente, esto creará, con el paso del tiempo, una jerarquía que, en su forma de relación institucional feudo-vasallática, desde el punto de vista histórico coincidirá con el feudalismo en la Catalunya del siglo XII².

La cultura en Europa entre el siglo XII y el XIII³ y el concepto de jerarquía

Entre los años 1180 y 1230 una serie de personalidades históricas destacan en la vida cultural de la Europa del momento. La muerte de Juan de Salisbury (1180), como obispo de Chartres, debe ser considerada como uno de los puntos terminales del período inmediatamente anterior, el Renacimiento del siglo XII, y que deberá mucho a este humanista y a la propia Escuela de Chartres. El mismo año del tránsito de Juan de Salisbury se ve ascender al trono a uno de los grandes gobernantes de la Europa del

¹ Abadal, 1953, p. 230.

² Ver la contribución de Th. Bisson, "Feudalism in Twelfth Century in Catalonia", en: *Structures féodales et féodalisme dans l'occident méditerranéen (Xe-XIIIe s.)*, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, n° 588, Éditions du CNRS, Paris, 1980, p. 173-192.

³ Ver: G. B. Ladner, "The Life of the Mind in the Christian West around the Year 1200", *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, vol. II, Storia e Letteratura, Raccolta di Studi e testi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, p. 903-929.

momento: el rey de Francia Felipe Augusto, que reinará hasta el 1223. Por su parte, Enrique II, rey de Inglaterra sustentará el poder fáctico sobre media Francia, en buena parte gracias a su esposa Leonor de Aquitania. En la misma escena europea está también presente Federico Barbarroja, el primero de los tres grandes emperadores Hohenstaufen en Alemania e Italia. Enrique II desaparecerá en la década de los 90 del siglo XII; el Emperador Federico fallecerá al inicio de la tercera Cruzada, provocada por la conquista musulmana de Jerusalén. Estos cuatro hombres, Juan, Felipe Augusto, Enrique y Federico marcan una época del pensamiento y de la vida en la Europa a las puertas del siglo XIII. Los últimos años del XII son tiempos de tránsito, de profundos cambios en el liderazgo del mundo cristiano del momento, en los que el papa Inocencio III ejercerá un significativo liderazgo espiritual en la sociedad cristiana del momento.

La intermediación del papa entre las fuerzas políticas del momento es un hecho histórico que dibuja con fuerza la silueta de un hombre comprometido con los avatares de su tiempo. Por estas mismas fechas, también hay que destacar la presencia del llamado *Corpus dionysien* de la Universidad de París⁴, que supone un elemento histórico importante para la historia de la cultura del momento. También es un eslabón precioso de la cadena de recepción de una teología, que ya se ha encargado de reflejar el arte de la época desde las primeras manifestaciones del Cristo-Luz de procedencia bizantina en Europa. Otro elemento histórico como la celebración del IV Concilio de Letrán, en noviembre y diciembre del año 1215 no constituye únicamente la apoteosis del pontificado de Inocencio III sino, en un marco más amplio, una de las más claras manifestaciones de la hegemonía papal en el mundo de la alta Edad Media. Inocencio y su concilio deben lidiar con el reto de la nueva vida cultural y el emergente temperamento vital de la Cristiandad occidental. Al menos uno de los temas principales que aborda se relacionan con una iconografía que empezará a abundar en la época, y que tiene que ver con la presencia *sacramental* de Cristo en su Iglesia⁵: la doctrina de la transubstanciación eucarística. El acontecimiento del IV concilio de Letrán, en el contexto del presente trabajo es, más que un punto de partida, un interesante punto de llegada de lo que se podría denominar un espíritu *románico*⁶ de la cultura, que no se debe extender más allá del siglo XIII europeo. En este contexto, aunque se vaya a hacer hincapié en los elementos estético-teológicos de toda una cultura, Inocencio III será la figura dominante de los últimos años del siglo XII y los inicios del XIII, y el Concilio IV Lateranense, que él presidirá, un acontecimiento de relieve *para toda una época*.⁷

¿De dónde procede la *formulación jerárquica* de una sociedad compuesta por miembros que se relacionan de modo ordenado no sólo vertical sino también horizontalmente entre ellos? No puede proceder, esta *reflexión*, de una mera *acción*. No hay batallas que hayan determinado este concepto de orden social, recibido, a través de

⁴ H. Dondaine, *Le corpus dionysien de l'Université de Paris au XIIIe siècle*, Rome, 1953.

⁵ Otros temas, que ahora es oportuno desarrollar son: Las especulaciones del visionario Joaquín de Fiore, entre las cuales el concilio detecta algunas desviaciones referidas a la Trinidad, mientras que ignora su doctrina de la triple división cronológica de la vida del espíritu humano; 3. Las nuevas formas del monasticismo introducidas, sobre todo, por santo Domingo y san Francisco de Asís; 4. Finalmente, y más en general, la emergencia de un nuevo *estilo de vida* en la vida y el pensamiento, en la literatura y en el arte de la época, Ladner, 1983, p. 906.

⁶ Es importante trazar una línea bien precisa entre “lo románico” y “lo gótico”. Esta distinción es clave en la recepción de la teología de la luz porque distingue netamente dos conceptos distintos de “luz”, donde la del románico se empareja con una teología mística y la del gótico con una teología simbólica de la luz.

⁷ Ladner, 1983, p. 906.

los siglos, primero, desde la Teocracia del Pueblo judío, del que los francos se sienten perfectamente descendientes como Nuevo Pueblo de Dios; después, de la Política griega, que es concretada, siglos más tarde, en los términos del derecho romano, al establecer un Estado y unos ciudadanos. Es importante destacar aquí la presencia de los manuscritos del Areopagita en la Universidad de París. El siglo XIII en París es un momento importante para la historia de la cultura europea, entre otras cosas porque su universidad logra la independencia necesaria para enseñar las doctrinas aristotélicas. Pero también, en relación al Pseudodionisio, es un punto de llegada de ideas políticas relacionadas con el concepto histórico, artístico y cultural de que estamos hablando: la idea de Jerarquía. “Las mentalidades del medioevo están fascinadas, cautivadas, por una visión alternativa (a la doctrina del consenso político): la visión de jerarquía. En la vida real, las personas son guiadas por jerarquías de gobierno en la Iglesia y en el Estado. Pero más allá de este gobierno concreto, las mentalidades del momento perciben el universo entero como una inmensa cadena jerárquica de seres. Desde la autoridad divina, pasando por una *jerarquía angélica* en el Cielo y una *jerarquía eclesiástica* en la tierra, de acuerdo con la doctrina neoplatónica del Pseudodionisio. Hay un entusiasta rebrote de estudios dionisianos en París a mediados del XIII. Desde esta cosmovisión, la legitimidad del gobernante no depende del consentimiento de los de abajo, sino de la posición jerárquica que ocupen los de arriba”⁸. La doctrina de la jerarquía, habitualmente asociada a la monarquía por derecho divino, atrae con persistencia a las mentes *vulnerables* desde el siglo XII hasta el XVII. Proporciona una respuesta sencilla a una cuestión que de otro modo no sería fácil de contestar en el marco de las asunciones comúnmente aceptadas. ¿Cómo podrían las personas ejercer poder sobre otros, si Dios, supremo gobernador del universo entero, no las hubiera establecido como gobernantes entre los demás hombres? En otras palabras, el hecho importante es que, para el hombre medieval, la ordenación jerárquica por derecho divino no es una *teoría abstracta* sino un *hecho observable* en la naturaleza. Esta es, en el fondo, la fuerza de los escritos del Pseudodionisio y de su traductor, Juan Escoto Eriúgena, que divide la naturaleza, obviamente, siguiendo una jerarquía de división.

La Catalunya que recibe la iconografía del Pantocrátor como cristalización de una teología de la luz no es ajena a los signos de los tiempos. Entre el papa Gregorio VII e Inocencio III los tiempos marcan una clara pauta histórica: la fricción entre el poder temporal y el poder espiritual. Al mismo tiempo, se asiste a una recepción cultural que constituye, para la Catalunya condal, un fragmento episódico de algo más grande que se viene fraguando en el Imperio Carolingio y que ha vertebrado la cultura y la religión durante diez siglos de Edad Media europea: el concepto de Orden piramidal que empapa y seguirá empapando toda la historia de la cultura medieval universal. La cúspide de la pirámide estará reservada para pocos: por épocas sólo uno. Y la querrela de las investiduras no es más que la apertura de un camino en esta misma dirección: ¿dónde situar el poder temporal con respecto al espiritual, por encima o por debajo?

Desde el principio, el control de esta suprema potestad de dirigir personalmente toda la política del Estado en su más amplio sentido, la ejerce el rey franco directamente, utilizando un cuerpo de administradores locales, los condes, como elemento ejecutivo, controlando las actuaciones por medio de legados que envía directamente en cada caso. Esta dirección se hace realmente efectiva en nuestra región.

⁸ B. Tierney, *Religion, Law, and the Growth of Constitutional Thought, 1150-1650*, Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, 1982, p. 42-43.

La ejerce personalmente Carlomagno como rey, y como emperador a partir de 801; Luis el Piadoso como rey de Aquitania desde el 793, y como emperador, al suceder a su padre, desde el 814; Carlos el Calvo entre 840 y 877, tiempo en que Eriúgena traduce el *Corpus Areopagiticum* y otras obras del Niseno y de Máximo que ya conocemos. Este dominio del rey franco se mantiene activo sobre la Marca al menos hasta la asamblea de Troyes del año 878. Por última vez, en esta asamblea el rey ejercita aquel derecho de investir de poder a los condes catalanes. Los últimos que reciben esta investidura serán: Wifredo el Velloso, Miró el Viejo, Sunyer II de Ampurias y su primo Oliba II de Carcasona. Con su nombramiento, el rey franco Luis el Tartamudo, sin pensarlo, sin saberlo, ha entregado el Principado en manos de unos condes que a la vista de los siglos son los primeros condes catalanes, porque sus generaciones quedan enraizadas en esta tierra concreta, y aferradas a su gobierno fáctico⁹.

Este mecanismo de relación entre el poder central del rey y el local de los condes, que da a éstos últimos el aspecto de simples funcionarios, viene en la práctica modificado por la existencia de una institución, de una nueva Frontera, que con el tiempo irá cogiendo cada vez más importancia: el vasallaje. Así la noción de Estado de derivación romana, basada en una relación de carácter público entre el poder y los ciudadanos o súbditos, con los funcionarios libremente amovibles como elementos intermediarios de ejecución, va siendo poco a poco substituida por una estructura marginal de relación personal que liga el rey a sus representantes y próceres y éstos a sus subordinados de cierta categoría social. En esta estructura vasallática se entra mediante una doble formalidad: la encomienda personal y el juramento de fidelidad. Todos los condes que ejercen sus funciones en el reino carolingio al menos hasta Luis el Tartamudo (878) son, al mismo tiempo que funcionarios, vasallos reales. Como tales fieles le deben al rey el consejo, el auxilio y las obligaciones genéricas del vasallaje¹⁰. Pero ¿de dónde procede la ideología del poder, el concepto medieval de jerarquía, en la Catalunya románica? Evidentemente procede del mundo carolingio que es, en última instancia, un mundo *romanizado*. Pero el concepto de Orden, en su más estricto sentido medieval, no proviene de los condes catalanes. Hay que recordar que el sello condal de Ramón Berenguer IV lleva impresos, por las dos caras, un jinete, el conde, en perfecto pie de batalla (fig. 49)¹¹: no parece que tuviera espacios de reflexión para formular un concepto medieval de orden. Ni siquiera su sucesor Alfonso I que, siendo ya conde de Barcelona y rey de Aragón, utiliza, el año 1166, el mismo sello que su padre, con el mismo jinete en el anverso y reverso de la cera (fig. 50)¹².

Roma y Catalunya hasta la querrela de las investiduras. Elementos históricos en la pre-historia de la iconografía cristológica del siglo XII

Puede decirse que hasta inicios del siglo XII Catalunya no ofrece una clara unidad política ni religiosa. Originariamente constituye un fragmento de la Marca Hipánica del imperio carolingio. Aunque los lazos directos con la monarquía franca hayan sido

⁹ D'Abadal, 1958, p. 225.

¹⁰ Cf. J. F. Lemaignier, "Les fidèles du roi de France (936-987)", en: *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel par ses amis, collègues et élèves*, II, Paris, Société de l'École des Chartes, 1955, p. 138-162.

¹¹ F. de Sagarra, *Sigil·lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, vol. I, Barcelona, Estampa d'Henrich I C^a, 1915, n. 2.

¹² Sagarra, 1915, n. 2a.

débiles, durante siglos, la vecindad de Catalunya con el sur de Francia vehicula una larga serie de estrechas relaciones dinásticas, políticas, religiosas y culturales, que dificultan la posibilidad de hablar, hasta finales del siglo XI o inicios del XII, de una historia independiente de Catalunya. El país estaba formado por una serie de condados que vivían unidos por estrechos vínculos dinásticos, frecuente causa de mútuas desavenencias. El condado de Barcelona es el principal y el más poderoso. A su alrededor se forjará la unidad cultural de Catalunya y la estructura política del Principado hasta su unión con la Corona de Aragón. Además de Barcelona, hay que contar con los condados de Besalú, Cerdaña, Ampurias, Rosellón, Urgell y Pallars.

Para el papado, en una región tan expuesta a los progresivos cambios en las relaciones dinásticas, resultará un gran reto, a la vez que un interesante campo de intereses espirituales, políticos y también económicos, el primero de los cuales lo constituirá el amalgamar esa fuerza haciendo un frente común a los ataques de los musulmanes: ésta es la principal preocupación del papado en el período de la Catalunya condal hasta llegar a su unión dinástica con Aragón. A modo de flujo y reflujo, a veces como tremenda inundación, van y vienen las distintas oleadas del Islam, avanzando y retrocediendo a lo largo de toda una línea, al Oriente, al Sur de Italia y en España. La antigua historia de Catalunya hasta la conquista mora forma un capítulo aparte en relación al intercambio cultural entre Catalunya y el papado: se trata de un período que no nos ha transmitido ningún documento papal original. Cuando los francos atraviesan el Pirineo y liberan una parte de Catalunya, restableciendo el dominio cristiano y la vida eclesiástica, entonces se empieza a hablar de la relación entre el Principado y los papas. Kehr cita sólo las fechas principales, con sus respectivos acontecimientos: en 785 Girona es recuperada; Vic y Cardona en 798; Barcelona en 798. Todavía no puede hablarse con propiedad de Catalunya. Hasta las últimas décadas del siglo IX es una amalgama de comarcas estrechamente vinculadas al mediodía franco, formando parte de la Marca de *Gothia*, junto con la Septimania. Girona, Urgel y Barcelona son fortalezas fronterizas y sus obispos, después de la caída de la antigua metrópolis de Tarragona en manos de los musulmanes, permanecen bajo la jurisdicción del arzobispo de Narbona¹³.

Para que la explicación de esa tensión entre el poder temporal y el espiritual no pierda mordiente, es necesario circunscribirla específicamente a la distancia cronológica entre dos importantes pontífices, que marcan el sino de la alta Edad Media y a la que confieren un verdadero cañamazo doctrinal e ideológico. Se trata de examinar el arco temporal entre Gregorio VII e Inocencio III, dos papas caracterizados, precisamente, por ser grandes administradores de los carismas espirituales, por una parte y, por otra, poderosos ejecutores y armonizadores de lo que su conciencia les dicta respecto a la relación entre estas cosas de este mundo y las del Reino eterno. Es importante ver la relación que sostienen con la Catalunya que observa la cristalización de una teología de la luz en esa particular forma de expresar la *Imago Dei* entre los hombres y mujeres de entre fines del siglo XI y los inicios del XIII. Para entender la evolución de la imagen del Pantocrátor-Luz y verla en su adecuado contexto es preciso observar con atención la relación del papado con los condados catalanes tan admirablemente expuesta por Kehr en su obra traducida por Ramon d'Abadal y publicada el 1931 en Barcelona¹⁴. La puesta en relación de Roma y Catalunya en el

¹³ P. Kehr, *El papat i el Principat de Catalunya fins a la unió amb Aragó*, extracto de los *Estudis Catalans*, Barcelona, Fundació Patxot, 1931, p. 1-5.

¹⁴ Kehr, 1931.

siglo XII, época de enérgico desarrollo de esta poderosa iconografía en el Principado, debe llevarnos a entender que la tensión entre lo temporal y lo espiritual es uno de los elementos importantes que se halla en la formación y consolidación de esta *Imago Dei*. En el fondo, al llegar al siglo XII, ya se ha producido un importante cambio: la suplantación de la figura imperial-terrena por la cristológica-divina, que ocupa el trono real del dueño del mundo, Alfa y Omega. Coincide esta iconografía con la querella por las investiduras y, una vez más, la imagen se ha adelantado al derecho: cuando aun, en la vida de los hombres, no está clara la preponderancia de lo terreno sobre lo divino o viceversa, según de que se trate, la iconografía de la época ya ha entronizado, por encima de la tierra y del cielo, al Cristo-luz, creador y redentor de los hombres que administran una autoridad temporal emanada de ese Dios del mundo.

El equilibrio entre el Poder y el Espíritu en las relaciones de los condes catalanes con el papado

Es cierto que a mediados del siglo XI la verdadera tarea histórica de los países del sur de los Pirineos continúa siendo la lucha contra los musulmanes, que no cesa en la línea hacia el sur del Ebro. Cada progreso en esta lucha aleja Catalunya, al menos en su conciencia íntima de Pueblo, de la influencia política franca, y la acerca a su independencia cultural y de Estado en embrionaria formación. En este sentido, Roma conserva más interés por ampliar las fronteras de la cristiandad que por cualquier otro objetivo. Sin embargo, al mismo tiempo que sucede este debate fronterizo de culturas, entre lo cristiano y lo musulmán al sur del Ebro, ocurre otro debate de no menor importancia: la tensión entre las competencias del Estado y de la Iglesia que, a pesar de haberse llamado lucha o querella por las investiduras, tal vez alcance un horizonte cultural que va más allá de una cuestión de simple atribución de poderes o competencias. Esta gran lucha contra las iglesias de patronazgo particular hace tambalearse a la Iglesia hacia mediados del siglo XI, a pesar de los intentos de Reforma salidos de Cluny, que no logran alcanzar la deseada transformación de la Iglesia medieval. Se trata de un problema de largo alcance que no tarda en llegar a Catalunya y a sus países vecinos.

La querella de las investiduras en el Principado no tendrá la envergadura de otros países como Alemania o Italia, en la medida en que tampoco la autoridad espiritual choca con las poderosas monarquías de nuestros países vecinos europeos, donde el monarca resultará un poder difícilmente desbancable por parte del papado y de sus ministros. En este sentido, Catalunya pasa por un momento en el que los príncipes y sus efectivos militares y personales están aliquebrados por la necesidad de frenar el poderío musulmán, y reblandecidos por profundos sentimientos en favor del poder eclesiástico. En Catalunya la Iglesia tiene un ferviente aliado, muy en particular los condados de Cerdaña y Besalú. Sin embargo, si bien es cierto que aquí la polémica por las investiduras no se formula como *lucha*, no es menos verdad que se plantea como una creciente *confusión* entre lo espiritual y lo temporal. Por una parte, son muchos los señores feudales que apadrinan monasterios enteros, o simplemente forman parte de sus comunidades religiosas. El caso del conde Oliva Cabreta, amigo de Garí de Cuxà, que muere monje en Monte Cassino, es paradigmático. El respectivo destino de sus hijos llama la atención en este sentido. Guifredo es monje en el monasterio de San Martín de Canigó, fundado por él en el 1050. Otro de sus hijos, el conde Bernat Tallaferro, no se queda atrás como fundador y patrocinador de monasterios, tal y como ha llegado por el

monumento literario que los monjes de Ripoll le dedican¹⁵. Su tercer hijo es el famoso Oliba, abad de Ripoll y de Cuxà, obispo de Ausona y digno representante del florecer de una brillante etapa cultural en el Principado¹⁶.

Serían muchos los obispos de conducta intachable y de profundos sentimientos religiosos. Pero desde el principio reina esta especie de *promiscuidad* entre el poder civil y el religioso. No es extraordinario que un obispo sea al mismo tiempo príncipe temporal, no en tanto el sentido de que como obispo regente su territorio episcopal, sino que como prelado rige, además, su propio condado hereditario. A finales del siglo X, el obispo Miró de Girona es al mismo tiempo conde de Besalú; el abad Oliba de Ripoll es, además, conde de Berga; y todavía a fines del siglo XI el obispo Folch de Barcelona es vizconde de Cardona. Salvo casos particulares se trata, además, de gente guerrera. En la gran batalla de Córdoba del año 1010 caen o mueren después, a causa de las heridas recibidas, los obispos Aeci de Barcelona, Ot de Girona y Arnulf de Ausona. El tema clave es que los obispados y los condados reciben la misma consideración e, incluso, se llega a disponer testamentariamente su posesión en favor de determinadas princesas. La corriente de confusión de poderes se establece en las dos direcciones posibles: en el sentido de obispos que hacen la guerra y en el contrario, de príncipes temporales que administran arbitrariamente competencias espirituales. Por ejemplo, el caso del marqués Berenguer Ramón I *el Corb*, que en 30 de octubre de 1032 y antes de su viaje a Roma, otorga testamento, dejando a su hijo mayor en herencia *ipsam civitatem de Gerunda et ipsum comitatum Gerundensem et cum ipso episcopatu e ipsam civitatem de Barchinona cum ipso episcopatu integro et ipsum comitatum usque ad flumen Rubricatum*. A su hijo menor Sancho le da en herencia el resto de este condado. Pero a su segunda mujer Julia le dona *ipsum comitatum Ausonensem cum ipso episcopatu*¹⁷. Lo mismo ocurre en el testamento de Ramon Berenguer I el Viejo con respecto a sus hijos Berenguer Ramón y Ramón Berenguer¹⁸ y con los dos testamentos del marqués Ramón Berenguer III el Grande, de 1121 y 1131¹⁹. Afortunadamente, ya en el siglo XII, se trata de casos que quedan casi como una reminiscencia de tiempos pasados. Porque en los testamentos de su hijo y de su nieto ya no volverán a aparecer referencias a obispados, abadías u otros bienes eclesiásticos²⁰.

Lo cierto es que durante el siglo X y algo más allá del XI, es común que el señor provea las sedes episcopales con hijos de su propia casa. Esta protección familiar obtiene su máximo triunfo cuando en el siglo XI la casa de los condes de Cerdaña llega a apoderarse no sólo de los obispados cercanos, sino de la misma sede metropolitana de Narbona. La gran lucha entre la Iglesia y el Estado va más allá de una simple promiscuidad entre lo temporal y lo terreno: toma aquí la forma de un cuerpo a cuerpo entre Roma y el arzobispo Guifredo de Narbona. Todavía se conserva el documento de queja del vizconde Berenguer de Narbona contra su pariente el arzobispo²¹. Aunque fuera escrito de modo apasionado, cargando las tintas, tiene el valor testimonial del trance excepcional por el que atraviesa la Iglesia del momento. El memorial escrito por

¹⁵ *Marca Hispanica*, p. 1024, n. 178, Monsalvatge, *Noticias históricas*, I, p. 248, n. 7.

¹⁶ N. D'Olwer, "L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI, 1915-1920.

¹⁷ Bofarull, *Los condes vindicados*, 1, p. 252ss.

¹⁸ Bofarull, *Los condes vindicados*, 2, p. 41ss.

¹⁹ Bofarull, *Los condes vindicados*, 2, p. 171ss. y 176ss.

²⁰ Kehr, 1931, p. 29-30.

²¹ Mansi, *Concilia*, 19, p. 850ss.

el vizconde arroja una potente luz sobre la corrupción simoníaca y sobre la mezcla con los intereses materiales de los príncipes eclesiásticos: en 1019, al parecer, Guifredo de Cerdaña obtiene, siendo un niño de diez años, la sede arzobispal de Narbona por cien mil sueldos. Algo más tarde, el 1041, compra, por otros cien mil sueldos, la sede de Urgel para su hermano Guillermo, que se halla vacante debido a la muerte del piadoso obispo Heribaldo. Un tercer hermano sobreviene el 1050 obispo de Girona y un cuarto, obispo de Elna. Además, el documento de queja del vizconde Berenguer da noticia de la venta del tesoro de su iglesia a los judíos, incluso de los antiguos códices. También por esa documentación se sabe que el arzobispo disponía y mandaba como un señor laico, haciendo la guerra e imponiéndola al país. No es un caso único y en esta atmósfera de abuso de poder se producen, incluso, muertes violentas. Por ejemplo, el obispo Guillermo de Urgel, de la casa condal de Cerdanya, es acusado de haber hecho asesinar al vizconde Folch de Cardona²², y él mismo encuentra la muerte en 1075 a manos de un asesino. Incluso durante el siglo XII diversos príncipes de la Iglesia en Catalunya perderán la vida violentamente.

Deberá pasar el tiempo antes de que la jerarquía papal intervenga enérgicamente. En este sentido, y a juzgar por la documentación, Catalunya parece abandonada por el papado entre 1036 y 1050, durante el pontificado de León IX²³. Desde mediados del XI, con Víctor II, se reanuda el lazo, esta vez con toda la autoridad que se deriva de la nueva fuerza moral con que resplandece el papado reformado. Poco después de su entrada, en junio del 1055, el papa anatematiza al criticado arzobispo de Narbona Guifredo de Cerdanya, en un sínodo en Florencia, del que no conocemos directamente las actas. Por muchas otras razones, entre las que se destacan la descarada simonía imperante en el sur de Francia, el país más feudalizado del mundo contemporáneo, el papa Víctor encarga a los metropolitanos de la región Raimbaldo de Arlés y Pons de Aix, como vicarios papales, la celebración de un sínodo de Reforma en Tolosa, del cual se conocen las actas²⁴. En este concilio son renovadas las excomuniones a Ramón Berenguer y Almodis por su mala conducta personal. Más tarde, ambos legados, junto con el absuelto obispo de Narbona y otros obispos presentes en el sínodo, emiten un documento de protección para el monasterio de santa María de Ripoll²⁵. Es fundamental ver la relación del sucesor de Víctor II con Catalunya, el papa Nicolás II, otorgando un privilegio de exención para la nueva fundación del monasterio de sant Pere d'Áger, del 15 de abril de 1060. Se trata de ver en esta relación del Papa con el Principado un interesante precedente de la orientación que tomará la Iglesia en Catalunya en los próximos siglos y, en particular, a lo largo del siglo XII. El privilegio de sant Pere d'Áger va en la línea de la unificación jurídica de los monasterios de la franja de terreno a ambos lados del Pirineo.

²² Villanueva, *Viage literario á las Iglesias de España. Le publica con algunas observaciones Don Joaquín Lorenzo Villanueva*, Madrid, Imprenta Real, 1803-1852, 10, p. 336, ap. 36.

²³ Ver, al menos, algunas obras sobre la historia del papado en la Edad Media. Por ejemplo, C. Morris, *The Papal Monarchy. The Western Church from 1050 to 1250*, Oxford, Clarendon Press, 1982; K. A. Fink, *Chiesa e papato nel medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1987; I. S. Robinson, *The Papacy, 1073-1198. Continuity and Innovation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; P. Prodi, *The Papal Prince. One Body and two Souls: The Papal Monarchy in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; P. Guichard-M. T. Lorcin- J. M. Poisson- M. Rubellin, *Papauté, Monachisme et Théories politiques*, vol. I: Le pouvoir et l'institution ecclésiastique, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994.

²⁴ Mansi, *Concilia*, 19, p. 847.

²⁵ Copia del siglo XVII, Bibl. Nationale de París, Collection Baluze, 107, f. 272 (ex Arx. Ripoll), Según copia del Dr. W. Kienast, Kehr, 1931, Anexo IV.

Los problemas de simonía y concubinato que padece el presbiterado de la alta Edad Media serán corregidos por una dura reforma que, vehiculada a través del elemento litúrgico, Gregorio VII practicará en todos los centros eclesiásticos de Europa posibles. Lo que en un momento determinado perjudica a la Iglesia, la *promiscuidad* de poderes civil y eclesiástico, e incluso su difícil convivencia mútua en los países con fuertes monarquías, el papa gregoriano lo aprovecha en favor de la unidad del sistema monacal: intentará, por todos los medios, aunar, a ambos lados del Pirineo, todos los monasterios, bajo un mismo báculo. Los de Francia bajo Cluny; los de Catalunya, bajo el monasterio de san Víctor de Marsella, primero y, más tarde, bajo la regla agustiniana de san Rufo de Avignon, como estado de perfección intermedio entre la reclusión monacal y la secularización que vendrá, a partir del siglo XIII, con las órdenes mendicantes. Con estas reformas, la querrela de las investiduras habrá finalizado y se habrá preparado una especie de pre-historia de la Reforma de la Iglesia católica para que afrente los retos de la Edad Moderna. Es un intento que, como tal, habrá que esperar a la tentativa herética de Lutero, premonitoria del espíritu del Concilio de Trento de mediados del siglo XVI. Se habrá llegado, entonces, a la verdadera Edad Moderna de la Iglesia católica en el Occidente cristiano.

No siempre será fácil el ejercicio de la jerarquía que caracteriza el espíritu de estos tiempos. Habrá que ver cómo, a la larga, los antiguos monasterios benedictinos se verán en la imposibilidad de cumplir las acuciantes exigencias de los altos hombres eclesiásticos y de qué manera, cada vez con una mayor frecuencia, verán recortada su libertad incorporándose a grandes congregaciones monásticas, independientes de los juegos de intereses locales. Más adelante, al norte de la Península proliferarán las canónicas agustinianas, siguiendo la misma inercia congregacionista que los papas, desde la alta Edad Media, habrán impulsado con la certera intuición de que por ahí pasará el futuro de las iglesias locales y también de la propia Iglesia universal. Por eso el caso de Áger es especialmente característico. Con este cenobio, Arnau Mir de Tost, conquistador de la región del Montsec en ambas riberas del Noguera Pallaresa y fundador de un nuevo dominio feudal, establece un monasterio benedictino con la intención de someterlo al abad de Cluny. Todavía se conserva la documentación recopilatoria de las negociaciones entre este señor feudal y el abad Hugo de Cluny²⁶. Sin embargo, el proyecto fracasa y finalmente, en lugar de los cluniacenses, se instalan canónigos agustinianos. El monasterio se somete a la sede romana y es gravado con un censo anual pagadero a la Curia. De todos modos, la injerencia del poder temporal se mantiene hasta Alejandro III: Arnau, como fundador del monasterio, se reserva una intervención anticanónica en la elección y ordenación de abad del monasterio, aun contando con Roma. Se trata de un privilegio que el papa Alejandro abolirá, ya en el siglo XII, de modo tácito²⁷. De este modo se va ampliando el círculo de los monasterios, dependientes de Roma, en el Principado catalán: a los de sant Pere de Rodas, santa María y sant Pere de Besalú, en la diócesis de Girona, y sant Benet de Bages, en la de Ausona, se une el de sant Pere d'Áger de la diócesis de Urgel. Ningún

²⁶ Ver el documento en Bruel, *Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny*, 4, p. 514, nº 3409. Kehr, 1931, p. 32n.

²⁷ Kehr hace la siguiente anotación al respecto: "En el privilegio de Alejandro III para Áger, en el 1162 (Kehr, *Papsturkunden in Katalanien*, p. 376, nº 91) todavía se habla de la elección del abad *ita quidem ut assensus fundatoris et patroni eiusdem ecclesie in electiones abbatis a fretribus requiratur*. En la confirmación del documento del 1179 (*Papsturkunden*, p. 479, nº 185), el pasaje es suprimido.

otro obispado ni monasterio catalán ha dado lugar a tanta correspondencia con la sede papal en el siglo XII como Áger²⁸.

Antes de llegar a Gregorio VII, un importante legado es enviado por el papa Alejandro II. El cardenal Hugo Cándido, valioso y no menos ambicioso prelado, llamado por el Pontífice a realizar la importante y difícil tarea de articular la Iglesia española con Roma a partir del 1068, fecha en que aparece en la escena del panorama eclesiástico catalán y de los reinos hispánicos. Con la figura del cardenal Hugo se trata, sobre todo, de suprimir el conocido rito mozárabe de la Iglesia española, de arrancar la lacra de la simonía y de establecer, finalmente, un duradero vínculo político con Roma. Es un episodio más -no precisamente menor- en las relaciones entre el papado y el Principado catalán con anterioridad a su unión dinástica con la Corona aragonesa²⁹, que no deja de ser significativo, nuevamente, del equilibrio entre el *Poder* y el *Espíritu* en el mismo marco histórico de las relaciones de los condes catalanes con el papado. Como es natural, en la eficacia de la penetración romana en el Principado catalán se estaban dando la mano los medios espirituales y los temporales, de tal manera que antes de llegar al pontificado de Gregorio VII la sede romana ostenta un valioso patrimonio en la Marca Hispánica y, con ello, una excelente plataforma para que el promotor de la reforma gregoriana entre a saco en los problemas de la Iglesia local a través del espíritu congregacional de su reforma de cuño eminentemente litúrgico-romano y de gran profundidad en los planteamientos de reforma moral que la animarán.

Gregorio VII: la aglutinación de poderes temporal y eclesiástico al servicio de la Reforma gregoriana en Catalunya

En el conjunto de la actividad ministerial del papa Gregorio destaca, por encima de sus intervenciones en el Principado, la implantación de la orden de Cluny en los reinos hispánicos con la clara voluntad de unificar la liturgia romana en sustitución de la antigua mozárabe, heredada del reino visigodo de Toledo. Nuevamente, no se puede desvincular la actividad de sus legados de una clara aglutinación de poderes -temporal y espiritual- al servicio del ideal gregoriano³⁰. Ya se ha visto que el intento de hacer de sant Pere d'Áger un monasterio cluniacense fracasa, así como, en general, las tentativas cluniacenses en Catalunya. Es evidente que Cluny no ha jugado, en el principado, el papel primordial con que aparece en los reinos hispánicos. El espíritu reformador de Cluny se hace notar en Catalunya, pero no puede hablarse de una acción directa y enérgica sobre el Principado, al menos comparable con la de conjunto sufrida por

²⁸ Sobre Áger ver *Papsturkunden*, p. 178ss.

²⁹ Se tiene noticia de la celebración de un sínodo en Girona el año 1068, en el cual toman parte el conde Ramón Berenguer y su esposa Almodis. Se trata de un sínodo nuevamente condemnatorio de la simonía y donde es confirmada la Tregua de Dios en Girona. Las actas del sínodo se conservan en un manuscrito de cánones en la catedral de Girona (Villanueva, *Viage literario*, 13, p. 261, nº 25; E. Flórez, *España Sagrada*, 1859, 43, p. 477, nº 48; y *Cortes de los antiguos reinos de Aragón*, I, p. 46, nº 2). También el cardenal confirma la Tregua en Ausona (*Marca Hispánica*, p. 1139, nº 269, según el código Colberti 277, o sea un código procedente de Ripoll. Sobre esta Paz, consultar las conclusiones de G. M. de Brocá y de Montagut, *Historia del derecho en Cataluña, especialmente del civil y mismo territorio en relación con el Código civil de España y la jurisprudencia*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Justícia, 1985, I, p. 117ss de la edición de 1918; Kehr, 1931, p. 34 texto y notas a pie nº 3 y 4.

³⁰ Sobre este tema, la obra fundamental es: H. X. Arquillière, *Saint Gregoire VII. Essai sur sa conception du pouvoir pontifical*, París, Vrin, 1934.

Aragón, Navarra y Castilla. Por eso, tal vez, interesa, en términos de la recepción cultural-teológica cristalizada en los monumentos artísticos, desvincular Catalunya de otros ámbitos geográficos y hacer llegar, como máximo, esta recepción más o menos homogénea en Catalunya, hasta el 1215, fecha del IV Lateranense, crucial en la historia de la cultura conciliar o, como máximo, a la unión con la Corona de Aragón en el 1237. Es cierto que algunas iglesias son donadas a la congregación de Cluny, pero son, casi, casos aislados insuficientes para ratificar un modelo cultural unitario para todo el Principado. Las iglesias de sant Pere de Casserres en el obispado de Vic, hecha por el vizconde de Cardona³¹, la de sant Pere de Clarà y sant Ponç de Corbera en la diócesis de Barcelona³² son, ciertamente, precedentes, pero de poca importancia en relación al conjunto. La única acción de peso en favor de Cluny es la sumisión de los monasterios de Camprodón, Arles y Vallosa al de Moissac, hecha por el conde Bernat de Besalú el 1078³³.

Más bien debe reconocerse que a partir de mediados del siglo XI la región costera toma un carácter casi colonial con respecto a los monasterios benedictinos italianos y provenzales: antes de mediados del siglo XI el monasterio de la isla Gallinaria (situado en el Golfo de Génova y perteneciente a la diócesis de Albenga, célebre y venerado a partir del paso que por él realiza san Martín) se encuentra establecido en la diócesis de Barcelona a través de sant Pere de Riudeviltles (adquirido en 1073)³⁴, sant Marçal de Terrassola y sant Martí de Devesa. La gran congregación de san Michele della Chiusa, en el valle de Susa y en la diócesis de Turín, desde 1053 posee los dos monasterios de santa María de Cervià y sant Miquel de les Cruilles, en el obispado de Girona³⁵, y el monasterio de san Honorato de la isla de Lérins, en la costa provenzal, entra en posesión de sant Pol de Maresme a partir del 1068 por donación del conde Ramón Berenguer I de Barcelona³⁶. Sin embargo, estas colonias monacales no tendrán relevancia en comparación con las adquisiciones de los monjes de san Víctor de Marsella.

La primera adquisición es la del monasterio de sant Miquel del Fai, erigido en 1043 por el noble Gombau sobre tierras cedidas por los marqueses Ramón Borrell y Ermesinda, y que Gombau donó al monasterio de Marsella³⁷. Hacia la misma época

³¹ *Papsturkunden in Katalanien*, I, p. 120; Monsalvatge, "El monasterio de sant Pedro de Casserras", *Noticias históricas*, 20; ver el documento de 1113 en: Bruel, *recueil des chartes de l'abbaye de Cluny*, 6, p. 929, n° 33905 bis.

³² Marrier, *Bibliotheca Cluniacen.*, p. 1747: *Prioratus Sancti Petri de Caseris, etc. Item habet sub se prioratum S. Petri de Clarano dioc. Barchinonensis et prioratum S. Pontii de Corbera eiusdem diocesis.*

³³ A. M. Mundó, "Monastic movements in the East Pyrenees", N. Hunt (ed.), *Cluniac Monasticism in the Central Middle Ages*. Glasgow, The Macmillan Press Ltd., 1971, p. 98-122. Traducido de la versión francesa en "Moissac, Cluny et les mouvements monastiques de l'Est des Pyrénées du Xe au XIIIe siècles", *Annales du Midi*, vol. 75, n. s., 64, Toulouse, octobre 1963, p. 551-570.

³⁴ *Papsturkunden in Katalanien*, I, p. 264, n° 10.

³⁵ *Papsturkunden in Katalanien*, I, p. 158. Chiusa tenía muchos monasterios en las diócesis de Narbona, Carcasona y Tolosa; en conjunto, constituía un rico dominio monacal que se extendía desde los Alpes hasta los Pirineos.

³⁶ Villanueva, *Viage literario*, 19, p. 6ss.

³⁷ Villanueva, *Viage literario*, 19, p. 10ss.; Los documentos se encuentran en Martène y Durand, *Vet. Scr. Collectio*, I, p. 406, y en Guerard, *Cartulaire de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille*, 2, p. 511ss. n° 1044-1052.

debieron adquirir sant Sebastià del Penedès, en el obispado de Barcelona³⁸. En el 1048 los victorinos reciben de manos de la condesa Ermesinda el monasterio de san Pablo de la diócesis de Girona³⁹. Más tarde, el 1101, el obispo Berenguer de Barcelona les donaba la iglesia de sant Pau de Subirats⁴⁰. Pero las mayores adquisiciones las hacen en tiempos de los abades Bernat y Ricard en el condado de Besalú. En 1070 el conde Bernat II de Besalú les donaba el célebre monasterio de santa María de Ripoll⁴¹, el de sant Pere de Besalú⁴² y el de sant Esteve de Banyoles⁴³. Con la unión realizada por Gregorio VII entre Montmajour, La Grassa y san Víctor, éstos pasaron al dominio victorino, así como también los monasterios catalanes dependientes de La Grassa. Los principales eran santa María de Ridaura y Santo Sepulcro de Palera en el condado de Besalú, y sant Feliu de Galligans y sant Feliu de Guíxols, en el obispado de Girona⁴⁴. El ejemplo se propaga de tal modo que el 1090 el conde Guillermo de Cerdanya somete al abad Ricard el antiguo monasterio de sant Miquel de Cuxà⁴⁵ y unos años más tarde el conde Artal de Pallars dona el monasterio de Gerri en la diócesis de Urgel⁴⁶. Ricard se adjudicó, aún, la rica abadía de sant Joan de les Abadesses y en el tránsito de siglo adquiere el monasterio de sant Joan les Fonts, de la diócesis de Girona, por donación del vizconde Udalt de Bas⁴⁷, y el de sant Tomás de Fluvià, en el condado de Ampurias⁴⁸. Estos acontecimientos ocurren en el 1090, bastante después de las conocidas cartas dirigidas por el pontífice a Hermann de Metz en 1076 y 1081, donde queda condensada la doctrina congregacionista por excelencia. La carta del 1081 será la exposición doctrinal más completa jamás expresada por el papa Gregorio: una síntesis de lo que deberán ser las relaciones Iglesia-Estado durante los siglos siguientes⁴⁹.

De este modo, en pocas décadas se constituye, por ambas vertientes del Pirineo, una especie de Estado eclesiástico marsellés al cual pertenecen casi todos los monasterios benedictinos importantes de la región. Es cierto que con este paso se da un primer impulso a la penetración de la tan necesaria reforma gregoriana. Gregorio VII y su sucesor Urbano II aprueban y animan esta acaparación de monasterios bajo un mismo poder, al darse cuenta de que sólo de este modo pueden prosperar las grandes reformas y así liberar a los monasterios de las garras de los príncipes y de los grandes señores feudales. Incluso con el nuevo sistema estos abades extranjeros permanecerán más dependientes de Roma que los indígenas emparentados con las grandes casas del país⁵⁰. Un nuevo intento de reunir bajo una misma dirección un gran número de

³⁸ Ya el 1052 aparece en sant Sebastià un abar Miró con monjes de Marsella (Martène y Durand, *Vet. Scr. Collectio*, I, p. 431). Como pertenencia de san Víctor es mencionado por primera vez en el privilegio de Gregorio VII para san Víctor de 4 de julio de 1079, Kehr, 1931, p. 48n.

³⁹ Martène y Durand, I, p. 414.

⁴⁰ Martène y Durand, I, p. 584.

⁴¹ Martène y Durand, I, p. 473ss.; Guérard, *Cartulaire*, 2, p. 165 y 171, n° 817 y 819.

⁴² Martène y Durand, I, p. 505; Guérard, *Cartulaire*, 2, p. 172, n° 820.

⁴³ Guérard, *Cartulaire*, 2, p. 174, n° 821.

⁴⁴ Guérard, *Cartulaire*, 2, p. 174, n° 822.

⁴⁵ Martène y Durand, I, p. 537 y Guérard, *Cartulaire*, 2, p. 179, n° 826.

⁴⁶ Guérard, *Cartulaire*, 2, p. 176, n° 824.

⁴⁷ Guérard, *Cartulaire*, 2, p. 43, n° 701.

⁴⁸ Monsalvatge, *Noticias históricas*, 18, p. 57ss.

⁴⁹ H. X. Arquillière, *Saint Gregoire VII. Essai sur sa conception du pouvoir pontifical*, París, Vrin, 1934, p. 202-215.

⁵⁰ Es preciso recordar la noción de 'metafísica de la autoridad' acuñada por Rivière, según la cual, el poder espiritual será la máxima expresión del orden moral, llegando a ser la forma y la base de todo el poder político: Rivière, *Le problème de l'Eglise et de l'Etat sous Philippe-le-Bel*, Paris-Louvain, 1926, p. 46.

monasterios a ambos lados de los Pirineos, que hasta entonces se habían mantenido independientes, es emprendido directamente por el propio papa Gregorio VII. Como cabeza visible de este movimiento utiliza al abad Frotard de Saint-Pons de Thomières, en el Languedoc⁵¹. A Frotard confía Gregorio VII el cuidado de los monasterios catalanes y aquitanos pertenecientes a la sede papal que, en su conjunto, constituyen, junto con las grandes posesiones papales en Aragón, un conjunto no menor que el de los monjes de Marsella. Nunca como en este momento el poder monacal había estado concentrado en tan pocas manos como las de estos dos abades, Ricard de Marsella y Frotard de Thomières. Dejando de lado los posibles conflictos entre ambos, hay que ver en este intento de reforma eclesiástica mediante la concentración de monasterios un momento crucial en la historia de la Iglesia bajo el pontificado de Gregorio VII, en el que la aglutinación de poderes temporal y eclesiástico quedarán al servicio de un interés espiritual superior en Catalunya contemporánea a la famosa reforma gregoriana.

Inocencio III y el espíritu del concilio IV de Letrán

En la historia de la cultura estética del Principado interesa, por ahora, prescindir del comentario de los pontificados que cubren el período entre los dos grandes papas de la Edad Media, Gregorio e Inocencio. En el sermón de apertura del Concilio, el papa Inocencio pronuncia unas significativas palabras del evangelio de san Lucas: “Hace tiempo que he deseado comer esta Pascua con vosotros, antes de sufrir”⁵². Con estas palabras, Inocente está repitiendo la expresión del propio Cristo en la Última cena. Este texto sagrado, tal y como es utilizado por el Papa en noviembre de 1215, comprende dos perspectivas que se relacionan recíprocamente, a pesar de estar en continua evolución. Se trata de dos puntos de vista constantemente presentes en el ideario de la Cristiandad medieval de Occidente: la perspectiva *Encarnacional* y la *Escatológica*, ambas evocadas por Jesucristo en su Cena pascual, antes de padecer y morir en redención por los hombres. Tanto el elemento encarnacional como el ingrediente escatológico jugarán, en esta época, con otros factores histórico-culturales que componen el marco histórico para la recepción de la Teología de la luz que se propone para la alta Edad Media en el Principado. Por esta razón, mientras se examinan estos dos conceptos, no se debe apartar la atención respecto del *elemento jerárquico*, que destaca en una época dominada por las relaciones feudo-vasalláticas entre los hombres. Es cierto que, desde un punto de vista histórico, el cambio de siglo y aún más todo el siglo XII, están dominados por una polémica entre el poder temporal y el espiritual. La figura de Inocencio III parece decantar ese debate hacia una primacía de lo espiritual por encima de lo temporal. La balanza, a lo largo de la historia, irá decantándose, a un lado y hacia el otro. Pero en esta perspectiva de una historia, la del cambio de siglo entre el XII y el XIII europeos, Inocencio III intermedia una serie de cambios políticos, a la vez que promueve una orientación doctrinal haciendo hincapié en dos temas directamente relacionados con la recepción de la teología de la luz que cristaliza en la iconografía del Pantocrátor por toda Europa y, de un modo particular, en la Catalunya condal hasta la unión del Principado con la Corona de Aragón en el primer tercio del siglo XIII.

⁵¹ Bène, *Recherches historiques sur Frotard, dixième abbé de Saint-Pons de Thomières, legat de saint Grégoire VII*, Montpellier, 1875; ver también *Gallia christiana*, 6, p. 226ss.

⁵² *Desiderio desideravi hoc pascha manducare vobiscum, antequam patiar*, (Lc. 22, 15), Inocente III, *Sermones de diversis, Sermo VI*, PL 217, 673C.

De acuerdo con la doctrina conciliar, en la Encarnación el Verbo divino asume la carne humana para salvar la humanidad a través de su vida, muerte y resurrección. La Encarnación es el inicio de la redención del hombre y, a través del hombre, de toda la creación. Redimiendo al hombre con la *lux mundi* se recapitulan todas las cosas en Cristo⁵³, incluidas las derivadas del *fiat lux* del libro del Génesis y del prólogo del Evangelio de Juan. La perspectiva encarnacional apunta en direcciones diversas: la conversión y reforma de este mundo terrestre a través del espíritu cristiano y de las instituciones eclesíásticas. Por otra parte, la Escatología significa las *eschata*, las últimas cosas, que se espera que sucedan al final y más allá de la Historia: la Segunda venida del Cristo, la Resurrección de los cuerpos, el Juicio final, y todo el panorama apocalíptico, es decir, un cielo nuevo y una tierra nueva. En la perspectiva escatológica estas son las cosas en las que más hay que *esperar* porque, mientras los elementos del mundo tienen un valor secundario, incluso en la perspectiva de Joaquín de Fiore del último eón⁵⁴, época que ya se ha inaugurado, Cristo ha fundado un reino que no es de este mundo.

En la Edad Media, la vida escatológica por excelencia es la del monje, que reza por el mundo, después de haberlo abandonado. En esta época se produce la paradoja cristiana de los monjes que retornan al mundo como jerarcas -es decir, como sacerdotes, obispos o papas- para liderar movimientos de reforma que procuren la continuidad de la *santificación encarnacional* de este mundo. Contra el pasado de esta doble perspectiva, *encarnacional* y *escatológica*, se vuelve la vida de la Cristiandad medieval, bajo nuevas formas de espiritualidad reformista que apunten direcciones nuevas. En este sentido, el IV concilio de Letrán de 1215 viene a completar un siglo y medio de acontecimientos doctrinales al definir la *Presencia Real de Cristo Encarnado* en el altar del sacramento eucarístico a través del término *Transubstanciación* (fig. 89, 91, 92)⁵⁵. Es posible que Inocencio III tuviera en mente la futura definición del dogma eucarístico cuando decide introducir el concilio con estas significativas palabras relativas a la Última cena, prototipo del sacrificio eucarístico. En cualquier caso, es importante darse cuenta que en la Edad Media la renovación doctrinal y litúrgica no ocurre en una enrarecida atmósfera de espiritualidad sino que forma parte, en la mayoría de los casos, de una situación vital que impregna el espíritu de toda una época. Es el propio Ladner quien

⁵³ Col. 1, 20

⁵⁴ Para esta interpretación *sui generis* de la historia del hecho religioso ver: E. Trías, *La Edad del Espíritu*, Barcelona, Destino, 1996.

⁵⁵ Ladner pone los siguientes ejemplos. Sacerdote consagrando la Hostia, *Kupfertichkabinett*, Berlin, miniatura de finales del siglo XI, mostrando la inscripción VINUM - PANIS - AQVA - XPI - CORPUS -IN - ARA -, que debe ser leída junto a la inscripción de la orla de la miniatura: + MARTYRIO - XPISTI PATER - ANGELICIQ; MINISTRI - ASSISTVNT - ERGO - FIVNT - VNVM - TRIA - VERBO -. Ver F. Steenbock, "Eine Miniatur zur Messfeier im Berliner Kupferstichkabinett", *Festschrift für Peter Metz*, Berlin, 1965, p. 135s. Ver también la miniatura del verso de una hoja del *scriptorium* de Weingarten, c. 1190-1200 (ahora en el Art Institute de Chicago), *The Year 1200*, I, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975), I, no. 267. Sin duda esta miniatura representa el milagro eucarístico, obrado por Gregorio Magno de acuerdo con su *Vita*, c. 23, de Paulus Diaconus, PL 75, p. 52ss. La miniatura representa la presencia real de la *caro* de Cristo en el mismo instante de la Misa en el que Gregorio eleva la Hostia consagrada (H. Swarzensky, *The Berthold Missal*, New York, 1943, fig. 11). Además, en la parte baja del mosaico del ábside de san Pedro de Roma, el Cordero de Dios aparece entre Inocencio III y una personificación de la Iglesia. La mayor parte del mosaico está perdido, pero, de acuerdo con las copias que se conservan del mosaico, el cáliz eucarístico aparece bajo el Cordero para acoger su sangre. Sobre estas copias, ver G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, II, Monumenti di Antichità Cristiana, ser. II, IV, Vatican City, 1970, p. 56ss, nota 4. Sobre la doctrina eucarística de Inocencio III ver su tratado *De sacro altaris mysterio*, PL 217, 763 y M. Macarrone, *Studi su Innocenzo III*, Padua, 1972, p. 339ss. Ladner, 1983, p. 906n y 907- 908n.

constata que el contexto del inicio del desarrollo de la doctrina eucarística en época de Gregorio VII, durante la segunda mitad del siglo XI, estaba en conexión con la reforma de la vida interior y la estructura exterior de la Iglesia, en la dirección de una mayor autonomía y pureza doctrinal⁵⁶.

El dogma eucarístico y la historia del pensamiento románico. Perspectivas creacional, encarnacional y escatológica del IV Concilio de Letrán

La aseveración, cada vez más explicitada, de la presencia real de Cristo en la eucaristía, celebrada aquí en la tierra, iba ligada al creciente papel del sacerdocio en este movimiento de reforma: pocos dudarían, después de la proclamación del dogma de Letrán, que sólo el sacerdote estaba destinado a devolver a Cristo a la tierra en el sacramento eucarístico y proporcionar la fuente más poderosa de energía espiritual a través de la siempre nueva renovación del orden creacional-encarnacional del mundo y de la Iglesia. Ciertamente, una conciencia sin precedentes de la perspectiva encarnacional del cristianismo y de las potencialidades de redención contenidas en él inspiraban una reforma sacerdotal y jerárquica en una Iglesia papalmente liderada desde el siglo XI, con la reforma gregoriana hasta la legislación reformista del Lateranense IV bajo Inocencio III, con un claro prurito personal de convertir el mundo terrestre en algo más cristiano. No es una perspectiva sorprendente. Cuando los cristianos creen en un Dios que asume la naturaleza humana en la Encarnación y más tarde transforma místicamente el pan y el vino en su cuerpo y en su sangre, la naturaleza humana y el universo natural entero quedan automáticamente santificados y divinizados, redimidos y justificados por una renovación que va más allá de la bondad misma de la creación. Obviamente, si Cristo se hizo hombre y vivió en esta tierra, la creación queda salvada, a pesar de todos los crímenes cometidos por el linaje humano. Podría decirse que a partir de la reforma gregoriana, el orden jerárquico, con base sacramental en el poder eucarístico, se interesa cada vez más no sólo por lo *encarnacional* sino por el aspecto *creacional* de la naturaleza. Se trata de una reforma jerárquica que intentará, por todos los medios, impregnarse de los aspectos de la vida natural en el orden sobrenatural de la redención.

Es, en el fondo, el proceso de secularización que experimentará, paulatinamente, la Iglesia de occidente, en el sentido de orientar la santidad de los fieles más como contemplación del mundo que como apartamiento de éste. La reforma canonical en la Catalunya del siglo XI-XII iba en esta dirección: como contrapunto a la separación del mundo de los benedictinos, y siguiendo el espíritu predicador de los apóstoles, elaboran la regla de san Agustín para vivir en medio del mundo con un *canon* y bajo una guía: el ideal de amantes de la belleza espiritual, heredado del obispo de Hipona⁵⁷. También en esta dirección apuntan los órdenes mendicantes a partir del siglo XIII, coincidiendo con el incipiente desarrollo de las ciudades: hacia una santificación del mundo no desde el apartamiento de éste sino *desde dentro*. Son orientaciones ideológicas que, en el fondo, estarán en concordancia profética con el cariz de la Reforma de Lutero, ya en el siglo

⁵⁶ G. B. Ladner, *Theologie und Politik vor dem Investiturstreit*, Darmstadt, 1969. Una buena introducción, en lengua inglesa, sobre la reforma gregoriana en el contexto de la polémica de las Investiduras en G. Tellenbach, *Church, State and Christian Society at the Time of the Investiture Contest*, Oxford, 1959. Ver también K. Kempf, S. J., en: *Handbuch der Kirchengeschichte*, H. Jedin (ed.), III, 1, Freiburg, 1966, p. 401ss.

⁵⁷ Es importante referirse a la sección 1.1 de este trabajo.

XVI, que intentará, aun por una vía desenfocada por el modo de recepción de las fuentes constitutivas de la Revelación (Biblia, Tradición y Magisterio), *secularizar* la Iglesia medieval intentando desatar, de una vez, el nudo entre el poder espiritual y el poder temporal que, siglos antes, era planteado en la polémica de las Investiduras.

Desde estos puntos de vista es como entenderemos el humanismo y el naturalismo del Renacimiento del siglo XII⁵⁸: desde la separación de poderes eclesiástico y terrenal, por una parte; y, por otra, desde la asunción del mundo creado por parte de un Dios creador que, haciéndose hombre, rehabilita un mundo sin luz iluminándolo con su luz propia y levantando al hombre, por la gracia, por encima del mundo *irracional*. De ahí que el tema eucarístico, la conversión mística de algo *mundano*, pan y vino, en algo *divino*, cuerpo y sangre del mismo Dios, acerque estos dos mundos, represente un florecer en la Iglesia y en la sociedad cultural donde viven los hombres en la Europa de alrededor del 1200. No es extraño que desde la autonomía de las libertades de la Iglesia, ya impulsada a fines del XI con Gregorio VII, se produzca una aceleración del pulso de la vida natural e intelectual, un redescubrimiento no sólo de la dialéctica racional y del derecho, sino también de la naturaleza como gran fuerza generadora, una especie de empujón del *bios* y del *eros* natural⁵⁹. La perspectiva encarnacional se ha unido ahora, con una mayor claridad que antes, a la creacional. Esto puede verse en la Escuela de Chartres, en la que se establece un intenso diálogo entre la tradición del *Timeo* platónico y la judeocristiana del libro del *Génesis* en concordancia con el Prólogo del Evangelio de Juan, breve y profunda recapitulación de la creación de las cosas del mundo en clave de la Nueva Alianza Cristológica. El siglo XII concibe un cosmos simbólico en el que *ratio*, *natura* y *amor* encuentran su lugar respectivo en un orden espiritual trascendente, un riguroso orden que es suficiente para situar estos elementos en su debido lugar en el mundo sensible, y capaz de reflejar la luz de las primeras cosas, los días divinos y las obras de la creación, como una anticipación absoluta del esplendor de los *eschata*, es decir, las cosas venideras.

Es precisamente en la escala de este orden jerárquico donde enmarcar históricamente una poderosa conciencia teológica de un Dios-Hombre que, siendo luz, crea con la luz *-fiat lux⁶⁰-*, juzga con la luz *-ego sum lux mundi⁶¹-* y salva con la luz *-vos estis lux mundi⁶²-*. Y es ahí donde se comprende el sentido absoluto de la iconografía del Pantocrátor como cristalización estética de toda una cultura teológica acerca del Dios luz. En este contexto, más que nunca, la creación debe ser vista como preparación para la Encarnación, que deberá dar su cumplimiento final a la escatología. El creciente énfasis sobre la perspectiva creacional-encarnacional es al mismo tiempo causa y consecuencia del incipiente esfuerzo de la jerarquía eclesiástica por organizar el mundo en conformidad con la Ley y la Teología cristianas. Se ha visto a Inocencio III

⁵⁸ Algunas obras de importancia en relación a este Renacimiento: C. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, Mass., 1927; G. Paré, A. Brunet, P. Tremblay, *La Renaissance au XIIIe siècle: Les écoles et l'enseignement*, Paris-Ottawa, 1933; P. Renucci, *L'aventure de l'humanisme européen au moyen-âge*, Paris, 1953, p. 54ss; M. D. Chenu, O. P. *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century*, Chicago-London, 1968; C. Brooke, *The Twelfth Century Renaissance*, New York, 1970; más bibliografía en E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1988, p. 100, nota 21.

⁵⁹ E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Bollingen Series, XXXVI, New York, 1953.

⁶⁰ Gen 1, 3.

⁶¹ Jn 8, 12.

⁶² Mt 5, 14.

simbólica y místicamente comparado con Cristo en la Última cena, en las palabras introductorias al Concilio. El impacto es inmenso, pero el papa ni espera ni encuentra oposición a ello. El mismo Inocencio es el primero en autoproclamarse Vicario de Cristo en la tierra, lo cual equivale a ser no sólo sucesor de Pedro, sino vice-regente en la tierra del mismo Dios⁶³. Se trata de un claro síntoma de algo que había ocurrido un siglo y medio antes: idealmente, al menos, la consideración sacerdotal del rey o del emperador como sumo sacerdote es reemplazada por la condición real e imperial del sumo sacerdote (es decir, el Papa) en el liderazgo del mundo cristiano, a pesar del ejercicio del control político directo, justificado, por razones espirituales o al menos por especiales circunstancias aisladas⁶⁴.

El año 1200 es el momento en que nace un *clasicismo medieval* en medio de la gran tensión doctrinal entre los viejos elementos *encarnacional* y *escatológico* del cristianismo. En el cambio de siglo se observa un claro énfasis en dos aspectos importantes: la *integración orgánica* y el *ideal de armonía*. Hay una creciente toma de conciencia de que, en la medida en que le afecta, lo natural es más real no en sus partes y fragmentos, sino en su Totalidad; que a través de esta *totalidad viviente* o *animación integrada*, la naturaleza recibe un nuevo tipo de *idealismo*. El idealismo clásico, que produce la alta edad media, es *menos inmanente al mundo*, más *trascendente* que el de la Grecia clásica. Este clasicismo medieval permanece en los límites del orden espiritual y jerárquico y de las perspectivas encarnacional y escatológica del cristianismo. Se trata de un idealismo que es constituido, precisamente, por la tensión entre estas dos perspectivas, siendo su natural componente algo relacionado con lo creacional, lo encarnacional y lo jerárquico; un ideal cercano al espiritualismo escatológico⁶⁵. Lo que hace clásica a la forma medieval es el equilibrio entre lo *encarnacional* y lo *escatológico*, entre lo figurativo y lo abstracto. Es conseguir una armonía, una *totalidad integral* de elementos, entre los que no destaque ninguno por encima de los demás, sino que brille el conjunto porque refleja un ideal de belleza, precisamente, clásico. En este sentido, las esculturas de bulto redondo de la portada de la catedral de Chartres responderían a este ideal de belleza clásico y el *Pantocrátor* de sant Climent de Taüll se vería en un estadio previo: debatiéndose en una constante tensión entre los aspectos *encarnacional* y *escatológico* que se observa para la vida y el pensamiento europeo alrededor del año 1200. En el contexto de la presente sección no conviene adelantar más elementos relativos a la obra de arte. Sí hace falta decir que con anterioridad al siglo XII no vemos en la Catalunya anterior a la unión con Aragón signos claros de un Renacimiento en el sentido clásico. Este clasicismo debe llegar de la mano de un nuevo debate entre la *literalización* y la *metamorfización* de la luz a la hora de representar el *Pantocrátor*.

Inocencio III y Catalunya. El legado papal Juan de Abbeville

⁶³ M. Maccarrone, *Vicarius Christi: Storia del titolo papale*, Lateranum, Nova serie XVIII, Rome, 1952, p. 109ss. Para los antecedentes del siglo XII, p. 100ss.

⁶⁴ G. B. Ladner, "The Concepts of 'Ecclesia' and 'Christianitas' and their Relation to the Idea of Papal 'Plenitudo Potestatis' from Gregory VII to Boniface VIII", *Miscellanea Historiae Pontificae* XVIII, Rome, 1954, p. 49ss; F. Kempf, S. J. "Kanonistik und kuriale Politik im 12. Jahrhundert", *Archivum Historiae Pontificiae* I, 1963, p. 11ss; B. Tierney, "The Continuity of Papal Political Theory in the Thirteenth Century", *Mediaeval Studies*, XXVII, 1965, p. 227ss.

⁶⁵ Ladner, 1983, p. 919.

Por ahora se ha tomado nota de algunos datos históricos que se constatan en el clima cultural de Europa entre los pontificados de Gregorio VII e Inocencio III. Los hechos destacables, que permiten explicar la imagen desde la historia de las ideas, son los siguientes: 1. La Reforma gregoriana como elemento unificador de la doctrina y del culto litúrgico desde la segunda mitad del siglo XI; 2. Gregorio VII como iniciador de una importante reivindicación del poder eclesiástico respecto del temporal: la ansiada búsqueda de una *autonomía cultural* en la Iglesia, con respecto los poderes laicos; 3. Una progresiva *secularización* de la sociedad cristiana, que lleva a acercar *sacramentalmente* el yo y el Tú en la relación del cristiano con el mundo y el Creador. Uno de los síntomas es la proclamación del dogma de la Transubstanciación en el IV Concilio de Letrán (1215): algo del mundo, pan y vino, es *dogmáticamente* acercado a lo divino, el Cuerpo y la Sangre de Jesucristo, que es en lo que quedan místicamente transformados después de su consagración; 4. La obra de arte participa, como un elemento más, de esa *cultura encarnacional y escatológica* al mismo tiempo, que se encuentra en el espíritu reformista del IV Lateranense. El contenido de ese concilio, iniciado con las palabras *Desiderio desideravi hoc pascha manducare vobiscum, antequam patiar*, debe ser entendido como *material de aluvión* que, desde el siglo XI de Gregorio VII, va arrastrando consigo una larga serie de elementos culturales diversos que ahora aparecen con su verdadero rostro⁶⁶. Algunos de ellos se encontrarán en la Catalunya del XIII a la que el papa Inocencio envía a sus legados: primero a Juan de Abbeville, y más tarde a Pedro de Albalat. Los testimonios de su visita a la antigua diócesis de la Tarraconense constituyen un elemento histórico importante para entender la vehiculación de una teología de la luz que se encarna estéticamente en la imagen del Cristo Pantocrátor. Se tiene noticia directa de la reforma de Inocencio III en Catalunya a través de la documentación estudiada por el historiador británico Peter Linehan⁶⁷.

La aletargada actitud de la Iglesia española se ve sacudida en 1228, fecha en que el papa Gregorio IX envía a ella al cardenal-obispo de Sabina, Juan de Abbeville. Juan, de origen francés, antes de su nombramiento había sido arzobispo de Besaçon y con anterioridad a ello había ganado prestigio en París en calidad de teólogo. Se trata de una personalidad eminentemente aferrada a la letra y al espíritu del concilio, y de carácter fuerte y decidido. Hasta finales del siglo XIII se le recordará como el defensor de una disciplina draconiana. Algunos españoles, al referirse a él, recordarán su presencia -y a menudo la lamentarán- más como reformador que como guerrero o diplomático. En este sentido, a lo largo de los noventa años siguientes a su salida de España, Juan seguirá siendo, en la conciencia del pueblo y del presbiterado a quien se habrá dirigido en su pastoral, *el legado*⁶⁸. Su labor es de un incansable empeño por hacer entrar la savia de la doctrina lateranense en las venas de un presbiterado adormecido por las lacras del concubinato y la simonía.

Transcurre el año 1228 en los reinos de León y Castilla⁶⁹. A finales de marzo de 1229 se celebra el concilio de Lérida⁷⁰. La última etapa de su recorrido pastoral lo conduce a Catalunya, a través de la zona en que había pasado su última primavera: por

⁶⁶ Ver Arquillière, 1934, p. 489-540: "Le triomphe posthume de la doctrine grégorienne".

⁶⁷ Linehan, P. *La Iglesia española y el papado en el siglo XIII*. Salamanca: Universidad Pontificia, 1975.

⁶⁸ Linehan, 1975, p. 17.

⁶⁹ Linehan, 1975, p. 18.

⁷⁰ Tejada y Ramiro, J. *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*. Madrid, III, p. 329ss.

Agreda el 26 de agosto (1229), y por Zuera (de camino a Zaragoza) el 31. Al llegar a la costa del Mediterráneo le espera un nuevo mandato del Papa, que contiene la respuesta pontificia de marzo anterior a una serie de preguntas referentes a la organización parroquial de la Provincia de Tarragona: son consultas relativas al matrimonio dentro de los grados prohibidos y al estado de decadencia de la orden de Cluny en esa región. El 10 de septiembre envía desde Martorell las instrucciones sobre estos puntos al arzobispo Sparago y a sus sufragáneos. Al día siguiente entra en Barcelona y remite al arzobispo otra carta en la que le ordena que atienda sin dilación a las reformas concretas que le había especificado durante su anterior visita a Tarragona. En Barcelona se detiene una semana, al término de la cual reprende públicamente al obispo Berenguer por sus injustas exacciones de los bienes de los canónigos fallecidos y redacta para la Catedral un conjunto de estatutos que reflejan todos sus objetivos como legado. Esto sucede el 19 de septiembre. Al día siguiente se encuentra en Vic, mientras que el 25 y el 26 se instala en Girona. Su puerto final de llegada parece haber sido la sede pirenaica de Urgel en la que, ausente el obispo Pedro de Puigvert, amplía la composición numérica del cabildo. En el curso de poco más de dieciocho meses, el legado ha recorrido la mayor parte de España y Portugal, hazaña no pequeña en una época en la que, *tum propter alpes et portus et loca periculosa, tum propter fluvios et inundationes aquarum*. Quien siete siglos después ha seguido las pisadas de Juan de Abbeville ha podido apreciar muy rápidamente su considerable reserva de energías⁷¹. En cada uno de estos lugares, su recuerdo va a perdurar y a atormentar a los canónigos de vida fácil durante mucho tiempo después de su abandono definitivo del territorio español.

Son datos históricos que revisten la frialdad de lo que se constata objetiva y desapasionadamente. En el presente contexto deben servir para comprender hasta qué punto la doctrina conciliar -en este caso el IV Lateranense- es capilarizada hasta lugares casi insospechados, donde resultaría difícil imaginarse algún fermento de cultura estética o de cualquier otro género de cultura. Lo cierto es que el clero español, tal como lo encuentra Juan de Abbeville, es incontinente, en gran parte iletrado y totalmente ajeno a la disciplina de los concilios y sínodos. Lo que verdaderamente preocupa a Juan es la situación de ese clero bajo, y en esta línea apunta la provisión de 1215 del Lateranense, al ordenar el establecimiento de escuelas en tantos centros diocesanos *quarum sufficere poterunt facultates* y al promulgar instrucciones para la dotación de *scholae de grammatica* y de *magistri* en cada uno de los arcedianatos, *ad multiplicem ignorantiam extirpandam*. Estas escuelas proporcionarán al clero parroquial, como mínimo, un baño de latín⁷². A un nivel superior, a las iglesias de Barcelona, Astorga y Guimaraes se les recordaron sus vigentes obligaciones de tener un maestro de gramática⁷³. La llave maestra del programa de reforma de Juan es la institución de los concilios provinciales y de sínodos diocesanos, ya que únicamente a fuerza de constantes presiones desde arriba es como el legado cree que se puede conseguir que el clero acepte el nuevo sistema de vida⁷⁴. Su principal preocupación la constituían la reforma de la cabeza y de los miembros, así como la implantación 'de la rigurosa observancia de todas las normas del Cuarto Concilio de Letrán'. En la absoluta aceptación de estas normas es en lo que se inspira toda la actuación de Juan durante su estancia en España. Dichas normas se reflejan en los estatutos redactados para las iglesias particulares -Toledo, Burgos, Cuenca y Astorga, en Castilla-León-; Oporto y

⁷¹ Linehan, 1975, p. 21-22.

⁷² Constituciones del Concilio de Lérida, c. 7.

⁷³ Linehan, 1975, p. 25-26.

⁷⁴ Linehan, 1975, p. 28.

Guimaraes, en Portugal; Barcelona, Girona y Vic, en Aragón. A esto hay que añadir las directrices de los concilios provinciales que preside. Las únicas de estas constituciones que han legado hasta nosotros son las del Concilio de Lérida⁷⁵.

Todo parece indicar que Juan de Abbeville no sigue a Inocencio III de manera sabia, sino demasiado al pie de la letra. Después de todo, no es un político. Se trata de un académico con reputación de sabio, un tanto esclavo de sus propias fuentes, recentísimamente codificadas en 1215, que aplica indiscriminadamente, recurriendo a las más duras sanciones eclesiásticas para garantizar el respeto a su *monita salutis*⁷⁶. Sus sermones se resienten de esa misma sequedad connatural suya. A él, personalmente, le gusta considerarlos como una obra popular hecha para edificación del pueblo ordinario. Sin embargo, cuantas veces revisa un texto, otras tantas se ve imposibilitado para resistir a la tentación de reformarlo culteranamente y de recargarlo con un pesado aparato científico⁷⁷. Para la historia de la cultura y de la recepción de la doctrina, Juan es un elemento histórico fundamental, a pesar de carecer del tacto común. Desde los púlpitos rurales tiende a ver alumnos más que a gente del pueblo. Su magisterio, como legado, sirve de agitador de las conciencias pero, tal vez, no de los corazones. En el fondo, al clero español del momento no le preocupa lo más mínimo estas *fulminaciones espirituales*, y así lo hace hecho notar el Concilio de Tarragona en 1230⁷⁸.

La transmisión de la cultura papal en el Principado

El momento en que el teólogo Juan de Abbeville es enviado por el papado a España va algo más allá, cronológicamente, que lo que alcanza el propósito de nuestras páginas. Históricamente se viven momentos de naturaleza algo ajena a las problemáticas de la alta Edad Media condal catalana. Sin embargo, no debemos olvidar el carácter, por decirlo así, *retroactivo* de la información que proporciona la reforma promovida por un concilio, en este caso el IV de Letrán, de 1215. Ningún concilio reforma errores ni tendencias heterodoxas futuras. Todos ellos tienen algo de espíritu de reforma del pasado: aplican las conclusiones del *antes* al *ahora*, en espera de que mejore el *después*. Es en este sentido que interesa la transmisión de la cultura conciliar a la Catalunya del momento: porque proporciona información sobre el siglo XII. A la vista del estado moral en que se encuentra el clero español, parece como si la reforma gregoriana se hubiera quedado en una modificación de los usos litúrgicos, priorizándolos sobre los propiamente pastorales o morales. Tal vez es por esta razón que, en concordancia profética con el espíritu del IV Lateranense, la reforma canonical agustiniana, procedente, para Catalunya, de san Rufo de Avignon, se adelanta a la *reforma moral* de Inocencio III y sus seguidores. Por eso el caso de Abbeville es un interesante ejemplo de penetración de la doctrina papal en un territorio relativamente alejado de la sede romana.

La incursión del legado Juan, por poco político que fuera y a pesar de su falta de conexión con la mentalidad del pueblo al que se dirige, permite extraer varias

⁷⁵ Sainz de Baranda, *España Sagrada*, XLVIII, p. 308ss.

⁷⁶ Linehan, 1975, p. 42-47.

⁷⁷ *Liber Omeliarum*, Ms. del Trinity College, Cambridge, B.15.21, f. 3r.

⁷⁸ Tejada y Ramiro, J. *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*. Madrid: 1862, VI, 28-29.

conclusiones: 1. En el año 1229, en que Abbeville viaja a la Corona catalano-aragonesa existe una intensa relación cultural entre el legado papal y Catalunya. La llegada de esa doctrina, la celebración de los diversos concilios provinciales permiten pensar en una auténtica recepción cultural de carácter teológico; 2. En el trasfondo *encarnacional-escatológico* de la época y bajo la principal inspiración eucarística del concilio, el legado insiste en temas predominantemente morales a nivel de obispos y sacerdotes diocesanos. Más concretamente, sobre cuestiones de moral sexual (concubinatos) y económica (desórdenes en la administración de los beneficios); 3. No parece, por tanto, que haya asuntos doctrinales de envergadura en los que el clero vaya descaminado; 4. A pesar del aparente fracaso en la labor de Juan -salta a la vista que no es un hombre de gobierno sino un pensador-, interesa destacar la capacidad de hacer llegar las predisposiciones de un concilio ecuménico a cualquier rincón del país, así como la conexión entre un concilio ecuménico y uno provincial o un sínodo de obispos, como el conocido sínodo de Lérida, de finales del mes de marzo de 1229.

Liturgia y Sacramento, Cristología de la luz y Eucaristía

En palabras de Linehan, la vida religiosa de los sacerdotes y del pueblo en las parroquias de la España del siglo XIII se nos oculta casi por completo a la vista. Los documentos sobre visitas episcopales son raros. Sin embargo, hay motivos suficientes para creer que siguió subsistiendo la piedad a nivel parroquial y que no se equivocaba el traductor de la obra de Inocencio III *De Contemptu Mundi* al decir que existía cierto público para la versión de la obra en lenguaje vulgar⁷⁹. A pesar de todo, la existencia de la piedad a nivel popular en el seno de la iglesia catalano-aragonesa del momento no se deduce fácilmente *sólo* del análisis de su legislación conciliar o sinodal, sino *además* a través de los testimonios del arte contemporáneo a esos concilios y sínodos en las respectivas parroquias. Es interesante observar un dato rigurosamente histórico. Hay ejemplos de iconografía del Cristo luz asociados a la problemática eucarística del IV concilio de Letrán, promovido por Inocencio III e impulsado por sus sucesores a través del legado Juan de Abbeville⁸⁰. El ministerio de Juan, como legado pontificio, coincide con un clima doctrinal del que el arte constituye un elemento más a la hora de configurar la historia de las ideas de la época. Son creaciones iconográficas que conviven con el magisterio de los legados papales del primer tercio del siglo XIII. Constituye un testimonio, *hacia atrás*, de la cristalización estética de unas teologías concretas, reflexivas sobre el Cristo-Luz y la Eucaristía a lo largo del XII. Y al mismo

⁷⁹ Linehan, 1975, p. 87-88.

⁸⁰ Por ejemplo, en Planés de Rigart, un frontal de altar con la iconografía de Cristo-luz y una sugerente inscripción (fig. 51): Planés de Rigart (Ripollès). pintura sobre tabla, frontal de altar, 93x122 cms. inicios del siglo XIII. Inscripciones: En el libro abierto: EGO SUM LUX MUNDI; Borde inferior de la mandorla: NVLLA PICTURA CONCLVSA SIVE FIGVRA PERPES DEVS EST SVMMA POTESTAS, es decir, "Ninguna pintura o figura está acabada. El Dios eterno es la Suma Potestad" (Sobre la catalogación de esta imagen ver J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 343-344). Sobre el análisis de esta imagen consultar A. Puigarnau, "La imagen de un *pantocrátor* catalán como Encarnación del Logos cristiano en el siglo XIII", 1998; ver también un baldaquino de mediados del siglo XIII (fig. 121) original de Tost, Alt Urgell, Lleida, església parroquial. Pintura sobre taula, baldaquí, 178x160 cms. El Cristo lleva, en un libro abierto, la inscripción EGO SUM LUX MUNDI (J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 347-348); un tercer ejemplo sobre esta vida de piedad popular es el de Benavent de la Conca (Pallars Jussà), Lleida, iglesia de sta. Margarita, pintura sobre tabla, fragmento de un baldaquino, 77x148cms, inicios del siglo XIII, libro en la mano izquierda del Pantocrátor con el EGO S(UM) (LU)X MUNDI, MAC, 3910, Sureda, 1981, p. 366, (fig. 122).

tiempo, tanto el arte como el magisterio de los legados en Catalunya, son representativos de corrientes doctrinales que, arrancando en siglo XII, lanzan, *en el presente*, un mensaje *actual*. La pintura del Pantocrátor del siglo XII tendía a ocupar la superficie parietal de los templos, o sea, pintura mural sobre ábside que presidía, desde el techo, el espacio litúrgico principal. La última Cena del mural de sant Andreu de Baltarga (Cerdanya), de segunda mitad del s. XII (fig. 45), es una propuesta perfectamente alineada con las propuestas sacramentales del Concilio⁸¹. Lo mismo se puede decir de la Carta de fundación de una cofradía piadosa en sant Martí de Canigó (Cerdanya), en honor del santo titular, datada el 2 de abril de 1195. Se trata de un manuscrito miniado con la representación de un Pantocrátor en la parte superior y una alusión muy explícita de la Eucaristía en la parte inferior (fig. 89)⁸². Un tercer ejemplo de pintura mural lo ofrece Sant Andreu d'Angostrina (Cerdanya), con su tema eucarístico en la parte central de una banda enmarcada con cenefas grecas, bajo mandorla del *Pantocrátor* del ábside central, del siglo XIII (fig. 91)⁸³.

Junto a la pintura parietal, los objetos relacionados con la liturgia sacramental eucarística. En Planés de Rigart el Cristo-Luz ocupa el frontal del altar (fig. 51). Hay, por eso, una identificación entre esa *transubstanciación* como dogma definido por Inocencio en el Lateranense IV y el acento cristológico-lumínico del frontal de altar. En otra ocasión se ha hablado de una “Encarnación del Logos cristiano en el siglo XIII” referida al *pantocrátor* de Planés⁸⁴. El caso de Tost es similar: un baldaquino que era comúnmente utilizado como palio bajo el que confeccionar el misterio de la transubstanciación, sobre la mesa del altar, orientado en todos los casos hacia el Este, origen del sol y literalización de la presencia de Cristo-luz en el templo románico (fig. 121)⁸⁵. Por último, un tercer ingrediente histórico que entra en este juego de elementos relativo al acercamiento misterioso de lo temporal -pan y vino- a lo espiritual -cuerpo y sangre divinos- en un momento en el que permanecen frescas en la memoria de la historia y aun del presente la conocida querella por las investiduras, materialización de una tensión entre el poder temporal y el espiritual⁸⁶. También el pantocrátor de Benavent de la Conca forma parte de un baldaquino destinado a la acogida del misterio eucarístico, y aparece presidido por un Cristo portador de una tabla alusiva a su *Lux* (fig. 122). Ciertamente, son tres lugares distantes entre sí: respectivamente, las comarcas del Ripollés, Alto Urgel y Pallars Jús. Son condados distintos: también respectivamente, condados de Besalú, Urgel y Pallars. Besalú apunta en una dirección

⁸¹ Sant Andreu de Baltarga (Cerdanya), segunda mitad del s. XII, MDU, 14. Decoración mural de la bóveda próxima a la cabecera y de los arcos preabsidiales. Registro superior, santa Cena; inferior, el sol y la luna. CR XXIII, p. 232-233, fig. 45.

⁸² Sant Martí de Canigó (Cerdanya), Carta de fundación de una cofradía piadosa, en honor del santo titular, datada el 2 de abril de 1195. Manuscrito miniado con Pantocrátor en la parte superior y representación muy explícita de la Eucaristía en la parte inferior. A ambos lados del Pantocrátor, la Virgen y sant Martín señalan con la mano a los miembros de la cofradía pidiendo su intercesión a Cristo, CR VII, p. 344. Infl. naturalismo franco-gótico.

⁸³ Sant Andreu d'Angostrina (Cerdanya), pinturas del ábside, detalle con tema eucarístico en la parte central de una banda enmarcada con cenefas grecas, bajo mandorla del Pantocrátor del ábside central, siglo XIII, CR VII, p. 80.

⁸⁴ Puigarnau, Estética y Religión, 1998, p. 393-402.

⁸⁵ Aquí nos referimos a una evidencia arquitectónica relativa a la tradición, casi paleocristiana, de orientar la cabecera de los templos hacia el este ofreciendo una evidencia literal -Cristo no es *como* la luz sino *la misma luz*- con el sol que sale de levante y desaparece por poniente.

⁸⁶ Sobre la lucha por las investiduras en Catalunya desde el siglo XI ver P. Kehr, *El papat i el Principat de Catalunya fins a la unió amb Aragó*, extracto de los *Estudis Catalans*, Barcelona, Fundació Patxot, 1931, p. 28-30.

histórica hacia intensas relaciones con el Midi francés; Urgel se encamina más hacia el Segre, en dirección a Lérida; y Pallars, por encima del Noguera, regirá sus destinos hacia una vida común con el vecino Ribagorza y el limítrofe Aragón. Es esta una observación importante: son ejemplos que apuntan en diversas direcciones geográficas arrancando, al parecer, de un sustrato iconológico-teológico común: una cristología de la luz representada en el arte en un contexto litúrgico eucarístico, alineado con la doctrina del IV concilio de Letrán. Nuevamente, parece que los destinos de lo *encarnacional* y lo *escatológico* vuelven a cruzarse y será Pedro de Albalat el sustituto de Juan de Abbeville para reformar un clero dominado en buena medida por los excesos del concubinato y de la transacción de bienes espirituales.

Conclusión. Importancia histórica de la imagen de Jerarquía en la Catalunya condal

Gregorio VII hace una reforma; Inocencio III monta un concilio; los papas ‘congregan’ los monasterios para sus reformas litúrgicas o envían legados para instaurar sus doctrinas conciliares. Estos son los hechos históricos que van aparejados al concepto de Jerarquía en este arco temporal entre la alta y la baja Edad media. Bajo estas corrientes doctrinales fluyen otras, que de algún modo las preceden, y que les sirven de antecedentes. Son momentos, a lo largo de los 900 años de Edad Media europea, en los que los cristianos se encuentran en un dilema, que se puede formular en los siguientes términos: por una parte, deben reflejar el papel que juegan en el mundo terreno; por otra, reformar el mundo de acuerdo con sus propias convicciones y doctrinas. Esta encrucijada se repite bajo el signo de diferentes momentos históricos: con la conversión del Imperio Romano, la más decisiva revolución cultural de la historia occidental anterior al siglo XX; nuevamente, tras la Caída de Roma, con el injerto del Cristianismo y de la jerarquía de la Iglesia en el orden político de las tribus germánicas; y finalmente, en los siglos XI y XII, durante el gran enfrentamiento entre el papa y el emperador, cabezas visibles de la Cristiandad, los cristianos sienten la misma imperiosa llamada evangélica para que transformen el orden político en un instrumento de santidad⁸⁷.

Son las constantes en el flujo y reflujo de los siglos y de las culturas. La continuidad se produce, en buena parte, porque en todo tiempo los cristianos consideran la Escritura como la única regla infalible de vida⁸⁸. Porque, en todo tiempo, los escritores invocan los mismos mandamientos, parábolas y hechos de la Escritura, como guía para infundir la santidad en la misma vida política de su época. Sin embargo, a pesar de la constante lectura de la Biblia, abundan las perplejidades. Este panorama ‘doctrinal’ se expresa en la historia mediante abundancia de textos, analogías, metáforas y alegorías, a través de las cuales se van expresando los diferentes autores tratando de construir un todo coherente, una estructura de inferencias. Esta estructura va de un lado a otro: desde el polo de la semejanza a la desemejanza como extremo opuesto: su principio dinámico es la imitación, la mimesis. Durante esta recepción de modelos culturales ya hay, en la expresión del poder, una teología de la luz, que se manifiesta, en

⁸⁷ K. F. Morrison, *Holiness and Politics in Early Medieval Thought*, London, Variorum Reprints, 1985, p. vii.

⁸⁸ Es bueno recordar, por ejemplo, las fuentes bíblicas de la doctrina de un Gregorio VII, con las que explica, en cierto modo, la excomunión del emperador: Arquillière, 1934, p. 222-272 bajo el epígrafe “sources de la pensée grégorienne”.

términos de gobierno, en una teocracia de la luz: un modo estético de ejercer el poder. Por ejemplo, quien ejerce el poder “se sienta y manda”, es la evidencia que arroja la iconografía de los sellos condales catalanes desde Ramón Berenguer IV hasta Alfonso I y aun mucho más allá en la historia de la Corona catalano-aragonesa (fig. 49 y 50). Es una imagen estética del poder: un pergamino del que cuelga uno de esos sellos es, hasta cierto punto y para determinadas disposiciones, ‘palabra de Dios’. Lo mismo ocurrirá con los sellos de obispos, abades y nobles de la época: hay un elemento estético en el ejercicio de la Jerarquía. El concepto de Jerarquía es encarnado estéticamente.

Las imágenes que legitiman ese ejercicio del poder a nivel de cancillería, con la sigilografía o, más a nivel popular, con la numismática, son imágenes que emulan al Pantocrátor, en su actitud sedente, frontal, y en sus gestos, atuendos y movimientos. Incluso, en algunas partes de Europa, la propia imagen del Pantocrátor, obvia presentación de una Teología de la Luz, aparece estampada en algunas monedas (fig. 165, 168, 169, 170). Por ejemplo, ya en la Europa del siglo XI abundan las monedas de imitación bizantina como el ejemplar danés del rey Svend Estrithson (1047-1074), que se basa en un *histameron* de oro, acuñado en Tesalónica para el emperador bizantino Miguel IV (1034-1041). Lleva inscripciones alusivas al nombre del rey (SEVIN) y al platero correspondiente (PVLFET). Junto a este ejercicio del poder, su legitimación: en el anverso aparece el busto de Cristo Pantocrátor y en el reverso el hecho clave de su poder sobre la naturaleza humana: la Anunciación a María, en que queda el Verbo eterno del Padre Encarnado para siempre en la naturaleza humana (fig. 169)⁸⁹. No son ejemplos aislados. En Sicilia, donde la iconografía del Cristo-Luz aplicada a tondos musivarios es muy destacable (fig. 59-60), el rey Roger II (1130-1154) introduce una nueva moneda, en 1140, que por su concavidad y su diseño es bizantina, inspirada en un tipo anterior al emperador Alexius I. Las leyendas que aparecen, junto al busto del Pantocrátor, ofrecen evidencias de esta *estetización del Poder* cruzado entre lo espiritual y lo temporal: +IC.XC.RG. IN.AETRN., o sea, *Christus regnat in aeternum*. Además, aparecen inscripciones colocando al rey cercano a la Luz del poder primigenio de Cristo, mediante algunas otras inscripciones: junto al rey: R(*ogerus*) RX SLS; junto a su hijo, el duque de Apulia: R(*ogerus*) DUX AP(*uliae*); y AN(o) R(*egni*) X en el centro. Se trata de un ejemplar especialmente datado para la coronación del rey en 1130 día, como es sabido, en que es el poder espiritual quien inviste al temporal del Poder de lo alto (fig. 170)⁹⁰.

La mimesis, la imitación de la realidad juega un papel fundamental en la formación de los niños, es utilizada en la filosofía y la teología para dilucidar la génesis de las sociedades e, incluso, de la entera experiencia humana en el panorama de la historia. Como el pensamiento político, la dinámica de la mimesis reconcilia lo que debía haber sido con las exigencias de la verdad permanente y las cambiantes circunstancias de cada momento. Al igual que ningún pensamiento político podía reflejar con exactitud las exigencias de su época, ninguna imagen hubiera podido reproducir con fidelidad un modelo eterno. Sin embargo, la cristiandad, en su búsqueda por asemejarse al Arquetipo, de acuerdo a cómo fue creada, progresa por imitación, en este caso, de una jerarquía. Como parte de la tradición de su pensamiento formal (y no sólo por la diaria experiencia), la estructura mimética de inferencia no se limita sólo a la alta Edad Media. Se origina en el mundo clásico, madura durante la formación de Europa y

⁸⁹ Ph. Grierson, *Monnaies du Moyen Age*, Fribourg (Suisse), Office du livre, 1976, n. 150-151.

⁹⁰ Ph. Grierson, *Monnaies du Moyen Age*, Fribourg (Suisse), Office du livre, 1976, n. 236-237.

persiste, con múltiples variantes, hasta el presente⁹¹. Uno de sus eslabones es el préstamo iconográfico mutuo entre las iconografías del mundo temporal -las relaciones entre el monarca y sus súbditos- y las del mundo espiritual -las diversas participaciones de la Luz de Cristo en las jerarquías de sus ángeles y de sus santos- es el estudio de la recepción de la teología de la luz en la forma y en la imagen de una Teocracia de la luz. Éste es, quizás, el mensaje más fuerte que se desprende de la historia de la cultura medieval en la Catalunya condal y, obviamente, en la Europa contemporánea. Las acuñaciones monetarias del Principado, entre la época románica y el gótico son un valioso testimonio (fig. 134, 135 y 136).

⁹¹ Sobre este tema, ver: K. F. Morrison, *The Mimetic tradition of Reform in the West*, Princeton, 1982.

3. 2

Juramento

Estetización de la palabra pronunciada

Apocalipsis bíblico, Tiempo cristiano y Juramento feudal.

Es preciso ver que la recepción estética de la teología de la luz tiene unas cristalizaciones, en el siglo XII catalán, a veces insospechadas. Se trata de una etapa socialmente dominada por las categorías mentales del orden feudal. Tal vez se pueda decir que, en este contexto, predominan tres parámetros: 1. Una mentalidad apocalíptica que se refiere a la Biblia como principal fuente de conocimiento y de salvación. En términos bíblicos, la relación con el Pantocrátor se establece mediante un *juramento* que se inicia en el Antiguo Testamento tras la caída original, y se consuma en el último libro de la Revelación, el *Apocalipsis*, donde el Mesías viene al final de los tiempos; 2. El juramento remite a un juicio: tiene la capacidad de hacer variar el factor Tiempo, que en lugar de ser cíclico será lineal: iniciado con la creación, marcado por la Encarnación del Verbo y finalizado con su segunda venida, ‘al final de los tiempos’. Así, el tiempo cristiano quedará dividido en dos vertientes: una Sapiencial (que cuenta el tiempo real en función de la asunción de la naturaleza humana en la Encarnación del Verbo) y otra apocalíptica o escatológica (en la que el tiempo está como fuera del devenir cronológico, en función del fenómeno apocalíptico-salvífico); 3. Finalmente, el juramento establece una idea de la relación personal de tipo vinculante: sólo hay dos tipos de relaciones: o se es siervo o se es señor, protegido o protector. Esta visión del juramento es la que estructurará feudalmente la sociedad del momento y será encarnada en los pactos feudo-vasalláticos. Es lo que se puede llamar la ‘estetización de la palabra pronunciada’ que sacramentalmente toma cuerpo sensible y actúa de modo invisible, como un vínculo interior de fidelidad, hasta la misma muerte de una de las partes implicadas en el juramento.

Derivaciones estéticas del Juramento entre Dios y su Pueblo: el EGO SUM LUX MUNDI

En la iconografía del Pantocrátor, Cristo no es luz genérica: Cristo es LUX MUNDI. Del mismo modo, las causas primordiales, de las que habla Eriúgena en el *Periphyseon*, no son causas sueltas, independientes. Estas causas primordiales son llamadas por los griegos *πρωτοτυπα*, o sea, ejemplares primordiales, predestinaciones o predefiniciones. Son pre-formadas en Su Palabra, o sea, su único Hijo⁹². Es desde la misma Palabra o sea, desde el Hijo de Dios, que es la fuente de la perfecta doctrina, porque es la Sabiduría de la cual todos los sabios participamos, a través de sus discípulos, desde la que se originan estas causas⁹³. Obviamente, hay una conciencia de la necesidad de que la Palabra eterna del Padre, la Luz inaccesible, se expresara al mundo. Porque el primer hombre rechazó permanecer en tal estado de felicidad, y cayó

⁹² PL 122, 529B.

⁹³ PL 122, 530A.

a través del orgullo, y la unidad de la humana naturaleza se disipó en infinitas divisiones y variaciones, la divina clemencia ordenó que debería nacer un nuevo Hombre en el mundo, del mundo, es decir, un hombre nacido del hombre de la raza humana, en el cual la naturaleza que en el viejo hombre fue dividida debería ser llamada a su prístina unidad⁹⁴. Las naturalezas se renuevan y Dios se hace hombre, de modo que pueda salvar al hombre de la destrucción, y reunificar a través de Él de modo universal en todas las cosas las fisuras de la naturaleza que son contrarias a ella, y enseñando por todas partes universalmente las razones por las que las cosas están divididas, a través de cuya unificación de las cosas separadas (...) Él pueda cumplir el gran plan de Dios Padre⁹⁵.

El *pantocrátor* de Taüll aparece sentado en un doble arco y aureolado por una mandorla (fig. 53, 117, 118). El mensaje es claro: EGO SUM LUX MUNDI. Se trata de una obra sobradamente estudiada desde el punto de vista iconográfico⁹⁶, pero que debe ser enmarcada en una perspectiva que permita entenderla en su lugar correspondiente como elemento dentro de la historia de la cultura altomedieval en Catalunya, como una pieza más de la recepción de la teología de la luz. En una perspectiva global, de conjunto, la sola colocación del Pantocrátor-Luz en la iglesia de sant Climent, o en

⁹⁴ PL 122, 536D.

⁹⁵ PL 122, 536D-537B.

⁹⁶ Pijoan, J. *Les pintures murals catalanes* (Pedret, Santa Maria de Fenollar, Sant Miquel de la seu d'Urgell, Taüll, Boí, Esterrí i el Burgal, Vall de Cardós, Santa Maris de Mur, Sant Pere d'Àger, Comarca de Vic). Institut d'Estudis Catalans, I-IV, Barcelona: 1907-1921, p. 27-30, XI-XII; Folch i Torres, J. *Museo de la Ciudadela. Catálogo de la Sección de Arte Románico*. Barcelona: 1926, p. 134-138 i 178-182; Richert, G. *La pintura medieval en España. Pinturas murales, tablas catalanas*. Barcelona: 1926, p. 18-19, 6; Gudiol i Cunill, J. *La pintura migeval catalana. Els primitius*, vol. I, Els pintors. La pintura mural. Barcelona: 1927, p. 161-170, 33-41; Kuhn, Ch. L. *Romanesque mural painting of Catalonia*. Cambridge, Harvard University Press, 1930, P. 19-21, IV-VI.; POST, C. R. *A History of Spanish Painting*, vol I-IX. Cambridge: 1930-1947, I, 1930, p. 94-95, 219, 4-5; Richert, G. «Les fresques de Tahull», a *Gazette des Beaux Arts*, abril-maig, 1930, p. 65-79; Junta de Museus. *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*. Barcelona: 1936, p. 38-39; Pijoan, J.-Gudiol i Ricart, J. «Les pintures murals romàniques a Catalunya». *Monumenta Cataloniae*, vol. IV, Barcelona: 1948, p. 136-137; Cook, W.W.S.-Gudiol i Ricart, *Pintura e imagería románicas*. *Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid: 1950, p. 32, 11-15, I; Anthony, W.W. *Romanesque frescoes*. Princeton University Press, 1951, p. 163, 164, 390-393; Francovich, G. de. «Problemi della pittura e della scultura preromanica» a *Settimane di Studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo*, II, I problemi comuni dell'Europe postcarolingia, Spoleto, 1955, p. 410-413; Cook, W.W.S. *La pintura mural románica en Catalunya*. Col. Arte y artistas, CSIC, Madrid: 1956, p. 13-14, 3-7; Ainaud de Lassarte, J. *Pinturas románicas*. Col. Unesco de Arte Mundial, 7. París: 1957, p. 15; Grabar, A. *La peinture romane du onzième au trizième siècle*. Ginebra: 1958, p. 35; Gudiol i Ricart, J. «Les peintres itinérants de l'époque romane». *Cahiers de Civilisation médiévale*, 2. Université de Poitiers, 1958, p. 35; Junyent, E. *Catalogne romane* (2 vols.), Yonne: Col. Zodiaque, I, 1960, p. 184, en 210, en 214-215; Michel, P. H. *La fresque romane*. París: 1961, p. 235-236; Ainaud de Lasarte, J. *Pinturas españolas románicas*. Barcelona: 1962, p. 17-18, 6-7; Ainaud de Lasarte, J. *Exposición de pintura catalana*. Casón del Buen Retiro, Madrid: 1962, n° 26; Ainaud de Lasarte, J. «Pittura spagnola del periodo romanico». A: *El Greco*, Bèrgam, 1964, p. 8-11, 1; Schrade, H. *La peinture romane*. Bruselas: 1966, p. 33-44, en 35, 41, 42; Demus, O., Hirmer, M. *La peinture murale en France. Le haut Moyen-Age et l'époque romane*. París: 1951, p. 153-154, 167-169, LXX-26.; Wettstein, J. *La fresque romane Italie-France-Espagne. Études comparatives*. Bibliothèque de la Société française d'Archéologie. Ginebra: 1971, p. 97-108, XLVII-1, XLVIII-2, XLIX-3, L-4, LI-5; Ainaud de Lasarte, J. *Art romànic. Guia*. Barcelona: 1973, p. 99-108, en 103-105; Durliat, M. «Iconographie d'abside en Catalogne è la fin du XIe et dans la première moitié du XIIe siècle». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 5 de juny de 1974, p. 103-105, 2; Gudiol, J., Reglà, J., Vila Valentí, J. *Cataluña*. Vol. I. Col. Tierras de España. Madrid: 1974, p. 176, 142-144; Barral, X. «L'iconographie de catacère synthétique et monumental inspirée de l'Apocalypse dans l'aer médiéval d'Occident (IXe-XIIIe siècles)». A: *L'Apocalypse de Jean*. Ginebra, 1979, p. 200; Yarza, J. *Arte y arquitectura en España 500-1250*. Madrid: 1979, p. 223-224, en 223

otros modelos semejantes, ya es significativa. Se puede decir que el sistema de decoración de una iglesia en la Catalunya de los siglos XI y XII estaba compuesto de tres elementos. En la parte inferior del muro, a pie de suelo, se iniciaba una zona que imitaba una zona de cortinajes corridos. Encima, otro segmento ocupado por una fila de santos y santas. Por fin, un friso con escenas bíblicas o hagiográficas. En el ábside la distribución será, normalmente, la misma, salvo que encima, en la bóveda, aparecerá representada la visión del Eterno, con más o menos variantes. Las tres zonas de decoración aparecerán separadas por lazos o fajas ornamentales, que se desplazan también alrededor de los arcos, acentuando las líneas arquitectónicas del monumento. Es el mismo programa de distribución de los temas decorativos que se encuentra en las iglesias bizantinas enriquecidas con mosaicos y en las iglesias coptas pintadas al fresco. Los rótulos explicativos, precisando la significación de las escenas son escasísimos e, incluso, los nombres de las personas representadas son frecuentemente mal escritos. No suele haber referencias ni a los artistas ni a los donantes⁹⁷. Lo importante es la posición central del Pantocrátor: hay una jerarquía evidente. A sus pies, a la derecha, la Virgen; a la izquierda, san Juan apóstol. Parece que se quiera recordar, con este posicionamiento iconográfico, la misma jerarquización de los personajes al pie de la cruz, sólo que aquí en un contexto catafático y allí, en cruz, apofático, negativo. En la representación de la *majestat*, o sea, Cristo rey exaltado vivo en la cruz no aparecen más personajes que el mismo Cristo.

En Taüll el Pantocrátor apoya los pies sobre un pequeño globo, a modo de prolongación de la ventana que aparece más abajo. No es exactamente una mandorla con globo, pero esta interrupción de la mandorla por parte de un círculo en la zona baja lo recuerda. Son elementos que ilustran la influencia francesa originada en el s. IX en la Escuela de san Dionisio. Proviene, en primera instancia, de los más antiguos ejemplos helenísticos del Salvador entronizado en majestad mostrando la figura de Cristo como Logos o Emmanuel sentado sobre una esfera en el acto de imponer coronas a santos, etc. El ejemplo más antiguo que se conoce es el de Santa Constanza en Roma. Desde Italia, este modelo iconográfico avanza hacia el norte y es adoptado, junto con otros motivos clásicos tardíos, por los tempranos artistas del Renacimiento Carolingio. A esto se añade la influencia de la típica mandorla almendrada, propia de Oriente⁹⁸. Esta influencia carolingia aparece más clara en el panel del apostolado, también del siglo XII⁹⁹. La jerarquía es también evidente, al representar como jefe de los apóstoles a Pedro, el primero a la derecha del Cristo (fig. 119).

⁹⁷ Pijoan, J.- Gudiol, J. *Les pintures murals romàniques de Catalunya*. Monumenta Cataloniae, IV. Materials per a la Història de l'Art a Catalunya. Barcelona: ALPHA, 1948, p. 27.

⁹⁸ Cook, W. W. S. «The earliest Painted Panels of Catalonia (II)». *The Art Bulletin*, VI, 2, dec. 1923, p. 41.

⁹⁹ Bertaux, E. «La peinture du XIème au XIVème siècle en Espagne», a *Histoire de l'Art*, dirigida per André Michel, vol. II, part I, París: 1906, p. 416; Muñoz, 1907, p. 112-113 (15-26), 20 ?; Cook, W.W.S. «The Earliest Painted panels of Catalonia». *Art Bulletin*, VI, nº 2, The College Art Association of America, 1923-1928; Braün, J. *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. Munich: 1924, p. 110; Richert, *La pintura medieval en España. Pinturas murales, tablas catalanas*. Barcelona: 1926, p. 30, 12; Folch i Torres, J. *Museo de la Ciudadela. Catálogo de la Sección de Arte Románico*. Barcelona: 1926, p. 63-65; Gudiol i Cunill, J. *La pintura migeval catalana. Els primitius*, vol II, La pintura sobre fusta. Barcelona: 1929, p. 85-86, 24-27; Junata de Museus, *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*. Barcelona: 1936, p. 28, nº 4; Museo de Bellas Artes de Barcelona, *Frontales románicos*, 1944, 2, II; Cook, W.W.S.-Gudiol i Ricart, *Pintura e imageria románicas*. Ars Hispaniae, vol. VI, Madrid: 1950, p. 193-194, 165, IV; Durliat, M. *Arts anciens du Roussillon. La peinture*. Perpinyà:, 1954, p. 28; Folch i Torres, J. «La pintura romànica sobre fusta». *Monumenta Cataloniae*, vol. IX, Barcelona: 1956, p. 65, 13, 1, 6, 8; Gudiol, 1956, p. 26, 16.?.; Ainaud, 1957, p. 14; Folch i Torres, 1957, 202; Grabar,

¿A qué atiende esta jerarquía de la *lux mundi* con respecto a lo que se suele estructurar alrededor del Pantocrátor? Lo aclara el Escoto Eriúgena a través del recurso al *Corpus Areopagiticum*: El orden de las causas primordiales ha sido clarificado por aquel industrioso investigador de la Divina Providencia san Dionisio el Areopagita en su Libro sobre los Nombres divinos. 1. Una Causa de todo que es Dios, suprema y verdadera Esencia; 2. La *esencia-a-través de Él*-, siendo ésta la primera participación de la suprema y verdadera Esencia, gracias a la cual las cosas existen; 3. Es el aspecto por el que es entendida la divina Esencia como la suprema y verdadera Vida, y por tanto *vida-a-través-de-Él*. Gracias a esta causa primordial las cosas viven con su misma naturaleza; 4. Es conocido como la suprema y verdadera Razón. Luego la *razón-a-través-de-Él* es el origen de todos los seres razonables, y de todas las cosas que participan de la razón; 5. Se refiere al supremo y verdadero Intelecto, gracias al cual se hace posible la intelección de todas las cosas hechas. Es llamado el *intelecto-a-través-de-Él*; 6. La verdadera y suprema Sabiduría, que *es creada* para ser la causa de la posesión de la sabiduría por parte de todos aquellos que por participación la poseen; 7. El supremo y verdadero Poder, poder-a través de-Él, del que participan las otras clases de poder; 8. El octavo grado de contemplación es el de la Santidad de la Divina Naturaleza, de la que participa la *santidad-a-través-de-Él*, en el que las cosas santas lo son por participación de esta causa primordial; 9. Siguiendo el orden, es el aspecto de la divina y suprema Verdad, de la que la primera participación es la *verdad-a través de-Él*, gracias a la cual todas las cosas son verdaderas; 10. La *eternidad-a-través-de-Él*, que es la primera participación en la suprema y verdadera Eternidad. Lo mismo puede decirse de la Magnitud, del Amor, de la Paz, de la Unidad y de la Perfección.¹⁰⁰

A través del concepto de mediación como se debe entender este LUX MUNDI. Cristo, como Causa primordial primera, hace de Mediador en el juramento de la humanidad con el Padre en el Antiguo Testamento. Este es el significado de la *lux mundi*, “Porque a través de estas causas primordiales descienden de la Suprema Causa todas las cosas que se refieren a la magnitud, el amor, la paz, la unidad y la perfección”¹⁰¹. La imagen de la *Lux mundi* aparece en Catalunya en otros lugares como sant Esteve de Llanars (Ripollès) (fig. 120)¹⁰², Planès de Rigart (Ripollès) (fig. 51)¹⁰³,

1958, p. 85, en 75; COOK, 1960, p. 15, 2-3.; «Arte Románico», 1961, p. 32; Durliat, 1961, p. 7; Junyent, II, 1961, p. 247, en 256; Matette, 1961, nº 896; Ainaud, 1962 (2), p. 42, 11; Ainaud, 1962 (3), nº22; Ainaud, 1964, p. 12; Schrade, 1966, p. 194-196, en 164; Ainaud, 1973, p. 65-67, en 66; Gudiol, 1974, p. 184; Yarza, 1979, p. 227.

¹⁰⁰ PL 122, 622C-623B.

¹⁰¹ PL 122, 623C.

¹⁰² Gudiol I Cunill, J. *La pintura migeval catalana. Els primitius*, vol II, La pintura sobre fusta. Barcelona: 1929, p. 133-137; Post, C. R. *A History of Spanish Painting*, vol I-IX. Cambridge: 1930-1947, I, 1930, P. 277-278, 76; Cook, W.W.S.-Gudiol i Ricart, *Pintura e imagería románicas*. Ars Hispaniae, vol. VI, Madrid: 1950, p. 221-222, 205; Folch i Torres, J. «La pintura románica sobre fusta». *Monumenta Cataloniae*, vol. IX, Barcelona: 1956, 66-67; Gudiol, 1956, P. 25-26?; Ainaud de Lasarte, J. *Pinturas románicas*. Col. Unesco de Arte Mundial, 7. París: 1957, 19; COOK, W.W.S. *La pintura románica sobre tabla en Catalunya*. Col. Arte y Artistas. Madrid: CSIC, 1960, p. 17, 10; «Arte románico», 1961, p.181?; Junyent, E. *Catalogne romane* (2 vols.), Yonne: Col. Zodiaque, 1961, II, p. 245; Ainaud de Lasarte, J. *Arte románico catalán. Pintura sobre tabla*. Barcelona: 1965, s.p.; Azcárate, J. M^a. *El protogótico hispánico*. Discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando. Madrid: 1974, p. 82; Gudiol, J., Regla, J., Vila Valenti, J. *Cataluña*. Vol. I. Col. Tierras de España. Madrid:1974, p. 190.

¹⁰³ Muñoz, 1907, P. 4-5 (92-93), 1?; Pijoan, J. «Noves adquisicions del Museu de Barcelona. El frontal de Planès», *Il.lustració Catalana*, Barcelona, IV, 1911-1912, p. 132, 1; Braün, J. *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. Munich:1924, p. 20; Cook, W.W.S. «The Stucco Altar-frontals of Catalonia». *Art Studies*, vol. II, 1924, p. 64-68, 30; Folch i Torres, J. *Museo de la Ciudadela*.

Tost (Alt Urgell) (fig. 121)¹⁰⁴, Benavent de la Conca (Pallars Lluçà) (fig. 122)¹⁰⁵, Personada (Pallars Lluçà) (fig. 123)¹⁰⁶, el frontal del Maestro Alejandro (Rosellón) (fig. 124)¹⁰⁷. En definitiva, la expresión *lux mundi* en las imágenes del pantocrátor en Catalunya no es una frase hueca. Tras esta locución juánica está la idea de Alianza, de juramento divino de Dios que, tras la caída de Adán, promete un Redentor y, con Él, un verdadero Retorno de las Causas primordiales a su origen lumínico primigenio. Por esta razón, los programas iconográficos en que cristaliza la teología de la luz en la Catalunya del alto medioevo son, por decirlo así, *derivaciones estéticas del juramento* entre Dios y su Pueblo que, en clave neotestamentaria, es la Iglesia fundada por Cristo.

Extrapolación del juramento bíblico a la sociedad civil de alta Edad Media

El compromiso que Dios toma con su Pueblo Israel tiene una materialización por lo que se refiere a las relaciones entre el poder religioso y el poder político. Yahveh, por medio de los profetas, escogerá un rey para que guíe a su Pueblo. Y el rey será un guía

Catálogo de la Sección de Arte Románico. Barcelona:1926, p. 45-46, 46; Richert, G. *La pintura medieval en España. Pinturas murales, tablas catalanas*. Barcelona: 1926, p. 38; Gudiol i Cunill, J. *La pintura migeval catalana. Els primitius*, vol II, La pintura sobre fusta. Barcelona: 1929, P. 57-58, 10-12; Junta de Museus, *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*. Barcelona: 1936, p. 62, Nº 11; Museo de Bellas Artes de Barcelona, *Frontales románicos*, 1944, XI-21; Cook, W.W.S.-Gudiol I Ricart, *Pintura e imagería románicas*. Ars Hispaniae, vol. VI, Madrid: 1950, P. 308, 312; Cook, 1954, P. 117; Folch i Torres, J. «La pintura romànica sobre fusta». *Monumenta Cataloniae*, vol. IX, Barcelona: 1956, p. 65, 67, 75-76, 137-138, 144, 172, 94-97; Junyent, E. *Catalogne romane* (2 vols.), Yonne: Col. Zodiaque, 1961, II, p. 271; «Arte románico», 1961, p. 137?; Murette, L. *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XIIIème au XIVème siècle*. París: 1961, Nº 870; Ainaud de Lasarte, J. *Art romànic. Guia*. Barcelona: 1973, p. 200, en 205; Gudiol, J., Regla, J., Vila Valenti, J. *Cataluña*. Vol. I. Col. Tierras de España. Madrid: 1974, p. 203, 187.

¹⁰⁴ Post, C. R. *A History of Spanish Painting*, vol I-IX. Cambridge: 1930-1947, I, 1930, p. 296-297; Post, C. R. *A History of Spanish Painting*, vol I-IX. Cambridge: 1930-1947, IV, 1933, p. 496-497; Junta de Museus, *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*. Barcelona: 1936, p. 63, Nº18; Cook, W.W.S.-Gudiol I Ricart, *Pintura e imagería románicas*. Ars Hispaniae, vol. VI, Madrid: 1950, p. 194, 243, 167-168; Ainaud, 1952, P. 82?; Folch i Torres, J. «La pintura romànica sobre fusta». *Monumenta Cataloniae*, vol. IX, Barcelona:1956, 23; Gudiol, 1956, P. 26-27?; Ainaud de Lasarte, J. *Pinturas románicas*. Col. Unesco de Arte Mundial, 7. París: 1957, P. 21; «Arte románico», 1961, p. 134; Junyent, E. *Catalogne romane* (2 vols.), Yonne: Col. Zodiaque, II, 1961, p. 248; Ainaud de Lasarte, J. *Arte románico catalán. Pintura sobre tabla*. Barcelona: 1965, p. 9; SCHRADE, H. *La peinture romane*. Bruselas: 1966, p. 196, 182 Ainaud de Lasarte, J. *Art romànic. Guia*. Barcelona: 1973, p. 162, 161; Gudiol, J., Regla, J., Vila Valenti, J. *Cataluña*. Vol. I. Col. Tierras de España. Madrid: 1974, p. 185

¹⁰⁵ Post, C. R. *A History of Spanish Painting*, vol I-IX. Cambridge: 1930-1947, V, 1934, p. 238; Junta de Museus, *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*. Barcelona: 1936, pág. 67, nº 12; Cook, W.W.S.-Gudiol I Ricart, *Pintura e imagería románicas*. Ars Hispaniae, vol. VI, Madrid: 1950, p. 222, 197; «Arte Románico», 1961, p. 138; Ainaud de Lasarte, J. *Art romànic. Guia*. Barcelona: 1973, p. 162, en 163; Azcárate, J. M^a. *El protogótico hispánico*. Discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando. Madrid: 1974, p. 78

¹⁰⁶ Cook, W.W.S.-Gudiol I Ricart, *Pintura e imagería románicas*. Ars Hispaniae, vol. VI, Madrid: 1950, p. 222, 233; Lasterra, C. *Museo de Bellas artes de Bilbao. Catálogo descriptivo*. Bilbao: 1969, p. 123, núm. 255, 256; Bengoechea, J. DE. *Museo de Bellas artes de Bilbao*. Bilbao: 1978, en 36, 37.

¹⁰⁷ Y. Bonnefoy, *Epigraphie roussillonnaise, ou recueil des inscriptions des Pyrénées Orientales*. Perpinyà: 1856-1863, p. 178-181; Durliat, M. «Deux nouveaux devants d'autel du groupe de Maître Alexandre». *Etudes Roussillonnaises*, vol. I. Perpinyà: 1951, p. 103-119; Durliat, M. *Arts anciens du Roussillon et de Cerdagne*, vol. 1. Perpinyà: 1954, p. 30; Durliat, M. «La peinture romane en Roussillon et en Cerdagne». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 1, gener-març, 1961, p. 9; Ainaud de Lasarte, J. *Pintura románica catalana*. Barcelona: 1962, p. 47; Ainaud de Lasarte, J. *Arte románico catalán. Pintura sobre tabla*. Barcelona: 1965, p. 5; CR, XIV, pp. 385-386

espiritual y político al mismo tiempo. En cada época de la Edad Media, todos los dirigentes, clérigos y laicos, utilizarán los argumentos escriturísticos para conferir autoridad a sus principios de gobierno y a sus reivindicaciones. La Biblia tendrá una enorme influencia en la vida política de la Edad Media¹⁰⁸. Esta alianza con el Pueblo de Israel es *una forma de Teología de la luz*: Dios pide fidelidad a su Pueblo y a cambio, Yahveh les iluminará el camino y se les revelará de modo resplandeciente en el monte Sinaí entregándoles los mandamientos. Dios se revela a su Pueblo a través de los profetas y con frecuencia se aparece en forma de luz Inaccesible, así como sus enviados. Al rey Salomón le dará la Luz de la Sabiduría, el profeta Juan no es la luz pero ha venido a dar testimonio de la luz. Obviamente, esta metafísica de la luz asociada al poder va también vinculada a las virtudes, a las causas primordiales en el Hijo-Luz, dentro del sistema de pensamiento del Eriúgena. Así debe entenderse la “relación entre el mundo creado y la Palabra del Verbo: (...) (donde) se nos da a entender de modo claro que todas las cosas son no sólo eternas en la Palabra de Dios sino que también *son la Palabra misma*. De todos modos esto está constatado en términos más sencillos por los testimonios de la sagrada Escritura de que todas las cosas son hechas al menos como siendo eternas en la Palabra de Dios, porque Juan el Evangelista dice: ‘Todas las cosas fueron hechas a través de Él y sin Él no se hizo nada’. Hay que ver cómo dice abiertamente que todas las cosas se hicieron en la Palabra. Y por si alguien supone que fueron hechas, pero no eternas, continúa: ‘Todo lo que fue hecho era vida en Él’ que es como si dijera: Todo lo que fue hecho, ya sean las causas primordiales o sus efectos, era vida en aquella Palabra en Quien las razones de las cosas eran eternas. Otra vez el Apóstol: ‘En Quien son todas las cosas creadas que están en el Cielo y en la tierra, visibles o invisibles, tronos o dominaciones o principalidades o poderes; todo es creado de Él y a través de Él y para Él’”¹⁰⁹.

Dios cumple su juramento a través de una Palabra. Sin embargo, no es una palabra cualquiera: es la Palabra del Hijo hecho carne, hecho *Lux mundi*. La Palabra expresada por Dios en el Antiguo Testamento como Alianza, como juramento, se explicita en el Nuevo Testamento con el cumplimiento de esa Palabra en la persona de Jesucristo, Verbo eterno del Padre. No es extraño que a lo largo de la historia, esa palabra sea con frecuencia tomada en vano, instrumentalizada para fines políticos. Desde el punto de vista histórico, esta es la cuestión teológica que subyace a la polémica sobre las investiduras y, en el fondo, al concepto del tiempo. Es una cuestión, nuevamente, impregnada por una teología de la luz. Después del establecimiento del Imperio cristiano, el paralelismo entre este juramento del Dios de la Antigua Alianza es utilizado por doquier. Constantino, vencedor de Majencio es el nuevo Moisés que ha triunfado sobre el faraón; Marciano, ante quienes convoca el concilio de Calcedonia, aparece como el nuevo David¹¹⁰. Esta concepción religiosa del poder imperial es concurrida por el viejo concepto estoico de la Antigüedad. Las supervivencias de la cultura antigua permiten, en el siglo VI, mantener en los reinos bárbaros mediterráneos la imagen de un dios filósofo, nuevo Trajano¹¹¹. A partir del siglo VII todo cambia:

¹⁰⁸ Sobre este tema ver: M. Pacaut, *La théocratie: l'Eglise et le pouvoir au Moyen Age*, Paris, 1957; H. X. Arquillière, *Laugustinisme politique. Essai sur la formation des théories politiques du Moyen Age*, 2e éd., 1956; W. Ullmann, “The Bible and the Principles of Government in the Middle Ages”, en: *Bibbia*, 4, p. 181-227.

¹⁰⁹ PL 122, 641A-641B.

¹¹⁰ E. Ewig, “Das Bild Constantins des Grossen in den ersten Jahrhunderten des Abenlandischen Mittelalters”, en: *Spätantikes und Frankisches Galliens*, Munich, 1976, I, p. 72ss.

¹¹¹ M. Reydellet, *La royauté dans la littérature latine de Sidoine Apollinaire à Isidore de Séville*, Paris, 1982.

desde entonces, la Biblia y sólo la Biblia deviene el libro por excelencia para aquellos que estarán vinculados a la condición real¹¹².

En la España visigoda, los concilios nacionales de Toledo son asambleas tanto religiosas como políticas. Los obispos visigodos y en particular Isidoro de Sevilla se imaginan la realeza visigoda a imagen de la que aparece en el Nuevo Antiguo testamento¹¹³. El libro de los Reyes empieza a tomarse como ‘espejo’ de la monarquía bárbara. Para Isidoro, David es el modelo de rey humilde y contrito, mientras que Salomón es el príncipe pacífico por excelencia; al contrario, Jeroboam aparece como el rey malvado que ‘peca y hace pecar a Israel’. Por otra parte, al establecer los príncipes de la monarquía cristiana, Isidoro afirma la monarquía de Cristo y recuerda que los reyes deben estar al servicio de la Iglesia y que participan, como los demás cristianos, del sacerdocio de Cristo después de haber recibido la unción del Bautismo. Con el tiempo, la idea de asimilar el rey visigodo a un nuevo Cristo se va imponiendo. De hecho, en 672, el rey Wamba es consagrado como lo habían sido los reyes del Antiguo Testamento.

En la Galia merovingia del siglo VI, los que reflexionan sobre el poder real son Fortunato y Gregorio de Tours. La antigua noción germánica de rey, responsable del orden cósmico y terrestre, no se ha olvidado. Se sigue utilizando las referencias a los Reyes del Antiguo testamento. Gregorio de Tours evoca la figura de David a propósito de Clotario I, *bonus sacerdos*, mientras que Fortunato va más allá llamando a Childeberto el ‘nuevo Melquisedec’, *rex sacerdos*, por sus virtudes y los servicios que presta¹¹⁴. A partir del siglo VII la influencia del Antiguo testamento es cada vez más clara. Para el autor del *Liber Historiae Francorum*, Dagoberto, rey pacífico, es un nuevo Salomón. Muy pronto los reyes de Israel empezarán a ser el prototipo de los reyes carolingios. En 751, Pipino el Breve, con el consentimiento del Papa, reemplaza en lugar de los reyes merovingios. Este hecho no sólo marca el cambio de una dinastía sino también una transformación radical en la concepción de la monarquía. El rey no es un simple príncipe dotado de cualidades eminentes, capaz de hacer reinar el orden y la justicia. No es sólo el sucesor de los reyes germánicos sino que, dotados de un poder casi mágico, sobreviene auténtico sucesor de los reyes del Antiguo Testamento. Pipino es hecho rey en 751 y el mismo año consagrado del mismo modo que lo habían sido Saúl y David¹¹⁵. La relectura del *Libro de los Reyes* y el comentario de Beda el Venerable y de Gregorio el Grande les permitieron legitimar el acto. Pipino no sólo había sido escogido por los Grandes sino por Dios mismo: “El Espíritu de Dios está en él” (I Sam., X, 6). Puede decir al Señor con Salomón: “Tú me has elegido rey” (Sap., IX, 7), y si todavía no se hace llamar rey por la gracia de Dios, en 760 afirma que “La Divina Providencia le ha ungido para el trono real” y que “ha sido situado sobre el trono a la derecha del Señor”¹¹⁶. Pipino y sus sucesores son, entonces, emuladores de los reyes bíblicos. En el concilio de Frankfurt Carlomagno es llamado *rex et sacerdos*.

¹¹² H. Jaeger, “Les doctrines bibliques et patristiques sur la royauté face aux institutions monarchiques hellénistiques et romaines”, en: *La monocratie*, “Recueil de la Société Jean-Bodin”, 20, Bruxelles, 1969, p. 409-428; G. Bardy, “La monarchie dans la tradition patristique”, en: *Bibbia*, 1926, p. 461.

¹¹³ M. Reydellet, “La conception du souverain chez Isidore de Séville”, en: *Isidoriana*, León, 1961, p. 457-466.

¹¹⁴ P. Riché, “La Bible et la vie politique dans le haut Moyen Age”, en: *Vivre la Bible*, p. 387.

¹¹⁵ Sobre este fenómeno ver: L. Halphen, *Charlemagne et l'Empire carolingien*, Paris, 1947, p. 25ss; M. Bloch, *Les rois thaumaturges*, Paris, 1983.

¹¹⁶ L. Halphen, 1947, p. 23 y 75.

Pero ni David ni Salomón fueron reyes-sacerdotes. El único rey-sacerdote del Antiguo Testamento es Melquisedec¹¹⁷. Si Carlomagno es sacerdote, él es quien juzga el bien y el mal a partir de la Ley y, como dice Paulino de Aquileya, “él es un rey en su poder, un sacerdote en sus sermones”. Luis el Piadoso es igualmente un nuevo David y un nuevo Salomón: Ermold el Negro, para hablar del emperador, pone en boca del papa Esteban IV las palabras que la reina de Saba dirige al rey de Israel¹¹⁸. En Carlos el Calvo se concilian la figura del rey filósofo de la Antigüedad con la del rey sabio del Antiguo Testamento¹¹⁹. Toda la bibliografía sobre el tema conviene en afirmar que, para legitimar el poder real, los reyes francos, apropiándose del estatuto de Pueblo de Dios, utilizan los textos del Antiguo testamento alusivos a las coronaciones de los reyes de Israel, primer Pueblo de Dios: *Innyxerunt regem Salomonem*, dice un manuscrito franco, ya en el siglo XIII, como consolidación de una tradición bien sedimentada¹²⁰

Legitimación del poder condal en Catalunya a través de la teología de la luz del poder divino del Pantocrátor: la portada de Ripoll

La obra de arte es un vivo testimonio de cómo, al amparo de la Teología de la Luz desplegada en la diversa tipología apocalíptica, es utilizada para legitimar el poder de los grandes de la tierra. En el imperio franco, la elección de los príncipes, las fórmulas de consagración y las coronaciones de los reyes evocan igualmente las figuras de los reyes y de los héroes de Israel. La *Missa pro principe* del misal de Bobbio, de inicios del siglo VIII, pide la intercesión de Abraham, de Moisés, de Josué y de David. El Palimpsesto de Reichenae retoma un pasaje de II Mac. I, 24-25¹²¹. La *Benedictio super principes* contenida en el Sacramentario de Angoulême de fines del siglo VIII es utilizada para la coronación de Luis II en Troyes en 878¹²² y solicita a Dios que el rey se parezca a Moisés, Josué, Samuel, David y Salomón¹²³. En el siglo X, Otón I hará fabricar la corona antes de la expedición que le conducirá al Imperio, y hará colocar cuatro placas representando a los doce apóstoles y a las doce tribus de Judá y, entre ellas, cuatro esmaltes evocando los profetas y reyes del Antiguo Testamento. Además, bajo la corona, está previsto que lleve la mitra, como se ha dicho a propósito de Aaron¹²⁴. La construcción de un trono en el primer piso de la capilla de Aix corresponde a la descripción dada en el libro de los Reyes (I Sam., 10, 18) en relación al trono de Salomón. El mismo palacio real es considerado como un nuevo templo, una anticipación de la Jerusalén celestial y del Paraíso; así la representa Walafrido Estrabón en su poema *De imagine Tetrici*¹²⁵.

¹¹⁷ H. Fichtenau, *L'Empire carolingien*, Paris, 1958, p. 82.

¹¹⁸ Ermond le Noir, *Poème sur Louis le Pieux*, éd. Faral, Paris, 1932 (c. 892-925).

¹¹⁹ P. Riché, “Charles le Chauve et la culture de son temps”, en: *Colloque Jean Scot Erigène*, Paris, 1977, p. 45. Reimpr. en: *Instruction et vie religieuse dans le haut Moyen Age*, London, Variorum Reprints, 1981.

¹²⁰ Varin, *Manuscrits de la ville de Reims*, II, 1, 1839, p. 527. Citado en: J. Sainsailieu, “De Jérusalem a Reims. Origines et évolution des sacres royaux”, en: *Le sacre des rois*, Actes du Colloque international d'histoire sur les sacres et couronnements royaux, Reims, 1975. Les Belles Lettres, Paris, 1985, p. 17.

¹²¹ *Qui fecisti patres electos, et sanctificasti eos*.

¹²² E. Ewig, “Zum christlichen königgedanken im Frühmittelalter”, en: *Spätantikes und Frankisches Galliens*, Munich, 1976, I, p. 20.

¹²³ Riché, p. 390.

¹²⁴ R. Folz, *La naissance du Saint-Empire*, Paris, 1967, p. 51ss.

¹²⁵ P. Riché, “La représentation du palais dans les textes littéraires du haut Moyen Age”, en: *Francia*, 1976, p. 167-168.

La portada del templo de Ripoll es un testimonio estético impresionante de esta derivación de la luz primigenia del Juramento de Yahveh a su Pueblo escogido en el Antiguo Testamento. Por su Palabra, se iniciará el retorno de todas las cosas al Uno: esta palabra compromete al Pueblo y, mientras que el linaje humano falla una y otra vez, bajo la forma de Adán o de los sucesivos episodios de la debilidad del Pueblo escogido, la Palabra eterna se encarnará igualmente en el Cristo-Luz y, muerto y resucitado, vendrá al final de los tiempos: este es el mensaje de Ripoll. Es la misma idea que recoge Escoto Eriúgena en el *Periphyseon*, tras la caída y expulsión del Paraíso. Escoto cita, en primer lugar, el *Génesis*: “Y dijo el Señor Dios. Ved ahí al hombre que se ha hecho como uno de nosotros, conocedor del bien y del mal; ahora bien, no vaya ahora a alargar su mano y tome también del fruto del árbol de la vida y coma de él, y viva para siempre”. Y a continuación pasa a interpretar las palabras *Nunc ergo* como un augurio de Redención: “Un lector atento no debería dudar de que estas palabras contienen la promesa del Retorno de la humana naturaleza a su prístino estado”¹²⁶. “El Retorno del que hablamos está implicado en la voz: ‘Ahora bien’¹²⁷. Esta expresión gramatical indica la divina compasión, que convierte el lamento por el hombre en una consolación tanto para el hombre como para el Poder Divino, que promete, bajo una forma ambigua e interrogativa de hablar, el Retorno del hombre al Paraíso”¹²⁸. “El Paraíso del que el hombre es expulsado no es más que su propia humana naturaleza hecha a imagen de Dios. Es bajo la perspectiva de la dignidad de esa Imagen que el mismo hombre, despreciando el orden de Dios, cae. Entonces lo que ocurre es que la expulsión del Paraíso no es más que la pérdida de la natural felicidad por la posesión de todo lo que había sido creado. Porque no es su naturaleza lo que pierde (que, siendo creada a imagen y semejanza de Dios, es necesariamente incorruptible), sino la felicidad que podía haber tenido si hubiera sido obediente a Dios, en lugar de tratarle con desprecio”¹²⁹.

Los conceptos implicados en ese programa iconográfico son: Apocalipsis, Redención, Luz, Revelación y Poder (fig. 125). La composición consiste en una gran apertura en la fachada oeste del monasterio, en forma de semicírculo, presidida por una relativamente pequeña figura del Pantocrátor en la mandorla de luz (fig. 126). Se trata de una fachada de gran exhuberancia ornamental, que debe situarse en el período de plenitud posterior a la austeridad escultórica del románico temprano “lombardo”. Se ha fechado en los tiempos de Ramón Berenguer IV (1131-1162) o en la primera década de Alfonso el Casto (1162-1196). Se ha subrayado la peculiaridad autóctona, entreverada con rastros de los talleres roselloneses y vinculada a Gilabert de Toulouse y en conexión con Italia¹³⁰. La estructura es de traza excelente. El paramento frontal se divide en zonas horizontales y se corta con un hueco de arcos en degradación. Un zócalo soporta la base de cada lado, dispuesta entre ligeras columnas reunidas por una cornisa. El tramo central se flanquea en los extremos con sendas columnas, sustento de la cornisa donde descansa el gran friso superior, a modo de arquitrabe. El ámbito de la puerta se reduce en arquivoltas apoyadas alternativamente sobre columnas y montantes achaflanados. Esto ha hecho pensar, tradicionalmente, en una especie de arco de

¹²⁶ PL 122, 861A.

¹²⁷ PL 122, 862B.

¹²⁸ PL 122, 862C.

¹²⁹ PL 122, 863A-863B.

¹³⁰ F. Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, Fundación Juan March, 1976, p.

triunfo. Yves Christe señala analogías no desdeñables con el relicario donado por Enginhardo a la abadía de Saint-Gervais de Maestricht: el clasicismo patente en el recurso a la morfología triunfal, entonces, llega también por vía carolingia¹³¹.

Con la *image synthétique* de Yves Christe se roza el terreno que Erwin Panofsky bautizaba *iconographical synthesis* o *iconology*. Hallar el texto hecho visible en una pintura o escultura corresponde a la iconografía, mientras que suele entenderse por iconología el descubrimiento del programa inspirador de una obra. La iconología debe abordar el objeto artístico en cuanto síntoma ‘de algo más’ que las evidencias del estilo y la iconografía. Ese ‘algo más’ puede ser la personalidad de un autor, la tendencia filosófica de una escuela, la civilización de una edad, una teología que aletea tras unas formas estéticas. Rico afirma que “Panofsky habla al respecto de ‘valores simbólicos’, entidad de brumosa consistencia, entre nieblas de la *Geistesgeschichte*”. Sin embargo, en su análisis de la portada ‘hace’ iconología. Dice así, en un estilo un tanto afectado: “En un paseo de amor y pedagogía, valga rastrear en la portada algunos *signos* (relaciones necesarias) y algunos *indicios* (analogías sugestivas) de la rica aventura de Ripoll, entre los orígenes y el siglo XII. Por respeto a la singularidad del monasterio (...) me interesa avanzar desde el pórtico a la biblioteca y a la escribanía. Es una senda bastante llana, a propósitos fundamentales. Pijoan, en efecto, mostró que los relieves correspondientes al Éxodo y a los libros de los Reyes, en la tercera y cuarta fajas, copian con fidelidad las miniaturas de una Biblia caligrafiada y ornamentada en Ripoll. No acaban ahí las coincidencias del códice¹³², mas el punto revelador tampoco estriba ahora en el mero calco de ilustraciones. Concretamente, esa Biblia fue ejecutada a comienzos del siglo XI, y en ella culminan las empresas escriturísticas acometidas en el cenobio desde tiempo atrás: tareas -por mencionar una- como el vocabulario trilingüe compilado unos decenios antes y donde a través de apógrafos ‘isidorianos’ comparecen vestigios de la pronunciación hebraica previa a la masotérica tiberiense, junto a una familiaridad nada despreciable con el alfabeto griego. Pues bien, el rasgo que sí pretendo subrayar está en que un producto de entre 1002 y 1008 (según Mundó) fuera modelo decisivo para la portada de hacia 1150”¹³³.

Si lo que Rico sugiere es cierto, estamos ante una aseveración importante en la cadena de recepción de causas por la que una teología de la luz llega a Catalunya cristalizada en la iconografía del Pantocrátor. Primer elemento importante: es bastante seguro que el diseño de esta portada llega a través de la Biblia de Ripoll. Las fotografías que Rico muestra son bastante elocuentes al respecto: las escenas del *Éxodo* en la portada se corresponden con las del *Éxodo* en la Biblia de Ripoll (fig. 127)¹³⁴, lo mismo ocurre con las de los libros de los *Reyes* (fig. 94)¹³⁵ y con la entrega de las tablas de la Ley y la batalla contra los amalequitas (fig. 129)¹³⁶. El segundo elemento importante es el de la legitimación del poder condal utilizando el marco de la teología de la luz para

¹³¹ Rico, 1976, p. 6.

¹³² Ms. Vaticano Lat. 5729.

¹³³ Rico, 1976, p. 16-17.

¹³⁴ Vat. Lat. 5729, fol. 1: F. Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, Fundación Juan March, 1976, p. 11.

¹³⁵ Vat. Lat. 5729, fol. 95; fragmentos dispuestos en el orden de la portada), según F. Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, Fundación Juan March, 1976, p. 12.

¹³⁶ Vat. Lat. 5729, fol. 82, según F. Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, Fundación Juan March, 1976, p. 44.

recalcar hechos de la historia civil paralelizándolos con los hechos bíblicos¹³⁷. Todo esto ocurre precedido por momentos de “gran esplendor intelectual en la centuria centrada en el año 1000. En la época de Arnulfo (948-970), Guidisclo (970-979), Seniofredo (979-1008), Oliba (1008-1046) Ripoll ocupa un lugar eminente *ob reverentiam totius religionis et scientie*. De entonces datan los quehaceres que le otorgan distinción dentro de la cultura coetánea: las traducciones y *remainements* del árabe, el desarrollo de las disciplinas del cuadrivio, el acopio de libros insólitos, la latinidad refinada hasta la pedantería, los glosarios para la lectura de clásicos y cristianos”¹³⁸. En este sentido, el calendario de Ripoll, tanto el manuscrito como el esculpido en la portada, exhiben una combinación de liturgia, cronología, astronomía, medicina que responde a una *imagen unitaria del saber*, a una exacta concepción del *universo*, cuyo máximo emblema es la analogía de hombre y mundo, que es oportunamente proclamada en el códice 225 de Ripoll, al hilo de un axioma capital que sirve para comprender, incluso, la misma existencia de la portada: *visibilium perceptio invisibilium fit argumentum*. Por otro lado, semejante combinación arroja un común denominador palatino: el cómputo eclesiástico, núcleo de la ciencia más boyante de los dos siglos posteriores a la muerte de Carlomagno. No hay, por ahora, noticias de la conexión del *Periphyseon* de Eriúgena con Ripoll. Pero es indudable que participan de una misma combinación de *teología científica* y *teología litúrgica* de la luz. La que llegará, antes y con más fuerza, será la litúrgica, por razones obvias. La ciencia monástica de Ripoll y su moderno cómputo del tiempo se relacionarán tardíamente con una *teología científica de la luz*.

Junto a estos hechos, es preciso considerar que en el siglo XII Ripoll sostuvo largas batallas por la autonomía y por la integridad. En 1132 por tratar de independizarse de la sede de Vic; en 1150 incurría en excomuni3n como rebelde a san Víctor de Marsella. Ripoll sólo cedía a Roma. Los relieves que representan el libro de los *Reyes* sugieren varios mensajes, teniendo en cuenta lo que se ha dicho sobre la utilizaci3n de estos pasajes bíblicos para legitimar la monarquía franca paralelizándola con los reyes de Israel. Por una parte, sugieren una tutela condal, la contribuci3n de los condes al nacimiento y al desarrollo de Ripoll, a trav3s de los tiempos a lo largo de un linaje (como el de David y Salom3n): hasta el *dux...*, *rex...*, *marchio*, Ram3n Berenguer IV, que llevaba a la cima la estirpe de Wifredo. Por otro lado, apuntan al papel de consejero y custodio espiritual que se arrogaba el monasterio (arca, altar, templo, con Gad, Natán, Sadoc, profetas que aconsejan a los reyes de Israel) y reivindican las prerrogativas rivi3pullenses, divinalmente defendidas (repárese en el episodio de Ozá). La alusi3n del Juramento, de la Alianza de Dios con su Pueblo, consumada por la Iglesia y la dinastía condal es el tema que aparece en el fondo de esta serie de relaciones iconográficas. El Sacramentario rivi3pullense contiene una misa *contra paganos*, en cuyo prefacio -exclusivo de Ripoll- se suplica: *et sicut liberasti filios Israel de manibus egipciorum, ita populum christianum liberare digneris de oppressione paganorum*. Por si cupiera duda, otra misa vecina, *proexercitu ad bellum contra paganos*, ruega que Dios sea propicio en el combate a los príncipes cristianos, *ut quorum tibi subiecta est humilitas, eorum ubique excellencior sit potestas*. No hay vacilaci3n posible: en la portada, el ciclo del *Éxodo* se refiere a los avances de la lucha contra el moro y al creciente dominio de los príncipes catalanes¹³⁹. Las inscripciones no dejan lugar a dudas.

¹³⁷ Ver: J. Chydenius, *Medieval Institutions and The Old Testament*, Helsinki, Helsingfors, 1965, esp. cap. III: “The Origin of the Old Testament Analogy”, p. 19-37.

¹³⁸ Rico, 1976, p. 17.

¹³⁹ Rico, 1976, p. 41.

En la cuarta banda, por ejemplo, Aarón y Hut mantienen alzados los brazos de Moisés, impetrante, mientras los ejércitos, con Josué al frente, vencen a los amalecitas en Refidim. Una inscripción dice así: UR ET AARON RELEVANT/MANUUM MOYSE GRAVITATEM,/ DUM IOSUE ET POPULUS CERTANT/ LEVANTES AMALECH FERITATEM. Y la propia *Glossa ordinaria* informa de que *Amalecitrae, qui et Ismaelitrae sunt, ipsi sunt Saraceni*. En cuanto al triunfo de Josué merced a la oración de Moisés, fue Carlomagno quien le dio una exégesis memorable. En carta a León III, el emperador, con la pluma de Alcuino, fijaba las responsabilidades convergentes del Estado y de la Iglesia¹⁴⁰, de modo que se puede decir, ante este programa iconográfico de Ripoll, que ahí se define la concordancia teórica de las dos potestades en la reconquista y en el gobierno de Catalunya. Junyent opina que con las imágenes del Éxodo “pogué intentar-se fixar el reflex de la reconquesta empresa pel comte de Barcelona Ramon Berenguer III, acabada a les fronteres del Cinca pel seu fill Ramon Berenguer IV”. Entonces, en el lado de los Reyes, ambos condes hallarían paralelo en David y Salomón, mientras la entera portada, auténtico “arc de triomf” del cristianismo, celebraría quizá la toma de Lérida y de Tortosa, en 1149, etapa final en la anexión de la Catalunya Nova¹⁴¹.

En la interpretación conclusiva de Rico, los relieves del *Éxodo*, a la derecha, se leen de arriba abajo; el ciclo de los *Reyes*, a la izquierda, se desarrolla de abajo arriba. Con esta referencia, el conjunto cobra un peculiar movimiento. Los componentes de los dos registros más altos se orientan hacia el Pantocrátor, en convergencia con la arquería, en la dirección marcada por las garzas de las enjutas *ad sidera*, ofreciendo la revelación divina de la divinidad, al margen del tiempo. En los tres frisos inmediatamente inferiores, a la derecha, Dios se hace sentir en la historia, la ayuda del Señor desciende a los hombres, hasta el presente. A la izquierda, la música asciende a Dios, las generaciones van rindiendo culto al Señor, alzándose a la Jerusalén perenne. Así se establece una dinámica que anima el frontispicio exterior y enseña una lección tan diáfana como fundamental, aunque aquí no explicitada por las inscripciones: Dios es alfa y omega, principio y fin de la acción humana. “El *Apocalipsis* se plasma no sólo en la zona superior, sino en toda la andadura de la portada, con profunda unidad plástica y semántica. La admirable fusión de forma y significado nos remite de nuevo a la biblioteca y al *scriptorium*. Porque esa dinámica de la escultura refleja, también, una noción primaria del pensamiento medieval. ¿No es acaso un proceso de *descensus* y *redditus*, una versión de la teofanía para comprender el camino de la historia? A juzgar por la relevancia que la música tiene en la portada y en la cultura de Ripoll, sospecho que nuestros monjes gustarían tal concepto en la imagen leída en san Agustín: la historia (como la naturaleza) discurre al modo de un cántico, dirigido por Dios, entonado en honra de Dios, enderezado hacia Dios; la historia discurre del Creador al Creador, *velut magnum carmen cuiusdam ineffabilis modulatrix*”¹⁴². No tendría nada de extraño que Rico, al escribir estas palabras, estuviera pensando en otras de Juan Escoto Eriúgena, gran lector de Agustín y excelente difusor de la patrística oriental en

¹⁴⁰ *Nostrum est: secundum auxilium divinae pietatis sanctam undique Christi ecclesiam ab incursum paganorum et ab infidelium devastatione armis defendere foris, et intus catholicae fidei agnitione munire. Vestrum est, sanctissime pater: elevatis ad Deum cum Moyse manibus nostram adjuvare militiam, quatenus vobis intercedentibus Deo ductore et datore populus christianus super inimicos sui sancti nominis ubique semper habeat victoriam, et nomen domini nostri Iesu Christi toto clarificetur in orbe*. Rico, 1976, p. 42.

¹⁴¹ Sobre esta cuestión ver: J. Chydenius, *Medieval Institutions and The Old Testament*, Helsinki, Helsingfors, 1965, esp. cap. IV: “The Gallo-Spanish milieu”, p. 37-46.

¹⁴² Rico, 1976, p. 54-55.

el occidente latino europeo: “Lo que se nos revela tener un significado místico a través de los movimientos generales y particulaes del mundo sensible, y otros como ellos, estas revoluciones, estos *retornos* directos desde los comienzos del movimiento a los mismos inicios de nuevo -por lo cual como la fuente del movimiento es llamada ‘inicio’ (*exitus*) es lo mismo que cuando el movimiento es consumado y llamado ‘final’ (*reditus*); y entre los griegos ‘inicio’ es llamado τελοζ , que significa ‘final’: llaman inicio y fin con la misma palabra τελοζ”¹⁴³.

Juramento y Juicio: la noción cristiana de tiempo

Para poder hablar del Juicio, que es un elemento atribuido a la Causa de las Causas primordiales en el sistema teológico eriugeniano, es preciso adelantar algún concepto relacionado directamente con la noción de juramento. En el fondo, es lo que parece preocupar a Eriúgena, antes de que todas las Causas vuelvan a ser reunidas por Dios, según su juramento, según su promesa: después de la cita de Génesis 3,22, afirma: “Crea que un lector atento no debería dudar de que estas palabras contienen la promesa del Retorno de la humana naturaleza a su prístino estado”¹⁴⁴. Ya desde la época merovingia de la monarquía franca puede hablarse de instituciones feudo-vasalláticas¹⁴⁵. El vasallaje es la forma más socorrida, durante el período carolingio, de crear relaciones de subordinación y de servicio de una persona respecto a otra. Los elementos de este contrato feudo-vasallático son dos: el beneficio y el vasallaje. El beneficio es la ventaja que recibe el vasallo a cambio del servicio prestado al señor. Para hablar de modo genérico del tipo de relaciones personales entre el vasallo y el señor, no es preciso, por ahora, distinguir la época merovingia, la carolingia y el llamado ‘feudalismo clásico’. Basta con determinar qué tipo de relación es la feudo-vasallática para entender una mentalidad, precisamente, de tipo feudal que, se quiera o no, de alguna manera es extensible a la relación con la divinidad. En la relación feudo-vasallática los que se alinean en vasallaje prestan un juramento de fidelidad. El término empleado para designar lo que juran es la *fidelitas*. Sin embargo, también se encuentra la *fides*. Un juramento de fidelidad es la promesa de ser fiel apoyada en un juramento. Éste no sólo significará la apelación a la divinidad, sino el toque de una *res sacra*, reliquias, evangeliario, etc. La *fides*, la fe, es la fidelidad prometida bajo juramento: es lo que motiva los actos del vasallo, hombre libre, y le distingue netamente del esclavo al que se apalea. Los compromisos de vasallaje sólo concluirán con la muerte del señor o del vasallo. La subordinación del vasallo tiene un carácter totalitario. Sin embargo, por humilde que sea el vasallo, goza del más esencial derecho del hombre libre: ser juzgado por un tribunal público. Desde la época carolingia existió lo que puede llamarse una *mística del vasallaje*, una vida interior que entrañaba en muchos vasallos la consagración absoluta al señor, esencial razón de ser de la institución. El carácter religioso de la fe jurada contribuye hondamente a nutrir este ardor¹⁴⁶

La fórmula de la fidelidad, en los contratos de feudo-vasallaje, aparece planteada como sacramento: signo sensible y eficaz¹⁴⁷. En realidad, junto a su elemento estético

¹⁴³ PL 122, 867C.

¹⁴⁴ PL 122, 861A.

¹⁴⁵ F. L. Ganshof, *El Feudalismo*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 23.

¹⁴⁶ Ganshof, 1974, p. 41- 63 *passim*.

¹⁴⁷ Texto del juramento de fidelidad, prestado por un vasallo, que se conserva en el capitular de Carlomagno del año 802. Esta es la fórmula de fidelidad impuesta a todos sus súbditos: *Sacramentale*

se da el elemento metafísico: junto a la *immixio manuum* (el vasallo ofrece sus manos cerradas al señor que las acoge y las aprieta entre las suyas) aparece el *volo*, la voluntad de cumplir con el contenido del contrato de vasallaje. Ambos elementos constituyen el *homenaje*, cuyas expresiones más antiguas se encuentran en Catalunya: en el condado de Barcelona (*ominaticum*, 1020), en el pirenaico de la Cerdaña (*hominaticum*, 1035), del Languedoc oriental (*hominaticum*, 1035) y de Anjou (*hominagium*, 1037)¹⁴⁸. El elemento de la *immixio manuum* es más esencial que el *volo*: es indispensable un acto material, más que una declaración de voluntades. El rito del homenaje es un rito de autoentrega: la donación de las manos del vasallo en las del señor simboliza la entrega a éste último de toda la persona del vasallo; y el gesto del señor cerrando sus manos sobre las del vasallo, simboliza la aceptación de esa autoentrega¹⁴⁹. El homenaje va acompañado del juramento de fidelidad (*fides*, *sacramentum*, *iuramentum*, etc). Este juramento se prestaba de pie, con la mano sobre los libros sagrados o sobre un relicario.

La miniatura de la *Maiestas Domini* aparece aureolada de luz a través de la almendra mística y rodeada del Tetramorfo. Un personaje arrodillado en la parte inferior se inclina a los pies del Señor en actitud de *proskinesis*¹⁵⁰ (fig 96). Se trata del manuscrito *De Scripturis Patrum ad perfectam contemplativam vitam*¹⁵¹, que contiene la llamada *Theoria* de Juan de Fécamp, encabezada por la habitual dedicatoria a la Emperatriz Inés, viuda de Enrique III¹⁵². La actitud del orante se corresponde con la actitud, al modo bizantino, de saludar a un superior, inclinando más o menos la cabeza y el cuerpo, en función del respeto que exija quien es saludado. En este caso, se trata de una *bazeia proskinesis* y se corresponde con cierto número de las pequeñas escenas de salutación entre Gregorio Niseno y Gregorio Nacianceno, que aparecen en los ejemplares ilustrados de las *Homilias de san Gregorio Nacianceno*¹⁵³. Sin embargo, con independencia de la interpretación bizantina de esta imagen, y en el contexto del *scriptorium* de Ripoll donde fue ejecutada esta miniatura, parece una escena de prestación de homenaje, en la que el Señor aparece sentado sobre su trono, aureolado por la mandorla, con el globo del mundo a sus pies, de influencia carolingia, y recibiendo el homenaje, la fidelidad o *sacramentum* del vasallo. Sin embargo, a la prestación de la *fides* el Señor, en esta imagen, parece corresponder con un Juicio. Al

qualiter repromitto ego: domno Karolo piissimo imperatori, filio Pippini regis et Berthane fidelis sum, sicut homo per dicitum debet esse domino suo ad suum regnum et ad suum rectum. Et illud sacramentum quod iuratum habeo custodiam et custodire volo, in quantum ego scio et intellego, ab isto die inantea, si me adiuvet Deus, qui coelum et terram creavit et ista sanctorum patrocinia. Capitularia missotum (802), *in fine*, Boretius, *Capitularia*, I, núm. 34, p. 102. Ganshof, 1974, p. 59, nota 24.

¹⁴⁸ J. Rius Serra, *Cartulario de sant Cugat del Vallès*, Barcelona, 1945-1947, núm. 479; F. Miquel Rossell, *Liber Feudorum Maior. Cartulario Real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, II, Barcelona, 1947, núm. 693, p. 201-204; Cf. F. Udina, *El 'llibre Blanch' de Santes Creus*, Barcelona, 1947, núm. 2; Dom C. Devic y Dom J. Vaissete, *Histoire générale de Languedoc*, ed. Privat, V, Toulouse, 1875, núm 206- CLXXV, cols. 415-417; Bertrand de Broussillon, *Cartulaire de l'abbaye de saint Aubin d'Angers*, 1903, núm. 1.

¹⁴⁹ Ganshof, 1974, p. 118.

¹⁵⁰ Sobre comentarios acerca de la *proskinesis* y su representación plástica en las escenas de la epifanía, ver el artículo de Isidro Bango, "Sobre el origen de la *proskinesis* en la epifanía de los Magos", *Traza y Baza*, n. 7, 1978, p. 25-37. Obra general dedicada a la *proskinesis* y a su relación con la iconografía imperial, A. Grabar, *Le'Empereur dans l'art Byzantine*, París-Estrasbourg, 1939, y A. Cutler, "Transfigurations", *Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, Pennsylvania University, 1975.

¹⁵¹ ACA, Ms. Ripoll, 214, fol. 6v.

¹⁵² Cf. PL 147, 445ss.

¹⁵³ Por ejemplo, Jerusalén Patr. Lib. Cod. Taphou 14, fol. 219 y Bibl. Vat. Cod. Gr. 1947, fol. 104. Ambas ilustraciones están publicadas por George Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton University Press, 1969, p. 54-55.

parecer, es una de las escenas en las que se produce una clara subordinación entre quien presta el juramento y quien lo recibe que, además, juzga.

Una de las escenas apocalípticas de la Biblia de Rodas, en las que aparece el *Pantocrátor* aureolado por un doble halo circular de luz, de claro sabor clásico, puede ser paralelizada con esta (fig. 131)¹⁵⁴. El texto complementa perfectamente la imagen, en la que parece como si el joven que se apresta al vasallaje fuera el propio Juan apóstol que recibe la protección del Señor. Da esta impresión porque el texto adjunto aparece redactado en primera persona, de acuerdo con el libro del *Apocalipsis*: *Ecce veniet in nubibus et videbit eum omnis oculus et qui eum pupugerunt et plangent se omnis tribus terre aeciam Amen. Ego sum alpha et Ω principium et finis dicit dominus qui est et qui erat et qui venturus est omnipotens (...) Et conversus sum ut viderem vocem que loquebatur mecum et vidim septem candelabra aurea et in medio septem candelabrorum aureorum similem filio hominis vestitum phodere et precinctum ad mamillas zona aurea caput autem eius et capilli erant candidi tamquam lana alba et tamquam nix et oculi eius velut flamma ignis et pedes eius similiter auri calco sicut in camino ardentis et vox illius tamquam vox aquarum multarum (...)*¹⁵⁵. “El cabello de su cabeza era como lana blanca como la nieve, y sus ojos como fuego ardiente” (...). La cita continúa: “a su derecha, siete estrellas; de su boca una doble espada, y su rostro brillando como el sol en su máximo esplendor. En su presencia, caí como muerto a sus pies y, tomándome con su mano derecha me dijo: no temas, porque yo soy antes que todo y soy el fin de todo, y yo vivo. Como ves, yo vivo, habiendo superado la muerte hasta el final de los tiempos, y tengo las llaves de la muerte y del infierno. Escribe esta visión y lo que ocurrirá a partir de ahora. El significado de las siete estrellas que has visto a mi derecha, y el de los siete candelabros de oro es el siguiente: las siete estrellas son los siete ángeles de las siete iglesias, y los candelabros, siete en número, son las siete iglesias” (Ap. 1, 14-20). Todos los elementos del texto aparecen en la imagen: los candelabros, las espadas, las estrellas, las llaves y el contexto de luz sugerido por ese doble globo de luz. Como es sabido, la Biblia de Rodas es una obra del *scriptorium* de Ripoll, de inicios del siglo XI.

Curiosamente, en el *Liber Feudorum Maior* aparecen escenas similares referidas al homenaje en la ceremonia de prestación del vasallaje. En la miniatura del folio 85 aparecen dos personajes en una escena típica de prestación de homenaje (fig. 132)¹⁵⁶. El Señor aparece sentado en la misma actitud que el Pantocrátor: sentado, en posición frontal, ricamente vestido y coronado. Su figura se recorta sobre el fondo del trono, que dibuja unas formas quebradas rectangulares. En este ejemplo el señor aparece sentado sobre un cojín al modo bizantino. En otras ocasiones se acomodará en un sillón de tijera decorado, en sus extremos, con sendas cabezas de león¹⁵⁷, recordando algunas representaciones en el sello real de los monarcas francos contemporáneos (fig. 133)¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Biblia de Rodas, París, Bibl. Nat., Ms. Lat. 6, Cristo Pantocrátor rodeado de los siete candelabros, CRX, p. 298.

¹⁵⁵ Ap. 1, 7-15.

¹⁵⁶ LFM, fol. 85, CR XX, p. 202.

¹⁵⁷ LFM, fol. 54v.

¹⁵⁸ M. Pastoureau, *Les sceaux*, Typologie des sources du Mouen Âge occidental, 36, Turnhout, Brepols, 1981: Felipe II Augusto, rey de Francia, 1180-1223 (Arch. Nat. D. 38); 13. Pretendido sello de Canut IV, rey de Dinamarca, 1085. Contemporáneo del rey Felipe Augusto (dibujo del s. XVII, en Petersen, *Danske kongelige sigiller*, tav. I, n° 1a); 14. Jean de Brienne, rey de Jerusalén, 1190 (dibujo del s. XVII, en Schlumberger, Chalandon et Blanchet, *Sigillographie de l'Orient latin*, pl. XVI, n° 7); 15. Pere II de Aragón, sello en uso a partir del 1207.

Evidentemente, se ha producido un préstamo importante entre una iconografía de uso religioso a una de uso civil. Al *sacralizar* el acto feudovasallático mediante la noción de sacramento, resulta que el homenaje, constituido por la *immixio manuum* y por el *juramento*, ha sido *sacramentalizado*. De esta manera, los contratos feudovasalláticos van a tener una especie de sabor sagrado similar al que proviene del Juramento o promesa de Dios con su pueblo israelita. Es cierto que los condes Ramón Berenguer III i IV podrán ser equiparados a los Reyes de Israel David y Salomón, pero no será menos cierto que, estética y teológicamente, las relaciones entre las personas, feudalizadas por la influencia del derecho carolingio, habrán quedado sacralizadas. Como consecuencia de esto, se derivan dos concepciones muy claras del tiempo: un *tiempo escatológico*, derivado de la promesa de redención: hay que salvarse; y un *tiempo sapiencial*, tan real como la vida misma, estudiado por los sabios, averiguado por los astrónomos, y cristalizado en unas relaciones feudovasalláticas que contienen el beneficio y el vasallaje como elementos reales, no sólo estéticos, de la relación entre vasallo y señor.

El drama litúrgico medieval: un contraste entre la teología de la luz y de la tiniebla

Un importante elemento de la liturgia de la Catalunya condal ayuda a entender la relación entre tres de los difíciles conceptos que se vienen manejando en esta sección: el Juramento, el Juicio y la conciencia del Tiempo. Son tres maneras, en el fondo, de recepción de la Teología de la luz. El juramento es una teología de la luz en la medida en que se produce una vinculación sacramental entre vasallo y señor en el momento de la *immixio manuum*. Recuerda, además, la vinculación *sacrificial* entre Dios y su Pueblo Israel en la Antigua Alianza, que es heredada en la conciencia de los reyes francos y, por lo visto en la portada de Ripoll, también por los primeros condes de Barcelona. La segunda manera de recepción de esta teología es la del Juicio: en la medida en que hay una mentalidad de Promesa de salvación, hay un sentimiento apocalíptico que se manifiesta en una visión del paso del tiempo como un camino hacia la luz del Juicio para los buenos y hacia la tiniebla de la condenación para los pecadores. De este modo, la iconografía del Pantocrátor, llena de sugerencias estéticas relativas a la luz del Juicio final, supone un nuevo eslabón en la cadena de recepción de este elemento. En tercer lugar, la medida del Tiempo. Gracias al concepto del binomio Promesa-Juramento, Cristo entra en la historia como cumplimiento de la promesa. Con Él como Alfa y Omega se inicia el doble sentimiento de un tiempo escatológico (de salvación por medio de la *lux mundi*) y un tiempo sapiencial (de terrenalidad, en forma de *sacramento* que consagra lo terrenal, pan y vino, en Dios mismo, y también la relación personal señor-vasallo, en algo también sagrado)¹⁵⁹.

Junto a estos tres conceptos, relacionados con la Teología de la luz, la historia de la música en la Catalunya condal lleva a considerar un documento que, de algún modo, los reúne a los tres en uno: el canto de la Sibila. Se trata de mostrar, con esta obra de origen clásico, la importancia de una teología de la tiniebla que manifiesta aún más que la propia luz la sacralidad del culto divino en la época. Es preciso ver el canto de la Sibila en el contexto más amplio de los dramas litúrgicos medievales en el siglo XII, y aun de la historia general de la música en Catalunya. Ya en los siglos IX y X la riqueza

¹⁵⁹ Sobre esta cuestión, ver la importante obra de P. Ricoeur, *Tiempo y narración*, 2 vols. Madrid, Cristiandad, 1987, especialmente vol. I, cap. I.

de libros litúrgicos es notable en la Marca Hispánica¹⁶⁰. Se puede citar unos treinta antifonarios de distintas iglesias catalanas para el siglo X y unos veintiocho del siglo XI, lo cual ya resulta significativo. El mismo monasterio de Ripoll tiene, en el año 1047, trece antifonarios; la catedral de Vic, a mediados del X posee cuatro antifonarios, y sant Benet de Bages dos. Evidentemente, la música está presente en el panorama litúrgico catalán entre los siglos X y XIII: forma parte de la cultura popular. Además, existe una especificidad geográfica, la llamada notación neumática catalana, que desde el monasterio de Ripoll se irradia entre los siglos X y XII desde el Rosellón hasta tierras aragonesas, pasando por Girona, Vic, Barcelona, Tarragona, Lleida y llegando a Roda.

El lugar de origen de los dramas litúrgicos es Francia. La liturgia mozárabe es todavía más dramática que la romana. Igual que en la pintura se percibe la influencia mozárabe, también los dramas en Catalunya aparecerán revestidos de un especial dramatismo. A los orígenes del Canto de la Sibila aparece vinculado el canto de tropos en Catalunya. Los tropos tienen la característica de ser breves diálogos cantados, en los cuales aparece siempre una pregunta y una respuesta. Estos diálogos son las primeras células de los dramas litúrgicos como el canto de la Sibila¹⁶¹. El documento conocido más antiguo que se conserva es el de Ripoll, hoy en el Archivo de Vic, de inicios del siglo XII¹⁶². Sus versos tocan una temática importante a estas alturas del trabajo: *Ubi est Christus, meus Dominus et filius Excelsi? Eamus videre sepulcrum./ Alleluia, ad sepulcrum residens angelus nunciat resurrexisse Christum./ Et ecce completum est illud quod olim ipse per prophetam dixerat, ad Patrem taliter inquirens: /Resurrexi*¹⁶³. Resulta importante el hecho de que el tema que el tropo toca es el drama de las tres Marías¹⁶⁴, que aparecía representado en las *ampullae* de origen palestino, asociadas a la representación, a veces iconoclasta, del crucificado y, a sus pies, el Santo Sepulcro, el ángel y las tres Marías¹⁶⁵. Este tropo llega ya, en versión completa, al tropario de Vic¹⁶⁶, que también proviene de Ripoll, y al Procesoionario de Vic¹⁶⁷, ambos del siglo XIII. Este drama perdurará en Catalunya al menos hasta el siglo XV¹⁶⁸. El Drama de las tres Marías, bajo diversos nombres, se abrirá paso a lo largo de la alta Edad Media en Catalunya bajo diversos nombres, en función de las épocas: la *Visitatio Sepulchri*¹⁶⁹, otro Breviario muestra un texto parecido¹⁷⁰ y la prosa *Victimae paschali laudes*, que ya

¹⁶⁰ H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Publicacions de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, 1935, p. 118ss.

¹⁶¹ El Stiftbibliothek Ms. 488, p. III es el texto más antiguo que se conoce, siglo X, del tropo que dio origen al drama pascual (Saint-Gall, Suiza); el PBN lat. 1240 fol. 30v. es una versión del de Saint Gall algo prolongada, copiada por los años 923-934; otra versión del tropario es la de PBN lat. 1118, fol. 40v. (siglo X); Biblioteca Capitular de Apt, Ms. 4, f. 33v-34 (s. X-XI); otra versión en Saint Martial es la de PBN, lat 1139, fol. 53 (s. XI-XII).

¹⁶² Vic, Biblioteca Capitular, Ms. CXI.

¹⁶³ K. Young, *The Drama of Medieval Church*, I, p. 212 y 570.

¹⁶⁴ Aunque sólo más adelante recibirá este nombre, tras pasar por diversas etapas, Anglès, 1988, p. 273

¹⁶⁵ A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1958.

¹⁶⁶ Vic, Biblioteca Capitular, Ms. XXXI, fol. 48v. Ver su edición en: Dom M. Sablayrolles, *Vida cristiana*, III, 1916-1917, p. 366.

¹⁶⁷ Vic, Biblioteca Capitular, Ms. CXXIV, fol 2v.

¹⁶⁸ Como lo demuestran los cantorales: BC, ms. 39, fol. CXLV; BC, ms. 40, fol. 69v.

¹⁶⁹ No es un ms. catalán: proc. de Silos, Londres, Brit. Mus. Add. Ms. 30848, fol. 125v, del siglo XI.

¹⁷⁰ proc. de Silos, Londres, Brit. Mus. Add. Ms. 30850, fol. 106v.

formula la pieza en forma de diálogo: *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?* y la respuesta de la Magdalena se presta extraordinariamente al inicio del drama¹⁷¹.

Las rúbricas de estas piezas mandan utilizar, constantemente, cirios: una demostración evidente de la combinación de la liturgia de la luz con el drama litúrgico de la tiniebla, típica antítesis que plantea, a menudo, la liturgia cristiana. Las expresiones utilizadas varían, sin embargo, en un ejemplo más tardío, de Palma de Mallorca, que se escenifica del siguiente modo: “De madrugada doce presbíteros con cirios encendidos en las manos, pronuncian el Invitatorio: ‘Aleluya, aleluya, etc... Después tres R/. acabada la Verbeta *Hodie resurrexit Dominus*, antes de la cual se dice *Te Deum laudamus*, tres Presbíteros revestidos y con dalmáticas, los rostros velados, sosteniendo cirios encendidos con las manos, salen de la sacristía *suaviter et morose*, y se acercan al pavimento del altar, unos tras otros, etc”. Es un espectáculo de ocultación y desvelación: ahora están a oscuras, ahora iluminados; unas veces en silencio, otras en canto; en ocasiones con los rostros velados, otras veces a cara descubierta. Es la representación musical de ciertas partes de la Pasión: un verdadero teatro que representa una alternancia de teología positiva (figurativa, que *muestra*) y de teología negativa (abstracta, que *esconde*): una sabia combinación de Revelación y Misterio, en la que participan todos, desde el obispo hasta el último fiel.

El drama de las tres Marías aparece bien pronto en Ripoll. Su texto y su música se conservan en Vic, y pertenecen al siglo XII¹⁷². Se titula *Verses Pascales de III M(ariis)*. Se trata del drama de la *Visitatio Sepulchri* en el cual aparece el mercader que vende el bálsamo para ungir a Cristo. El diálogo entre las santas mujeres y el mercader, con la contestación de María Magdalena tiene una gracia encantadora¹⁷³. Es un importante testimonio de la transmisión de esta cultura de la teología de la luz, pues en él se encuentran abundantes referencias al Cristo-Luz, que contrastan, dramáticamente, con la teología de la tiniebla relativa a la muerte. Una breve selección de textos dramáticos da una idea de su enorme expresividad: *Fert et crucis suspendi*¹⁷⁴ *a Iudeorum invidia, Et principum perfidia; Quid faciemus, sorores, Graves ferimus dolores? Non est, nec erit seculis, Dolor doloris similis*. En contraste con las oscuridades de la Pasión, las luces de la Resurrección: *Et pro Domini transitu Lux victo surgit obitu Querantur lecto strepitu Nunc sanctis iam lux oritur; Tanta sores, visio Splendoris et lustracio Nilla sit stupefacio, Vobis sit exultatio*. A continuación de este drama, el tropario de Vic anota los *Versus de pelegri(nis)*, en el que aparecen interesantes elementos relativos a la *imago Dei*, como la expresión, aplicada a la desaparición de Jesús en la escena del camino de Emaús, que dice: *Et Dominus inter eos sedens panem eis fregerit, et fractione panis agnitus ab illis subdito recedens ab oculis eorum euanescat* (el subrayado es nuestro): “se desvaneció antes sus ojos”, dice el drama. Obviamente, para cronologías tan tempranas, al hablar del drama litúrgico nos referimos al drama sagrado que se representaba en los templos de Catalunya: no son los *misterios* litúrgicos, es

¹⁷¹ Anglès, 1988, p. 273.

¹⁷² Vic, Biblioteca Capitular, Ms. CXI, fol 58v-62.

¹⁷³ K. Young, “Some Texts of Liturgical Plays”, *Publications of the Modern Language association of America*, XXIV, 1909, p. 303-308

¹⁷⁴ Por ejemplo, esta idea de estar *suspendido* de la cruz aparecía en una inscripción de una de las *majestats*: a través de unos expresivos hexámetros leoninos: SUM DEUS ET VE(N)DOR, SU(M) REX ET IN HAC (CRU)CE (PENDOR), es decir, “Soy Dios y vendido, soy Rey y de esta cruz suspendido”. Es la cruz en que está clavada la *majestat* de sant Miquel de les Cruïlles (fig. 88), realizada en el siglo XIII.

decir, los dramas religiosos que, ya en lengua vulgar, eran declamados o cantados y ejecutados fuera de las iglesias¹⁷⁵.

El canto de la Sibila en la Catalunya condal: la teología negativa del juicio final

El *Cant de la Sibilla* es una pieza especialmente significativa en el contexto de la recepción de la Teología de la Luz, por varias razones. Primero, porque tiene una especificidad cultural muy acentuada para el ámbito catalán que se viene manejando en este trabajo. Segundo, porque habla, directamente, del Juicio final que, en los términos eriugenianos, es el Retorno de todas las Causas Primordiales en el Hijo. Tercero, porque una cristalización que es esencial a la iconografía del Pantocrátor-Luz es la apocalíptica del Juicio final¹⁷⁶. Por último, el canto de la Sibila, en el presente contexto, es una manifestación importante de la teología apofática propia de un ámbito cultural en el que se produce una fuerte tensión entre lo positivo y lo negativo, lo metafórico y lo literal, lo catafático y lo apofático.

Se trata de un canto celeberrimo en la Edad Media, que tuvo gran influencia educativa y en la ejecución del cual intervino el pueblo. Todo esto sucedió en Ripoll, al menos desde el siglo X de la época condal en Catalunya. Los versos *Judicii signum* ya alegados en griego por Constantino en el concilio de Nicea, traducidos al latín por san Agustín en *La Ciudad de Dios*, fueron ejecutados después de la sexta o novena lección de los maitines de Navidad en Francia¹⁷⁷, Italia, Castilla¹⁷⁸ y principalmente en Catalunya¹⁷⁹. Primero en latín¹⁸⁰, desde el siglo XIII es ejecutado en vernácula en Francia (fig. 147), Provenza y Catalunya, donde perdura hasta el siglo XVI en que es prohibido para los templos catalanes y mallorquines¹⁸¹. Es preciso anotar aquí un hecho que no parece solamente casual. Al final del sermón nocturno de los maitines de Navidad, se añaden los versos sibilinos por los cuales, además del anuncio del Mesías, se profetiza el segundo advenimiento del Cristo en el fin del mundo. Son los mismos versos que san Agustín encajaba en su *Ciudad de Dios* al hablar de la Sibila Eritrea como testimonio profético del Cristo que vendría¹⁸². Las concordancias que a estas

¹⁷⁵ Anglès, 1988, p. 282.

¹⁷⁶ Sobre este tema las referencias serían innumerables. Me remito a un importante artículo de B. McGinn, "Teste David cum Sibylla: The Significance of the Sibylline tradition in the Middle Ages", en: B. McGinn, *Apocalypticism in the Western Tradition*, Hampshire, Variorum, 1994, p. IV 7-35. Originalmente publicado en: J. Kirshner-S. F. Temple, *Women of the Medieval World, Essays in honor of John H. Mundy*, Oxford, Basil Blackwell, 1985.

¹⁷⁷ A. Gastoué, *Le Cantique Populaire en France*, Lyon, 1924; F. Raugel, "Le Chant de la Sibylle d'après un manuscrit du XIIe siècle conservé aux Archives de l'Hérault", en: *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art*, París, 1921 (París, 1923-1924), vol. III, p. 774-783.

¹⁷⁸ M. Gómez Muntané, *El canto de la Sibila*, I: León y Castilla, Madrid, Alpuerto, 1996; R. B. Donovan, *The liturgical Drama in Mediaeval Spain*, Topronto, 1958.

¹⁷⁹ M. Gómez Muntané, *La música medieval*, Barcelona, Dopesa 2, 1980, p. 31-55;

¹⁸⁰ Para el texto latino ver: Chevalier, *Analecta hymnica*, IV, n° 9876, p. 15; Dreves, *Cantiones Bohemicae*, p. 107; Migne, PL 42, 1117ss, donde se encontrará el *Sermo de Symbolo* del Pseudoagustín, *Contra Judaeos*, del cual se utilizaba los capítulos XI-XVI para la última lección del segundo nocturno de los maitines de Navidad.

¹⁸¹ *Sibillae carmina et pastorum nugas, aliasque vulgares cantilenas, nullo tempore in ecclesiis cani permittantur*, dicen las Sinodales de Tarragona de Antoni Agustí. Cf. D. Costa i Borràs, *Obras*, IV, p. 281; Villanueva, XXII, p. 185.

¹⁸² Sobre su origen oriental y su relación con el tema apocalíptico en relación al Emperador: B. McGinn, *Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, "The Erythraean Sibyl", New York, Colombia University Press, 1979, p. 122-125.

alturas se pueden establecer son varias, con temas tratados anteriormente. 1. Es preciso recordar que ya la *Vox Spiritualis Aquilae* era la homilía que Carlos el Calvo encarga a Juan Escoto Eriúgena para la misa de Navidad en la corte carolingia del siglo IX: el Canto de la Sibila le hace de contrapunto en dos sentidos. Primero: siendo, también, un sermón, se aplica a la Misa de Navidad, sólo que nocturna, en lugar de diurna. Un contraste importante entre el nacimiento de Cristo como luz y como tiniebla, respectivamente. 2. Mientras que la *Homilía* eriugeniana se centra en el Prólogo de Juan (*Et Verbum caro factum est*: el anuncio del Inicio, por decirlo así, de Cristo entre los hombres), la Sibila se centra en el episodio final de la historia de la redención (la Parusía o Segunda venida). 3. Parece, entonces, como si la *Homilía* eriugeniana se centrara en la primera sustancia del *Periphyseon*, creadora y no creada, mientras que la Sibila meditará sobre la cuarta, ni creada ni creadora. 3. Se tiene constancia de una curiosa coincidencia de los dos elementos juntos (la *Homilía* eriugeniana y el canto de la Sibila), en un mismo pliego de manuscritos¹⁸³; 4. Por último, hay un gran acento cristológico en todos los manuscritos que se viene utilizando para demostrar esta recepción de la luz que, viniendo del oriente cristiano, cristaliza en la Europa latina en la conocida iconografía del *Pantocrátor*.

Es importante destacar la tradición manuscrita de este importante documento litúrgico. En latín hay abundancia documental: en Córdoba, un curioso ejemplar del siglo X, correspondiente a la liturgia visigótica, aun cuando lleva una notación parecida a la aquitana de los manuscritos catalanes (fig. 140)¹⁸⁴; el manuscrito procedente de Ripoll, también del X, reproducido por Anglès¹⁸⁵, el de París, llamado *Collectaneum*, originario de sant Marcial de Limoges (fig. 141)¹⁸⁶. Del siglo XI, un *Lectionarium* conservado en París (fig. 142)¹⁸⁷; otro manuscrito que no ofrece el añadido del Pseudoagustín (fig. 109)¹⁸⁸ y otro documento, esta vez de Saint Marcial (fig. 144)¹⁸⁹, y otro leccionario catalán del mismo siglo (fig. 145)¹⁹⁰, además del de la Colegiata de sant Feliu de Girona (fig. 146)¹⁹¹. Del siglo XII: el *Lectionarium* de Montpellier (fig. 147)¹⁹² y otros¹⁹³. El texto latino aparece reproducido en la obra de Anglès, teniendo en cuenta las variantes de los manuscritos conocidos, fechados entre los siglos X y XIII¹⁹⁴.

¹⁸³ Cf. Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, Lectionnaire de l'office divin, fol. 52v-54v, del s. XII. La *Vox spiritualis* es anónima e incompleta. Se interrumpe en las palabras: *perfidus inuasit arrianos, protinus adiecit: et deus erat verbum* (VI, 24). Se encuentra su reseña en: E. Aude, "Note sur une version provençale du Chant de la Sybille, d'après un manuscrit conservé aux Archives départementales de l'Hérault", en: *Annales du Midi. Revue de la France méridionale*, t. 17, 1905, p. 380-385; F. Raugel. "Le Chant de la Sybille d'après un manuscrit du XIIe siècle conservé aux Archives de l'Hérault", en: *Actes du Congrès d'Histoire de l'art organisé par la Société de l'histoire de l'art français (Paris, 26 septembre - 5 octobre 1921)*, t. 3, II, 2, Paris, 1924, p. 774-783 y t. 4 (vol. de láminas), pl. 96 (reproducción fotográfica del fol 52r-52v): H. Anglès, *La música a Catalunya fons al segle XIII*, Barcelona, 1935, p. 292, 294, 296, 301 y fig. 115.

¹⁸⁴ Córdoba, Catedral sign. I (olim 72), *Homiliarium*, fol. 69b, H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, fig. 75.

¹⁸⁵ ACA, Ripoll 106, fol 92v, en: Anglès, 1988, fig. 27.

¹⁸⁶ PBN lat. 1154, fol. 122a, *Collectaneum*, siglo X, Anglès, 1988, fig. 74

¹⁸⁷ PBN lat. 5304, fol. 112v, siglo XI, Anglès, 1988, fig. 76.

¹⁸⁸ PBN lat. 2832, fol. 123v, s. XI, Anglès, fig. 77.

¹⁸⁹ PBN lat. 1139, fol 58, s. XI, Anglès, 1988, fig. 78.

¹⁹⁰ PBN, lat. 5302, fol. 82, siglo XI, Anglès, 1988, fig. 79.

¹⁹¹ Girona, Colegiata de sant Feliu, *Antiphonarium*, s. XI, fol. 21v: "*Alme rex Criste nunc noster quoque alleluja*"; "*Lumen de lumine adesto Criste...*", Anglès, fig. 70.

¹⁹² Montpellier, Archives de l'Hérault. *Lectionarium*, s. XII, fol. 52, Anglès, 1988, fig. 81

¹⁹³ Anglès, 1988, p. 292.

¹⁹⁴ Anglès, 1988, p. taula I.

Por ahora interesa ver la versión vernácula, tal vez aún más conectada con la práctica popular de esta arraigada devoción. *Ell iorn del judizi para qui aura fag servizi* (*Judici signum: tellus sudoret madescet*¹⁹⁵), es la primera imprecación, a la que se contesta: *Us reis venra perpetuals Del cel ques anc non fon aitals: En carn venra sertanament, Per far del segle jugamen* (*Ecce lo rex adveniet per secla futurus, Scilicet in carne presens ut iudicet ordem*¹⁹⁶). Y otra vez se repite: *Ell iorn...*¹⁹⁷. Evidentemente, tras este texto, y tras la conciencia de los que lo cantan, hay un espíritu de Juramento: Dios ha prometido un juicio para quien le haya servido (*servizi*), explicita el texto. La relación con Dios se estetiza de un modo paralelo a como se producen las relaciones entre los hombres: el vasallo, la creatura, presta un homenaje (*immixio manuum* y juramento, básicamente); y Dios protege y, finalmente, juzga. La actitud de las imágenes de los primeros condes catalanes en los sellos condales manifiesta este paralelismo (fig. 148-149)¹⁹⁸ entre una prestación de homenaje y una protección señorial. De hecho, parece como si las autoridades civiles se aprovecharan del imaginario cristiano del momento para, imitando la actitud de juicio del Pantocrátor-Luz, apropiarse de unos atributos que, desplazados desde el campo de lo sagrado, les sirvan para conseguir sacralizar su propia autoridad sobre el vasallo. Tal vez la única diferencia es que, en el reverso de la sigilografía de la época aparece el rey a caballo: el poder de las armas. Incluso en la impronta de Ramón Berenguer IV la idea de lucha armada aparece en el anverso y en el reverso de su sello (fig. 150)¹⁹⁹.

“El día del juicio, para quien haya servido”, es la expresión inicial. Se remite a un tiempo futuro, escatológico y, de inmediato, al tiempo pasado y, por ende, al presente. Y se contesta: “Un rey vendrá perpetuo, del Cielo como no lo hay tal” es la traducción que sugiere el texto. Y continúa: “En carne vendrá ciertamente²⁰⁰”, para hacer el juicio del siglo”. Establece un juego dialéctico entre las referencias al pasado y al presente, donde las equivalencias son las siguientes: ‘el día del juicio’ (futuro 1), ‘para quien haya servido’ (pasado), ‘un rey vendrá perpetuo’ (futuro 2), ‘del cielo como no lo hay tal’ (presente 1), ‘en carne vendrá’ (futuro 3), ‘ciertamente’ (presente 2), ‘para hacer el juicio del siglo’ (futuro 4). Es un ritmo alternante que transmite la sensación dramática de la prisa por salvarse. El libro II del *Periphyseon* transmite unas palabras en la misma línea de la *mística dialéctica* que practica Eriúgena al hablar de las causas Primordiales

¹⁹⁵ Barcelona, ACA, Ripoll 106, fol. 92v, *Collectaneum*, s. X.

¹⁹⁶ Girona, Bibl. Sombola, fol 8, *lectionarium*, s. XII.

¹⁹⁷ Texto del *Lectionarium* del siglo XII con añadidos del XIII, según el Ms. de Montpellier.

¹⁹⁸ El conde-rey sedente en un banco con cojín, lleva corona y manto, con su mano derecha empuña la espada levantada y sostiene con la izquierda una flor de lis. Inscripción: +SIGILLVM ILLDEFONSI REG(is Ar)AG(onen)SIS. Reverso: El conde-rey a caballo, que marcha al pas en dirección hacia la derecha del sello. Con *llambreguins* muy alargados, y empuña una lanza con señera. El escudo que lleva es muy alto y acaba en punta en la parte inferior. Tanto en éste como en la señera de la lanza, como en la gualdrapa que cubre el caballo se ven definidas las barras, aunque estrechas, a manera de rayas verticales. Inscr.: COMOTIS BARCHINONENSIS ET MARCHIONIS PROVINCIE. Fechado en Narbona en mayo de 1186.

¹⁹⁹ Anverso: Ramón Berenguer IV, c. 1166 (se desconoce la fecha exacta, por no saber de qué documento colgaba), Redondo, 68 mm, Archivo Histórico Nacional, V 45-3.). El conde a caballo, casco muy cónico con nasal; el escudo alargado que cubre todo el cuerpo del príncipe que empuña una lanza con señera. Inscripción: (R)AIMVUNDVS BERENGARII COMES BARCHINONENSIS. Reverso: misma representación que anv. Inscripción: +ET PRINCEPS REGNI ARAGONENSIS.

²⁰⁰ En algún documento se dice: *Vestit de nostra carn mortal* (Palma de Mallorca, *Cantoral*, s. XIV).

en el Hijo y del concepto de Juicio²⁰¹: “El Padre, tal y como él afirma, no juzga a ningún hombre pero ha dado todo juicio al Hijo. Sin embargo, (...) sólo el Padre conoce el Juicio futuro no sólo por conocimiento del futuro, sino por experiencia, porque el Padre conoce el Juicio por experiencia desde que era una realidad en el momento de entregar este juicio al Hijo, porque el Padre ya había juzgado antes de entregarle el juicio al Hijo. El Hijo, por otra parte, a la vez conoce y desconoce acerca del Juicio. Porque sabe de él por conocimiento futuro, mas no por experiencia. Y la razón por la que no lo conoce por experiencia es que el juicio, que es la segregación de los reprobados, de entre los elegidos, no es un hecho consumado, porque la cosecha de la Iglesia es todavía una mezcla de trigo y paja”²⁰². La definición de Juicio es tremenda: “La segregación de los reprobados” (*segregatio reproborum ab electis*). El manuscrito de la catedral de Vic ofrece una versión de la Sibila que todavía se sitúa más en el contexto de una teología de la luz a través del fuego de Dios: *Et coram hic domino reges sistentur ad unum: Decidet e celo ignisque et sulphuris amnis*²⁰³; la Sibila de Montpellier, que aparece, como se ha dicho, en el mismo pliegue de manuscritos que la *Homilía* del Escoto, ofrece una teología de la luz/tiniebla todavía más explícita: *Eripitur solis iubar, et chorus interit astris. Volvetur celum lunaris splendor obibit*²⁰⁴.

Tiempo escatológico y tiempo sapiencial

Este modo de presentar la relación entre el Juicio y el juramento lleva a plantearse otro tema de corte apocalíptico como la función de la iconografía del Alfa y el Omega, cuyos orígenes se encuentran directamente ligados al Cristo vencedor. Los ejemplos son abundantes, ya desde el siglo V, en que aparece iconográficamente representado en una tabla de madera, que se esculpe para la basílica de santa Sabina²⁰⁵. En Roma, en relación al *Pantocronos*, se conoce el fresco de la catacumba de Comodila, en el que aparece un busto del Cristo barbado de hacia la segunda mitad del siglo IV²⁰⁶. Otro ejemplo es el de la catacumba de San Pedro y Marcelino, donde se muestra rodeado por Pedro y Pablo y, más abajo, la representación del Cordero y de cuatro santos, datado hacia el siglo IV. En este caso, el Alfa y el Omega aparecen exteriores al nimbo y, en su interior, sobre la cabeza de Cristo, simplemente la *Rho* barrada formando el Crismón²⁰⁷. En la tradición iconográfica del primer arte cristiano, los símbolos abstractos tienen un lugar preferencial, y la *Rho*, acompañada del Alfa la Omega ha tomado una excepcional fuerza espiritual. Sin embargo, ni siquiera en esta época, estas representaciones abstractas eliminan la forma humana de *iconizar* a Cristo mediante su imagen figurativa. Siempre que el hecho de presentarlo en su aspecto encarnacional no haya entrañado ningún riesgo (unas veces doctrinal, otras político), se ha tendido a representarlo en su aspecto figurativo, dejando a un lado otras posibilidades de

²⁰¹ B. McGinn, *The Growth of Mysticism*, vol. II of *The Presence of God: A History of Western Christian Mysticism*, London, SCM Press, 1995, p. 98-118.

²⁰² PL 122, 595B.

²⁰³ Vic, Catedral, *Lectionarium*, s. XII.

²⁰⁴ Montpellier, Archives de l'Hérault, s.s., f. 52, *Lectionarium*, s. XII.

²⁰⁵ Volbach, F. - Hirmer, M.: *Early Christian Art*, pl. 47.

²⁰⁶ Grabar, A.: *Le premier art chrétien*. Coll. Univers des Formes, pl. 237; Mattiae, G.: *Pittura romana del medioevo*. 2 vol. Roma: 1965-1966, t. I, p. 76 y fig. 21; Ferrua, A.: *Ve Congrès d'archéologie chrétienne*. Aix-en-Provence, 1954, p. 150, fig. 2.

²⁰⁷ Hautmann, H.: *Kunst des frühen Mittelalters*. Neues Propyläen kunstgeschichte, t. VI, pl. 163; Sauer: *Die Alttesten christusbilder*. Wasmuths Kunsthäfte, 7, pl. 3.

representación más abstracta o, sencillamente, más simbólica²⁰⁸. Desde la Tardoantigüedad y a lo largo de toda la Edad Media, el aspecto más apocalíptico de la imagen cristológica en el arte cristiano ha ido explicitándose cada vez más a través de la epigrafía. El texto de origen, que repiten una y otra vez las obras de arte, es el de Apocalipsis 22, 13: “Yo soy el Alfa y la Omega, el primero y el último, el principio y el fin”²⁰⁹, que se antecede de otras palabras que nos remiten a la iconografía del Cristo-Luz que rasga el cielo, en forma de almendra, para aparecerse, apocalípticamente, a los hombres: “He aquí que vengo, presto, y conmigo mi recompensa, para dar a cada uno según sus obras”²¹⁰. Son textos que tienen sus correspondencias tanto en el antiguo²¹¹ como en el Nuevo Testamento²¹². El mensaje es claro y frecuentemente meditado en el siglo XII occidental, en el contexto de una cierta *mentalidad apocalíptica*: una especie de espera ansiosa a la segunda venida de Cristo, que se respira en la documentación de la época²¹³. Es la cultura apocalíptica del siglo XII la que expresa, entre sus inicios, el Alfa, y sus albores, la Omega, el concepto de Tiempo que viven las gentes de la ciudad y del campo. En el fondo, se está ante una consideración del tiempo, en épocas del medioevo cercanas a las primeras formas de secularidad cristiana, y de afán de observación del mundo creado. Este Tiempo, planteado en los términos de la experiencia religiosa del Alfa y el Omega, confronta, con fuerza, el *cronómetro del siglo* (Ciencia) con la *medida de la salvación* (Religión)²¹⁴.

El fuerte sabor a retorno del tiempo pagano, considerado como ciclo repetitivo y cansino, sigue estando presente en esta sociedad del Alfa y el Omega. Sin embargo, no se debería dudar de que el paso del paganismo al cristianismo irá acompañado de una profunda reorganización de la estructura de las representaciones del tiempo en la Europa medieval. Es cierto que la relación arcaica con el tiempo no desaparece por completo, pero sí es empujada a un segundo plano como si se tratase de un estrato bajo de la conciencia popular. El calendario pagano, que reflejaba los ritmos de la naturaleza, es acoplado a las necesidades de la liturgia cristiana. Las fiestas eclesíásticas son celebradas en momentos de cambios del ciclo anual. El tiempo agrario, incluso meteorológico, tiene su encarnación estética en la liturgia: es a la vez un tiempo litúrgico. El año se divide según las fiestas que conmemoran los acontecimientos de la vida de Cristo, y según las fiestas de los santos. El año comienza al mismo tiempo en los distintos países. Se inicia con la Natividad, sigue con la Semana Santa, y así sucesivamente. De esta manera lo documentan los diversos sacramentarios, calendarios, y otros libros litúrgicos en torno a los siglos XI y XII de nuestra era. El ritmo de la vida

²⁰⁸ Cf. Brendel, O. «Origin and Meaning of the Mandorla», en: *Gazette des Beaux-Arts*, VI ser., vol. XXV, No. 923, jan. 1944, pp. 6ss.

²⁰⁹ *Ego sum Alpha et Omega, primus et novissimus, principium et finis.*

²¹⁰ *Ecce venio cito, et merces mea mecum est, reddere unicuique secundum opera sua* Apocalipsis, 22, 12; Cf. Ap. 1,7; Mateo 24, 30.

²¹¹ *Isaías* 41, 4; 44, 6; 48, 12.

²¹² *Apocalipsis* 1, 8;

²¹³ Ver, por ejemplo, para el siglo XI, Barriga Planas, J. R.: *El Sacramentari, ritual i pontifical de Roda, cod. 16 de l'arxiu de la Catedral de Lleida, c. 1000*, Fundació Vives i Casajoana, Barcelona, 1975; entre el siglo IX y el XII, Baraut, C.: *Les actes de les consagracions de l'abtc bisbat d'Urgell (segles IX-XII)*, Societat Cultural Urgel.litana, La Seu d'Urgell, 1986; Olivar, A.: *Sacramentarium Rivipullense*, “Monumenta Hispaniae Sacra”, serie Litúrgica 7, Instituto Enrique Flórez, Madrid, 1964; para el siglo XIII, Bellavista i Ramon, J.: *Sacramentari de Barcelona*; Olivar, A.: *El Sacramentario de Vich*. “Monumenta Hispaniae Sacra”, Serie litúrgica 4, CSIC, Barcelona, 1953; etc.

²¹⁴ A. Puigarnau, “Alfa y Omega en la cultura apocalíptica del siglo XII”. III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones, *Mutaciones de lo religioso*, Sevilla, 18-21 de marzo de 1998 (en prensa).

y de las ocupaciones principales de la gente depende, aun en el marco cristiano y principalmente en el umbral del desarrollo de las ciudades medievales, de los ritmos de la naturaleza²¹⁵. No existe, de momento, la necesidad de saber exactamente la hora que es: la división acostumbrada del día en partes es totalmente suficiente. No se percibe el minuto como una parte del tiempo y como elemento integrante de la hora. Y muy por encima de esto, al entrar en el templo, rodeando al *Pantocrátor* del tímpano, aparece la implacable inscripción: EGO SUM ALPHA ET OMEGA, PRIMUS ET ULTIMUS²¹⁶. Esto ocurre a lo largo y ancho de la Europa de tránsito de la Alta a la Baja Edad Media: en Catalunya²¹⁷ y en el resto de la Península ibérica²¹⁸. En Francia²¹⁹, Italia²²⁰, Inglaterra²²¹ y Europa Central²²². Todos, al parecer, sujetos a los ritmos cronológicos de una común cultura apocalíptica. Los ejemplos iconográficos son tan abundantes que hacen posible hablar de una verdadera conciencia apocalíptica en la Europa del siglo XII. Para el caso concreto de la Catalunya condal, con mostrar las imágenes del Pantocrátor de Esquius (fig. 113)²²³ y el de sant Pere de Ripoll (fig. 114-115)²²⁴ es suficiente.

²¹⁵ Puigarnau, A.: "Un Espíritu y una Imagen. Espacio religioso y hombre estético", en: Aurell, J.-Puigarnau, A.: *La cultura del mercader en la Barcelona del siglo XV*, Omega, Barcelona, 1998, p. 207-208.

²¹⁶ Sobre la iconografía litúrgica del Pantocrátor ver la reciente obra de Barbagallo, S.: *Iconografía litúrgica del Pantokrator*, Studia Anselmiana, Roma, 122, 1996.

²¹⁷ 1123, Taüll, S. Climent, sobre fondo azul: ΑΩ (p. 253), in: Capizzi, C.: ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ- *Saggio d'esegesi letterario-iconografic*, Orientalia Christiana Analecta, 170, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, Roma, 1964.

²¹⁸ s. XII, León, S. Isidro, fresco en la bóveda, a los lados de la cabeza: ΑΩ (p. 264), Capizzi, 1964.

²¹⁹ S. XI, Bajorrelieve de arte renano del Museo Nacional de Florencia, (Ren. scult. XI 5), inscripción en el libro: ΑΩ (p. 239); c. 1080, S. Angelo in Formis, fresco (S.A.i.F., 1), inscripción en el libro: «EGO SUM ALFA ET O//PRIM: ET NOVISSIMUS (Apc. 22,13), (p. 247) (fig. 5); s. XII, esmalte repujado, Limoges; París, Museo de Cluny (lim. AM. 60), a ambos lados de la cabeza: ΑΩ (p. 263); s. XII-XIII, Mozat (Auvergne), frontal de la urna de plata de san Calmino, Limoges: Αω (p. 273); s. XIII, cubierta del evangelionario de Poussey, marco de plata, a ambos lados de la cabeza: ΑΩ (p. 279), Capizzi, 1964.

²²⁰ 400/450, Capua, Sta Matrona in S. Prisco, mosaico, sobre fondo azul: Αω (p. 214); c. 450, Ferrara, S. Francesco, sarcófago, sobre el libro: Αω (p. 215); s. VI, Roma, Sta. Sabina, puerta de madera esculpida, en el fondo: ΑΩ (p. 217); 827/844, Roma, S. Marco, mosaico absidial, en el podio: ΑΩ (p. 225); 1200, Trento, Duomo, luneta en el portal, en el libro: ΑΩ (p. 271); 1204, Pisa, S. Michele degli Scalzi, tímpano del portal, en el libro: «EGO SUM A ET Ω PRINCIPIUM ET FINIS» (p. 274); 1250, Giunta Pisano, cabeza de la cruz de san Ranierino en el Museo de san Mateo de Pisa (G.P. 1a), a los lados de la cabeza: ΑΩ (p. 275); s. XIII, Saccargia, abacial de la SS. Trinità, cuenco absidial, fresco de escuela benedictina, en el libro: «EGO SUM VITA. EGO PRIMUS ET EGO ULTIMUS...» (cf. Ap. 22, 13), (p. 277); 1271, dosel, Florencia, Uffizzi (Mel. F. U. 1), a ambos lados de la cabeza: ΑΩ (p. 281), Capizzi, 1964; 1297, Florencia, S. Miniato al Monte, mosaico, Principale, a ambos lados de la cabeza: Αω (p. 281).

²²¹ c. 1200, Salterio de Westminster (Brit. Mus., Royal 2.A.XXII, f. 14 (Westm. o s. A. Min. 1200 f. 14)), en el libro: «ΑΩ IESUS) (p. 271), Capizzi, 1964.

²²² s. IX, marfil renano del la colección Saltikov (Ren. av. IX, 50), secundario, a ambos lados de la cabeza: ΑΩ (p. 227); 750-800, Óvalo en relieve sobre la copa del cáliz de Tassilone (Kremsmünster), lados de la cabeza: ΑΩ (p. 222); s. IX, Saint Gall (Suiza), cubierta de evangelionario carolingio, a ambos lados de la cabeza de Cristo: ΑΩ (pp. 227-228); 1025/50, evangelionario de santa María *ad Gradus* de Colonia (museo diocesano Col. Min. 22), inscripción en el libro: «EGO SUM ALFA ET OMEGA» (p. 236); Arca de san Hadelin, de arte mosano; Visé, iglesia de san Martín (Mosa AM XI-XII 1), inscripción en el libro: ΑΩ (p. 252); s. XII, Ravengiersburg, iglesia monástica, fachada occidental, edículo esculpido, en el libro: «EGO SUM A ET Ω» (p. 263); fines s. XII, medallón de cobre dorado y en relieve Valle de Mosa; Colonia, Duomo, Tesoro, a ambos lados de la cabeza: ΑΩ (p. 270), Capizzi, 1964.

²²³ Esquius, Barcelona, Pintura sobre tabla, frontal de altar, 96x122 cms. En la aureola: HIC DEVS ALFA ET O CLEMENS MISERATOR ADESTO/AC PIETATE TVA MISERORUM VINCLA

En términos generales y para el Occidente europeo, lo que comúnmente se entiende por *tiempo* se ha cristianizado, en el paso de la Antigüedad a la Edad Media. Ese concepto de devenir que se encuentra, avanzada la Edad Media en Europa, no es fruto de la improvisación. Las imágenes del románico catalán han sido precedidas por otras como la de sant'Angelo in Formis, del siglo XI (fig. 5)²²⁵ o, mucho más antigua, la de la catacumba de Comodila, del siglo IV. El problema del Alfa y el Omega debe plantearse en términos de Tiempo y Eternidad²²⁶. Al analizar las mutaciones de lo religioso en el plano de la transformación del concepto “natural” (cíclico) al “soteriológico” (lineal) del tiempo debe tenerse en cuenta la diferencia entre el planteamiento de Plotino y el de Agustín. Ya en Platón, el tiempo del *Timeo* se ajusta a las observaciones de los astrónomos: se trata de un concepto de tiempo estrictamente *físico y cíclico*²²⁷. Aristóteles lo observa como la medida del movimiento local: todo lo remite al ritmo, aunque introduce, subrepticamente, la noción de tiempo eterno e indefinido, que pivota sobre el concepto de instante²²⁸. Sin embargo, quien, antes que Agustín, concibe el tiempo como verdaderamente *interiorizado* es Plotino, que consigue espiritualizar el movimiento²²⁹. Dócil a la tradición judía, tomada de Filón de Alejandría, Plotino atribuye al Primer Principio, a pesar de la tradición del *kronos* griego, la infinitud, la infabilidad y la potencia activa²³⁰. Agustín, heredando la concepción helenística y judía del tiempo y percibiendo la importancia del hecho encarnacional del Dios cristiano como origen de todos los tiempos, concede a la existencia humana una calidad nueva, otorgándole al tiempo un valor cristológico. Con la encarnación de Cristo, el tiempo cíclico es suplantado y la humanidad se abre a un tiempo eterno: “Iremos, pues, al encuentro del que viene, no del que está; pero así estaremos con el Señor, es decir, teniendo cuerpo eterno dondequiera que vayamos con Él”²³¹. Así se establece una especie de circuito entre el tiempo histórico y la eternidad creadora, donde la reflexión sobre la eternidad coloca a la inteligencia en el tiempo y, a la vez, la experiencia del tiempo hace transcurrir la eternidad. La unión entre ambas es íntima y recíproca: la presencia eminente del tiempo en la eternidad y la presencia inmanente de la eternidad en el seno del mismo tiempo. Este es, tal vez, el mensaje del *Ego sum Alfa et Omega* que transmite la iconografía del Pantocrátor, tan extendido en la mentalidad apocalíptica del siglo XII. Es, además, apocalíptica, porque constituye

RELAXA/AMEN, Esquius, segunda mitad del siglo XII, MAC, 65502. En: J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 302; *Catalunya Romànica*, vol I, p. 400-403.

²²⁴ Sant Pedro de Ripoll (Ripollés), segunda mitad del s. XII, 187,50x108,50, Museo Episcopal de Vic, n. 556. Inscripción: A∞ en el libro sostenido por el *Pantocrátor*. *Catalunya Romànica*. Vol. XXII, p. 73-75.

²²⁵ Demus, O.: *La peinture murale romane*, Flammarion, Paris, 1970, pl. V. Inscripción: EGO SUM ALFA ET O. PRIMUM ET NOVISSIMUS.

²²⁶ Guitton, J.: *Le temps et l'Éternité chez Plotin et Augustin*. Vrin, Paris, 1971, sobre todo, p. 45-65 y 390-407.

²²⁷ *Timeo* 39bd.

²²⁸ Aristóteles, *Física* 217b29-224a17; Guitton, 1971, p. 50.

²²⁹ *Enéadas* I 5, 7, 1-5: “Pero si no hay que tener en cuenta más que lo presente sin sumarlo con lo pasado, ¿por qué no hacemos lo mismo en el caso del tiempo, sino que, sumando el pasado con el presente, decimos que es mayor? ¿Por qué, pues, no hemos de decir que la felicidad es tan grande como el tiempo transcurrido? Y así, podemos dividir la felicidad de acuerdo con las divisiones del tiempo. Además, si medimos la felicidad por el presente, la haremos indivisible”. Traducción de Jesús Igal in: *Porfirio, V'ida de plotino*. Plotino, “*Enéadas (I-II)*”, Gredos, Madrid, 1992, p. 269-270.

²³⁰ Guitton, 1971, p. 65.

²³¹ *Venienti quippe ibitur obviam, non manenti: sed ita cum Domino erimus, id est, sic erimus habentes corpora sempiterna, ubicumque cum illo fuerimus*, *De civitate Dei*, XX, 20, 2. Traducción de J. Morán, *Obras de san Agustín*, t. XVI “La Ciudad de Dios”, Madrid, BAC, 1958.

una verdadera espera. No hay más que ver la proliferación de comentarios al *Apocalipsis* en el arte medieval²³², ya desde los conocidos beatos del siglo X (fig. 137)²³³ hasta la imagen de la *Maiestas* (fig. 138)²³⁴, tan difundida antes y después del XII. Como es obvio, estamos hablando de una cultura apocalíptica, no exclusiva del siglo XII. En sentido amplio, se define como la recepción del último libro revelado que, presumiblemente escrito por Juan apóstol, llega hasta nuestros días, atravesando sus mil doscientos años de exégesis fundamentalmente patrística y escolástica al respecto²³⁵. Por una serie de razones poco conocidas, la exégesis del *Apocalipsis* desaparece del dominio público en el siglo XIII quedando acotada a círculos de poder muy concretos, asociados a la aristocracia del momento²³⁶.

La sustantivación del tiempo: el Pantocrátor como Tiempo real

²³² Emmerson, R. K. - McGinn, B. (ed.), *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1992, p. 105-289.

²³³ Biblia de León, 960, Colegiata de san Isidoro, cod. 2. fol. 514r. Letra Omega, Williams, J. *Early Spanish Manuscript Illumination*. New York: George Baziller, 1977, p. 59.

²³⁴ Beato de Girona, 975. Catedral de Girona, Ms. 7. Cristo en Majestad, fol. 2r., Williams, 1977, p. 93.

²³⁵ Paschasius Radbertus - *Expositio in Matheo*. Libri xii, *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis* (en adelante CM), 56B lib. : 12, línea : 2156 *Quia qui hoc uidere poterit uidebit Verbum Dei et sapientiam quae Christus est qui ait: Ego sum Alpha et Omega principium et finis; Petrus Abaelardus - Theologia 'Scholarium' lib. : 1, línea : 68, Vnde et ipse alpha et omega dicitur, hoc est principium et finis: principium quidem supremum, a quo omnia; finis, id est finalis et suprema causa, propter quem omnia; Raimundus Lullus (sec. transl. medii aevi) - *Ars abbr. praedicandi* (op. 208) uersio lat. I, línea : 813, Raimundus, qui insuper Lullius uocatur, scientiarum iter hac arte affatur, patrauit librum mense februarii | uocato, Lumen Maioricense titulo notato, anno incarnationis Iesu Christi 1312 in mense februarii, ad honorem ipsius, qui est alpha et omega; Bonauentura - *Itinerarium mentis in Deum* cap. : 6, par. : 7, línea : 3, Si enim imago est similitudo expressiva dum mens nostra contemplatur in Christo filio dei qui est imago dei invisibilis per naturam humanitatem nostram tam mirabiliter exaltatam tam ineffabiliter unitam videndo simul in unum primum et ultimum summum et inum circumferentiam et centrum alpha et omega causatum et causam creatorem et creaturam librum scilicet scriptum intus et extra; Bernardus Claraeuallensis - *Sermones in dominica i nouembris sermo* : 4, par. : 4, vol. : 5, pag. : 317, línea : 18, Quam sane capitis et pedum velationem et nunc quoque negligere non oportet, licet tunc maxime perficienda sit, quando Iudex sedebit super solium, et astantes sibi Seraphim et agnitione veritatis subtilius illustravit, et inflammabit vehementius caritatis ardore In quorum numero indignos nos servos nominis sui ipsa, de qua locuti sumus, constituere dignetur misericordia, quae ab aeterno est et usque in aeternum super electos, in medio quidem aliquatenus ostendens liberum arbitrium, meriti gratia, principium et finem omnino soli vindicans sibi, ut sit nobis Alpha et Omega Dominus Deus noster, et pro utroque iure clamemus: NON NOBIS, DOMINE, NON NOBIS, SED NOMINI TUO DA GLORIAM; ; Bonauentura - *Itinerarium mentis in Deum* cap.: 1, par. : 5, línea : 1: Quoniam autem quilibet praedictorum modorum geminatur secundum quod contingit considerare deum ut alpha et omega seu in quantum contingit videre deum in unoquoque praedictorum modorum ut per speculum et ut in speculo seu quia una istarum considerationum habet commisceri alteri sibi coniunctae et habet considerari in sua puritate hinc est quod necesse est hos tres gradus principales ascendere ad senarium ut sicut deus sex diebus perfecit universum mundum et in septimo requieuit; Iohannes de Forda - *Super extremam partem Cantici canticorum sermones*, cxx CM 18, sermo : 104, línea : 86: Porro libri signaculum Christus Iesus, quia iuxta uerbum Philippi ad Nathanael: Hunc scripsit Moyses et prophetae, et ipse totius libri est alpha et omega, quoniam et in capite libri scriptum est de eo, et finis legis Christus, ad iustitiam credenti; Raimundus Lullus (sec. transl. medii aevi) - *Ars abbr. praedicandi* (op. 208) uersio lat. I, línea : 813, Raimundus, qui insuper Lullius uocatur, scientiarum iter hac arte affatur, patrauit librum mense februarii | uocato, Lumen Maioricense titulo notato, anno incarnationis Iesu Christi 1312 in mense februarii, ad honorem ipsius, qui est alpha et omega. El subrayado es nuestro.*

²³⁶ Christie, Y. "The Apocalypse in The Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries". In: Emmerson- McGinn, 1992, p. 234-236.

Tal vez lo más interesante de la observación de la Imagen románica y los textos patrísticos es que, *iconizada*, en el primer caso, o *textualizada*, en el segundo, la concepción del tiempo asociada al Dios cristiano no es un mero adjetivo: no es que Dios, simplemente, *ingrese* -aunque le hiciera recuperar su verdadero sentido- en el tiempo humano al hacerse carne entre los hombres. Lo que expresa el arte es algo mucho más radical: al asumir el Verbo la condición creatural, asume en Sí el tiempo y *se hace* tiempo. La iconografía y el texto expresan esta realidad: que el Cristo Pantocrátor, está situado bajo el arco temporal del Alfa y Omega. Cristo no es temporizado (adjetivo) sino que es Tiempo (atributo). Se trata de un auténtico Cristo Cronocrátor. Parece que la iconografía, en la que con tanta frecuencia la *Maiestas* se muestra rodeada por los siglos del Alfa y Omega, concentra este mensaje de un Cristo que tiene el tiempo no como *adjetivo* sino como *sustantivo*, atributo de su Ser, no limitado por su Esencia. Se trata de una iconografía que empieza a extinguirse a finales del siglo XII y, con ella, toda esta cultura apocalíptica. Es una extinción, de la mano de la secularización de la misma religión cristiana, que *muta*, transformándola, una piedad corporativa, cultural, en algo más individualizado, en una piedad, por llamarla así, más Pre-Moderna. Son *mutaciones de lo religioso* que coincidirán, en el siglo XIII, con el auge del pensamiento escolástico, con las sistematizaciones arquitectónicas del gótico (auténticas *Sumas* de elementos constructivos) y con la expansión de las órdenes mendicantes, todos ellos elementos que escapan, cronológicamente, a los objetivos de este trabajo.

Es importante ver qué grado de penetración adquiere esta cultura apocalíptica expresada en los términos de un culto al Pantocrátor Alfa y Omega, dueño del tiempo y Tiempo mismo. No resulta fácil contestar a esta pregunta, sobre todo si se trata de hacer extrapolaciones muy generales. Sin embargo, se puede exponer la imagen y el texto del acta de consagración de la iglesia de sant Marcel de Planés, situada en la antigua diócesis de Urgel (fig. 116)²³⁷. Es un documento que pone de relieve la preparación para esta concepción de un tiempo cristológico, o sea, un tiempo del que, en virtud de la encarnación de Cristo, participan los hombres imbuidos en el espíritu apocalíptico de su época. El contenido de esta acta es bastante gráfico. Un texto latino exhorta al fiel a vivir los mandamientos principales: “Escucha, Israel, que tu Señor Dios es un sólo Dios. No tendrás otros dioses en mi presencia. No esculpirás su imagen, porque nada hay similar a Él en el cielo, en la tierra y en las aguas. Acuérdate de santificar el día del sábado. Honra a tu padre y a tu madre, para que vivan por mucho tiempo sobre la tierra. No mates, no adulteres, no robes, no cometas falso testimonio contra tu prójimo. No anheles las cosas de tu prójimo”²³⁸. Se trata de un resumen del decálogo que Yavé entrega a Moisés, y que se recoge en el libro del Éxodo²³⁹. Y del Antiguo Testamento, Oliba, abad de Ripoll y obispo de Vic, pasa al Nuevo, donde el texto queda casi fundido con la imagen. Aparecen cuatro crismones configurando la sangría de cuatro textos:

²³⁷ Archivo de la Catedral de Urgell, pergamino original, procedente de una lipsanoteca, acompañado de otro de menor tamaño, donde se hace constar las reliquias de los santos depositadas en el altar. El ara, hoy en el Museo Nacional de Arte de Catalunya (CR I, p. 255, MNAC n. inv. 45146) presenta diversos grafitos contemporáneos. Baraut, C. *Les actes de les consagracions de l'antic bisbat d'Urgell (segles IX-XII)*. La Seu d'Urgell, Societat cultural urgel.litana, 1986, p. 143-144, texto n. 59.

²³⁸ *Audi Israel, dominus Deus tuus Deus unus est. Non habebis deos alienos coram me. Non facies tibi sculptile, neque omnem similitudinem que est in celo desuper et que in terra deorsum et eorum qui sunt in aquis. memento ut diem sabbati sanctifices. Honora patrem tuum et matrem, ut sis longevus super terram. Non occides, non mecaberis, non furtum facies, non loqueris contra proximum tuum falsum testimonium. Non concupisces rem proximi tui*, Baraut, 1986, texto n. 59.

²³⁹ Éxodo 20, 1-26 *passim*.

respectivamente los inicios de los cuatro evangelios del Nuevo Testamento. A la izquierda de cada crismón, cuatro cruces con el Alfa y el Omega pendientes de cada brazo: una perfecta síntesis del Dios de la antigua y la nueva Alianza: la imagen de la Cruz, de la que penden $\alpha\omega$, que es planteada como inicio y fin de los tiempos. Un t importante exto conecta con la recepción, también experimentada en el Occidente altomedieval, de la teología de la luz, de la mano del comentario al Prólogo del evangelio de Juan. Dice el texto, junto al cuarto crismón, ya al final del documento: “Inicio del Evangelio según Juan: En el Principio era el Verbo, y el Verbo estaba junto a Dios y Dios era el Verbo. Así estaba en el principio junto a Dios. Todo ha sido hecho por Él y sin Él nada ha sido hecho. Lo que en Él fue hecho es vida, y la vida era la luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la acogieron”²⁴⁰. Es exactamente el texto latino de Juan 1, 1-5, tan ampliamente difundido en esta época a través de sus comentaristas, desde Agustín hasta Bernardo de Claraval, pasando por Orígenes, Beda el Venerable, Juan Escoto Eriúgena y tantos otros portavoces de la Iglesia latina de occidente. Tal vez haya que asociar, iconográfica y teológicamente, la imagen del Cristo-luz como única *Lux*, con la imagen del Cristo- $\alpha\omega$, como único *Tempus*, término y origen de todo calendario, en la cultura apocalíptica del siglo XII europeo.

La imagen estética del feudalismo en Catalunya: el Juramento como “sacramento”

La recepción de la Teología de la luz en la iconografía del Pantocrátor en Catalunya se produce en un momento histórico muy significativo. Precisamente el auge de la iconografía de la Majestad de Cristo-luz en paralelo al auge de la institución feudovasallática cuyos elementos, el homenaje y el vasallaje, se han definido más arriba. Se trata de ver de qué modo conectan esta teología de la luz con una, por llamarla así, y de modo atrevido, ‘teología del vasallaje’. Los símbolos desde los que arranca la teología de la luz también han sido examinados anteriormente: todo un sistema de elementos formal-compositivos, unas *ausencias* y unas *presencias* estéticas que apuntan a un significado más o menos invisible como es el conocimiento de lo sagrado mediante la metafísica de la luz. No ha sido frecuente tratar el tema del vasallaje arrancando desde el punto de vista de su ritual simbólico, cosa que propone hacer Jacques Le Goff desde una perspectiva histórico-antropológica²⁴¹.

La institución política del feudalismo arranca en Catalunya tras un hiato histórico en que el esclavismo ha desaparecido y el feudalismo es todavía inexistente; esto ocurre entre la segunda mitad del siglo X y el primer tercio del XI. Durante este período parece como si las mutaciones sociales estuvieran en suspenso y se quisiera desarrollar un régimen de libertad cada vez más acentuado. Se trata de un momento histórico en el que en la Europa del momento muchas personas viven en condiciones de dependencia y de servitud. La situación en Catalunya es una paradoja explicable por el papel decisivo que juega este campesinado independiente tanto en relación a la defensa del país como a la

²⁴⁰ (Crismones) *Initium sancti evangelii secundum Iohannem: In principio erat verbum, et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum. Hoc erat in principio apud Deum. omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil. Quod factum est in ipso vita est, et vita erat lux hominum, et lux in tenebris lucet et tenebre eam non comprehenderunt, et reliqua*, Baraut, 1986, n. 59.

²⁴¹ J. Le Goff, *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1980, p. 237-287.

conquista de nuevas tierras. Sin embargo, no es una situación destinada a alargarse en el tiempo, por ser inaceptable, de hecho, para la aristocracia dominante²⁴². Una serie de factores favorecen la instalación del feudalismo en Catalunya, concretamente entre 1030/1040 y 1060, asegura Pierre Bonnassie; o hacia el 1020, según Thomas N. Bisson²⁴³. La cuestión es que a mediados del siglo XI el feudalismo en Catalunya es ya una realidad. Esto significa que a mediados del XI y a inicios del XII están cristalizando las relaciones feudo-vasalláticas entre personas de distinto rango social, y al mismo tiempo esas relaciones están tejiendo un nudo de poder en torno a la persona del conde de Barcelona Ramón Berenguer I (1035-1076). Antes del 1150 se produce un proceso de expansión del feudalismo catalán en dos direcciones: hacia el norte, en el área occitana; hacia el oeste y el sur-oeste, Lleida y en Tortosa.

Esta situación histórica tiene una materialización jurídica concreta: ya el 1067 Ramón Berenguer I ha recibido 35 juramentos de fidelidad por parte de ciertos nobles de Carcassès y Razès²⁴⁴; en 1113 Ramón Berenguer III habrá recibido otros 89 juramentos por parte de castellanos provenzales²⁴⁵. Estos *sacramentalia* son absolutamente conformes en los términos de los juramentos que en ese momento se exigen a los vasallos catalanes: por una parte, implican el *homenaje*²⁴⁶, por otra, comporta la mención de las obligaciones positivas del fiel: *tenere, aiudare, defendere, guerreiare*²⁴⁷. Junto a estas evidencias de consolidación del régimen feudal, habría que mencionar las arqueológicas²⁴⁸. Se trata de una 'liturgia del juramento', que es compleja y contradictoria porque asocia la práctica oral del juramento sobre una *res sacra* y la redacción de un texto escrito, que toma, a la vez, la forma de un documento notarial. En la imagen del convenio sobre el castillo de Cardona aparecen su señor, el obispo Folch de Urgel, y el conde Guillem Ramón de Cerdaña (fig. 151)²⁴⁹. Los dos

²⁴² P. Bonnassie, "Sur la formation du féodalisme catalan et sa première expansion (jusqu'à 1150 environ)", en: J. Portella i Comas (ed.), *La formació i expansió del feudalisme català*, Actes del Col.loqui organitzat pel Col.legi Universitari de Girona (8-11 de gener de 1985), Homenatge a Santiago Sobrequés i Vidal, *Estudi General, Revista del Col.legi Universitari de Girona. Universitat Autònoma de Barcelona*, nº 5-6, Girona, 1985-1986, p. 10.

²⁴³ T. N. Bisson, "Feudalism in Twelfth Century Catalonia", en: *Medieval France and her Pyrenean Neighbours. Studies in Early Institutional History*, London-Ronceverte, The Hambledon Press, 1989, p. 153-178.

²⁴⁴ LFM, II, nº 838, Bonnassie, 1985, p. 20, nota 60.

²⁴⁵ LFM, II, nº 878. Además, sobre los juramentos recibidos por los condes Ramón Berenguer I, Ramón Berenguer III y Ramón Berenguer IV, ver: M. Zimmermann, "Aux origines de la Catalogne féodale: les serments non datés du regne de Ramon Berenguer I", en: J. Portella i Comas (ed.), *La formació i expansió del feudalisme català*, Actes del Col.loqui organitzat pel Col.legi Universitari de Girona (8-11 de gener de 1985), Homenatge a Santiago Sobrequés i Vidal, *Estudi General, Revista del Col.legi Universitari de Girona. Universitat Autònoma de Barcelona*, nº 5-6, Girona, 1985-1986, p. 109; E. Magnou-Nortier, "Fidélité et féodalité méridionales d'après les serments de fidélité (Xe-début Xxe siècle)", en: *Les structures sociales du Languedoc, de l'Aquitaine et de l'Espagne au premier âge féodal*, Paris, CNRS, 1969, p. 115-142.

²⁴⁶ LFM, II, 839: *ipse vicecomes fiat homo de predicto vicecomite Raimundo et iuret ei fidelitatem* (Carcassonne, 1068); LFM, II, 885: *facio inde tibi hominum et fidelitatem et iuro tibi mea propria manu* (Provence, 1154), Bonnassie, 1985, p. 20, nota 62.

²⁴⁷ Ejemplos en LFM, II: para Languedoc, nº 827, 830, 831, 837; para Provenza: nº 879, 881, 884, etc.

²⁴⁸ M. Riu, "L'aportació de l'arqueologia a l'estudi de la formació i expansió del feudalisme català", en: J. Portella i Comas (ed.), *La formació i expansió del feudalisme català*, Actes del Col.loqui organitzat pel Col.legi Universitari de Girona (8-11 de gener de 1985), Homenatge a Santiago Sobrequés i Vidal, *Estudi General, Revista del Col.legi Universitari de Girona. Universitat Autònoma de Barcelona*, nº 5-6, Girona, 1985-1986, p. 27-47.

²⁴⁹ LFC, fol. 6d. Cf. LFM, II, lám. VI

personajes principales evidenciando tres de los elementos que forman parte del simbolismo del ritual vasallático según Le Goff: la palabra (el juramento oral), el gesto (la mezcla de las manos, *immixio manuum*) y el objeto (el libro que sostiene el tercer personaje, interpuesto entre los dos principales)²⁵⁰.

Por ahora interesa centrarse en el acto propio de la prestación de homenaje. El señor y el vasallo se intercambian ciertos discursos, interpretan diversos gestos y se dan o reciben determinados objetos que, por citar la definición que san Agustín da al *signum-symbol*, “añadiéndose a la impresión que producen en nuestros sentidos, comunican algo que va más allá de nuestro conocimiento”. Siguiendo a Ganshof, la ceremonia tiene una primera fase: *hominium*, que está constituida por dos actos. El primero es verbal: una declaración del vasallo, manifestando su voluntad de ser el *hombre* del señor. *Iuramus nos Berengarius et Gulielmus, filii Tedlena... ad te...*²⁵¹. Es común que dos hermanos o una pareja juren fidelidad al señor al mismo tiempo. (fig. 118)²⁵². Se trata de una promesa de fidelidad: se formula en el tiempo presente, es inmediatamente cradora de obligaciones, no debe haber dudas entre los contrayentes, no es admisible ninguna mediación. Después del compromiso, el que jura certifica su fidelidad ‘negativamente’: *sine fraude et malo ingenio et ulla deceptione*, afirmará²⁵³. Obviamente, es una relación verbal simbólica, en la que tanto la pregunta del señor al vasallo sobre si quiere ser su *hombre*, como la respuesta afirmativa del vasallo, van más allá de la formalidad, por llamarla así, estética, del intercambio verbal. La *immixio manuum* completa el acto. El vasallo ofrecerá las manos cerradas al señor y éste las aceptará cerrando las suyas sobre las del vasallo: *in manu nostra trustem et fidelitatem*, reza una antigua fórmula²⁵⁴. El gesto del vasallo no es suficiente: debe ser correspondido por el del señor. Con la ‘fusión de las manos’ se está tocando un importante capítulo del simbolismo medieval y universal. Se trata de un simbolismo polisémico, que manifiesta la instrucción, la defensa, el juicio. Pero, de modo muy especial, expresa protección y aun el encuentro entre el poder y la sumisión. El gesto revive la imagen de la terminología legal romana devolviendo a la *manus* su verdadero alcance como una de las expresiones de la *potestas* y, en particular, uno de los importantes atributos del *paterfamilias*²⁵⁵. En el *Liber feudorum maior* abundan las imágenes de la *immixio manuum*. Desde los juramentos casi estereotipados (fig. 153)²⁵⁶, donaciones (fig. 154)²⁵⁷, pactos de mútua ayuda (fig. 155)²⁵⁸, entregas de dotes esponsalicias (fig. 156)²⁵⁹, cesiones de derechos (fig. 157)²⁶⁰, juramentos de fidelidad por parte de altos eclesiásticos (fig. 158)²⁶¹ o entre magnates laicos (fig. 159)²⁶².

²⁵⁰ Le Goff, 1980, p. 239.

²⁵¹ LFM, 136.

²⁵² Juramento de fidelidad prestado por Isarn y Dalmau al conde Guifré de Cerdaña, por el castillo de sant Esteve de Castellfullit de la Roca, LFC, fol. act 3a, CRXX, p. 203.

²⁵³ Zimmermann, 1985, p. 114.

²⁵⁴ *Formulae Marculfi*, I, 18, en: *Monumenta Germaniae Historica, Formulae Merovingici et Karolini aevi*, ed. Zeumer, part 1 (1882), p. 55. Citado por Le Goff, 1980, p. 241.

²⁵⁵ P. Ourliac - J. de Malafose, *Droit romain et Ancien Droit*, I, *Les Obligations*, Paris, 1957; E. Volterra, *Istituzioni di diritto privato romano*, Roma, 1961.

²⁵⁶ Escena típica de prestación de homenaje, LFM, fol. 85, CR XX, p. 202.

²⁵⁷ El conde Bernat Tallaferró de Besalú hace donación de los castillos de Tautavel y Pena a su hijo y futuro sucesor en el condado, Guillem I (LFM fol. act. 61a), CR XX, p. 62.

²⁵⁸ Los dos Alfonsos, el Casto y el de las Navas, pactan mútua ayuda. Tratado de Zaragoza, julio de 1170, LFM, fol. act. 19, CR XX, p. 198.

²⁵⁹ El vizconde Bernat Ató de Béziers y Cecilia, su esposa, entregan, juntamente con su hija Ermengardis, varios feudos, como dote esponsalicia, al futuro conde Gausfred III, de Rosellón, LFM, fol. act. 78v, CR XX, p. 200.

Sin embargo, hay un elemento particular, el más importante, el que confiere validez ontológica al compromiso feudovasallático, y el que lo arrastra al dominio de lo sagrado: el sacramento. Tras los pasos de cualquier ceremonia feudovasallática quien obtiene el beneficio y quien recibe el vasallaje se están intercambiando *una gracia*. Este es el elemento principal del juramento, que lo dota de una fuerza especial y el que, en última instancia, se mezcla, para bien o para mal, con el elemento de carácter *señorial*. De esto es consciente el vasallo y el señor²⁶³. Cada uno a su manera son conscientes de estar participando, en ese juramento, de un intercambio de *palabras* que tendrán *consecuencias concretas*. El vasallo sabe que *después del juramento*, pasado el tiempo, vendrá el juicio; el señor conoce bien que se le pedirá cuenta estrecha, se le juzgará por su correspondencia, en términos de protección, gratificación y ayuda, respecto del vasallo. Incluso los teólogos y artistas que confeccionan los programas iconográficos tendrán en cuenta alguno de los elementos del contrato feudo-vasallático y lo asociarán, sacramentalmente, al misterio cristiano. Al explicar con detalle este entramado de relaciones entre este juramento temporal y el Juicio eterno, es preciso observar con detalle una imagen que cubría un lateral de altar de Lluçà, a inicios del siglo XIII, cuando la imagen estética del feudalismo en Catalunya hace tiempo que ha cuajado en la cultura de la época. Se trata de la conocida coronación de la Virgen (164)²⁶⁴, pintada por el maestro de Lluçà.

La escena pertenece a una poética que, casi, está abandonando la plástica bidimensional del románico. Se está produciendo un cambio de lenguaje, una metaforización de la luz. María aparece a la izquierda, sentada a mismo nivel que Cristo, sobre un cojín, en un asiento sin respaldo en simetría con el de su Hijo. Cristo Pantocrátor ha abandonado su mandorla propia, compartiendo un espacio de luz que ya no es geométrico. Va coronado con nimbo crucífero y aparece torsionado hacia la figura de su Madre a quien corona con la mano izquierda y bendice con la derecha. La figura de María se halla en la posición vasallática de la *immixio manuum*, presentando al Omnipotente sus manos cerradas. La respuesta del Cristo, identificado con la inscripción lateral de IHS.XPS.DNS.NOR (*Ihesus Christus Dominus Noster*), no es acoger las manos de la Sierva sino coronarla como reza la inscripción lateral a ella: REGINA CELORUM. Además, el artista se ahorra, para nombrar a la Virgen, cualquier tipo de abreviaturas: parece que la presente como a una nueva creatura, la segunda Eva, madre de Dios y de los hombres. Obviamente, la imagen de la *immixio manuum* es conocida por todos. Además de aparecer en el *Liber Feudorum Maior* es grabada sobre algunas monedas de la Europa de la época como el extraño ejemplar de origen polaco, muy influenciado por la numismática bizantina, acuñada en el siglo XII para uso ritual

²⁶⁰ Acto de entrega de dos mil onzas de oro, hecha por Ramón Berenguer I y Almodis, su esposa, al conde Guillem Ramón de Cerdaña y a Adelaida, su esposa, por la cesión de sus derechos sobre Carcasona, LFM, fol. act. 83bis., XX, p. 201.

²⁶¹ Juramento de fidelidad prestado por el obispo sant Armengol d'Urgel al conde Guifré de cerdaña, LFC, fol act. 9d, CR XX, p. 204.

²⁶² Los nobles de Perpignan juran fidelidad a Alfonso el Casto, al igual que los castellanos del condado de Rosellón, LFM, fol act. 82, CR XX, p. 199.

²⁶³ Es preciso tener en cuenta la mención de las *res sacrae* que el que jura realiza. Por poner algunos ejemplos, que ilustran los motivos del juramento: *per Deum et haec sancta* (59), *per Deum et istarum sanctarum reliquiarum* (7), *per deum et hos sanctos suos* (5), *per Deum et istos sanctos* (6), *per Deum et sanctis suis* (7), *per Deum et istis sanctis* (1), etc. Cf. Zimmermann, 1985, p. 115.

²⁶⁴ Vic, Museo Episcopal, HAC, II, p. 201.

en honor de san Adalberto, y en la que aparece un fiel arrodillado ofreciendo las manos para un homenaje ante el santo obispo (fig. 160)²⁶⁵.

En el lado opuesto al panel del altar de Lluçà, sobre dos sitials pintados siguiendo pautas bizantinas, vuelve a aparecer María, esta vez con las manos abiertas en espera de homenajes por parte de los fieles cristianos, y recibiendo los siete dones del Espíritu santo (fig. 41): SEPTEM DONA SCI SPI. en una actitud completamente frontal. En el halo circular de luz que rodea su cabeza se lee: SPS.SAPIECIA (*Spiritus Sapiencia*). A su derecha, Juan apóstol que, en postura de tres cuartos, la mira en actitud reverente y muestra su identidad a través de un rótulo que sostiene con la mano izquierda: IOHS. APLS. (*Iohannes Apostolus*). Finalmente, en la parte frontal del altar, la *Maiestas Mariae*, que aparece como trono del Logos, rodeada del sol y la luna, sosteniendo en su mano derecha el fruto del Árbol del que comió Eva y, con el Hijo en su regazo, sentada al trono de la *Maiestas*. La forma cuatrilobulada que acoge la *Theotokos* está sostenida por cuatro ángeles. La figura apocalíptica del tetramorfos ha desaparecido, reemplazada por cuatro inscripciones con los nombres de los evangelistas. A ambos lados de María, cuatro escenas de su vida: la Anunciación, la Visitación, la Adoración de los Magos y la huida a Egipto.

Conclusión. La Palabra creadora y creada

A fines del siglo XII puede hablarse del sistema de gobierno en Catalunya como ‘monarquía feudal’: un reino cuyo gobernador, Ramón Berenguer IV, explota sistemáticamente los derechos feudovasalláticos para incrementar su poder²⁶⁶. Esta imagen que ofrece la historia se puede tener en cuenta aisladamente, sin más connotaciones, o verla a la luz de esta sección del trabajo, a la luz del Juramento. Es el *compromiso* lo que ha aglutinado, en última instancia, el poder condal alrededor de la Casa de Barcelona, alrededor del conde que habrá unido Catalunya al reino de Aragón. Una sociedad que, en el tiempo de Ramón Berenguer I aparecía débilmente estructurada y sin una conciencia de Estado aparece, tras unas décadas de compromisos feudovasalláticos, como un cuerpo social con capacidad de expansión: así se encargará de demostrarlo la Catalunya del siglo XIII.

Parece difícil, a simple vista, establecer una relación entre estas realidades históricas y la recepción de la Teología de la luz que viene ocupando estas páginas. Sin embargo, debe entenderse que en la sociedad medieval contemporánea a los condes catalanes hay una idea clara en su conciencia y en la de su pueblo: el valor de la Palabra. Los juramentos feudales son una prueba fehaciente de que la palabra tiene fuerza no sólo *lógica* sino *ontológica*, a través de la *estética*. Sólo así se puede entender sobre qué objetos, por ejemplo, juran los vasallos: *per coronam, per grana incensi, per librum missalem, per librum evangelium et calicem, cum libro regulae et cum regula, per textum evangelium*; y a la vez juran por cosas de la naturaleza, la otra ‘Palabra’ posible: *per lignum, per herbam et terram, per ramum et cespitem*²⁶⁷. La palabra, habitualmente, tiene una mediación estética que, en los términos de la cultura cristiana de la época es la cultura de la luz. Tras la cultura de la creación aparece clara la palabra

²⁶⁵ Ph. Grierson, *Monnaies du Moyen Age*, Fribourg (Suisse), Office du livre, 1976, n. 250.

²⁶⁶ Bisson, 1989, p. 170.

²⁶⁷ Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitas* (1733 ed.) 3, col. 1533, art. *Investitura*

del *Fiat Lux*; tras la cultura de la Biblia aparece clara la Palabra de la *Lux mundi*. Escoto Eriúgena lo expresa, en una época cercana a los orígenes del feudalismo, del siguiente modo: “Podemos decir que la razón más primaria de todas las cosas, que es simple y múltiple, es Dios la Palabra. Porque es llamada por los griegos Logos, que es Palabra o Razón o Causa. Lo que está escrito en el Evangelio griego... debe ser interpretado “En el principio era el Verbo” o: “En el principio era la Razón”, o: “En el principio era la Causa”. Porque nadie que afirme esto se desviará de la verdad. Porque el primogénito Hijo de Dios es a la vez Palabra, Razón y Causa (...) Porque Él es la Palabra del Padre²⁶⁸. Entonces, el Hijo de Dios, al ser Palabra y Razón y Causa, se puede decir que es la Razón creativa y la Causa del universo establecido, simple y en sí mismo infinitamente múltiple, es decir, la Palabra de Dios²⁶⁹. Este es el concepto eriugeniano de la Causa primordial: una Palabra creadora y creada en el Hijo, que no es creado sino engendrado. Por esta razón, debe ser una Palabra asociada a una Teología de la Luz/Tiniebla que, al desplegarse en el mundo, marque la pauta del Tiempo (Alfa/Omega), defina un horizonte redentor (*Apocalipsis*) y reúna a los hombres bajo un poder originado en esa misma Palabra (monarquía feudal, para el caso de la Catalunya altomedieval).

²⁶⁸ PL 122, 642A.

²⁶⁹ PL 122, 642C.

3. 3. Arquetipo. Las Causas primordiales en el Logos

Importancia del Arquetipo en la concepción teológica del Dios-Luz

En este último epígrafe del trabajo, es preciso acentuar la importancia histórica que tiene el *Corpus Areopagiticum* para la experiencia religiosa, la historia y la filosofía de la cultura en el occidente medieval. Si la obra del Pseudodionisio no fuera, en la Europa de los siglos XI y XII, un conocido cuerpo de documentos con influencia sobre las categorías mentales de los teólogos y artistas que elaboran los programas iconográficos, entonces no habiéramos podido, legítimamente, hacer la filosofía de la cultura y de la experiencia religiosa iconológica en Catalunya utilizando textos del Escoto Eriúgena. Es preciso subrayar que si las páginas de este trabajo están vertebradas sobre un eje MUNDO-(inicio)DIOS(fin)-HOMBRE(*medium*-arquetipo), es porque se ha tenido en cuenta la división de la naturaleza que Escoto Eriúgena propone en el *Periphyseon*, donde la primera naturaleza es Dios, creadora y no creada, la segunda es las Causas primordiales, creadoras y no creadas, la tercera son las cosas del mundo, visibles e invisibles, no creadoras y creadas y, por último, Dios en cuanto ser ni creador ni creado porque constituye el punto final del Retorno de todo a su inicio²⁷⁰. Además, en Eriúgena estas sustancias tienen una serie de correspondencias recíprocas: “La especie que es creada pero que no crea es la contraria a la que crea y no es creada. De modo similar, la segunda forma se opone a la cuarta, porque la especie que es creada y crea se opone a la que ni crea ni es creada”²⁷¹. “La segunda forma es similar a la primera porque ambas son creadoras, y no se parecen porque la primera no es creada y la segunda sí. La tercera tiene una semejanza con la segunda porque es creada, pero difiere de ella porque no es creadora. Porque la segunda es tanto creada como creadora, mientras que la tercera es creada pero no creadora. La tercera es similar a la cuarta en que no es creadora, pero no similar porque es creada. Porque la tercera es creada y no creadora, mientras que la cuarta no es ni creadora ni creada. Luego la cuarta es similar a la primera porque no es creada, pero *parece ser* lejana a ella porque no crea. Porque la primera crea y no es creada mientras que la cuarta ni crea ni es creada”²⁷². Esta división no se ha seguido estrictamente porque también la imagen estética, en la historia, ha impuesto su parte de metodología de trabajo. La filosofía de Escoto ha impuesto una dialéctica en el lenguaje, con una serie de imperativos: la estructura helicoidal, que posibilita el retorno; una férrea distinción entre la creatura y el Creador; el concepto de Jerarquía; la doble alternativa catafática-metafórica o bien apofática-literal; la reciprocidad entre la Luz y la Tiniebla. La historia de la imagen estética ha impuesto un contenido teológico, bajo la forma del Pantocrátor-luz; una poética de la imagen que se

²⁷⁰ Esta es, creo, la cuádruple división de la naturaleza universal, tal y como ha sido explicada más arriba: (primero) en aquella forma o especie -si es que se puede llamar forma o especie a la Causa de todas las cosas que supera toda forma y especie porque ella es el Principio sin forma de todas las formas y especies, que crea y no es creado. En segundo lugar tenemos la que es creada y crea a la vez; la tercera es la que es creada pero no crea; entonces la cuarta es la que ni crea ni es creada. (PL 122, 525AB).

²⁷¹ PL 122, 525B.

²⁷² PL 122, 525CD-526A.

mueve entre lo figurativo y lo abstracto; un ambiente sociocultural marcado por climas de reforma y de depuración moral; una vinculación feudal entre las personas de este drama.

Este lenguaje filosófico y este contenido estético entran en juego constantemente en la historia y en la filosofía de la recepción de la Luz en la imagen teológica del Dios cristiano gracias a conceptos que Eriúgena traduce del *Corpus Dionysiacum*. Concretamente, hay un concepto fundamental, que debe ayudar a comprender la naturaleza de esta compleja recepción de la Teología de la Luz: la Luz que se representa en el Pantocrátor es una luz arquetípica, como corresponde a su condición de Causa primordial en el Verbo. “Porque el πρωτοτυπον, o sea, el Principal Ejemplar, es Dios a través de la naturaleza, mientras que la imagen de Dios es Dios a través de la gracia. El πρωτοτυπον es difundido a través de todas las cosas, distribuyendo a todas su esencia; la imagen, purificada (iluminada y perfeccionada) por la luz de la gracia, invade todas las cosas, formando un conocimiento de ellas en sí misma (...) Porque el alma es la imagen de Dios, el cuerpo es la imagen del alma”²⁷³. Por eso no hay ningún simbolismo adecuado para expresar al Dios-Luz: precisamente porque al representar el Verbo-Luz se trata de representar al Principal Ejemplar, al Arquetipo. Esta será, necesariamente, una representación disímil, es decir, inverosímil o desemejante. Ahí está, en el arte de la mandorla, de la cruz y de la eucaristía, la importancia de la abstracción pictórica: en la medida en que se huye de todo simbolismo, en la medida en que se va a buscar la pintura de la Palabra, la figuración va desapareciendo y la presencia del Arquetipo entre los fieles, la Trascendencia, va creciendo.

La representación de la Encarnación y la realidad del Arquetipo

Sin embargo, es preciso seguir acentuando la realidad de la Encarnación del Verbo. Junto al tiempo escatológico al que el Verbo pertenece como Palabra increada, permanece el tiempo Sapiencial como Palabra encarnada. Este es el núcleo de la polémica iconoclasta: una comprensión insuficiente de la realidad sobrenatural encarnada, por una parte y, por otra, una desviación hermenéutica del sentido arquetípico al que necesariamente alude toda imagen. La imagen figurativa siempre será metáfora: aludirá, con lo visible, a algo invisible; la imagen abstracta, geometrizada y fuera, por decirlo así, del espacio y del tiempo, también será metafórica (porque arranca de lo simbólico-sensible), pero siempre tendrá más capacidad para sugerir contenidos sobrenaturales que la figurativa. La imagen que quiere representar el Verbo-Luz necesariamente debe rehuir, como ocurre en el románico catalán, de la figuración, de la antropomorfización que supone la técnica del ‘ropaje húmedo’, a la que se aludía más arriba.

La doctrina de la encarnación es sin duda el tema teológico más sobresaliente entre los escritos de los iconófilos de la polémica bizantina. Es el tema nuclear para la defensa de las imágenes. La significación dogmática de las imágenes de la encarnación ‘cara a cara’ se consagra en el canon 82 del Concilio del año 692²⁷⁴. Dando una

²⁷³ PL 122, 585CD.

²⁷⁴ J. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, vol. 13, Nicaea II, Florence, 1767 repr. Graz, 1960, 11, 977E-980B. Traducción al inglés de la sexta sesión en: D. Sahas, *Icon and Logos: sources in eighth-century iconoclasm*, Toronto, 1986. Ver: K. Parry, *Depicting the Word*.

aprobación canónica a la imagen de Cristo bajo la forma humana, el Concilio reconocía la entera humanidad de Jesucristo, y la importancia de pintar al Verbo hecho Carne. Para los iconófilos del momento, la imagen antropomórfica de Cristo no es sólo un testimonio de la encarnación sino una extensión natural de ésta. La unión que se produce entre la encarnación y la representación icónica de Cristo tiene unas consecuencias teológicas de largo alcance. La idea de que la verdad de la encarnación se pierde si la imagen de Cristo no es mostrada por la iconografía se basa sobre tempranas concepciones de la patrística griega relativas al valor de la materia y la creación²⁷⁵. Desde el lado iconófilo, enzarzado en la polémica, se da una prioridad al sentido de la vista como reina de los sentidos lo cual no es un simple reconocimiento del valor de las imágenes como medios de instrucción. Más bien parece que las palabras y los conceptos, por su cuenta, no son suficientes para comprender la doctrina de la Encarnación.

En la Catalunya del siglo XII poco se sabe sobre teología de la imagen. Sin embargo, es un hecho asumido que todos los sentidos del cuerpo y todas las facultades del alma toman parte en la comprensión del hecho iconológico. No es preciso *ver* para creer, ni es preciso *verlo* para *creerlo*. Muchas veces ocurrirá lo contrario: será más creíble una imagen con una reliquia oculta en la espalda de madera de la *majestat*, precisamente porque está oculta, que una representación pormenorizada de unas escenas hagiográficas *compositivamente* bien trabadas. La poética de la abstracción de la imagen funciona en la alta Edad Media en Catalunya. Se ha visto en un buen número de casos. Dará más resultado, en términos de *credibilidad religiosa*, ocultar que mostrar. La costumbre de la *velación de las manos* de la miniatura de sant Martí de Canigó (fig. 89), la *ocultación de las manos* del protegido en la ceremonia feudo-vasallática (fig. 159), la *ocultación sacramental* de la Hostia en el conjunto *pasional* de sant Joan de les Abadesses (fig. 112), el frontal de altar de Planés de Rigart, con la inscripción alusiva a la no necesidad de una representación pormenorizada de Dios (fig. 51), por citar algunos de los ejemplos ya expuestos. La razón de por qué ocultando, abstrayendo, se muestra más contenido que enseñando es esta: se pinta al Arquetipo, a la Causa de las causas primordiales, de las que habla Eriúgena: “Si tomamos juntos estos y otros ejemplos y testimonios, se nos da a entender de modo claro que todas las cosas son no sólo eternas en la Palabra de Dios sino que también *son la Palabra misma*. De todos modos esto está constatado en términos más sencillos por los testimonios de la sagrada Escritura de que todas las cosas son hechas al menos como siendo eternas en la Palabra de Dios, porque Juan el Evangelista dice: “Todas las cosas fueron hechas a través de Él y sin Él no se hizo nada” Hay que ver cómo dice abiertamente que todas las cosas se hicieron en la Palabra. Y por si alguien supone que fueron hechas, pero no eternas, continúa: “Todo lo que fue hecho era vida en Él” que es como si dijera: Todo lo que fue hecho, ya sean las causas primordiales o sus efectos, era vida en aquella Palabra en Quien las razones de las cosas eran eternas. (...) “En Quien son todas las cosas creadas que están en el Cielo y en la tierra, visibles o invisibles, tronos o dominaciones o principalidades o poderes; todo es creado de Él y a través de Él y para Él”²⁷⁶.

Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries, Leiden-New York-Köln, E. J. Brill, 1996, p. 70, nota 1.

²⁷⁵ D. Wallace-Hadrill, *The Greek Patristic View of Nature*, Manchester, 1968.

²⁷⁶ PL 122, 641A-641B. Esta misma idea la repite en: PL 122, 667C, 670C-671C.

La Teología del rostro: el hombre creado a imagen y semejanza de Dios

La exégesis bíblica acerca del pasaje bíblico relativo a la creación del hombre a imagen y semejanza de Dios²⁷⁷ es muy variada en la patrística griega, incluso con anterioridad a la doctrina de Juan Damasceno²⁷⁸, para quien “la frase ‘a su imagen’ se refiere al aspecto de la naturaleza humana que consiste en poseer una razón y una voluntad libre, mientras que ‘a su semejanza’ se refiere a la identificación con Dios a través de la virtud”²⁷⁹. La separación de la imagen con respecto a la semejanza proviene de san Pablo a los Romanos 3, 23, donde habla de la pérdida de la gloria de Dios, pero no de su imagen²⁸⁰. Esto parece indicar que la humanidad retiene la imagen de Dios, a pesar de perder la semejanza de la Gloria. Sin embargo, en relación a la teología de la luz, no necesariamente se produce esta separación, sobre todo por lo referido a los santos, que participan de la gloria de Dios. La asociación del rostro humano con la luz y la gloria se halla bien testimoniada en la tradición bizantina. Por ejemplo, en relación al santo iconófilo Miguel Synkellos, se lee en su *vita* que, cercana su muerte, la cara del santo se iluminó de una luz brillante. Obviamente, el fenómeno de la luz facial es comprendido tradicionalmente como precursor de la glorificación de los santos. También es significativa la asociación de la figura del rey y la del santo local, en cinco villas de la Toscana, con la figura del rostro de Cristo (*il volto santo*, predecesor de las *majestats* en Catalunya), en una acuñación numismática anterior al año 1251 en Italia (fig. 161)²⁸¹.

Ya en la alta Edad Media, la referencia a la teología del Rostro de Cristo como Arquetipo de Imagen, como Verónica (verdadero icono) se habrá desarrollado extensamente: “En esta tradicional devoción por la Verónica aparece la relación entre este rostro de Dios que se *desoculta* para mirar y la persona *a quien mira*, limpia de pecado. La mirada de Cristo se plantea como una mirada de luz que recupera del pecado. Mientras que en el *signo sensible* la visión procede a tientas a través de la contradicción entre luz refulgente y tinieblas (consecuencia del pecado), aquí, en la escena de la *vera imagen* (el hombre de la Edad Media) tiene abierto un interesante *frente devocional*: la mirada al rostro de Dios que es luz. En el hombre sin pecado (...) palabra, claridad, santidad, caracterizan esa luz inequívoca como amor, bondad, gracia, manifestados ya en el comunicarse como tal. Este contenido, en la *verdadera imagen* grabada en el paño de la Verónica, es tan indiscutible que se haría imposible hablar de una no visión del rostro de Dios, negando su verdadera imagen estética semiescondida por el dolor de su pasión, de camino al Calvario”²⁸². De hecho, en el libro IV de su

²⁷⁷ Gén. 1.26

²⁷⁸ Ver, por ejemplo, V. Lossky, *In the Image and Likeness of God*, New York, 1974.

²⁷⁹ K. Parry, *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries*, Leiden-New York-Köln, E. J. Brill, 1996, p. 89.

²⁸⁰ *Omnes enim peccaverunt, et egent gloria Dei.*

²⁸¹ Ph. Grierson, *Monnaies du Moyen Age*, Fribourg (Suisse), Office du livre, 1976, n. 298.

²⁸² Dos pasajes significativos de sendos versos latinos pueden servir para mostrar la consolidación de esta devoción cristológica, ya en los siglos XIII y XIV en el occidente cristiano europeo. En su versión original, el himno *Ave facies preclara* (Ulysse Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, n. 17914. Ernest von Dobschütz. *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, 3. Leipzig, 1899, 298, n. 40), aparece ligado al papa Inocencio IV (1243-1254). *Ave facies paeclara/ quae in sancta crucis ara/facta es sic palida./Anxietate denigrata/sacro sanguine rigata/te texit linteola/ in qua mansit tua forma,/ quae compassionis norma/cunctis est prelucida (...)*. Un himno parecido, *Salva sancta facies*, (*Repertorium hymnologicum*, n. 18189, Dobschütz, 306, n. 60), data del período de Juan XXII (1316-1334). *Salve sancta facies nostri redemptoris,/ in qua nitet species divini splendoris,/ impressa panniculo nivei candoris/ dataque*

Periphyseon, con cierto tono de recapitulación, Eriúgena resume: “El tercer libro trata de la Naturaleza que es creada pero que no crea, que es como decir, de los efectos de las Causas Primordiales (...). Pero en este libro también dimos una atención considerable a las Causas primordiales y a Dios, a su Imagen que se refleja en el Pensamiento, la Razón y el Sentimiento, e investigamos desde qué tipo de ‘nada’ crea Dios todas las cosas, y cómo podría ser que la Única Palabra Encarnada de Dios hiciese todas las cosas y fuera hecho en todas ellas. También dialogamos brevemente las obras del Primer Inteligible, durante los seis días de la creación”²⁸³. La Imagen de Dios, el rostro de Dios, dice, se refleja en el Pensamiento, la Razón y el Sentimiento, lo cual demuestra que habla de la *imago dei* como prototipo, porque ni el pensamiento, ni la razón, ni el sentimiento, pueden ser pintados con líneas y colores. Hay, tras esas frases, una teología del rostro de Dios como Arquetipo de Bondad, que por un lado se encarna como hombre y por otro participa de la divina naturaleza siendo, como Luz Inaccesible, un ser irrepresentable mediante la figuración iconográfica.

*Apofaticismo y deificación*²⁸⁴

En la teología bizantina, las doctrinas del Apofaticismo y la Deificación se complementan mutuamente. En relación a este punto, el Pseudodionisio escribe: “Desde el momento en que la unión de las mentes deificadas con aquella luz que está más allá de toda deidad se produce cuando cesa la actividad intelectual, aquellas mentes deificadas y unificadas que imitan a los ángeles, en la medida en que son capaces, la adoran del modo más apropiado posible a través de la abstracción de todas las cosas”²⁸⁵. En esta frase las dos doctrinas de la *apofasis* y la *deesis* se constituyen en fundamento de la teología mística²⁸⁶. En otras palabras, la unión de la mente con la luz del Arquetipo se produce de modo que, anulando en conocimiento de la Palabra, se produzca una posesión del Arquetipo con respecto al ser racional. Hacer compatibles apofaticismo y deificación es anular la inteligencia para que el Arquetipo tome posesión

Verronicae signum ob amoris.../ Non depicta manibus, sculpta vel polita:/ Hoc scit summus artifex qui te fecit ita... Sobre la tradición iconográfica de la Verónica, Solange Corbin de Mangoux, “Les offices de la Sainte Face”, *Bulletin des études portugaises*, 11, 1947, p. 1-65. Más bibliografía al respecto en H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago and London, 1994, p. 577. Citado en J. Aurell - A. Puigarnau, 1998, p.

²⁸³ PL 122, 743B-743C.

²⁸⁴ Para este epígrafe he seguido, fundamentalmente, las pautas que da Parry, 1996, p. 114-124.

²⁸⁵ *De los nombres divinos*, 1.5, PG 3, 593BC.

²⁸⁶ Es la misma doctrina que Juan Escoto Eriúgena repetirá constantemente en el *Periphyseon*. Por ejemplo: “Esta es la prudente y católica y saludable profesión que debe ser predicada de Dios: que primero por la Catafática, es decir, por la afirmación, predicamos todas las cosas de Él, ya sean nombres o verbos, mas no propiamente sino en un sentido metafórico; entonces negamos por la Apofática, es decir, la negación, lo que por la Catafática hemos afirmado de Él sólo que (esta vez) no metafóricamente sino propiamente. Porque hay más verdad al decir que Dios no es ninguna de las cosas que se predicán de Él que al afirmarlas; entonces, por encima de todo de lo que se ha predicado de Él, su Naturaleza superesencial que crea todas las cosas y no es creada por ninguna debe ser superesencialmente Más-que-alabada. Entonces, lo que el Verbo hecho carne dice a sus discípulos, “No sois vosotros los que habláis sino el Espíritu de vuestro Padre que habla en vosotros”, verdadera razón que nos empuja a creer, a decir y a entender en el mismo sentido que se refiere a otras cosas semejantes: no sois vosotros los que amáis, los que veis, los que os vovéis, sino el Espíritu del Padre, que habla en vosotros la verdad sobre Mí y mi Padre y Él. (...) Porque quién y qué puede hablar acerca del Indescriptible, de Quien ningún nombre apropiado o verbo o palabra alguna existe o se encuentra o viene a la existencia, y ¿Quién posee la inmortalidad y habita en una luz inaccesible?” (PL 122, 522ABC).

de ella. Pues bien, viene a decir el Pseudodionisio: el camino a recorrer es la abstracción de todas las cosas. Este modo de razonar da en la línea de flotación de lo que se está pretendiendo decir en estas páginas. Por una parte, la luz que el Pseudodionisio describe suplica una descripción (apofaticismo), mientras que por otra, los que la anhelan se encuentran participando en ella (deificación) hasta un cierto punto. La apófasis se refiere a la esencia divina, mientras que la deesis a la energía divina. A pesar de que estas dos doctrinas se considera que son los dos pilares del misticismo bizantino, de hecho, se dan en contextos teológicos diversos, incluyendo la *apología* de la iconofilia.

Interesa comentar que ambas doctrinas atraen el apelativo de ‘tradición no-escrita’ en el Cristianismo bizantino. Pertenecen a una esfera de la teologización que no aparece exaltada en la Escritura, el derecho canónico o la tradición apostólica. Gregorio Nacianceno cuenta que algunos se reían de él cuando hablaba del origen divino de los seres humanos y de su destino en términos de *theosis*²⁸⁷. Para Máximo el Confesor, la doctrina de la *theosis* es un misterio de la fe cristiana conocido a través del culto verdadero. Esta ‘mistagogia teológica’ es algo que -según dice- va más allá de las habituales fuentes de autoridad²⁸⁸. La doctrina de la salvación a través de la deificación debe ser entendida por el camino de la experiencia litúrgica. Hay que tener en cuenta que para Máximo, las únicas aseveraciones sobre Dios deberán ser negativas. La última incognoscibilidad de Dios deberá ser captada en aquel silencio que proviene de reconocer la naturaleza de la verdadera ignorancia. De modo similar, Gregorio de Nisa considera el discurso humano inadecuado para expresar aquella realidad que trasciende todo pensamiento y todo concepto. La única opción es el silencio cuando sobreviene para hablar sobre la divina esencia, a pesar de que Dios debe ser descrito en los términos de sus obras y de sus operaciones²⁸⁹. Las respectivas tradiciones de ambas doctrinas, *apofaticismo* y *deificación* deben remontarse a ciertos elementos del pensamiento griego de primera época y, en menor medida, al acercamiento judaico a lo divino²⁹⁰. El apofaticismo viene a utilizar expresiones gramaticales que niegan, ya sea por privación o por negación. Por ejemplo, se puede decir que ‘Dios es incorruptible’ o que ‘Dios no es corruptible’. Es el catafaticismo lo que afirma algo de Dios. Tanto la teología apofática como la catafática, en relación a la negación o afirmación del Arquetipo, tienen una importancia equiparable: una no debe ser utilizada prescindiendo de la otra, aunque finalmente el conocimiento de Dios estará más allá de ambas. En general, por la incapacidad propia del intelecto humano, será mejor referirse al Arquetipo en términos negativos. Para preservar la divina trascendencia, la doctrina del apofaticismo salvaguarda la doctrina de la deificación. Sin el contrapeso de la teología negativa, la doctrina de la *theosis* queda expuesta a la confusión.

Hablar de un Arquetipo que encabeza una escala jerárquica de arquetipos y que son Causas Primordiales creadas pero creadoras de consecuencias, que formarán parte del mundo material, hace necesario referirse a este Primer Arquetipo, el Verbo, en

²⁸⁷ *Oration 2.7*, PG 35, 416A. Ver: D. F. Winslow, *The Dynamics of Salvation: a study in Gregory of Nazianzus*, Cambridge-Massachusetts, 1979, p. 181.

²⁸⁸ J. Pelikan, “‘Council or Father or Scripture’: the concept of authority in the theology of Maximus Confessor”, en: *The Heritage of the Early Church: essays in honor of Georges Florovsky*, ed. D. Neiman y M. Schatkin, Roma, p. 277-288.

²⁸⁹ Gregorio de Nisa, *Comentario al Eclesiastés 7*, PG 44, 724D-732D.

²⁹⁰ Para la *Theosis* ver: Winslow, 1979; para el apofaticismo: R. Mortley, *From Word to Silence*, 2 vols., Bonn, 1986, esp. vol. 2, ‘The way of negation, Christian and Greek’.

términos apofáticos y considerar, además, su aplicación a la oración, para la que el Verbo-Luz ha sido programado iconográficamente y pintado en las superficies murales de los templos, en bajorrelieves, esculturas, esmaltes y miniaturas. Se encuentra por vez primera el método de la oración ‘sin-imagen’ en los escritos de los Padres del desierto, en el siglo IV²⁹¹. Está claro que desnudar al intelecto de imágenes requiere que el monje practique una disciplina mental de negación. Este tipo de oración sin-imagen llega a ser asociado en Bizancio con el Jesús Orante y con el misticismo de la luz de la tradición hesicasta (hesychast). Para alcanzar el estado puro de oración sin-imaginación se recomendaba no confrontar los pensamientos y las imágenes que van llegando a la mente, sino desprenderse de ellos a través de la invocación del nombre de Jesús. Tal vez esta tradición de oración sin-imagen se oriente de un modo parecido al disgusto iconoclasta hacia las representaciones del Verbo encarnado. Obviamente, esta tradición quedaría lejos del culto a los iconos.

Volviendo al tema de la *theosis*, los Padres griegos basan su enseñanza tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. En el Antiguo se dice: ‘Os digo que sois dioses’ (Ps. 82,6) y ligado al Nuevo: ‘tomaréis parte en la naturaleza divina’ de 2Pet. 1, 4. En general, la *theosis* refleja más la enseñanza bíblica que los textos bíblicos²⁹². La *theosis* a través de Cristo es el modo como nuestra primigenia relación con Dios es restaurada. Cristo es el Arquetipo: como todas las cosas creadas, por naturaleza no somos capaces de alcanzar la deificación, desde el momento en que no somos capaces de captar a Dios. Y esto sólo puede ocurrir a través de la gracia divina, dirá Máximo el Confesor²⁹³. La idea bizantina de la gracia, y de su relación con la salvación humana, toma cuerpo en la idea de cooperación. Tenemos que trabajar junto con Dios porque no podemos depender sólo de la gracia ni sólo de nuestros esfuerzos. Los seres humanos están llamados a responder a la gracia divina, aunque son libres de aceptarla o de rechazarla. El proceso de *theosis* se inicia en el Bautismo y continúa a través de la participación de la vida sacramental de la Iglesia, en especial de la Eucaristía.

El concepto de *theosis* debe ser visto no como un evento sino como un proceso. Para Gregorio de Nisa, la participación humana en la gracia divina es inacabable, y aunque puede empezar *aquí y ahora*, no puede ser completada en el tiempo²⁹⁴. Es una posibilidad presente y una futura esperanza basada en la restauración de la capacidad de la gracia a través de la persona de Jesucristo. En palabras de los Padres del II concilio de Nicea: “Dios re-creó al hombre para la inmortalidad otorgándole un don irrevocable. Debido a su carácter de don eterno, esta re-creación fue más semejante a Dios y mejor aún que la primera creación”²⁹⁵. De acuerdo con la Cristología de Juan Damasceno, la Encarnación sería una buena analogía para la deificación. Gracias a la Encarnación, Cristo diviniza nuestra carne y nos santifica rodeando su Divinidad de una

²⁹¹ Evagrius Ponticus escribe: “Cuando reces, no vayas provisto de una imagen de la deidad, y no dejes que tu intelecto de adhiera a la impresión de alguna forma. Pero acércate a lo inmaterial de modo inmaterial”, *The Philocalia: The Complete Text*, vol. 1, 63, traducido y editado por G. E. H. Palmer et al., vols. 1-2, London, 1979-1981. Citado por Parry, 1996, p. 117, nota 17.

²⁹² Winslow, 1979, p. 182.

²⁹³ *Philokalia*, vol. 2, p. 181-182.

²⁹⁴ J. Daniélou (introd.), *From Glory to Glory: texts from Gregory of Nyssa's mystical writings*, New York, 1979, p. 56-71.

²⁹⁵ Mansi 12, 216A.

humanidad sin confusión de sustancias²⁹⁶. Juan se refiere aquí al núcleo de la definición negativa proclamada por el concilio de Calcedonia, en relación a la unión hipostática. Procede de este modo para mostrar que la deificación de la naturaleza humana en Cristo no es una absorción en la Divinidad sino todo lo contrario: incluso en su ascensión a los Cielos retiene su humana naturaleza²⁹⁷. Los medios por los que los cristianos alcanzan la deificación es a través de los sacramentos de la Iglesia. Esta deificación empieza con el agua del Bautismo y continúa a través del sacrificio incruento de la Eucaristía²⁹⁸. Si la doctrina de la *theosis* se basa en una antropología teológica que reconoce el valor de la persona entera, entonces también el cuerpo debe ser incluido en el proceso. Para Juan de Damasco Cristo asume tanto el cuerpo como el alma porque los seres humanos están formados por ambos²⁹⁹. En la iconografía bizantina la Transfiguración de Cristo es la suprema representación de la teología de la deificación. Esta es la única ocasión en el Nuevo Testamento en que el cuerpo glorificado de Cristo se revela a sus discípulos. De hecho, tanto la *apophasis* como la *theosis* se encuentran en la iconografía de la Transfiguración. Incluso Máximo afirma que “La luz del rostro del Señor, que para los apóstoles sobrepasaba la santidad humana, pertenece a la teología mística de acuerdo con la *apophasis*”³⁰⁰. Parry afirma a este respecto que “Este punto teológico es ilustrado por el simbolismo de la luz de la mandorla de Cristo en la representación de la Transfiguración”³⁰¹. Además, prosigue con observaciones iconológicas que se refieren a esta antigua Teología oriental de la luz, representada en el arte de la época: “La secuencia de bandas azules en la mandorla va desde lo más oscuro en el centro hacia la luz de los bordes, desafiando a la difusión natural de la luz desde su fuente. Esto puede verse en el famoso mosaico del siglo VI representando la Transfiguración en el monasterio de santa Catalina en el Monte Sinaí”³⁰². Estas citas de los Padres del siglo IV proporcionan el sustrato teológico para la representación musivaria del siglo VI”³⁰³.

En el pensamiento de los iconófilos, el apofaticismo de la Divinidad es equilibrado por la gracia divinizante de la economía salvífica. Por una parte, parece que ‘Dios no es como un hombre’ (Núm. 23, 19), mientras que por otra ‘el hombre es hecho a imagen y semejanza de Dios’ (Gén, 1, 26). Estamos nuevamente ante la antítesis³⁰⁴, la paradoja de que Dios no es como nosotros, pero nos parecemos a Él. Desde el punto de vista cristiano, nuestra relación con Dios es a la vez distante y cercana. Mientras nuestras mentes no pueden captar la divina trascendencia, al menos podemos experimentar algo de su presencia. Tal y como Juan de Damasco apunta, lo que hace posible la salvación cristiana y a la vez la encarnación de la imagen cristiana es la glorificación de nuestra naturaleza³⁰⁵. Es la misma paradoja que aparece al preguntarse ¿cómo Cristo puede ser el Arquetipo y a la vez el modelo acabado de santidad? En los términos de la teología eriugeniana, ¿cómo el Verbo-Luz puede ser la Causa de las

²⁹⁶ B. Kottler (ed.), “Contra imaginum calumniatores orationes tres”, en: *Schriften des Johannes von Damsakos*, vol 3, Berlín, 1975. Traducción al inglés por D. Anderson, *St. John of Damascus On the Divine Images*, New York, 1980, 109, 1.21.

²⁹⁷ Ver: Parry, 1996, cap. 11: “Circumscription and Uncircumscribability”, p. 99-113.

²⁹⁸ Kottler, 1975, 3, 134, 3.26.

²⁹⁹ Kottler, 1975, 3, 124, 3.12.

³⁰⁰ *Ambigua*, 10, PG 91, 1168A.

³⁰¹ Parry, 1996, p. 123.

³⁰² K. Weitzmann, *Studies in the Arts of Sinai*, Princeton, 1982, cap. 1.

³⁰³ Parry, 1996, p. 123.

³⁰⁴ H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1981, “Antithesis”, p. 53-84.

³⁰⁵ Kottler, 1975, 3, 101, 2.10.

Causas y a la vez encarnarse como consecuencia del pecado, tomando la forma de *consecuencia*, cuando también es *causa*? La respuesta a este tipo de preguntas pasa, en este trabajo, a través de un mismo *tipo* de respuesta: de modo sistemático, en la teología medieval de la luz y en la imagen iconográfica a que da lugar, la Palabra tiende a hacerse estética. El concepto, en este caso la idea de Dios, podrá ser *apofatizado* para lograr una mejor expresión de lo que no *es*. Sin embargo siempre, sistemáticamente, habrá una *deificación* de lo creado porque antes ha habido una Encarnación de lo increado. Eriúgena lo expresa a través de la unión de sus dos Sustancias divinas, la primera y la cuarta. “La primera forma y la cuarta son la misma y deben ser entendidas como el mismo Dios. Porque por una parte Él es el principio de todas las cosas que han sido creadas por Él, y por otra el final de todas las cosas que le buscan, de modo que en Él encuentran su eterno e inmutable descanso”. Hay una Causalidad que termina con una Consecuencialidad, lo cual, en Dios, parece paradójico. “Luego la primera forma se dice que crea porque todo el universo procede de ella por una maravillosa y divina multiplicación en géneros, especies e individuos; pero porque es la misma Causa de que todas las cosas proceden de Él y volverán a Él cuando alcancen su fin, es entonces llamado el fin de todas las cosas y no es ni creador ni creado”³⁰⁶. No es que este juego pertenezca *sólo* a una especulación bizantina sobre la función de las imágenes de Dios. Hay que tener en cuenta que Eriúgena es traductor del Niseno y del Confesor, dos grandes pedagogos de la *imago dei*. Pero a la vez Escoto encarna un espíritu agustiniano, neoplatónico-latino: “Luego la primera y la cuarta formas han sido reducidas a la unidad En Dios, sin embargo, no hay dos formas sino sólo una. Pero en *nuestra contemplación* de Él como Fin, aparece como si tuviera dos formas, constituidas por la una y misma simplicidad de la Naturaleza Divina como una consecuencia de la doble dirección de nuestra contemplación”³⁰⁷.

Arquetipo y disimilitud

Cuando el Pseudodionisio Areopagita se refiere a Dios en su IX carta a Tito, parece escandalizado por los símbolos que el autor inspirado utiliza para referirse a Dios en el Antiguo Testamento. Un simbolismo bíblico monstruoso que le lleva a indignarse ante las imágenes básicamente materiales de lo divino, sin que alcance a comprender esta impresión de “terrible absurdo” incluso pigmentada de intenso sabor profano³⁰⁸. Los que sepan penetrar la significación mística de los símbolos comprenderán que la borrachera de Dios debe ser entendida como la superabundancia de los bienes de los que es la Causa³⁰⁹. La monstruosidad del alegorismo bíblico no es

³⁰⁶ PL 122, 526C-527A.

³⁰⁷ PL 122, 527B.

³⁰⁸ *Nam absurditatem profecto maximam imperitis ac rudibus animis imprimunt cum arcane illius sapientiae patres: cum per obscura quedam enigmata divinam illam plenamque mysteriis ac profanis inaccessam veritatem enuntiant*, Denys l'Aréopagite, *Opera*, éd. J. Lefèvre d'Étaples, Paris, Jean Higman, 1498/1499, fol. 95r. La edición de Lefèvre d'Étaples reproduce la traducción latina de Ambrosio Traversari, que cita: J. Miernowski, “Penser la dissimilarité. Denys l'Areopagite”, en: *Le Dieu néant. Théologies Négatives à l'Aube des temps modernes*, Leiden-New York-Köln, 1998, p. 9-21.

³⁰⁹ Respecto al concepto de Causa primordial en Eriúgena, que se viene rastreando en este capítulo, es convenientecomprender la unidad de la 2ª y 3ª formas, de las Causas primordiales con sus efectos: “Luego al igual que la primera y la última forma son reconocidas en el Creador, la segunda y la tercera son reconocidas en la creatura” (PL 122, 526C). “Las causas están separadas de los efectos y los efectos unidos a las causas” (PL 122, 528A). Cf. esta unidad en el llamado *Medium* del Verbo, es decir, lo que hay entre el principio y el fin (PL 122, 689B).

del todo gratuita. Parece que quiere significar la insuficiencia de la palabra humana, incapaz de decir de Dios lo que se escapa constantemente a la capacidad del discurso, saturado de su propia plenitud. La *Jerarquía Celeste* de Dionisio explica la teratología del simbolismo bíblico³¹⁰ en un capítulo que titula “Lo que conviene revelar los misterios de Dios y del cielo por los símbolos sin similitud”³¹¹. El discurso conduce de nuevo a las imágenes por las cuales la Escritura representa los órdenes angélicos y al Mismo Dios. El Pseudodionisio insiste particularmente en las metáforas sin similitud (las *disimilia signa*). Representando las inteligencias celestes a través de las rastreras imágenes antropomórficas y animales, estas disimilitudes oscuras desconciertan por su materialidad y su inconveniencia. Su presencia en el texto bíblico parece motivada por la importante función propedéutica a que están llamadas a cumplir. No pueden ser reducidas al juego de revelación y de ocultación que caracteriza a toda metáfora espiritual. No están diseñadas, sólo, para expresar las realidades incorpóreas a través de una imagería poética adaptada a las posibilidades de la percepción humana.

Lo propio de los signos disímiles es su carácter negativo que permite significar del modo más eficaz la absoluta trascendencia de lo divino. Sin embargo, los intentos de representaciones más nobles de lo divino, tales como la Razón, la Inteligencia, la Luz, la Vida, etc., están igualmente distantes de la infinita trascendencia; son igualmente incapaces de expresar su sobreeminente verdad. Lo que es propiamente monstruoso no es la bajeza de las representaciones antropo o zoomórficas. La misma idea de querer figurar lo inefable es, en sí, absurda³¹². Aunque igualmente imperfectos, los signos disímiles tienen una inmensa ventaja sobre los nombres divinos, que aparentemente parecen más apropiados a su objeto: por su monstruosa inadecuación, están proclamando abiertamente su deficiencia. Paradójicamente, es la misma negatividad la que les lleva a poder expresar lo inexpressable: “Desde el momento en que las negaciones son verdaderas en lo que concierne a los misterios divinos, mientras que toda afirmación parece inadecuada, se adaptan mejor al carácter secreto de Quien permanece inexpressable en sí al no revelar lo invisible más que por las imágenes sin similitud”³¹³. Los signos disímiles, al sobrepasar las habituales formas semióticas conectan con la abstracción del Arquetipo dirigiéndose al Que, sin forma -la Palabra eterna- transgrede lo sensible y lo inteligible.

Este ‘simbolismo de la disimilitud’ será continuado por el más importante traductor del Pseudodionisio en la Edad Media, como es Escoto Eriúgena. En las *Expositiones* que acompañan a su traducción de la *Jerarquía celeste*, introduce el término de ‘alegoría’, inexistente en el texto de Dionisio. Probablemente siguiendo a san Agustín distingue entre la *allegoria in dictis* de la *allegoria in factis* o, dicho de otro modo, el lenguaje figurado de las realidades veterotestamentarias que anuncian la

³¹⁰ Es un modo de decir que Miernowski toma de: R. Roques, “Tératologie et théologie chez Jean Scot Erigène”, en: *Mélanges offerts à M.-D. Chenu*, Paris, Vrin, 1967, p. 419-437; ver también: R. Roques, “Symbolisme et théologie négative chez le Pseudodenis”, en: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 1957, p. 97-112; R. Roques, *L'Univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, Aubier, 1954; J. Pépin, *La tradition de l'allégorie. De Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1987; V. Lossky, “La notion des ‘Analogies’ chez Denys l'Areopagite”, en: *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age*, 5, 1930, p. 279-304.

³¹¹ PL 122, 136C-145C.

³¹² Roques, 1967, p. 424.

³¹³ *Si ergo in divinis rebus negationes quidem verae sunt affirmatiopnes vero nequaquam tantis arcanorum latebris congruunt: illa sane convenientior in rebus invisibilibus erit expressio quae per dissimilia signa monstratur* (Lefèvre d'Estaples, fol. 2r). Citado en Miernowski, 1998, p. 11.

realidad de su cumplimiento evangélico³¹⁴. Juan Escoto Eriúgena va más allá que Dionisio al rebajar las *afirmaciones* sobre Dios, de las que hablaba Dionisio, a la categoría de simples *metáforas*. “Toda negación que hagas acerca de Él será una verdadera negación, pero no toda afirmación que hagas sobre Él será una verdadera afirmación: porque si demuestras que es esto o lo otro, fácilmente se verá el error, porque no es ninguna de las cosas que existen, que pueden ser comprendidas. Pero si tú declaras ‘Él no es ni esto ni aquello’, verás que es verdad”³¹⁵; “Esta es la prudente y católica y saludable profesión que debe ser predicada de Dios: que primero por la Catafática, es decir, por la afirmación, predicamos todas las cosas de Él, ya sean nombres o verbos, mas no propiamente sino en un sentido metafórico; entonces negamos por la Apofática, es decir, la negación, lo que por la Catafática hemos afirmado de Él sólo que (esta vez) no metafóricamente sino propiamente. Porque hay más verdad al decir que Dios no es ninguna de las cosas que se predicán de Él que al afirmarlas”³¹⁶.

“El simbolismo de la disimilitud -dice Miernowski- es el avatar semiótico de la teología negativa (...). Así la aparente contradicción en Dios (fruto de la utilización del lenguaje dionisiano) es sobrepasada en nombre de la absoluta trascendencia”³¹⁷. Así, mientras al analizar la obra del Pseudodionisio, Miernowski propone ‘Pensar la disimilitud’ (p. 9-21), con Tomás de Aquino sugiere ‘Vencer la disimilitud mediante la analogía’ (p. 22-38) y, ya en el Renacimiento, con Marsilio Ficino, apunta la posibilidad de vencer definitivamente esa semejanza mediante el Amor (p. 39-53). ¿Qué ocurre con la disimilitud dionisiana en el contexto de este trabajo sobre la recepción de la teología de la luz en el Pantocrátor catalán de alta Edad Media? Simplemente que la Disimilitud *es pintada*. ¿Cuáles son los recursos formales-compositivos para realizar esta cristalización pictórica con el objetivo de dar a entender el concepto del Dios-Luz? Los mismos que los recursos literarios: acudir a la abstracción, tal vez el instrumento más apto para representar la Luz inaccesible en un momento en que el Arquetipo está ocupando, en la escala de valores culturales de la época, la cúspide de la pirámide, como Causa Primordial de lo creado, como Señor de una relación ‘feudovasallática’ trasladada al plano de lo espiritual, como Juez de un Tiempo que, saliéndose del *tiempo sapiencial* de la cronología de los días y de las semanas, apunta a un *tiempo escatológico* en el que el Arquetipo, Alfa y Omega, llega para rechazar a los injustos y acoger en su seno a los que, en la vida terrestre, no han despreciado su Luz y su Palabra eterna.

La estructura jerárquica del mundo en el Pseudodionisio

El *fiat lux* del primer capítulo, seguido del *facta est lux*, era un preanuncio del Prólogo del Evangelio de Juan: antes de la creación ya existía la Palabra, el Verbo inexpresado, la luz candescente, sin llama. Después de los seis días de la creación “vio Dios que lo que había hecho era bueno” (Gén. 1,31). Hay, posiblemente, variadas maneras de interpretar por qué vio Dios que el mundo era bueno. Pero tal vez una de las

³¹⁴ *Et ut breviter dicam, omnes species visibilis et invisibilis creaturae, omnesque allegoriae, sive in factis, sive in dictis, per omnem sanctam utriusque Testamenti Scripturam, velamina paterni radii sunt*, PL 122, 136C.

³¹⁵ PL 122, 510CD; Insistencia en que todo lo que se ve de Dios es pura metáfora (PL 122, 512C).

³¹⁶ PL 122, 522A.

³¹⁷ Miernowski, 1998, p. 14 y 20.

primeras es que había creado algo ordenado. La frase del *Génesis* podría reescribirse diciendo que Dios vio que lo que había creado estaba en perfecto estado de orden. Obviamente, el *Periphyseon* observa este aspecto, bajo diferentes puntos de vista. Por ejemplo, el orden de los números es casi evidente: “Porque ningún otro número constituido en su orden natural ocupa el lugar de la primera procesión desde la unidad excepto el número dos, ni el segundo lugar, excepto el número tres, ni el tercer lugar excepto el cuatro, y todo número ocupa su sitio natural, que ningún otro número salvo ese puede ocupar y le es permitido tomar. Pero en su propia unidad, todos los números están al menos juntos y ningún número precede o sucede a otro a menos que todos sean uno”³¹⁸. Incluso plantea la desfiguración de la imagen de Dios cuando el hombre se aparta del Orden establecido: “Es bajo la perspectiva de la dignidad de esa Imagen que el mismo hombre, despreciando el orden de Dios, cae”³¹⁹. También bajo la perspectiva del futuro Nuevo Orden plantea la Redención, la Encarnación de la Palabra: “la divina clemencia ordenó que debería nacer un nuevo Hombre en el mundo, del mundo, es decir, un hombre nacido de hombre de la raza humana, en el cual la naturaleza, que en el viejo hombre fue dividida, debería ser llamada a su prístina unidad”³²⁰.

El mundo antiguo, anterior al Pseudodionisio, habrá planteado, de diversos modos, el Orden universal del cosmos. El Arepagita sabe, no sólo por las palabras del *Génesis* sino porque conoce la ciencia y la filosofía de su tiempo, que la Armonía está en la base de este mundo creado³²¹. Además, sabe que con esta posición de firme defensa de la armonía del mundo, no está contradiciendo ninguna de las doctrinas contenidas en la revelación cristiana³²². Sin embargo, no se detiene a estudiar el orden científico de las causas sino que traspondrá, al universo espiritual y jerárquico, la vieja noción de armonía del mundo. Es Dios, en el Areopagita, dotado de sus diversos atributos de Bondad, belleza, Unidad, Paz, el que es el principio y la causa de toda armonía. Es la armonía superesencial la que provee a todo de su orden jerárquico³²³. Del Bien proceden todas las armonías de todos los seres³²⁴. Por la Jerarquía se imprime a todo el universo una bella unidad de respiración y de armonía³²⁵. Esta unidad de los seres, gracias a la paz divina, se transforma en un acuerdo, en una concordia y una relación perfectas³²⁶. Es por su cercanía al Bien por lo que todos los seres disfrutan de una armonía universal³²⁷ y esta armonía es divina y sagrada³²⁸. Esta unidad se mantiene gracias a la mediación de la Jerarquía, que es la regla de toda participación en lo divino³²⁹. Esta participación es siempre armoniosa y esta armonía está en sí misma esencialmente ligada, por cada uno de los órdenes jerárquicos, a su analogía y a su simetría. La asimilación de la analogía y de la armonía parece perfecta³³⁰. Unidad sin confusión, dentro del orden, dentro de la medida y en la armonía: estas son las

³¹⁸ PL 122, 654BC.

³¹⁹ PL 122, 863A.

³²⁰ PL 122, 536D.

³²¹ Sobre este tema ver la obra clásica: P. Duhem, *Le système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon a Copernic*, París, 1913, tomo I.

³²² R. Roques, *L'Univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Aubier, Éditions Mont Aigne, 1954, p. 64.

³²³ *Caelestis Hierarchiae*, 273A.

³²⁴ *Divinos nombres*, 704C y 821B.

³²⁵ DN. 872B; Cf. Plotino, *Enn.* II, III, 7, 17-18.

³²⁶ DN, 949D.

³²⁷ DN 704A

³²⁸ DN 592A.

³²⁹ EH, 432C.

³³⁰ Roques, 1954, p. 65.

características fundamentales del mundo material dionisiano. No se trata de un orden facultativo y accidental: es esencial a la jerarquía y a la vida de los sujetos que lo constituyen. Aunque aplicadas al universo de las inteligencias jerárquicas, las nociones dionisianas de orden y armonía conservan los rasgos esenciales de las cosmologías de la Antigüedad. Tampoco son nociones que se adscriban sólo a la tradición helénica, sino que se encuentran ligadas a las ideas bíblicas y cristianas de la creación³³¹, de la providencia y de la redención. En Dionisio estas nociones retoman los comentarios, habitualmente platonizantes, de los Padres de la Iglesia sobre los primeros capítulos del *Génesis*, además de prescripciones conciliares y textos litúrgico-canónicos que reglamentan la vida interior y la sociedad de los creyentes de su época³³².

Junto al concepto de Orden, el mundo jerárquico del Pseudodionisio está constituido por el concepto de Actividad jerárquica. Este Movimiento aparece revestido de tres aspectos esenciales, distintos e inseparables: purificación, iluminación y unión. Esto ocurre en virtud de un doble proceso, ascendente y descendente, en el que las operaciones se mezclan, se condicionan y se confunden: se trata de una participación “analógica” de la única actividad de la Tearquía. Profundamente unificada en su estructura, la jerarquía dionisiana no es menos en su actividad, gracias a la cual la jerarquía aparece, en el contexto cristiano, como el último esfuerzo del pensamiento helénico por ordenar de manera inteligible los elementos de la Revelación. Orden y actividad, la Jerarquía es al mismo tiempo Ciencia. Sin embargo, no es la ciencia de lo contingente, de lo móvil o de lo perecedero, que para Dionisio sería, como para Platón, objeto de opinión. El objeto de la ciencia no puede ser más que necesario, permanente, eterno. Por lo tanto, la Ciencia jerárquica, como el Orden y la Actividad, nos refiere a Dios y a las cosas divinas. Esta identidad de objeto explica, sin duda, que los tres aspectos de la jerarquía presentan características comunes. La Ciencia jerárquica no es un simple elemento de la síntesis dionisiana. Ella *es* el universo dionisiano en sí mismo: estructura de los órdenes estables, armonía de las funciones móviles, conocimiento de las realidades espirituales que divinizan las inteligencias, reuniendo perfectamente estos tres aspectos. Obviamente, este no es un pensamiento *sólo* original de dionisio y deben ser distinguidas la jerarquía celeste y la jerarquía humana y, en cada una, un estado u otro, o sus diferentes elementos. Simplemente aquí se subraya el concepto amplio de jerarquía en sus caracteres generales válidos para las jerarquías particulares³³³.

La jerarquía inteligible en los ángeles y los hombres

Los caracteres generales que impregnan el Orden, la Actividad y la Ciencia jerárquicas en Dionisio se dan, en concreto, en las jerarquías celeste y eclesiástica. El primer paso de la expansión de Dios, que corresponde a su más alta manifestación, es la salida del mundo de las esencias inteligibles, que irradian de Dios y de su silencio. Tras esta primera salida, los misterios divinos se transmitirán a los ángeles y a los hombres. La primera jerarquía celeste es la de los Serafines, Querubines y Tronos. Son los que están más cercanos en su relación directa con Dios. La segunda jerarquía celeste está constituida por las Dominaciones, las Virtudes y las Potestades. La tercera la forman las Potestades, los Arcángeles y los Ángeles, y está ligada a la jerarquía eclesiástica. Este

³³¹ Sobre este detalle ver: A. Puigarnau, “Creation and Freedom in Ancient Neoplatonism: A Road to the Middle Ages”, *Revista Ars Brevis*, Universitat Ramon Llull.

³³² Cf. Roques, 1954, p. 67.

³³³ Roques, 1954, p. 131.

es el Orden de las Jerarquías celestiales. En cuanto a la Actividad de las Jerarquías celestiales, funciona como ya se ha apuntado más arriba: el proceso descendiente de los dones divinos pasa por la primera, luego por la segunda y, finalmente, por la tercera jerarquía celestial. Inversamente, para el retorno de las inteligencias a Dios, la segunda jerarquía ejerce su acción conversiva sobre la tercera, la primera sobre la segunda y la misma jerarquía sobre la primera jerarquía. Se trata de una aplicación perfecta de las leyes generales de la mediación. Tras haber alcanzado el desarrollo casi geométrico del pensamiento dionisiano en el doble dominio de la estructura y de la actividad de los órdenes angélicos, es preciso ver si su concepción de la Ciencia presenta la misma firmeza. Para Dionisio, la verdadera Ciencia no puede versar más que sobre un objeto: Dios y las cosas divinas. El conocimiento, la Ciencia propia de la jerarquía celeste será inmaterial, incorporeal, puramente inteligible o espiritual. Dionisio separa de la noción de conocimiento angélico de cualquier idea de fragmentación material o de dispersión en el tiempo. La Ciencia de la Jerarquía angélica se encuentra fuera del espacio y del tiempo. Por su inmaterialidad la ausencia de espacio no resulta difícil de entender. Mas con respecto al tiempo hay que tener en cuenta que viven el tiempo no como el *kronos* humano sino que vive en el *aion* entendido en su estricto sentido de eternidad: “Lo propio del *aion* es pertenecer al principio, ser inmutable y medir la universalidad del ser”³³⁴. Los hombres participaremos de este *aion*, cuando la muerte nos haya liberado de las limitaciones de nuestro *espacio-tiempo*³³⁵. Entonces seremos, en este sentido, iguales a los ángeles, hijos de Dios e hijos de la Resurrección³³⁶. Este estado, nuevo para nosotros, nos situará en una zona intermedia entre el mundo del cambio, del nacimiento y de la corrupción, y el mundo de la pura eternidad divina³³⁷. Participaremos en cierta medida del *aion* y del *kronos* y, en cierto modo, compartiremos este tipo de existencia espacial con los ángeles; será una especie de *eternidad temporal* o un *tiempo eterno*, que no pueden ser identificadas con la eternidad divina que las sobrepasa y que las crea³³⁸. Este concepto tan particular de tiempo comporta una verdadera noción de duración espiritual en la que las inteligencias celestes disfrutaban de un verdadero proceso de iluminación divina. La ciencia angélica trasciende nuestro espacio y nuestro tiempo; escapa a la multiplicidad de símbolos y a la dispersión del discurso. Su progreso es todo interior y espiritual. Es exclusivamente un progreso en la unificación de la inteligencia. De alguna manera la ciencia angélica está caracterizada por una cierta negatividad: por su inmaterialidad, incorporeidad, intemporalidad, inteligencia e inteligibilidad. Son elementos que Dionisio toma de la Escritura y de los Padres, que contienen elementos angélicos importantes de su síntesis. Lo que es exclusivo del Pseudodionisio y lo que le distingue de sus antecesores es la distribución de los órdenes angélicos en tres tríadas jerárquicas rigurosamente constituidas y sometidas a leyes rígidas que los hombres conocen. Con esta angelología Dionisio pone a plena luz, en un mundo plagado de especulaciones neoplatónicas, toda la riqueza noética del cristianismo. Para ello, ha aceptado los esquemas y las reglas de sus contemporáneos. Sin embargo, su empresa, como tal, está movida por una voluntad última de multiplicar los terrenos comunes entre la filosofía pagana y el cristianismo y, por tanto, facilitar la adhesión de los últimos neoplatónicos al Evangelio³³⁹.

³³⁴ DN 937C.

³³⁵ DN 937D.

³³⁶ EH. 553C; DN 592C.

³³⁷ DN 940A

³³⁸ DN 940A

³³⁹ Roques, 1954, p. 135-167 *passim*.

El deseo de presentar las construcciones rigurosas y simétricas no es menos tiránico en la *Jerarquía Eclesiástica* que en la *Jerarquía Celeste*. En Dionisio, como en los diversos platonismos, se consigue ajustar los órdenes de la realidad con las teorías preconcebidas. El mundo sensible debe reproducir, en su aspecto, las líneas maestras del mundo inteligible. Esta es la idea que aparece clara al analizar la Jerarquía de los intelectos humanos en el tratado del Areopagita sobre la *Jerarquía eclesiástica*. Además, la *Eclesiástica* se encuentra en una situación intermedia entre la Celeste y la Legal. Son dos jerarquías extremas en las que la primera parte de las contemplaciones intelectuales, mientras que la segunda de la variedad de los símbolos sensibles. Gracias a la Jerarquía eclesiástica, la Legal es elevada a la celestial³⁴⁰.

En el *Corpus Areopagiticum* la Jerarquía Legal del Antiguo Testamento no es estudiada por sí misma, pero a través de sus frecuentes alusiones se puede llegar a algunas conclusiones. La Jerarquía Legal viene de Dios, porque es Él mismo Quien ha entregado la Ley a Moisés, por intermedio de los ángeles³⁴¹. Tras la Encarnación esta jerarquía proviene, en el mundo, de Jesús, que es Quien fija las leyes de la Jerarquía eclesiástica, y su papel ha consistido, como el de toda jerarquía, en hacer progresar a todos sus miembros en la participación de lo divino. Como toda jerarquía, dice Dionisio, se compone de tres elementos: un sacramento, unos iniciadores y unos iniciados³⁴². El sacramento eleva las inteligencias al culto según el espíritu³⁴³. Los iniciadores son Moisés y los órdenes sacerdotales a los cuales Moisés hace participar de las revelaciones del Sinaí. Los iniciados son los que deben enseñar y elevar los símbolos de la legislación mosaica. Dionisio no explica en detalle la división triádica de la jerarquía legal, aunque afirma con claridad el principio de esta división. El sentido y la función de la jerarquía legal es prefigurar y preparar la jerarquía eclesiástica, que la debe reemplazar. La ley mosaica aparece como un anuncio transitorio e imperfecto de las instituciones y de los sacramentos de la Nueva Ley. La Legal educa a los infantes; la Eclesiástica a los adultos. Mientras que la Eclesiástica nos sitúa ya en un plano espiritual, donde son dominados y explicados los símbolos y las imágenes materiales, la Legal, por el contrario, se abraza a la materialidad de estas imágenes y estos símbolos: “nos otorga la jerarquía de la Ley velando la verdad con imágenes oscuras. Se sirve de las más descoloridas copias del original. Acude a difíciles enigmas y símbolos cuyo significado cuesta mucho comprender³⁴⁴. Aunque imperfecta y provisional, la Jerarquía Legal es ya santa. Si bien no posee un culto plenamente espiritual, al menos prepara al Pueblo de Israel para el verdadero culto, y sus leyes no son radicalmente diferentes de la Jerarquía Eclesiástica.

A medio camino entre la Jerarquía Legal, a la que sobrepasa y da plenitud, y la Jerarquía Celestial, que a su vez la supera y es imitada por ella, la Jerarquía Eclesiástica participa de los caracteres de la segunda, así como de los de la primera. Todo su esfuerzo consiste en realizar en ella misma una imagen perfecta de la Jerarquía Celeste: “Nuestra jerarquía trata de imitar, dentro de lo posible, aquel orden y hermosura angélica, de configurarse a su imagen y de elevarse hasta la fuente supraesencial de todo orden y de toda jerarquía”³⁴⁵. Pero su semejanza no es perfecta. La Eclesiástica es

³⁴⁰ EH 501CD.

³⁴¹ CH 180B en alusión a Gal. 3, 19.

³⁴² EH 501C

³⁴³ EH 501C

³⁴⁴ EH 501C

³⁴⁵ CH 241D.

inferior a la Celestial. Las inteligencias humanas son ligadas a los cuerpos. Los mismos cuerpos están atados a la materia de este mundo, de la que deben hacer uso, y es por este cuerpo y a través de este mundo material como las inteligencias deben ser utilizadas. La divinización de las inteligencias humanas no se puede llevar a cabo sin la mediación de lo sensible³⁴⁶. Se ve clara la necesidad de toda una serie de elementos discursivos y de aproximaciones simbólicas en la que deberá moverse la jerarquía eclesiástica y donde, por contra, se encuentra la frontera con las inteligencias celestes, que es inmaterial, sin cuerpo, puramente inteligible. En definitiva, la jerarquía eclesiástica se presenta como un “intermedio” que franquea progresivamente la humanidad de su compromiso espacio-espiritual, para hacerla emerger, de un modo siempre más total y más puro, en el mundo propiamente inteligible, incorporeal e intemporal, que es el de lo divino. La Jerarquía eclesiástica aparece, como la Celeste y la Legal, con un Orden, una Actividad y una Ciencia concretas, de la misma manera que un sacramento es transmitido de los iniciadores a los iniciados. En el concepto de orden de la Jerarquía eclesiástica se rompe, por un momento, la simetría que aparecía en el Orden de las jerarquías celeste y legal: sólo cuenta con dos tríadas, en lugar de tres. La primera corresponde a los órdenes sacerdotales y la segunda a los fieles. En este punto, Dionisio no puede ofrecer una realidad jerárquica de la Iglesia diferente de la de su época, aunque fuera una réplica perfecta de la jerarquía celestial³⁴⁷. Sólo define dos tríadas: la Iniciadora (que se compone de los órdenes sacerdotales: a) El obispo; b) los sacerdotes; c) Los ministros) y la Iniciada (que se compone de las órdenes de los fieles: a) Los monjes; b) El pueblo santo; c) Las órdenes purificadas).

Visto el Orden de la jerarquía eclesiástica es preciso ir a la Ciencia: ¿cómo conoce el hombre? Es la naturaleza de nuestra jerarquía la que fija las condiciones de nuestra ciencia y de sus modalidades. En efecto, la espiritualidad de los ángeles les confiere un modo de conocimiento absolutamente inmaterial, mientras que por la misma naturaleza grosera de la jerarquía legal no puede sobrepasar la materialidad de los símbolos. La jerarquía eclesiástica, entonces, por estar su naturaleza entre la primera y la segunda, participará igualmente del conocimiento de lo espiritual y del simbolismo de lo material. Nuestro conocimiento se encuentra en tales circunstancias que lo espiritual y lo sensible, la sucesión y la simultaneidad, la fragilidad y la permanencia, la unidad inteligible y la distensión espacial, lo eterno y lo temporal serán a la vez rivales y a la vez se necesitarán mutuamente. La ciencia humana no será el conocimiento instantáneo de la naturaleza angélica, para la cual todo es presente, sino que dependerá de las fragmentaciones conceptuales, de la materialidad de los símbolos y de la sucesión del discurso. La ciencia de las inteligencias humanas exige una actitud de perpetua tensión que bajo ciertos aspectos acepta el discurso de los símbolos, y bajo otros lo rechaza. El símbolo es una ‘disimilitud parecida’. Consigue que la inteligencia reconozca y acoja la semblanza y que a la vez rechace la disimilitud. Una y otra dependen del momento y del grado de nuestra ascensión espiritual³⁴⁸. Esta aceptación y este rechazo de los símbolos no son dos operaciones sucesivas, dos momentos dentro de la historia del conocimiento. Es un sólo y un mismo acto el que, simultáneamente, eleva

³⁴⁶ Este es el papel de los sacramentos.

³⁴⁷ En relación a este punto, Roques cita un artículo que revela la conexión entre las ideas del Pseudodionisio y su posible influencia en el arte: A. Grabar, “Le témoignage d’une hymne syriaque sur l’architecture de la cathédrale d’Édesse au Vie siècle et sur le symbolisme de l’édifice chrétien”, en: *Cahiers Archéologiques*, II, 1947, p. 41-67.

³⁴⁸ R. Roques, “Melanges Marcel Viller, Note sur la notion de ‘Theologia’ chez le Pseudo-Denys l’Areopagite”, en: *Revue d’Ascétique et de Mystique*, 25, 1949, p. 207-208.

y libera la inteligencia: alcanza las representaciones sensibles y las operaciones intelectuales, en la medida en que éstas son portadoras de un sentido que las supera. Esta es la condición del conocimiento humano: ligada, en lo indispensable, al mundo material, por lo que éste le presta; suspendida en el mundo espiritual que los simbolismos le sugieren y al que apelan como su explicación necesaria y su indispensable consecución. Nuestra inteligencia debe volar sin cesar de lo uno a lo otro, buscar en el uno la imagen del otro y, en el segundo, la justificación y el Arquetipo realizador del primero. Se accede a una ciencia verdadera en la exacta medida en que se reconoce la correspondencia y la implicación rigurosas de estos órdenes para converger hacia un centro universalmente explicativo que devolverá su sentido a todos los simbolismos y a todas las dialécticas de esta Ciencia humana de la Jerarquía eclesiástica³⁴⁹.

Tal vez sea en este punto en el que se deba colocar el concepto de Arquetipo como Causa primordial, en el sentido erigeniano del *Periphyseon*, en un análisis de la recepción de la Teología de la luz en el arte de los siglos XI a XIII inmediatamente al sur de los Pirineos. A la luz de estos análisis del concepto de Jerarquía en el *Corpus Dionysiacum* cada vez van quedando menos cabos por atar para una global comprensión de la teología de la luz en la iconografía del Pantocrátor. La historicidad de la influencia de su pensamiento en la Europa occidental desde la época carolingia hasta el IV concilio de Letrán, y aún más allá, a través de otros pensadores de espíritu definitivamente moderno: Roberto Grosseteste, Meister Eckhart, Nicolás de Cusa, Marsilio Ficino y tantos otros, de importancia capital para la historia del pensamiento Contemporáneo y Posmoderno. Sin embargo, esta potente corriente de pensamiento neoplatónico, pasa por el concepto clave de Arquetipo que, siendo Palabra inexpressada, Luz candescente, se expresa con la potente voz del *fiat lux* y la materia contesta con un *facta est lux*; y pasa de luz de brasa a llama de fuego que, transformada iconográficamente en mandorla, ilumina las inteligencias y las sensibilidades de los fieles cristianos a través de su expresión estética en el arte, en la liturgia, en la literatura, en la música, en la historia. Pero todo ocurre en forma de un proceso dialéctico que, respetando la libertad del creador y a la vez la de la creatura, se despliega siempre de la Palabra invisible a la materia estética y perecedora, pero con potentes recursos simbólico-analógicos y aun teofánicos. Dice el propio Areopagita aludiendo indirectamente a la importancia del Arquetipo en esta Ciencia Eclesiástica: “Por otra parte, el dinamismo de la Bondad divina produce la distinción en Dios, de manera que la única Deidad, a la vez que es eminentemente una, se prodiga en multiplicidad. Tal distinción en Dios concentra igualmente en la Unidad los dones intercomunicables, ser, vida, sabiduría, y larguezas semejantes que prodiga la Bondad creadora de todo. Los participantes alaban los dones que son participados sin ser aminorados. Participan en la deidad en su plenitud: común, unificada y única para cada uno de los participantes; no parcialmente. Como los rayos del sol de una circunferencia: participan del punto central, en plenitud, todos y cada uno. Como la marca de un sello: todas y cada una de las figuras marcadas son idénticas totalmente, no en parte, al sello original o Arquetipo”³⁵⁰. “Pero la Deidad, Causa de todo ser, supera infinitamente estos ejemplos. Es imparticipable. Sus participantes no tienen punto de contacto ni mezcla alguna con la Deidad, que todo lo trasciende. Podría alguno decir que el sello no está todo y el mismo en cada figura. Respondo: no es falta de sello, el cual se transmite con toda

³⁴⁹ Cf. Roques, 1954, p. 202.

³⁵⁰ ND, 641D y 644A.

integridad en cada figura; la desigualdad de las reproducciones depende de la diversidad del material en que se imprime el sello. Por ejemplo, si son materias blandas, fáciles de impresionar, lisas y limpias, no refractarias ni duras, no fluidas ni inconsistentes, entonces la impresión resultará pura, clara y durable. Pero si fuere deficiente el material receptor, ésta sería la causa de que la figura resultase menos marcada y clara y que sobreviniesen todos aquellos defectos que suelen ocurrir por ineptitud de los participantes³⁵¹. Es preciso, antes de acabar de explicar la Ciencia y de empezar con la exposición de la Actividad dentro de la Jerarquía Eclesiástica, detenerse un momento a considerar algunos detalles de estos giros que van, constantemente, de lo teárquico a lo legal.

La inversión de la pirámide jerárquica: de lo simbólico a lo abstracto mediante un movimiento helicoidal.

El punto donde cristaliza estéticamente la teología de la luz en la Catalunya condal es un lugar intermedio entre la figuración del símbolo y la abstracción de la Tearquía. El símbolo sensible, más aún que el discurso, se adapta a la condición humana. Nos da a contemplar los objetos familiares que podemos percibir directamente y que nos son, en cierta manera, connaturales. Hasta cierto punto se encuentra aquí, todavía, la antigua idea platonizante y, sin duda, órfica y pitagórica, según la cual sólo lo parecido accede al conocimiento y a la participación de lo que a ello se parece. Dice el Areopagita en la *Jerarquía Celeste*: “No podemos imaginar, como hace el vulgo, aquellas inteligencias celestes con muchos pies y rostros, de forma parecida a bueyes o como leones salvajes. No tienen corvos picos de águilas ni alas o plumas de pájaros. No los imaginamos como ruedas flamígeras por el cielo, tronos materiales, cómodos, donde se sienta la Divinidad, caballos variopintos, capitanes blandiendo espadas o cualquier otra forma en que las Santas Escrituras nos lo han representado con variedad de símbolos³⁵². Es por condescendencia hacia nuestra alma, que no es enteramente impasible e intelectual, que Dios nos ofrece el simbolismo como instrumento de conocimiento: “Por tanto, podemos servirnos rectamente de figuras, tomadas incluso de la materia vil, con referencia a los seres celestes. Después de todo, las cosas terrenas subsisten gracias a la Hermosura absoluta, que contienen dentro de su condición material. Por la materia podemos elevarnos hasta los *arquetipos inmateriales*³⁵³. Pero hay que tener especial cuidado para usar debidamente las semejanzas y desemejanzas. No puede establecerse una relación de identidad, sino que, teniendo en cuenta la distancia entre los sentidos y el entendimiento, se acomodarán según corresponda a cada cual³⁵⁴. Hay que observar que, entonces, el Pseudodionisio coloca el concepto de percepción estética, no sólo en el plano del conocimiento de Dios por similitud sino que, prescindiendo de lo sensible, a través de lo disímil, se llega a una auténtica unión mística con Dios: “Hallaremos que los teólogos místicos se sirven de esto para hablar de las jerarquías celestes y también para explicar los misterios de la Deidad. A veces la celebran con imágenes muy llamativas; por ejemplo, cuando dicen Sol de Justicia, Estrella de la mañana que se levanta hasta la inteligencia³⁵⁵, Luz de fulgor intelectual³⁵⁶.”

³⁵¹ ND, 644BC.

³⁵² CH, 137AB.

³⁵³ El subrayado es nuestro.

³⁵⁴ CH, 144BC:

³⁵⁵ 2Pe 1, 19; Ap. 22, 16; Plotino, En. II, 3, 12, 20.

³⁵⁶ 1Jn 1, 5; DN 596A; Mt 5, 14.

Sin embargo, llevada la metáfora más allá de los límites de la belleza material, se llega a alegorizar a Dios, en este nivel de Jerarquía eclesiástica, a través de monstruosidades: “Utilizan aquella desemejante figura a fin de que las realidades divinas no se confundan con las inmundas ni los fervientes adoradores de los símbolos divinos se adhieran a tales figuras como si tuvieran existencia real. Así, con verdaderas negaciones y con desemejanzas, últimos reflejos divinos, honran a Dios como es debido. Nada, pues, tiene de indigno representar los seres celestes como queda dicho, por medio de semejanzas o desemejanzas inadecuadas al objeto (...). No podía mi mente satisfacerse con esa imaginiería inadecuada. Tal inquietud me indujo a ir más allá de la representación material, a pasar santamente de las apariencias y a través de ellas elevarme a realidades que no son de este mundo”³⁵⁷.

Pero algo ocurre entre esta disimilaridad y la comprensión de la presencia de lo divino. Las imágenes que por doquier se encuentran en el Pirineo, tanto al norte como al sur, presidiendo los tímpanos de las fachadas de catedrales y pequeñas edificaciones rurales, o jerarquizando el espacio interior de esas mismas edificaciones, con la colocación de la mandorla de luz en el mismo eje longitudinal Este-Oeste que la ventana que se abre al Oriente para recibir, de madrugada, los primeros rayos del sol. *Lux orta est*: así expresa a menudo la liturgia del tiempo el hecho de este amanecer de luz que hace resucitar de la obscuridad esos programas pictóricos expresamente pintados a base de colores saturados y abstracciones geométricas análogas a la geometrización, en forma de triángulos, del pensamiento del Pseudodionisio. Un cambio se produce desde la representación del Dios invisible a través de formas disímiles hasta la comprensión de ese sistema formal-compositivo que mueve, finalmente, la piedad de los fieles. Da la impresión de que la Ciencia de la Jerarquía Eclesiástica, entre la Celeste y la Legal, ofrece un giro helicoidal que, en un momento determinado, sea capaz de transmutar ese sistema de imágenes disímiles, en una referencia bastante directa a la Trascendencia del Dios Luz que preside iconográficamente esos lugares de culto.

El concepto de movimiento helicoidal en relación a la teología areopagítica ya lo menciona Roques al hablar de la Ciencia dentro de la Jerarquía eclesiástica. Cuando habla refiriéndose al lenguaje utilizado por la Escritura, en el que se producen elementos sensibles, necesarios para acceder a lo divino, aludiendo al Pseudodionisio en los Nombres Divinos³⁵⁸. Los sentidos nos sitúan en la doble dependencia del espacio y del tiempo. Sin embargo, casi de modo simultáneo y dentro del conjunto del texto bíblico, en un momento determinado se desprende un objeto inteligible. En este preciso instante del texto de Roques afirma, refiriéndose a esta dialéctica entre lo simbólico y lo espiritual: *ces vues se trouvent illustrées et confirmées par la description du mouvement hélicoïdal (ελικοειδωζ) de l'âme humaine*³⁵⁹. A continuación, describe brevemente en qué consiste este fenómeno y cita un texto de Dionisio. En el contexto global de la obra del Pseudodionisio este concepto de movimiento giratorio o helicoidal no tiene más importancia. Tal vez sea uno de los conceptos menores de su obra. Sin embargo, en el presente contexto, en el último capítulo de este trabajo y conociendo la evolución completa de nuestro texto, vale la pena analizarlo con algo más de detalle.

³⁵⁷ CH 145AB.

³⁵⁸ DN 708D.

³⁵⁹ Roques, 1954, p. 203. Además, cita algunos otros textos dionisianos donde aparece este mismo movimiento.

Es preciso citar un texto del Pseudodionisio que abarque el concepto de movimiento helicoidal en un sentido más amplio que como lo cita, de modo somero y distante, el excelente libro de Roques: “Dicen que las inteligencias celestes se mueven en sentido circular. Mientras están unidas a los resplandores, no tienen principio ni fin, pues proceden del Bien-Hermosura. Se mueven en línea recta cuando proceden como guía providente de sus inferiores, dirigiéndolo todo rectamente”³⁶⁰. Decir que los ángeles se mueven en sentido circular, efectivamente, es una metáfora para expresar que su actividad es infinita; decir que no tienen principio es otra metáfora para expresar que las creaturas angélicas, unidas a la Luz del Arquetipo, se le parecen en su eternidad. Sin embargo, no parece tan metafórico un movimiento rectilíneo cuando se trata de guiar a los hombres, jerárquicamente inferiores a ellos pues, dispuesta por Dios, tienen la posibilidad de hacerse visibles, como atestigua la palabra de Dios del Antiguo y del Nuevo Testamento. El Areopagita utiliza una metáfora de doble sentido, cuando habla de que los ángeles, mientras están vinculados al Arquetipo, se cuidan de los inferiores: “Se mueven en espiral cuando, a la vez que cuidan de los inferiores, permanecen idénticas girando siempre alrededor del Bien-Hermosura, causa de su identidad”. Parece como si *en la intermediación entre Dios y los hombres* haga falta la tercera dimensión del movimiento: pasan del movimiento circular al helicoidal.

“El alma también está en movimiento. Movimiento circular cuando entra dentro de sí, se olvida de lo exterior y recoge sus potencias para que nada la distraiga. Es una especie de movimiento giratorio fijo que la hace tornar de la multiplicidad de las cosas externas y concentrarse en sí misma. Íntimamente unidas ya el alma y sus potencias, el movimiento giratorio la levanta hasta el Bien-Hermosura, que trasciende todas las cosas, es uno y el mismo, sin principio ni fin”. Hasta aquí dos movimientos: el rectilíneo y el circular. “Se mueve el alma en espiral cuando, según su capacidad, es iluminada con las noticias divinas, pero no por vía de intuición intelectual sino más bien por razonamiento discursivo, pasando de una a otra idea”³⁶¹. Estos tres movimientos ya han sido comparados a tres clases de teología: discursiva, simbólica y mística³⁶².

“El movimiento es rectilíneo cuando el alma, en vez de entrar dentro de sí misma, (lo cual es el movimiento circular, como he dicho), procede por las cosas que la rodean y se levanta de lo externo, como de símbolos varios y múltiples, a la contemplación de simplicidad y unión”³⁶³. Tal vez la expresión clave, que sintetiza lo que ocurre con el alma, tensionada entre el símbolo y la unión espiritual, es que, finalmente, en el trazo del movimiento helicoidal, pasa de la contemplación de lo disímil simbólico a “la contemplación de simplicidad y unión”³⁶⁴. En otras palabras, como ya se ha dicho, hay tres movimientos del alma hacia Dios: el rectilíneo, el giratorio y el helicoidal o espiral. Si se intenta pensar en términos estéticos, da la impresión de que el movimiento rectilíneo, la teología discursiva, la proporciona la lectura de las inscripciones: EGO SUM LUX MUNDI, aparece expresado algunas veces en el libro que presenta el Pantocrátor. Es una cita, una constatación *rectilínea* que no puede llevar más que a una teología discursiva: a una explicación de la fe. En

³⁶⁰ ND 704D.

³⁶¹ ND 705AB.

³⁶² Ch.-A. Bernard, S.I. “Les formes de la Théologie chez Denys l’Aréopagite”, en: *Gregorianum*, 59, 1978, 39-69.

³⁶³ ND 705B.

³⁶⁴ ND 705B.

cambio, el movimiento circular ocurre “cuando el alma entra dentro de sí, se olvida de lo exterior y recoge sus potencias espirituales para que nada la distraiga”: es un intento, un esfuerzo creatural, que se traduce estéticamente a través del proceso iconográfico, en el que se intenta recoger al fiel mediante imágenes simbólicas: se le coloca dentro de viñetas para que, mediante el símbolo, reviva la fe circularmente: una y otra vez. Serán imágenes que tratarán de imitar la realidad figurativa; serán metáforas, traslaciones de elementos creados y atribuciones de estos elementos a la Deidad. Todas las escenas que rodean al Pantocrátor en los frontales de altar son de este tipo. Incluso algunas imágenes del Pantocrátor pertenecen a esta género de teología estético-simbólica que el Pseudodionisio expresa mediante este movimiento circular. En el arte románico se constata este tipo de experiencia religiosa *epitelial* en la medida en que las distintas imágenes se van humanizando. El mismo *Pantocrátor* que a fines del siglo XI (sant Martí Sescorts, fig. 52) aparece fuera del espacio y del tiempo, dentro de su mandorla, en el siglo XII (sant Climent de Taüll, fig. 53) empieza a *volver en sí*, sin perder, todavía, esa autonomía mística, la imagen de la Trascendencia. También el Pantocrátor de Ribas sigue siendo místico (fig. 54). Sin embargo, ya a inicios del siglo XIII, el *Pantocrátor* de la Majestat de sant Miquel de les Cruïlles mira al público manifestando su conciencia de la redención de una manera simbólica (fig. 88), y en el frontal de la vida de Jesús, de fines del s. XIII, ya aparece inaugurando la vida sacramental de la Iglesia entre los hombres, haciéndose bautizar por Juan: la carga simbólica de esta escena en relación a la teología de la luz es fortísima (fig. 97)³⁶⁵.

Naturalmente, este movimiento helicoidal altera, por momentos, el sentido de la pirámide jerárquica entre la Tearquía como Luz Inaccesible y el símbolo como rastro estético o disimilitud que se refiere, por vía de teología negativa, al Pantocrátor-Luz. La representación por disimilitud invierte, por decirlo así, la tradición clásica de simetría y armonía, en la que, probablemente, el propio Areopagita se había formado, en los últimos años de tardoantigüedad y primeros de Edad Media. El hecho de que no le repugne el intento de simbolización, incluso bíblico, de un Dios representado a través de la ausencia de sus atributos es una inversión de la pirámide de la jerarquía de los valores estéticos. Es, por decirlo así, una huida hacia adelante en el sentido más estético del término donde, de un modo original, a la desfiguración de la imagen de Dios corresponde, por contraste, una mayor presencia de su realidad divina. Bajo esta perspectiva, el concepto teológico-estético negativo es una inversión de una pirámide jerárquica de valores estéticos que se rompe, tal vez por primera vez, tras largos siglos de tradición grecorromana.

Valor del símbolo en la Ciencia Jerárquica Eclesiástica

El concepto de disimilitud, que el Pseudodionisio acepta para expresar la imagen de Dios a través de sus ausencias, más que de sus presencias, es clave para entender que esa disimilitud, que es una pérdida de la imagen y semejanza del hombre con su Dios tras el pecado, es una espiral que desde el punto de vista estético oculta la imagen de Dios bajo máscaras, bajo trazos fuertes y contundentes que no son tanto fruto de un arte rural como de una intención, consciente o no, de expresar la presencia *literal* del verbo-Luz a través de la ausencia de su imagen metafórica. Este hecho se produce de modo helicoidal: no todo el arte románico es igual en la geografía y a lo largo de la

³⁶⁵ CH 392Ass.

cronología. Hay centenares de puntos de vista que desde esa espiral teológica-mística tratan de expresar la presencia, hasta iconoclasta en ocasiones, del Verbo-Luz. Es más: todas y cada una de las expresiones artísticas de la imagen del Pantocrátor-Luz son una cristalización distinta de la recepción de la teología de la luz venida de Bizancio, en Catalunya, a través de Italia y de Francia, principalmente. Hasta llegar al gótico³⁶⁶ en el Pantocrátor de la Catalunya románica pocas veces se impondrá el *pathos* derivado del arte helenístico³⁶⁷, algunas una especie de estilo clásico, bastante imitativo, como el clípeo central del Tapiz de Girona (fig. 24), y en la mayoría de los casos se verá un Logos-Luz que remite a uno de los múltiples instantes de este movimiento helicoidal que traza la teología que a veces se acercará más a lo simbólico y otras a lo místico. Esta expresión de la teología mística, que aparece en las obras del Pseudodionisio y que resulta difícil de explicar con imágenes, la expresa Escoto Eriúgena, también, de modo complejo y con la imagen del Cristo-Arquetipo en la memoria y de modo recurrente: “Porque el Principio no es una cosa y la Sabiduría otra y la Palabra otra distinta, sino que a través de todos estos nombres el único hijo engendrado de Dios en Quien y a través de Quien todas las cosas son hechas por el Padre. El apóstol también dice: “En Él vivimos, nos movemos y existimos”, y “Él es la imagen del Dios invisible, el Primogénito de toda creatura, en el cual todas las cosas son creadas en las regiones celestes y en la tierra, ya sean visibles o invisibles, ya sean Tronos o Dominaciones o Principalesidades y Poderes. Todo fue creado a través de Él y en Él”. Finalmente, la distribución de todas las causas que el Padre creó en su Palabra, genéricamente y esencialmente las encontramos permitidas por la misma palabra divina del Espíritu Santo”³⁶⁸.

Con las palabras Sucesión, Devenir, Cambio, se expresa bien las condiciones espacio-temporales dentro de las cuales se halla el pensamiento discursivo. Pero la justificación del discurso no es la que da la explicación a la eternidad simultánea. La verdadera Ciencia jerárquica no quedará reducida a un plan o a un discurso. Tanto el discurso como el símbolo serán, con respecto a la expresión teológico-estética de Dios, una condescendencia que reclama una ascensión teológica que vaya más lejos. Ciertamente, Dios ofrece estos modelos para hacerse accesible, dirá el Areopagita. Pero la tensión constante entre la inteligencia, siempre dispuesta a ser elevada *a través* de los objetos del conocimiento y *por su mediación*, y lo simbólico debe ser sublimada por la anagogía. Para Dionisio, la anagogía irá más lejos que el mero símbolo: el ‘velo’ de la alegoría o la Teología simbólica es el primer peldaño para llegar a la verdad, necesario para la gran mayoría, por nuestra debilidad: los ‘velos’ de lo sensible, como gafas ahumadas, evitan que ciegue la luz del sol. Para llegar al misterio hay que llegar con ojos limpios, muy abiertos, al Sol. Pura fe. Este es el gran símbolo del ver en la *Tiniebla*, porque hay plena luz. El sentido no ve el Rayo de tiniebla, pero el espíritu de luz (Rayo de luz) tiene que llegar a la Teología mística, partiendo de la simbólica. Ahí está el giro helicoidal que, de repente, hará desaparecer el espacio euclidiano de la pintura helenística, dejar que la imagen humana se esfume en un fondo irreal e igualitario y que llegue a la alta Edad Media fragmentada en infinidad de planos que remitan a una nueva dimensión espiral, más allá de la mera realidad ‘clásica’ o del

³⁶⁶ Que en Catalunya, gradualmente, tomará la forma de italogótico, gótico internacional y flamenco.

³⁶⁷ Sobre el *pathos* helenístico y el primer arte cristiano, bajo una perspectiva estético-filosófica ver A. Puigarnau, *Estética Neoplatónica. La representación de la luz en la Antigüedad*, Barcelona, PPU, 1995. Ver las referencias al “ropaje húmedo”, etc.

³⁶⁸ PL 122, 562B.

simbolismo al que apunta el ‘gótico’ poniendo como excusa la representación de la realidad y del *pathos* humano. En su carta IX Pseudodionisio, refiriéndose a que, por el momento, “los profanos” siguen sin comprender el contenido de la Patrística, dice que “necesitamos desvelarlos, presentarlos en pura desnudez. Contemplándolos de este modo podremos venerar la ‘Fuente de Vida’ que brota dentro de sí y permanece en sí misma”³⁶⁹. “De esta manera, el alma, en lo que tiene de puramente espiritual, sintoniza con el aspecto interior de las imágenes por cuanto tienen de más divino”³⁷⁰.

Finalmente, es preciso acabar de decir que, respecto a la Ciencia en la jerarquía eclesiástica, sus fuentes son la Sagrada Escritura y la Tradición. La Ciencia jerárquica eclesiástica dionisiana descansa sobre una ciencia de las Escrituras, una ciencia de la Iglesia y una ciencia de la transmisión jerárquica dentro de los esquemas sacramentales. Gracias a las traducciones del *Corpus Areopagiticum* realizadas por Escoto esta cultura teológica de la *imago dei*, mezcla de oriental y occidental, irá llegando a los que se encargarán de preparar los programas iconográficos que acabarán en manos de artistas itinerantes o artesanos rurales con rudimentarios conocimientos técnicos y culturales, pero capaces de imitar fórmulas cristalizadas estéticamente por una tradición de siglos de reflexión teológica. En cuanto a la Actividad que forma parte de la Jerarquía Eclesiástica del Pseudodionisio, es preciso decir que, como para las jerarquías Celestial y legal, tendrá, también, su triple función: purificación, iluminación y unión. En este caso, toda actividad jerárquica vendrá mediatizada por las operaciones sacramentales. Cada sacramento será un modo de descensión de la Deidad que, actuando sobre la materia de la jerarquía legal, purificará, iluminará y se unirá a la jerarquía eclesiástica intermedia³⁷¹.

Cristología y neoplatonismo en la noción dionisiana del Arquetipo

A pesar de las posibles sospechas de monofisismo³⁷² de que el Pseudodionisio ha sido objeto, su cristología estará en la línea dogmática del Magisterio eclesiástico. En el *Corpus Areopagiticum* Cristo es Dios y es hombre. Es una de las “hipóstasis” de la Trinidad³⁷³ y, como tal, sobrepasa nuestra esencia y toda esencia³⁷⁴. Sus atributos son los mismos atributos que los de Dios: causalidad universal³⁷⁵; medida de todas las cosas; bondad creadora y divinizadora³⁷⁶; providencial y salvador³⁷⁷; conocedor de los más secretos pensamientos³⁷⁸; fuente de paz bienhechora a los hombres³⁷⁹; de placeres divinos e inteligibles³⁸⁰; luz del Padre³⁸¹; príncipe de la luz para el universo de las inteligencias³⁸²; cabeza, modelo, santificador y recompensa de todos los cristianos³⁸³.

³⁶⁹ Carta IX, 1104BC.

³⁷⁰ Carta IX, 1108A.

³⁷¹ Roques, 1954, p. 245-302 *passim*.

³⁷² Cf. Roques, 1954, p. 313-315.

³⁷³ DN 592A.

³⁷⁴ Ep. I, 1065A.

³⁷⁵ DN 648C; Ep. VIII, 1081B; DN 953A.

³⁷⁶ Ep. VIII, 1085C.

³⁷⁷ DN 953A; EH 441.

³⁷⁸ EH 44B.

³⁷⁹ DN 953A.

³⁸⁰ EH 477C.

³⁸¹ CH 121A.

³⁸² EH 372A y 557A.

³⁸³ EH 401D; 553BC; 484D.

Ninguna de estas características dan lugar a dudas sobre la divinidad de Jesucristo. Mas el Verbo no es sólo Dios sino que es, al mismo tiempo, uno de nosotros: Él es encarnado. El carácter propiamente humano de Jesucristo es constantemente afirmado por Dionisio, aunque con frecuencia esta es una afirmación complementaria a la de su divinidad. El misterio de la Encarnación redentora es largamente descrito en el capítulo III de la *Jerarquía Eclesiástica*³⁸⁴. A excepción del pecado, el Verbo asume la totalidad de nuestra condición³⁸⁵. La vida de Cristo es a la vez humana y divina³⁸⁶. Su actividad reviste un carácter doble³⁸⁷: es *Teándrica*³⁸⁸. No es posible entrar en un punto polémico que afecta no tanto al contenido como al modo de sistematizar su cristología³⁸⁹.

Evidentemente, en el sistema de la cristología del Pseudodionisio está profundamente marcada por la señal del Neoplatonismo: la Encarnación del Verbo se concibe de manera análoga a la concepción neoplatónica de la procesión de lo múltiple a partir de lo Uno. El movimiento de la Bondad redentora se explica como un proceso por el cual el Uno o el Bien se difunde generosamente para constituir la escala de los seres. En este proceso, el Uno queda sin alteración, sin corrupción y sin división³⁹⁰. Sin embargo, en la manera de concebir la Encarnación, conserva los términos y los esquemas procesionales del neoplatonismo: “Por amor al hombre, Cristo salió del misterio de su divinidad tomando forma humana para encarnarse completamente entre nosotros sin mancharse en nada. Nos muestra cómo descendió sin dejar de ser lo que era, desde su natural unidad a nuestro nivel de divisibilidad”³⁹¹. El Uno, como factor de unidad, es Quien tiene preferencia, y está representado en el Verbo. Y el doble movimiento de condescendencia y asunción es voluntario, siguiendo la *procesión (próodos)* y la *conversión (epistrophé)* neoplatonizantes: el Verbo “venido del Uno”, al que no abandona de ninguna manera, asume en el Uno la humanidad, de la que toma la forma³⁹². Es una cristología que asimila las nociones de *physis* e *hipósthasis* al afirmar, en consecuencia, la unicidad de la *physis* para salvaguardar la persona del Verbo. Subsiste, por tanto, un acuerdo esencial entre la cristología dionisiana y la de los grandes concilios del siglo V. El lugar y el papel de Cristo en las jerarquías seguirá, por tanto, la misma línea.

La función y el papel de Cristo en las jerarquías se deduce de su doble cualidad de Dios y de hombre perfecto. Como Dios, el Verbo encarnado es la cabeza de la jerarquía celeste. En tanto que hombre perfecto, Él es el ‘jerarca’ de nuestra jerarquía. La Encarnación inserta al Verbo en nuestra jerarquía humana y le hace cabeza de la misma. En la Ciencia, Jesús es el iluminador por excelencia de la jerarquía eclesiástica³⁹³. Es nuestro santificador. Por su vida divina y por su muerte sobre la cruz, nos ha

³⁸⁴ EH 440C-444D.

³⁸⁵ EH 441A.

³⁸⁶ EH 512A.

³⁸⁷ CH 181B.

³⁸⁸ Ep IV, 1072.

³⁸⁹ Me remito a Roques, 1954, p. 307-313.

³⁹⁰ Todos los neoplatónicos retoman y comentan el famoso pasaje de Rep. 509b, donde el Bien es presentado como superior a la esencia. Por ejemplo, en Plotino: *Ennéades* (precedidas de Porphyre, *Vie de Plotin*), éd., introd. et trad. par E. Bréhier, coll. “Les Belles Lettres”, 6 tomes (7 vol.), Paris, 1924-1938: V, I, 8; V, IV, 1; VI, VII, 16; VI, VIII, 19. En Proclo: *Éléments de Théologie*, es., trad., comentario por E. R. Dodds, Oxford, 1933: prop. 138, p. 122; prop. 127, p. 112; prop. 124, p. 110.

³⁹¹ EH 444C, según la edición de T. H. Martín, *Obras Completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990.

³⁹² Roques, 1954, p. 317.

³⁹³ EH 428C y 557A.

concentrado, unido y divinizado³⁹⁴. Los sacramentos que nos ha dejado son símbolos eficaces de nuestra unión a Él, por la santidad, por la unidad interior y por la ciencia de las cosas santas. Las jerarquías no encuentran en Cristo sólo su Causa, su Principio y su Substancia, sino que encuentran en ella su culminación³⁹⁵. El papel de Cristo se puede definir como una doble mediación que afecta, por una parte, a la jerarquía humana y a la jerarquía angélica y, por otra, recapitula en las culminaciones, todas las jerarquías dentro de la unidad divina. Cabeza de la jerarquía celeste, cabeza de la jerarquía eclesiástica, principio divinizador que ordena, ilumina y perfecciona la una y la otra, Cristo opera verdaderamente, como dice san Pablo, “todas las cosas en todo”³⁹⁶.

Junto a esto, el Areopagita presenta al Verbo como el Uno Supremo. Por bondad, por amor a los hombres, consiente en venir al mundo de la distensión espiritual (ángeles: jerarquía celeste) y al mundo del cambio y de la multiplicidad material (hombres: jerarquía eclesiástica). Y una vez que ha venido, retorna, en un movimiento inverso, esta multiplicidad cambiante y esta distensión a la perfecta unidad. Aquí se reconocen las dos dialécticas, descendente y ascendente, de la tradición platónica. Pero, mientras que para los neoplatónicos la dialéctica descendente es constitutiva de diversos órdenes de realidad (o sea, procesión y creación son idénticos), en Dionisio, al contrario, el Retorno del Verbo es una *reparación* de una creación preexistente. De ahí la importancia del aspecto arquetípico del Verbo como Causa Primordial de todas las cosas, a las que reunirá Eriúgena en la cuarta substancia, ni creada ni creadora. La Encarnación presupone una falta original y la historia de una humanidad pecadora, maliciosa y alicaída. La *philantropia* divina, bien que concebida bajo un tipo de difusión intemporal e impersonal del Uno neoplatónico, se inscribe en una economía de salvación y procede de un amor personal. A la luz de esta diferencia con respecto al neoplatonismo puro, se comprende, de un plumazo, una serie de conceptos que, poco a poco, se ha intentado desarrollar a lo largo de estas páginas: la relación entre la Teología de la Luz (salvadora y estética), la imagen del Pantocrátor, el pensamiento teológico cosmológico-escatológico de Juan Escoto Eriúgena, la importancia del elemento estético simbólico-histórico, la reflexión sobre un concepto de tiempo Sapiencial-cronológico o Apocalíptico-escatológico, la importancia de constatar *históricamente* la recepción de la Patrística en general y de algunos pensadores en particular (Agustín-Pseudodionisio-Eriúgena) en la Catalunya condal.

El *Pantocrátor* en la mandorla, Cristo muerto en cruz y el Verbo glorioso en el altar de la cruz son los tres ejes de coordenadas de una Iconografía del Pantocrátor que, tomando como vehículo de expresión un elemento neoplatónico, la emanación de la luz, se deben entender teológica y estéticamente como elementos históricos que toman una forma concreta en la Catalunya altomedieval. Las imágenes que aparecen en la pintura mural, en los frontales de altar, en esculturas, orfebrería, numismática o sigilografía son cristalizaciones estéticas, que ocurren a nivel de la Jerarquía eclesiástica y que tienen siempre algo de la Jerarquía Celestial, precisamente porque ambas jerarquías comparten ese mismo *Medium* que aparece representado en el arte de la época. Por puro amor, en efecto, una Persona divina viene en auxilio de las conciencias humanas atrapadas en el tiempo. La Encarnación hace del Verbo, en Dionisio, uno de nosotros. El Areopagita no es reacio a describir los límites de las debilidades de la humanidad de Jesucristo. Nos muestra un Cristo sometido a la inseguridad inherente a nuestras vidas, como la huida a

³⁹⁴ EH 484B.

³⁹⁵ EH 505B.

³⁹⁶ DN 953A, en alusión a I Cor. 15, 28.

Egipto³⁹⁷, el anuncio de su nacimiento a los pastores por medio de los ángeles³⁹⁸ o, a grandes rasgos, la historia religiosa de Israel y la Encarnación redentora³⁹⁹. Inferior a los ángeles por su Encarnación⁴⁰⁰, el Verbo de Dios adopta todas nuestras deficiencias menos la del pecado.

Los órdenes dionisianos no son sólo los reflejos indefinidamente diversificados de la infinita riqueza divina. Constituyen una verdadera jerarquía, en la que los rangos, netamente diferenciados, mantienen entre ellos unas relaciones suficientemente definidas. Tanto en la jerarquía celeste como en la eclesiástica, Dionisio presenta sus tríadas y los órdenes que las componen como diseños ontológicamente diferenciados y con un valor distinto respecto a su proximidad divina. Lo que define estas posiciones respectivas es la noción de analogía⁴⁰¹, que explica las participaciones innegables de los diversos órdenes jerárquicos en la divinización que les aporta el Cristo. Gracias a la analogía, la jerarquía puede ser presentada como un universo de órdenes fijos y constituidos, en función de su participación en Cristo. El orden jerárquico resultará de una 'sinergia' entre la operación de Cristo sobre los seres y la adhesión constante de los sujetos a su propio destino jerárquico. Esta concepción de la santidad como una especie de divinización jerárquica de las inteligencias tiene dos inconvenientes que, en cierta medida, también experimentará el arte poco figurativo que refleja este pensamiento. Primero, el *contacto unitivo* del alma con su Dios aparece como el término de una dialéctica negativa extremadamente rigurosa. Los capítulos IV y V de la *Teología mística* están únicamente constituidos por negaciones⁴⁰². Del mismo modo, algunas manifestaciones del arte románico aparecen más caracterizadas por la falta de elementos compositivos que por su presencia. Segundo, Dios es Trinidad y Unidad, mientras que el Verbo, en su relación con los ángeles y con los hombres, queda muy mediatizado por la prioridad de la mediación jerárquica. Con un acento tan agudo en la importancia de las mediaciones, resulta difícil de explicar un elemento esencial de la doctrina sobre la Encarnación del Verbo, como es su presencia en la intimidad de las conciencias cristianas⁴⁰³.

³⁹⁷ CH 181C.

³⁹⁸ CH 181B.

³⁹⁹ EH 440C-441C.

⁴⁰⁰ CH 181C.

⁴⁰¹ Roques, 1954, p. 59-64.

⁴⁰² Se titulan, respectivamente: "Que no es nada sensible la Causa trascendente a la realidad sensible" (1040D); "Que no es nada conceptual la Causa suprema de todo lo conceptual" (1048 AB).

⁴⁰³ Roques, 1954, p. 329.

Conclusiones

Teología mística de la Luz, Historia, Cultura estética y Experiencia religiosa de la Imagen abstracta de Dios

“Dejemos que cada hombre opine hasta que aquella Luz venga y haga de la luz de los falsos filósofos obscuridad y convierta la obscuridad de los que verdaderamente saben en luz. Así acaba el libro *περι φυσικων μερισμου*, es decir, *Sobre la división de la Naturaleza*”
PL, 122, 1022C-1022D

Es preciso subrayar que si las páginas de este trabajo están vertebradas sobre una estructura MUNDO-(inicio)DIOS(fin)-HOMBRE(Arquetipo:*medium*), es porque se ha admitido como postulado la división de la naturaleza que Escoto Eriúgena propone en el *Periphyseon*, donde la primera naturaleza es Dios, creadora y no creada, la segunda es las Causas primordiales, creadoras y no creadas, la tercera son las cosas del mundo, visibles e invisibles, no creadoras y creadas y, por último, la cuarta es Dios en cuanto ser ni creador ni creado porque constituye el punto final del Retorno de todo a su inicio. Esta división no se ha seguido estrictamente porque también la imagen estética, en la historia, ha impuesto su parte de metodología de trabajo. La filosofía de Escoto ha impuesto una dialéctica en el lenguaje, con una serie de imperativos: la estructura helicoidal, que posibilita el retorno; una férrea distinción entre la creatura y el Creador; el concepto de Jerarquía; la doble alternativa catafática-metafórica o bien apofática-literal; la reciprocidad entre la Luz y la Tiniebla. La historia de la imagen estética ha impuesto un contenido teológico bajo la forma del Pantocrátor-luz: una poética de la imagen que se mueve entre lo figurativo y lo abstracto; un ambiente sociocultural marcado por climas de reforma y de depuración moral; una vinculación feudal entre las personas de este drama. Tras el siguiente párrafo, que constituye una *sinopsis* de algunos conceptos nucleares del trabajo, se ofrece las principales conclusiones. Hemos preferido agruparlas en cinco elementos (I. Tiempo; II. Idea; III. Forma; IV. Torsión; V. Abstracción) y, dentro de cada uno, numerar los epígrafes correspondientes, en aras a una mayor claridad expositiva.

I. Tiempo

1. La recepción de una Teología de la luz en la iconografía del Pantocrátor de la Catalunya románica no se produce en el contexto de un *florecimiento cultural* sino de una *renovación*. Esta renovación irá de la mano de una serie de elementos: el agustinismo teológico y en general patristico, una poderosa biblización de la realidad, gracias a una precisa praxis litúrgica (homilias, partituras musicales, antifonarios, consagraciones de iglesias, sacramentarios. Esta larga serie de elementos constituyen una verdadera *cultura de la experiencia religiosa*. La cultura en la que se desarrolla esta iconografía remite a la percepción de una *experiencia religiosa* común: es la estructura

de todo un cuerpo social la que vive de una misma fe y la constituye en cultura, en sentido amplio. Si hubiera sido de otro modo, resultaría difícil de creer en una Catalunya que, el 1235, año de la regla de san Agustín que se ha analizado, una espiritualidad dirigida a los *amatores pulchritudinis spiritalis* alcanzara cierto éxito, hasta casi hacer desaparecer los cenobios benedictinos: lo que en el siglo XI europeo fue la regla de san Benito, en el XII lo será la de san Agustín y en el XIII la espiritualidad de san Bernardo.

2. El estudio histórico de los orígenes litúrgicos del Lucernario en oriente apunta hacia una teología de la luz, que aparece desde la antigüedad apostólica en los hogares del próximo Oriente y eclosiona en una *multiplicación* litúrgica *abriendo sus fronteras culturales* a esa teología que, en poco tiempo, pasará de los oracionales, los himnarios y otros libros litúrgicos de rito romano, ambrosiano o mozárabe, a ocupar las inmensas extensiones pictóricas de los tímpanos de las iglesias del románico europeo. Durante todo este tiempo, mientras una teología de la luz se recibe y constituye, en sí misma, el nuevo mundo medieval, un cambio en la relación del hombre con su Dios se habrá operado: la transformación de un camino que era simbólico, muy mediatizado por la imagen *concreta* del Dios encarnado, en una vía más directa de acceso, pero que a primera vista *desfigura* la *imago Dei* para darla a entender, cada vez más como la nueva *lux mundi*, que predica el Pantocrátor altomedieval desde su libro abierto y rodeado de las figuraciones de los cuatro evangelistas.

3. El concepto de “Frontera” salpica la recepción de la teología de la luz porque, dentro de esa recepción y formando parte de los dos elementos de una bisagra, se establece la llamada ‘teología litúrgica’ y la ‘teología científica’ de la luz, que se ofrecen como un mismo cuerpo teológico formado por dos miembros que se dividen por una cicatriz, aun formando parte de un mismo organismo, de un tejido común: la Revelación sobrenatural (Biblia) y la revelación natural (Mundo). Es la frontera entre la Razón y la Fe, que son como dos alas que permiten a un mismo cuerpo volar con libertad en dirección a una misma Luz. Al observar las principales expresiones eriúgenianas referidas a Dios, hay que prestar atención al carácter fronterizo que esas definiciones ocupan en el terreno de la historia de la filosofía. Acerca de Dios, Escoto Eriúgena establece dos conceptos convergentes aunque bajo dos ópticas diversas. Primero: el Dios que “crea y es creador” remite a un Dios *iniciático*, incoador de una creación que saca de la Nada. También el Dios que “ni crea ni es creador” es divino. Pero no es un punto de partida sino el punto de llegada del Retorno de las Causas primordiales a su origen. En esta diferencia entre un Dios que “sopla” y el mismo Dios que “aspira” existe un elemento fronterizo: es la sutura entre la incoación y la conclusión. Lo mismo ocurre en el terreno de la historia. La transmisión de la cultura carolingia a la Marca hispánica pasa por comprender que el concepto de frontera meridional queda diluido por la realidad de una vida intelectual común y una experiencia religiosa regulada por la misma férula de la liturgia franco-romana. Con respecto al sur, la cuestión de la frontera queda más marcada políticamente por la diferencia que establece una religión que, en el mundo musulmán está tempranamente pigmentada de connotaciones políticas que ejercen de barrera fronteriza con respecto a los pueblos del norte, en este caso la Marca meridional del imperio carolingio, al menos entre los siglos VIII y XII. En última instancia, esta serie de elementos fronterizos en el espacio de la Historia y de la Cultura encontrarán, más adelante, la gran disyuntiva fronteriza planteada en Occidente por el Pseudosionismo, gracias a las traducciones del Eriúgena. Es la cesura que aparece entre la teología apofática (teología negativa de

Dios), y la catafática, que intenta conocer lo divino por lo que es más que por lo que no es.

4. La historicidad que la obra de Escoto Eriúgena tiene para la recepción de la Teología de la luz en el arte occidental proviene de la transmisión al Occidente cristiano del *Corpus* de escritos areopagíticos. De hecho, el *Periphyseon* de Eriúgena es en sí mismo de una discutible importancia histórica como elemento explícitamente presente en la historia de la cultura en Catalunya. En cambio, su *Homilía al Prólogo de Juan* tiene una doble importancia: es un elemento a tener en cuenta en la historia de la liturgia de la luz, presente en los homilarios catalanes, y una importante clave de reflexión filosófica sobre la cultura de la imagen del arte románico catalán. Igual que san Agustín es un personaje de evidentes repercusiones histórico-filosóficas en la Catalunya del momento, Dionisio Areopagita es la figura que permite y legitima la entrada de Escoto Eriúgena en el análisis de la historia de la cultura medieval en Catalunya. La razón es muy simple: en la medida en que Juan Escoto Eriúgena es el traductor del *Corpus Arepagiticum*, figura como un pensador central en la historia y en la filosofía de la cultura de la alta Edad Media en Catalunya. Ahora bien, el Pseudodionisio estará considerado, con anterioridad a Escoto en el Oriente cristiano, y después de él gracias a sus traducciones, como un autor que transmite la cultura *apostólica* por excelencia. No en vano la voz del propio Escoto Eriúgena es escuchada, en ocasiones, a pesar del desconocimiento que se tiene de su identidad. Escoto es confundido con Orígenes con Gregorio Nacianceno, Juan Crisóstomo; y cuando se trata de dar prestigio a su obra, se le apoda con el apelativo de “traductor de Dionisio”. Con sus traducciones, entendidas como re-creaciones, Eriúgena añadirá, al elemento histórico dionisiano, el elemento filosófico cultural: una elaboración de la teología apofática del Areopagita para explicar la relación entre el mundo y el Creador a través de su escrito *División de la Naturaleza*. Por eso el Pseudodionisio es la fuente eriugeniana más importante para aplicar equilibradamente los símbolos de la luz y la tiniebla a la naturaleza divina.

5. Importantes elementos de la historia de la experiencia religiosa de la Catalunya condal ayudan a entender la relación entre tres de los siguientes conceptos: el Juramento, el Juicio y la conciencia del Tiempo. Son tres maneras de recepción de la Teología de la luz. El juramento es una teología de la luz en la medida en que se produce una vinculación sacramental entre vasallo y señor en el momento de la *immixio manuum*. Recuerda, además, la vinculación *sacrificial* entre Dios y su Pueblo Israel en la Antigua Alianza, que es heredada en la conciencia de los reyes francos y por los primeros condes de Barcelona. La segunda manera de recepción de esta teología es la del Juicio: en la medida en que hay una mentalidad de Promesa de salvación, hay un sentimiento apocalíptico que se manifiesta en una visión del paso del tiempo como un camino hacia la luz del Juicio para los buenos y hacia la tiniebla de la condenación para los pecadores. De este modo, la iconografía del Pantocrátor, llena de sugerencias estéticas relativas a la luz del Juicio final, supone un nuevo eslabón en la cadena de recepción de este elemento. En tercer lugar se sitúa la medida del Tiempo. Gracias al concepto del binomio Promesa-Juramento, Cristo entra en la historia como cumplimiento de la promesa. Con Él como Alfa y Omega se inicia el doble sentimiento de un tiempo escatológico (de salvación por medio de la *lux mundi*) y de un tiempo sapiencial (de terrenalidad, en forma de *sacramento* que consagra lo terrenal, pan y

vino, en Dios mismo, y que transforma la relación personal señor-vasallo, en algo también sagrado).

6. En la sociedad medieval contemporánea a los condes catalanes hay una idea clara en su conciencia y en la de su pueblo: el valor de la Palabra. Los juramentos feudales son una prueba fehaciente de que la palabra tiene fuerza no sólo lógica sino ontológica, a través de la estética. Sólo así se puede entender sobre qué objetos, por ejemplo, juran los vasallos: *per coronam, per grana incensi, per librum missalem, per librum evangelium et calicem, cum libro regulea et cum regula, per textum evangelium*; y a la vez juran por cosas de la naturaleza, la otra 'Palabra' posible: *per lignum, per herbam et terram, per ramum et cespitem*. La palabra, habitualmente, tiene una mediación estética que, en los términos de la cultura cristiana de la época es la cultura de la luz. Tras la cultura de la creación aparece clara la palabra del *Fiat Lux*; tras la cultura de la Biblia aparece clara la Palabra de la *Lux mundi*. En esta dirección apunta el concepto eriugeniano de Causa primordial: una Palabra creadora y creada en el Hijo, que no es creado sino engendrado. Por esta razón, debe ser una Palabra asociada a una Teología de la Luz/Tiniebla que, al desplegarse en el mundo, marque la pauta del Tiempo (Alfa/Omega), defina un horizonte redentor (Apocalipsis) y reúna a los hombres bajo un poder originado en esa misma Palabra (monarquía feudal, para el caso de la Catalunya altomedieval).

II. Idea

1. En la Edad Media occidental un pensamiento está fijo en la mente de muchos: el mundo como despliegue del poder de Dios, el mundo como teofanía de Dios creador. Este hecho capital es la clave de interpretación para el inicio del Evangelio de Juan. Es cierto que se podría afirmar lo mismo de otros escritos, por decirlo así, *fundacionales*, como el Corán o el Antiguo Testamento tomado aisladamente, dejando a un lado el Nuevo. Incluso el *Timeo* platónico plantea una cosmogonía religiosa: no se puede negar a Platón su inspiración y su acierto teológico. El *Evangelio de Juan* es un texto en el que aparecen términos y nociones cuyas resonancias filosóficas son innegables, y en primer lugar la del *Logos* o Verbo. "En el principio era el Verbo", una frase comentada por la patrística a lo largo y ancho de la Edad Media: Orígenes, Agustín, Beda, Escoto, la escuela de Chartres y los victorinos y un largo etcétera de epígonos juaninos se suceden a lo largo de mil años de Edad Media europea. El Verbo estaba con Dios, todo ha sido hecho por Él, en Él estaba la vida, y la vida era luz de los hombres. Toda una metafísica de la luz al desnudo. Se reconoce a veces una fuente común con el gnosticismo: el evangelio y la teología cristiana utilizan la intermediación de seres entre Dios y los hombres; el influjo maléfico del Mal; el alma considerada como chispazo divino *aprisionado* en la materia; la necesidad del conocimiento revelado para liberar al alma y conducirla hacia la Luz; la *limitación numérica* de los que reciben esa revelación.

2. No puede negarse que el cuarto evangelio, se escribe para un auditorio helenístico, bajo sus formas de platonismo y estoicismo. Hay numerosos contrastes entre *lo de arriba* y *lo de abajo* (3, 31), entre el *espíritu* y la *carne* (3, 6; VI, 63), entre la vida eterna y la existencia natural (11, 25-26), entre el pan real del Cielo (6, 32) y el pan natural, entre el agua de vida eterna (4, 14) y el agua natural. Son contrapuntos que hacen pensar, tal vez, en una forma popular de Platonismo, donde hay un mundo real,

invisible y eterno, que contrasta con el mundo de las apariencias de aquí abajo. Es una similitud posiblemente filtrada en el evangelio a través del Judaísmo. El contraste entre lo superior y lo inferior es conocido en el Antiguo Testamento (Is. 31, 3). Incluso la diferencia entre un *pan eterno* y uno *natural* es esbozada en Isaías 4, 1-2. Las afinidades del platonismo popular del *Evangelio de Juan* son explicables a la luz del Judaísmo palestino. Se ha sugerido un importante paralelismo con los Estoicos en el término *logos*, “la Palabra”, porque es éste popular entre los estoicos. Pero el uso que Juan hace de él difiere del pensamiento estoico. No hay más razones para suponer que la influencia de la filosofía griega sobre el cuarto evangelio vaya más allá del pensamiento estoico del que está imbuido el pensamiento y generalizado discurso del judaísmo contemporáneo en la Palestina de Juan y mucho antes en la Alejandría donde posiblemente se redactan los libros sapienciales del Antiguo testamento.

3. Lo que aporta el *logos* griego al cristianismo es un término lingüístico, una especie de sobre (algo externo, visible) para contener y transportar una carta (un mensaje, algo interior, invisible). Partiendo de la persona completa de Jesús, objeto de la fe cristiana, Juan se vuelve a los filósofos para decirles que lo que ellos llamaban *Logos* era el mismo Cristo. Este es el fundamento de la estética medieval. Que el *Logos* se ha hecho carne y que ha habitado entre nosotros, de tal modo que -escándalo intolerable para los espíritus en busca de una explicación puramente especulativa del mundo- nosotros *le hemos visto* (Jn. 1, 4). Se trata de la apropiación de una noción -el *logos*- que servirá para la explicación filosófica de la fe, pero que no constituye un nuevo elemento para el cristianismo como religión. El cuarto evangelio *estetiza*, así, el pensamiento cristiano: mediante la Palabra eterna del Padre *hecha carne*. En cuanto *logos*, el Cristo es Dios. Todo ha sido hecho en Él y por Él. Él es la vida y la luz de los hombres: Juan contiene en germen no sólo una teología del Verbo, sino también una metafísica de las ideas divinas y una noética de la iluminación, que subyacen en las raíces del pensamiento medieval en que se inscribe este trabajo. Este aspecto desmarca cualitativamente el espíritu de este evangelio frente a los sinópticos. Otro de los elementos que conecta con la mentalidad de un Dios que, encarnándose, se *estetiza*, es el acusado sabor *sacramental-simbólico* del cuarto evangelio. La mayoría de las veinticinco referencias sacramentales que propone el evangelista se producen por la vía del simbolismo. La explicación a esta incidencia especial en el símbolo proviene de la voluntad de manifestar que las profecías del Antiguo Testamento no sólo tienen su cumplimiento en el Nuevo, sino en la historia posterior. Se crea así una nueva sensibilidad cristiana hacia la tipología o prefiguración evangélica, lo cual permite, por ejemplo, presentar las palabras y acciones de Jesús como arquetipos proféticos de los sacramentos de la Iglesia.

4. En el siglo XII catalán han abundado los comentarios al cuarto evangelio. En general abundan en la Iglesia cristiana: por ejemplo, cabe citar los de Orígenes, Agustín, Beda el Venerable, Escoto Eriúgena, etc. Dichos comentarios no se escriben para especular sino para ser vividos: en la liturgia, en las consuetas, predicados en los sermones, por plazas y calles por los canónigos agustinos reformados. La dirección a la que apuntan, el *Espacio* que se pretende cubrir es el espacio iconográfico ocupado por la temática creacionista (*exitus*) y soteriológica (*reditus*) de la Imagen; en otras palabras, la Teología de la luz en el arte románico catalán. El Tiempo es eminentemente crítico: una reforma, llamada canonical, que, mirando con nostalgia al *pasado apostólico*, pretende refrenar las licenciosas vidas de los clérigos amancebados y simoníacos de finales del XI y del XII, contra quienes se dirigirán, sin piedad, los

legados de Inocencio III, tras el esclarecedor Concilio IV de Letrán de 1215. El mensaje es: hay que convertirse porque el Verbo se ha hecho carne. Las palabras del mensaje, el *sobre* de la *carta*, la *Idea*, es eminentemente platónica: agustiniana, eriúgeniana, sobre todo. La *Homilía al Prólogo del Evangelio de Juan*, del monje irlandés Escoto Eriúgena experimenta un notable ascendente en el XII catalán y, en general, europeo. Es un adecuado *sobre* para la *carta* de la reforma, de la conversión, en momentos difíciles para el monacato, que empieza a eclosionar en desbordadas manifestaciones de secularidad.

5. Cuando se habla de Juan Escoto Eriúgena uno se refiere a un pensador eminentemente *románico*, con toda la carga de sabor clásico que esta palabra entraña, y con la fuerte pigmentación medieval que todo lo románico ha comportando siempre. Es el pensador que, antes de que el mundo medieval cristiano abra los ojos a la metafísica aristotélica, sabe hacer un análisis del mundo y del hombre redimido armonizando la tradición trinitaria de oriente con la eminentemente cristológica de occidente. Sigue alimentando, en otras palabras, el mismo ideal de los Padres orientales: armonizar el platonismo con el cristianismo, sin traicionar la tradición veterotestamentaria completada por la cristiana. Es cierto que sus obras son escritas con una elegante prosa rimada. Sin embargo, no le viene de ahí la difusión, más cualitativa que cuantitativa, de su obra. Si su obra es aceptada con entusiasmo, en momentos en que la conciencia cultural de los cristianos está muy adormecida por la ignorancia (básicamente durante los siglos X a XIII), es porque aparece teñida con la autoridad apostólica que le presta el hecho de haber sido traductor del *Corpus Areopagiticum*, presuntamente escrito por aquel Dionisio que aceptó la fe cristiana y discípulo, en el Areópago ateniense, ante la predicación del apóstol Pablo. Por eso, para entender la cristalización estética de la recepción de la teología de la luz en el occidente europeo, y más en particular en la Catalunya condal, es necesario constatar la importancia de esas traducciones, y así vincular un texto (las obras del Pseudodionisio) y una imagen (la *Maiestas Domini*) sin forzar ni la palabra, ni la acción que se representan en el escenario de la Historia. Junto a esto, el Areopagita presenta al Verbo como el Uno Supremo. Por bondad, por amor a los hombres, consiente en venir al mundo de la distensión espiritual (ángeles: jerarquía celeste) y al mundo del cambio y de la multiplicidad material (hombres: jerarquía eclesiástica). Y una vez que ha venido, retorna, en un movimiento inverso, llevando esta multiplicidad cambiante y esta distensión hacia la perfecta unidad. Aquí se reconocen las dos dialécticas, descendiente y ascendiente, de la tradición platónica. Pero, mientras para los neoplatónicos la dialéctica descendiente es constitutiva de diversos órdenes de realidad (o sea, procesión y creación son idénticos), en Dionisio, al contrario, el Retorno del Verbo es una *reparación* de una creación preexistente. De ahí la importancia del aspecto arquetípico del Verbo como Causa Primordial de todas las cosas, que finalmente reunirá Eriúgena en la cuarta substancia, ni creada ni creadora. La Encarnación presupone una falta original y la historia de una humanidad pecadora, maliciosa y alicaída. La *philantropia* divina, bien que concebida bajo un tipo de difusión intemporal e impersonal del Uno neoplatónico, se inscribe en una economía de salvación y procede de un amor personal. A la luz de esta diferencia con respecto al neoplatonismo puro se comprende, nítidamente, una serie de conceptos que, poco a poco, se ha intentado desarrollar a lo largo de estas páginas: la relación entre la Teología de la Luz (salvadora y estética), la imagen del *Pantocrátor*, el pensamiento teológico cosmológico-escatológico de Juan Escoto Eriúgena, la importancia del elemento estético simbólico-histórico, la reflexión sobre un concepto de tiempo

Sapiencial-cronológico o Apocalíptico-escatológico, la importancia de constatar *históricamente* la recepción de la Patrística en general y de algunos pensadores en particular (Agustín-Pseudodionisio-Eriúgena) en la Catalunya condal.

6. Tres elementos se refieren a la teología de la luz inherente al cuerpo ideológico eriugeniano. En primer lugar, en términos del drama cósmico de salvación y redención, la luz simboliza la procesión del Hijo a partir del Padre. El Hijo es quien ilumina los lugares recónditos de la tiniebla y la ignorancia. Después de la expulsión del Paraíso, la condición humana de obscuridad e ignorancia permanece necesitada de iluminación y redención. En segundo lugar, el uso de la metáfora de la luz en un contexto epistemológico escenifica a Dios como *lux mentium*⁴⁰⁴, iluminador de la mente ignorante con el resplandor del conocimiento puro⁴⁰⁵. En tercer lugar, la metáfora de la luz es también utilizada como expresión de la difusión del ser desde su Causa primera hasta sus efectos creados. El intenso carácter neoplatónico de este aspecto, inspirado por la interpretación del Pseudodionisio de la frase de Santiago 1, 17 (“el Padre de las luces”), explica las causas primordiales en sus efectos -en su manifestación- como “resplandor” y “día”, y en su vertiente escondida como “noche” y “obscuridad”⁴⁰⁶. De hecho, el comentario de Eriúgena al primer día del *Génesis* interpreta la creación como un movimiento desde la obscuridad a la luz, desde lo desconocido a lo conocido⁴⁰⁷.

III. Forma

1. Más allá de la morfología de sus orígenes y de sus aplicaciones, el uso de la mandorla en el contexto de una recepción de la teología cristiana de la luz tiene un sólo sentido. No es algo genérico. La mandorla, concretamente, para el caso de la iconografía del Pantocrátor catalán de la época condal, es evidentemente una cristalización estética de la Ousía-Esencia. En este sentido, ya es conocida la iniciativa oriental para eliminar cualquier posible ruptura de la unidad esencial que existe entre el Padre y el Hijo, desde el punto de vista sustancial-esencial, acentuando su distinción *relacional*. En algunos casos la mandorla estará ocupada por el Pantocrátor-Padre, y en otros por el Pantocrátor-Hijo, o Verbo-Cristo, cuyo máximo desarrollo iconográfico queda plasmado en el Medioevo occidental que vive intensamente la Catalunya de los condes, vasallos de los monarcas francos. Junto al Dios-Almendrado, la iconografía de Cristo muriendo en la cruz, en el románico catalán, no es dramática sino serena. Pero es una auténtica *repulsio*. Se expresa a través de un sistema de ideas que, del mismo modo que recurre a la geometrización para hablar de la ‘Luz inaccesible’ mediante la Mandorla, acude a la serenidad humana como actitud ideal ante la muerte. Se trata de un sistema formal que representa la muerte eliminando el aspecto patético y retórico de modo que, a través de esa *ausencia*, se llegue a la auténtica *presencia*. Por otra parte, la *kenosis*, entendida como ‘ocultamiento de la forma divina’ aparece mucho más clara en Taüll. Porque la *kenosis*, desde el punto de vista estético, no es una *metáfora* del abandono, sino una *realización* del abandono. En Cristo la *kenosis* debe consistir en una

⁴⁰⁴PII, 684A.

⁴⁰⁵*Hom.* X, 289B, XII, 290B-C y XVII, 293A-B; PII, 683C y 691B. Vid. también PV, 1017A, 988C-D: III, 651A.; La ignorancia, utilizada en sentido peyorativo como representativa de la condición humana antes de la venida de la luz, se puede encontrar en PIII, 708D; IV, 761A, 777C, 781C, 813B y V, 867C.

⁴⁰⁶PIII, 692B-693A.

⁴⁰⁷PIII, 619Bss.; IV, 781Ass.

muerte, que supone un abandono, por decirlo así, ‘estético’ de la forma divina. La metáfora del dolor, a través de la figuración humana del cuerpo roto de Jesucristo devaluará, de algún modo, el poder de expresión de la *kenosis*. Si la *kenosis* es el abandono de la forma divina, el artista sabe dejar intacta la forma del cadáver humano, la figuración, al representar la muerte de Cristo.

2. La representación de Dios, tanto en Bizancio como en Roma, al menos hasta el siglo IV ha tendido a una progresiva espiritualización de sus formas. El arte catacumbario es una muestra patente al respecto: la pérdida de las referencias espacio-temporales en la pintura, tratando de marcar la diferencia con el arte de fuerte sabor sensual de la Roma helenística, heredado de la Grecia que ve morir a Aristóteles. Sin embargo, a partir del siglo IV la representación de la Imagen de Dios va consolidándose alrededor del hombre, en cuanto imagen del Dios invisible. Se hace, tal vez, más descaradamente paulina: toma una mayor importancia el hecho de un hombre hecho a imagen y semejanza de Dios. Mejor dicho: toma importancia la conciencia de Cristo, Palabra del Padre e imagen pura de su substancia, verdadero hombre. Esto equivale, en el arte oriental y occidental, a una sensible tendencia a la figuración: la recuperación del referente espacio-temporal en el arte y a una peligrosa asimilación entre la metáfora y lo metaforizado. En este punto surge la polémica iconoclasta, en la que se ha llegado a tal punto de mimesis del Dios hombre que existe el riesgo de confundir su imagen estética con su realidad teológica; existe el riesgo de idolatría, de alabar al icono: por eso se elimina temporalmente la imagen. Una vez restaurado el culto a la imagen, entre el siglo IX y X, se practica un tipo de representación pictórica de la divinidad que irá ligada a formas de abstracción que, sugiriendo las formas estéticas, más que explicitándolas en exceso, tratará de presentar a Dios con rostro humano pero espiritualizado. Esta imagen es la que llega, con retraso, al occidente latino de los siglos X, XI y XII en la forma que hoy conocemos como *románico*. Esta es la forma que debe llegar, vía Italia, vía corte carolingia, a la Catalunya condal., y supone un verdadero retorno de la imagen a la expresión abstracta de la divinidad. La severidad del *pantocrátor* románico europeo, que aparece geoméricamente nimbado por una aureola de luz no es sólo una cuestión debida a la poca pericia de los artesanos de las montañas del Pirineo, o de los valles prepirenaicos. Tras esos modelos iconográficos hay, básicamente, una historia de la teología que se ha debatido, durante siglos, en una controversia de gran elevación teológica y que se resume respondiendo a la pregunta: Cuando se da gracias a la luz del sol porque ilumina y da vida a la naturaleza, y toma forma litúrgica esa acción de gracias y se incorpora a la vida de la Iglesia, finalmente ¿a quién se adora: a la luz del sol (metáfora-icóno-realidad creada y riesgo próximo de idolatría) o a la única Luz, Creador del sol y de la luna (literalidad-verdadero Icono de la Luz-prototipo-Dios adorado)?

IV. Torsión

1. Cualquier reflexión sobre la imagen debe arrancar de lo simbólico. Pero, más tarde o más temprano, o a veces nunca, el símbolo experimentará una necesaria inversión que literaliza y ontologiza lo que el símbolo anunciaba. El símbolo es la latencia estética de lo literal. Lo literal se abre paso rasgando el símbolo a través de la abstracción de líneas y formas: es la expresión de lo sagrado. A veces este símbolo resiste más el paso del tiempo; otras, es casi momentáneo: pasa por el arte como una

exhalación. Es un proceso de *despliegue, conocimiento y representación* del Dios-Luz, que funciona gracias a un mecanismo, por llamarlo así, espiral. La recepción de la Teología de la Luz que cristaliza en la imagen iconográfica del Pantocrátor resulta difícil de describir: en Cristo la Luz que *existe* -sin Principio-, es *teofanizada* (el *et verbum caro factum est* juánico), *conocida* como *Lux mundi* (Juan 8, 12) y *cristalizada* estéticamente como imagen del Verbo encarnado (san Pablo arroja esta primera teología icónica de Cristo como Imagen del Padre en 2 Cor. 4,4⁴⁰⁸, Col. 1, 15⁴⁰⁹ y Heb. 1, 3⁴¹⁰). La existencia *escondida*, veterotestamentaria del Logos inexpresado; la *teofanización* neotestamentaria; la *iconización* paulina; y la *estetización* paleocristiana y, más tardíamente medieval son elementos de un proceso que dibuja una espiral de expresión estética que va cambiando de signo a medida que avanza. Como toda espiral sufre un efecto, por decirlo así, pendular, que la hace oscilar de un extremo a otro. La recepción de la Teología de la luz va de una Metáfora a una Metafísica de la luz; de una teología catafática a una teología apofática; de una figuración a una abstracción de la *imago dei* mediante el uso y abuso de formas geométricas. Simplificando, este conocimiento de la Palabra escondida, que culmina en una Luz que *retorna*, volviendo a hacerse estética, de continuo, en la constante revisitación de todos y cada uno de esos extremos del péndulo -y de otros que no menciono- sigue la siguiente poética: arranca de lo *metafórico* (sensible y figurativo (*reconocible*), por lo general) y avanza hacia lo *literal* (espiritual y abstracto (*irreconocible y cegador*), por lo general). Esta es una poética que debe emplearse si se pretende entender la *imago dei* del románico europeo como una manifestación de una Teología mística de la luz metafísica que, pendularmente, abandona sus zonas para habitar, como sucederá en el gótico, las estancias de una nueva Teología simbólica en la que la *imago dei* se acerca más a la creatura gracias a la autorrevelación de su aspecto exterior visible.

2. Conviene ver en qué términos se expresa la estética cristológica, y cómo concuerda su planteamiento con el tratamiento generalizado del *fondo* y la *forma* del icono del Pantocrátor. Se arranca de una distinción que Escoto hereda de Agustín, entre los vocablos *mysteria* y *symbola*. San Agustín, tal vez inspirándose en Orígenes, afirma que la Escritura es transmitida según la historia *cum docetur, quid scriptum aut quid gestum sit; quid non gestum, sed tantummodo scriptum quasi gestum sit*⁴¹¹. Esta frase permite intuir un interesante concepto aplicable a la explicación de cómo se hace presente el cristo-Luz en la iconografía del Pantocrátor catalán del siglo XII. El concepto se expresa mediante la bipolarización entre el *Sacramento* y el *Símbolo*, que cabe expresarla con otras parejas de vocablos de contenido semántico paralelo: signo-significado, figura-realidad figurada. En definitiva, Eriúgena, retomando un Agustín origeniano, distingue el *sacramento* del *misterio* en el sentido de que el *misterio* se produce en función del contenido del *sacramento*⁴¹²; y así, el *sacramento* es entendido como un signo encargado de anunciar por adelantado el misterio. De este modo, un ‘único misterio’ puede tener diversos sacramentos y, tal como lo describen los profetas el *sacramento* es futuro y, tal como aparece en el Evangelio, es un cumplimiento por

⁴⁰⁸ *Ut non fulgeat illis illuminatio evangelii gloriae Christi, qui est imago Dei.*

⁴⁰⁹ *Qui est imago Dei invisibilis, primogenitus annis creaturae.*

⁴¹⁰ *Qui cum sit splendor gloriae, et figura substantiae eius.*

⁴¹¹ *Enarr. in Psalm. 77. 26. PL 36, 999-1000.*

⁴¹² *Enarr. in Psalm. 106.14. PL 37, 1429: Magna mysteria ista, magna sacramenta, quam profunda, plena mysteriorum*

adelantado del *misterio*⁴¹³. Por ejemplo, los profetas anuncian el *sacramento* de la luz⁴¹⁴, mientras que Cristo, con su bautismo *sacramental* en el Jordán, prefigura el *misterio* de la luz de la gracia santificante⁴¹⁵. En definitiva, cuando Agustín habla de *mysterium* se refiere a lo que los griegos llaman *symbolon*, y que él mismo llama *symbolum*, reservando su uso para la expresión *symbolum fidei*⁴¹⁶. Esta es una concepción verosímil para fundamentar la distinción que Eriúgena establece entre misterio y símbolo, entre los que media el sacramento. El símbolo es el signo sensible que asocia las cosas similares entre sí; el sacramento es el signo sensible que, eficazmente, anuncia al misterio; el misterio es la realización de lo *simbolizado* y de lo *sacramentado*, más allá de lo humano. Se produce una especie de viaje, un itinerario de la mente, una *anagogía* entre el *símbolo* y el *misterio*, pasando por el *sacramento*⁴¹⁷. Estos tres elementos aparecen en la *Homilía al Prólogo de Juan*, donde se encuentran junto al concepto de Teofanía. Se trata de una teofanía cuyo significado esencial se hace particularmente claro a través de una metafísica de la luz que, para Eriúgena, pretende ser dos cosas: un paradigma universal para comprender y un estatuto ontológico que hace que las cosas sean lo que son. La teofanía es la luz y, al mismo tiempo, la causa de todo en el ser y en el pensar. La luz es la *metáfora absoluta*, lo cual hace que haya que recurrir, en su expresión, a la *literalidad absoluta*: el contenido que se hace visible en sí no puede ser completamente trasladado por ningún modo o discurso directo. Sólo hay un modo de expresar este pensamiento: a través del concepto de tiniebla. Si la oscuridad no es irracional e inidentificable, sino que además expresa el modo absoluto e inconmensurable de pensar, sólo puede ser definida como negatividad, aunque no sea en tan buen grado la causa del pensamiento finito. Esta ‘nada’ es oscuridad por virtud de la más intensa y elevada luz: *Altitudo claritatis, lux per excellentiam, excessus luminis*⁴¹⁸. Dios, en su ser-en-sí-mismo no es ni comprensible ni definible, *ineffabilis lux*⁴¹⁹.

3. Las palabras de la Biblia “Dios vive en una luz inaccesible y ningún hombre puede acercársele” (1Tim 6,16) y “Ningún hombre le ha visto jamás” (Jn 1, 18 y Ex 3, 20)⁴²⁰ substancializan y refuerzan esta teología negativa que, en términos iconográficos, lleva al teólogo y al artista a expresar a Cristo-Luz recurriendo a una literalización de la luz, prescindiendo de la categoría metafórica. Así se entiende la abstracción de las formas y el hieratismo de una figura que, en la mayoría de las páginas del Evangelio, es cercana a los hombres y que el arte del siglo XII expresa *tal cual es*. La observación del Cosmocrátor del tapiz de Girona hay que verla a la luz de estas consideraciones. Ahí aparece el Cristo REX FORTIS que prescinde del *símbolo* y, saltando por encima del *sacramento*, va directa al *misterio*. El observador, ante este tipo de imágenes se enajena como hombre y es transportado a un mundo sólo expresable mediante planos

⁴¹³ *De civ. Dei*. VII, 32: *Hoc mysterium vitae aeternae iam inde ab exordio generis humani per quaedam signa et sacramenta temporibus congrua... praedicatum est.*

⁴¹⁴ Sal 7, 25-26.

⁴¹⁵ Mt 3, 11; Lc 3, 21-22; Jn 1, 31-34.

⁴¹⁶ Pépin, 1973, p. 23.

⁴¹⁷ *Expos.* I.2, PL 122, 132CD: *Per symbola, hoc est per signa sensibilibus rebus similia (...) et per anagen, hoc est per ascensionem mentis ad divina mysteria, contemplabimur, quantum nobis sinitur, manifestatas caelestium intellectum dispositiones*

⁴¹⁸ PIII 1, 623D; similares expresiones en la *Homilía*: *Quia ego sum lux intelligibilis mundi, hoc est, rationalis et intellectualis naturae (...) vos non estis substantialis lux, sed participatio per se subsistentis luminis* (HP XIII, 291A).

⁴¹⁹ PIII 16, 668C, Similares expresiones en la *Homilía*: *Luminis substantialis* (HP XVI, 292C).

⁴²⁰ PIII 16, 668C.

geométricos inhabitables para el ser humano, en los que se está expresando algo sobrenatural. El desierto en el que Juan grita, se hace discernible como la proclamación de la Palabra que es -hablando alegóricamente- la “distancia” o “sublimidad” de la divina naturaleza. Esto equivale a decir que el desierto es en su Nada, una anticipación de la canción mística *Granum Synapiis*, en la que lo super-sustancial es considerado “ni como esto ni como aquello”, es decir, nada existente. Consecuentemente, Dios puede ser definido como Nadao como Desierto. Finalmente, en el sistema de Eriúgena, que pasa por una *lux trina* (del Padre-*lumen primum*; del Hijo-*lumen verum*; del Espíritu Santo-*anima mundi*), todo volverá a su lugar de origen, en virtud de una *introdutiva lux* que devuelve al origen de su existencia todas las cosas, después del descubrimiento y la contemplación de las formas puras y de las cosas inteligibles, y gracias al esfuerzo personal y a la divina gracia (*pulchrum*) que trabaja en el alma del filósofo, del sabio que cree.

4. La única vía de expresión que la teología catafática, afirmativa, puede tener es la metáfora. Porque, en el arte y en la literatura, si se parte de la base de una teología de un Dios inefable, sólo se le podrá describir haciendo una traslación de lo creado al Creador. Este será el campo de análisis más propio de la época gótica que del románico. En el gótico la luz será categorizada con la metáfora por excelencia para expresar lo divino, no para negarlo. Se llegará a lo sobrenatural ‘por una luz que ilumina’. En el románico, por el contrario, se llega al conocimiento de la divinidad no ‘por una luz que ilumina’ sino por una luz que ciega’. Por eso será preciso expresar la naturaleza del Verbo mediante variadas gamas de planos geométricos y gamas cromáticas de colores saturados, buscando la pureza de una belleza que, más que en añadir, más que en la presencia de múltiples elementos, residirá en la ausencia de los mismos. Nunca, como en el románico, la ausencia de elementos formal-compositivos, había expresado tanto contenido. No es en vano que Juan Escoto Eriúgena y sus lectores del siglo XII como Honorio ‘Augustodunensis’ iniciarán una reflexión sobre Dios como Nada. ¿Cómo Dios crea el mundo de la nada sin ser Él la Nada? son preguntas que se tratarán de resolver en el curso de esta espesa investigación sobre la recepción de la Teología de la luz en el Occidente cristiano.

5. Lo que se entiende por Noche relativa al conocimiento de Dios por medio de sus ausencias es, en la tradición patristica y aun dionisiana que llega a la Catalunya románica, una mística de la tiniebla en un sentido distinto a lo que será el conocimiento de la *Noche oscura* de san Juan de la Cruz en el siglo XVI. Da la impresión de que la Teología de la tiniebla que se recibe en el occidente cristiano, con anterioridad a la mística castellana es, salvo excepciones, una especie de conocimiento abstracto de la Divinidad, más que una experiencia personal religiosa cegadora. Más que un Dios *experimentado* como ausencia de luz es un Dios pensado, *conceptualizado* como Tiniebla. Sin embargo, tal vez haya un punto en que la mística de la tiniebla aprehendida y la experienciada confluyen: la eliminación de la metáfora de la luz para conocer a Dios. La expresión literal de Dios hará desaparecer la luz del panorama de la posibilidad de su conocimiento. Y se dará paso a la desfiguración de la imagen de Dios como sistema formal-compositivo más apto para expresar la esencia de lo Inefable a través de un predominio absoluto de la línea y del color, por encima de los recursos más ‘pictóricos’ que propondrá la tradición clásica. Es lógico que hayan desaparecido, a estas alturas, los ‘ropajes mojados’ en la representación del Pantocrátor-luz: no interesa tanto sugerir un Dios-Luz-antropológico que se mueve tras una tela mojada, como un Dios que se esconde, oscuro, tras los planos geométricos de un cierto aniconismo

románico de la *imago Dei*. Las imágenes que por doquier se encuentran en el Pirineo, tanto al norte como al sur, presidiendo los tímpanos de las fachadas de catedrales y pequeñas edificaciones rurales, o jerarquizando el espacio interior de esas mismas edificaciones, con la colocación de la mandorla de luz en el mismo eje longitudinal Este-Oeste que la ventana que se abre al Oriente para recibir, de madrugada, los primeros rayos del sol. *Lux orta est*: Así expresa a menudo la liturgia del tiempo el hecho de este amanecer de luz que hace resucitar de la obscuridad esos programas pictóricos expresamente pintados a base de colores saturados y abstracciones geométricas análogas a la geometrización, en forma de triángulos, del pensamiento del Pseudodionisio. Un cambio se produce desde la representación del Dios invisible a través de formas disímiles hasta la comprensión de ese sistema formal-compositivo que mueve, finalmente, la piedad de los fieles. Da la impresión de que la Ciencia de la Jerarquía Eclesiástica, entre la Celeste y la Legal, ofrece un giro helicoidal que, en un momento determinado, sea capaz de transmutar ese sistema de imágenes disímiles, en una referencia bastante directa a la Trascendencia del Dios Luz que preside iconográficamente esos lugares de culto.

6. “El alma también está en movimiento. Movimiento circular cuando entra dentro de sí, se olvida de lo exterior y recoge sus potencias para que nada la distraiga. Es una especie de movimiento giratorio fijo que la hace tornar de la multiplicidad de las cosas externas y concentrarse en sí misma. Íntimamente unidas ya el alma y sus potencias, el movimiento giratorio la levanta hasta el Bien-Hermosura, que trasciende todas las cosas, es uno y el mismo, sin principio ni fin”. Hasta aquí dos movimientos: el rectilíneo y el circular. “Se mueve el alma en espiral cuando, según su capacidad, es iluminada con las noticias divinas, pero no por vía de intuición intelectual sino más bien por razonamiento discursivo, pasando de una a otra idea”⁴²¹. Estos tres movimientos ya han sido comparados a tres clases de teología: discursiva, simbólica y mística. Si se intenta pensar en términos estéticos, da la impresión de que el movimiento rectilíneo, la teología discursiva, la proporciona la lectura de las inscripciones: EGO SUM LUX MUNDI, aparece expresado algunas veces en el libro que presenta el Pantocrátor. Es una cita, una constatación *rectilínea* que no puede llevar más que a una teología discursiva: a una explicación de la fe. En cambio, el movimiento circular ocurre “cuando el alma entra dentro de sí, se olvida de lo exterior y recoge sus potencias espirituales para que nada la distraiga”: es un intento, un esfuerzo creatural, que se traduce estéticamente a través del proceso iconográfico, en el que se intenta recoger al fiel mediante imágenes simbólicas: se le coloca dentro de viñetas para que, mediante el símbolo, reviva la fe circularmente: una y otra vez. Serán imágenes que tratarán de imitar la realidad figurativa; serán metáforas, traslaciones de elementos creados y atribuciones de estos elementos a la Deidad. Todas las escenas que rodean al Pantocrátor en los frontales de altar son de este tipo. Incluso algunas imágenes del Pantocrátor pertenecen a esta género de teología estético-simbólica que el Pseudodionisio expresa mediante este movimiento circular. En el arte románico se constata este tipo de experiencia religiosa epitelial en la medida en que las distintas imágenes se van humanizando. Este movimiento helicoidal altera, por momentos, el sentido de la pirámide jerárquica entre la Tearquía como Luz Inaccesible y el símbolo como rastro estético o disimilitud que se refiere, por vía de teología negativa, al Pantocrátor-Luz. La representación por disimilitud invierte, por decirlo así, la tradición clásica de simetría y armonía, en la que, probablemente, el propio Areopagita se había

⁴²¹ ND 705AB.

formado, en los últimos años de tardoantigüedad y primeros de Edad Media. El hecho de que no le repugne el intento de simbolización, incluso bíblico, de un Dios representado a través de la ausencia de sus atributos es una inversión de la pirámide de la jerarquía de los valores estéticos. Es, por decirlo así, una huida hacia adelante en el sentido más estético del término donde, de un modo original, a la desfiguración de la imagen de Dios corresponde, por contraste, una mayor presencia de su realidad divina. Bajo esta perspectiva, el concepto teológico-estético negativo es una inversión de una pirámide jerárquica de valores estéticos que se rompe, tal vez por primera vez, tras largos siglos de tradición grecorromana.

V. Abstracción

1. Si hay una fuerte insistencia en decir que Dios es *lumen de lumine, lux mundi, lux hominum* y otras expresiones para llamarle Luz ¿cómo representarlo metafóricamente a través del arte, que viene a ser una ‘metáfora de metáfora’? La respuesta es que hay que hacer abstracción pictórica de la esencia de Dios. Este es el sentido de la forma almendrada de la mandorla, y el sentido de rasgos fisonómicos como el del rostro del Pantocrátor de sant Martí Sescorts o el de sant Climent de Taüll. Con cierta diferencia de cronología, aparecen dos rostros que de ningún modo el artista puede haber buscado una expresión metafórica de lo divino. El rostro de la *Maiestas* de sant Martí aparece traspuesto, como perteneciendo, en el cuerpo y en el alma, a otro mundo. La mirada del Cristo aparece levantada hacia lo alto, prendada de una gran fuerza interior contenida en la estrechez del espacio geométrico en el que el artista coloca ambos ojos. Con cuatro trazos simétricos, con el tabique nasal como eje, y un par de gruesos puntos laterales se ha despachado la representación iconográfica del “Que habita una luz inaccesible”, como tantas veces repiten las fuentes filosóficas, derivadas del pensamiento areopagítico. El óvalo de la cara, interrumpido en la parte inferior por los trazos de la barba, se ofrece como una especie de ventana a esa luz: no mira sino que invita a asomarse a un abismo insondable. Es el rostro Esencial, aureolado por una melena al estilo clásico y, sobre todo, por un nimbo crucífero, contenido circularmente por una espesa línea perimetral. En la parte superior, esta aureola se superpone a otra ‘luz’: la de la mandorla, para cuyo fondo el artista ya utilizado el mismo color que el del rostro del Omnipotente. ¿No es cierto que, más que una metáfora, es un intento de representar al Dios-Luz mediante un sistema formal-compositivo que, sin ser perfectamente abstracto, sí hace abstracción de rasgos humanos, espiritualizándolos? Entonces, siguiendo el texto de Escoto, esta es la diferencia entre los cuerpos geométricos y los cuerpos naturales: lo propio de los primeros es ser pensados, lo propio de los segundos es ser vistos. Los cuerpos geométricos que no subsisten en una ousia son cuerpos imaginarios. Esta es la condición que establece Escoto para que existan, en una realidad espiritual, los cuerpos geométricos: que subsistan en una Esencia. Esto es justamente lo que ocurre en los rostros analizados. Son representaciones que, utilizando elementos geométricos, no son imaginarios porque tienen ousia o, mejor dicho, son la Ousia. Todo cuerpo requiere de ousia para subsistir, mientras que la ousia no requiere de ningún cuerpo porque ya subsiste. No es necesario, por tanto, representar a la divinidad utilizando todos los recursos artísticos al alcance de la mano. Basta con que lo que se represente tenga una ousia propia para que una insinuación geométrica sea suficiente para representar el Verbo de Dios Encarnado. Es el arte de las ausencias: cuantos más elementos compositivos desaparezcan del plano representacional, más trascendente resultará la

representación de la Divinidad. Tal vez sea ésta la idea que haya predominado desde la decrepitud del renacimiento carolingio hasta finales del siglo XIII en la Corona catalano-aragonesa, en la que se inicia una rehabilitación del espacio pictórico de la mano de la imitación de la realidad figurada.

2. La reliquia permite una mayor abstracción de la imagen. Dada la gran *presencia sobrenatural* que se consigue con una reliquia escondida, recóndita, en alguna parte de la imagen, ¿para qué esforzarse en conceder a la imagen una semblanza con la realidad antropológica de Cristo y de los santos? Además, una *imago Dei* figurada, realista, tiene una menor capacidad para sugerir contenidos sobrenaturales que una imagen más abstracta, que deja un mayor margen de maniobra a la imaginación y a la piedad de los fieles. Ahí la reliquia está, de algún modo, cubriendo un vacío estético, el vacío entre la realidad *vista* y la realidad del *misterio*, que arranca siempre de lo sensible pero que, en un momento determinado, se desvincula del símbolo y se hace literal, sugiriendo más lo que no es que lo que es. Ahí radica una de las claves de la teología areopagítica que hereda Juan Escoto Eriúgena. Es un juego de ausencias-presencias, de apofanías-catafanías, que Escoto, citando a san Agustín, a veces expresa en términos muy bíblicos como los siguientes: Así, san Agustín dice: ‘Adán duerme, y Eva es hecha: Cristo muere y la Iglesia es hecha’. Mientras Adán duerme, Eva es hecha de su costado: cuando Cristo está muerto, de su costado abierto fluyen los sacramentos sobre los cuales su Iglesia es construida. Porque la Sangre permanece para la consagración del Cáliz; el agua (de su costado abierto: se entiende) para la consagración del bautismo⁴²².

3. El valor estético y teológico de la luz se transmite en todas las épocas en que el arte bizantino, como tal, tiene ocasión de penetrar en el occidente cristiano. Esto es posible por muchas razones, entre ellas algunas que se desconocen. Sin embargo hay una teología de la luz que llega a Occidente por una doble vía. Por vía de la liturgia está suficientemente demostrado; por la vía del arte, que en muchas ocasiones es una vía que se solapa con la litúrgica, también está claro. Porque el arte no hace sino cristalizar estéticamente formas de pensamiento cultural que, con anterioridad a la imagen, ya existían en la palabra. En la recepción de la teología de la luz es importante constatar una y otra vez el hecho de que la Palabra precede siempre a la Imagen. La imagen se presentará como una cristalización estética de la Palabra. Esta es una experiencia aprendida del Oriente, de donde nacen todas las religiones de la luz y de donde proviene, históricamente, la imagen cuya recepción cultural aquí se estudia: el Pantocrátor-luz, los orígenes de cuyo culto se remontan a la edad apostólica, saltan a la patrística y se reciben en el Imperio franco, cuya Marca más meridional estará llamada a independizarse del reino franco a finales del siglo X y unirse al reino aragonés a mediados del siglo XIII. En todo este tiempo, por influencia de esta cultura oriental, la representación del Cristo-Luz habrá experimentado un *proceso de abstracción* formal-compositiva significativo del intento por representar el aspecto apofático de un Dios que, más que teofánico-metafórico, parece estar, por estas épocas de la historia del arte, oculto en una representación de la luz que le instala en el Más-allá de la representación pictórica: allá donde desaparece la perspectiva lineal y donde el Dios representado aparece como un ser estéticamente inconsciente del mundo que le rodea, a la vez que metafísica y teológicamente providente porque impregna la liturgia y el arte de la época hasta el último rincón perdido de los valles de ambos lados del Pirineo.

⁴²² PL 122, 836D.

4. Este lenguaje filosófico y este contenido estético entran en juego constantemente en la historia y en la filosofía de la recepción de la Luz en la imagen teológica del Dios cristiano gracias a conceptos que Eriúgena traduce del *Corpus Dionysiacum*. Concretamente, hay un concepto fundamental, que debe ayudar a comprender la naturaleza de esta compleja recepción de la Teología de la Luz: la Luz que se representa en el Pantocrátor es una luz arquetípica, como corresponde a su condición de Causa primordial en el Verbo. “Porque el πρωτοτυπον, o sea, el Principal Ejemplar, es Dios a través de la naturaleza, mientras que la imagen de Dios es Dios a través de la gracia. El πρωτοτυπον es difundido a través de todas las cosas, distribuyendo a todas su esencia; la imagen, purificada (iluminada y perfeccionada) por la luz de la gracia, invade todas las cosas, formando un conocimiento de ellas en sí misma (...) Porque el alma es la imagen de Dios, el cuerpo es la imagen del alma”⁴²³. Por eso no hay ningún simbolismo adecuado para expresar al Dios-Luz: precisamente porque al representar el Verbo-Luz se trata de representar al Principal Ejemplar, al Arquetipo. Esta será, necesariamente, una representación disímil, es decir, inverosímil o desemejante. Ahí está, en el arte de la mandorla, de la cruz y de la eucaristía, la importancia de la abstracción pictórica: en la medida en que se huye de todo simbolismo, en la medida en que se va a buscar la pintura de la Palabra, la figuración va desapareciendo y la presencia del Arquetipo entre los fieles, la Trascendencia, va creciendo.

5. Junto al tiempo escatológico al que el Verbo pertenece como Palabra increada, permanece el tiempo Sapiencial como Palabra encarnada. Este es el núcleo de la polémica iconoclasta: una comprensión insuficiente de la realidad sobrenatural encarnada, por una parte y, por otra, una desviación hermenéutica del sentido arquetípico al que necesariamente alude toda imagen. La imagen figurativa siempre será metáfora: aludirá, con lo visible, a algo invisible; la imagen abstracta, geometrizada y fuera, por decirlo así, del espacio y del tiempo, también será metafórica (porque arranca de lo simbólico-sensible), pero siempre tendrá más capacidad para sugerir contenidos sobrenaturales que la figurativa. La imagen que quiere representar el Verbo-Luz necesariamente debe rehuir, como ocurre en el románico catalán, de la figuración, de la antropomorfización que supone la técnica del ‘ropaje húmedo’. “El simbolismo de la disimilitud es el avatar semiótico de la teología negativa (...). Así la aparente contradicción en Dios (fruto de la utilización del lenguaje dionisiano) es sobrepasada en nombre de la absoluta trascendencia”. Así, mientras la obra del Pseudodionisio, ‘Piensa la disimilitud’, con Tomás de Aquino se ‘Vence la disimilitud mediante la analogía’ y, ya en el Renacimiento, con Marsilio Ficino, se vence definitivamente esa desemejanza mediante el Amor. ¿Qué ocurre con la disimilitud dionisiana en el contexto de este trabajo sobre la recepción de la teología de la luz en el Pantocrátor catalán de alta Edad Media? Simplemente que la Disimilitud *es pintada*. ¿Cuáles son los recursos formales-compositivos para realizar esta cristalización pictórica con el objetivo de dar a entender el concepto del Dios-Luz? Los mismos que los recursos literarios: acudir a la abstracción, tal vez el instrumento más apto para representar la Luz inaccesible en un momento en que el Arquetipo está ocupando, en la escala de valores culturales de la época, la cúspide de la pirámide, como Causa Primordial de los creado, como Señor de una relación ‘feudovasallática’ trasladada al plano de lo espiritual, como Juez de un Tiempo que, saliéndose del tiempo sapiencial de

⁴²³ PL 122, 585CD.

la cronología de los días y de las semanas, apunta a un Tiempo escatológico en el que el Arquetipo, Alfa y Omega, llega para rechazar a los injustos y acoger en su seno a los que, en la vida terrestre, no han despreciado su Luz y su Palabra eterna.

Bibliografía

1. Fuentes manuscritas

- Alençon, Biblioteca municipal, 149, (siglo XII).
- Apt, Biblioteca Capitular, Ms. 4, (s. X-XI).
- Avranches, Biblioteca municipal, ms. 2 (s. XIII).
- Avranches, Biblioteca municipal, ms. 230.
- Avranches, Biblioteca municipal, ms. 85, (fines del s. XII).
- Bâle, Bibliothèque Universitaire, O.IV.34,
- Bamberg (Ph 2/2) (s. IX);
- Bamberg, Staatsbibliothek, Bibl. 94 (A.II 18).
- Barcelona, ACA Ripoll, 168.
- Barcelona, ACA Ripoll, 46.
- Barcelona, ACA Ripoll, 49.
- Barcelona, ACA, Ripoll 106, *Collectaneum*, s. X.
- Barcelona, ACA, Ripoll 225,
- Barcelona, ACA, Ripoll 42.
- Barcelona, ACA, Ripoll 83
- Barcelona, ACA, Ripoll, 151.
- Barcelona, ACA, Sant Cugat, 22.
- Barcelona, ACB, 110, (s. XV).
- Barcelona, ACB, Códex 3, (siglo XI).
- Barcelona, ACB, Códex 37.
- Barcelona, ACB, Códex 3, (s. XI).
- Barcelona, ACB, Códex 37.
- Barcelona, ACB, Codices et fragmenta n° 3, (s. XV-XVI);
- Barcelona, BC ms 39.
- Barcelona, BC ms. 40.
- Berna Burgerbibliothek, ms. 469.
- Brit. Mus., Royal 2.A.XXII, f. 14 (Westm. o s. A. Min. 1200 f. 14)),
- British Library, Add. 30.846
- British Library, Add. 30.853,
- British Museum, Add. 30.844,
- British Museum, Add. 30.845,
- British Museum, Add. 30.846,
- British Museum, Add. 30.851
- British Museum, Add. Mss 17737-17738)
- Bruselas, Bibliothèque Royale, ms. 10.527
- Calahorra, Archivo Catedral, 1, (c. 1121y 1125).
- Calahorra, Archivo catedral, 4, folios sin numerar (s. XIII-XIV)
- Cambridge, Gonville and Caius College, 243, (s. XII);
- Cambridge, Trinity College, B.15.21.
- Cambridge, University Library, li. II. 19 (1752), (s. XII);
- Cantabrigensis Collegii Corporis Christi codex 223,
- Chartres, ms 214 (olim 173), fol 22r., siglo XII.

- Colonia (museo diocesano Col. Min. 22),
- Colonia, Admont 678, Stadtardiv W.4º.225.
- Colonia, evangeliario de santa María *ad Gradus*, museo diocesano Col. Min. 22
- Córdoba, Catedral sign. I (olim 72).
- Dijon, Bibliothèque municipale, 167, siglo XII.
- Dijon, Bibliothèque municipale 167, s. XII-
- Escorial P.III.4 (s. XII).
- Firenze, Biblioteca Laurenziana, Conventi soppressi, 301, (s. XIII);
- Firenze, Biblioteca Laurenziana, Conventi soppressi, 631, (segunda mitad del s. XII);
- Firenze, Biblioteca Laurenziana, Fiesole, 54, (s. XV);
- Firenze, Biblioteca Laurenziana, plut. 12.23, fol. 70-76v
- Firenze, Biblioteca Laurenziana, plut. 17.38, (s. XII);
- Firenze, Biblioteca Laurenziana, plut. 17.40, (tercer cuarto del s. XII);
- Firenze, Biblioteca Laurenziana, plut. 17.42, (tercer cuarto del s. XII);
- Firenze, Biblioteca Laurenziana, San Marco 114, (s. XIII).
- Firenze, Biblioteca Ricardiana, 224, (tercer cuarto del s. XII);
- Girona, Archivo Capitular, ms. 20.b.5.
- Girona, Archivo Capitular, ms. 20.b.6.
- Girona, Archivo Capitular, ms. 20.b.8.
- Girona, Bibl. Sombola, fol 8, *lectionarium*, s. XII.
- Girona, Catedral de Girona, Ms. 7, fines del s. X, TCG, 11,
- Girona, Colegiata de san Félix, *Antiphonarium*, s. XI.
- Girona, Colegiata de san Félix, ms. 14, seminario 140.
- Girona, Colegiata de san Félix, ms. 15, seminario 141.
- Girona, Museo diocesano, *Homiliarium Bedae*.
- Huesca, Archivo catedral, ms. 7, (s. XII);
- Jerusalén Patr. Lib. Cod. Taphou 14.
- Laon, Bibliothéque Municipale, 81.
- Leiden, Bibliotek der Rijksuniversiteit, Voss. Lat. F. 108, (s. XII).
- Leiden, Scaliger 38 (olim 31) del siglo XI, fol. 47r-48v.
- León, Colegiata de san Isidoro, cod. 2.
- Liége, Bibliothéque Universitaire, 363.
- London, Brit. Libr. Add. 11035 (s. X/XI?);
- London, Brit. Libr., Add. 14788,
- London, Brit. Libr., Add. 30853.
- London, Brit. Libr., Add. 38116, (s. XIII).
- London, Brit. Mus. Add. 30848, fol. 125v, del siglo XI.
- London, Brit. Mus. Add. 30850, fol. 106v.
- London, Brit. Mus. Harley, 7183, (tercer cuarto del s. XII);
- London, Brit. Mus. Old Royal 15 B IX, fol. 73v-74v;
- London, Brit. Mus., Harley, 7183, (tercer cuarto del s. XII);
- Milán, Biblioteca Nacional Braidense (Palazzo Brera), AD XIV 26, (s. XV).
- Módena, Biblioteca Estense, a. W. 1. 1 (Lat. 671).
- Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, Lectionnaire de l'office divin, del s. XII.
- Montserrat, ms. 1255-II, fol. 1-3 (folios que provienen de un homiliario del s. XIV);
- Montserrat, perg. Bages, n. 1590 de 11 de agosto de 1088.
- Ms. 561 de la Biblioteca Mazarina
- Ms. del Monasterio de san Millán, actualmente en la Bibliotrecra de la Real Academia de Historia de Madrid, "Aemilianensis n. 60";

- Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10546, (s. XIV);
- Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 380 (s. XIII);
- Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 560, fol. 16r-19r;
- Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm, 14000.
- Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. 835, (s. XIII),
- Nápoles, Biblioteca Nacional VI, Aa. 16, (s. XIII-XIV).
- Nápoles, Biblioteca Nacional, XII, G. 13, (s. XIII).
- Narbona, Tesoro de la catedral, ms. 4.
- Narbona, Tesoro de la catedral, ms. 6.
- New York, Piermont Morgan Library, Cod. 791.
- Olomouc, Universitní knihovna, II.136 (II.IV.8), (s. XIV/XV).
- Orléans, Biblioteca Municipal, ms. 125.
- Oxford, Bodleian Library, *Canonici Liturgici*, 391, (primera mitad del s. XII).
- Oxford, Bodleian Library, Rawlinson C. 286, (s. XII-XIII);
- Oxford, Queen's College, 317, (inicios del s. XIII);
- Oxford, St John's College, 11, (s. XII);
- Pamplona, Diputación, homiliario, (s. XIII/XIV).
- París, Biblioteca del Arsenal, 852, (s. XII).
- París, Biblioteca Nacional, Gr. 375.
- París, Biblioteca Nacional, Lat 12965
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 1035.
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 1118.
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 11248,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 1139,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 1152.
- París, Biblioteca Nacional, lat. 1154,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 12139.
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 1240
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 12964
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 1309.
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 14464,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 1645,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 1764,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 1920,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 2290;
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 2653,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 266.
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 2832,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 2950,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 3086.
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 3782.
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 3806.
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 5302,
- París, Biblioteca Nacional, lat. 5304,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 5595.
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 6734
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 790,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 8850.
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 9436.
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 9438.

- París, Biblioteca Nacional, Collection Baluze, 107, f. 272 (ex Arx. Ripoll),
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 1035.
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 12139,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 1309;
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 1920,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 266,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 3782
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 5595,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 697A,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 8850,
- París, Biblioteca Nacional, n.a.l. 1490
- París, Biblioteca Nacional, n.a.l. 903;
- París, Biblioteca Nacional, Nouv. Acq. Lat 1303,
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 6.
- París, Biblioteca Nacional, Lat. 9438
- Piermont Morgan Library, Cod. 791, (s. XIII).
- Praha, Kapitula 210 (A. CXIII.1), (s. XV, en papel).
- Praha, Národní muzeum, ms. XIII.B.3 (3289), (s. XIV).
- Praha, Universitní knihovna, 192 (I.E.7), (s. XIV-XV, en papel).
- Reims 875 y Bamberg, Staatsbibliothek Ph. 2/1 (HJ.IV.5)
- Roma, Archivio di Stato, Ospedale San Salvatore, 994.
- Roma, Biblioteca Casanatense 717, (tercer cuarto del s. XII);
- Roma, Biblioteca Nazionale, Fondo Sessoriano, 39, (primera mitad del XII);
- Roma, San Giovanni in Laterano, Archivio Capitolare, A. 77, (tercer cuarto del s. XII).
- Roma, San Juan de Letrán, Archivo Capitular, A. 77, (tercer cuarto del s. XII).
- Roma, Vatic. regin. 1661,
- Rouen, Biblioteca municipal, 1398 (U. 65).
- Rouen, Biblioteca municipal, 505 (A. 420), (fines del s. XII).
- Seo de Urgel, Biblioteca Capitular, Ms. fgmt 181.
- Siena, Biblioteca degli Intronati, F.I.5,
- Siena, Biblioteca degli Intronati, G.I.1.,
- Stiftbibliothek Ms. 488, p. III (Saint-Gall, Suiza).
- Tarragona, Biblioteca Provincial, Santes Creus, 139.
- Toledo, Biblioteca Capitular, ms. 35.4, fol 160-160v
- Toledo, Biblioteca Capitular, ms. 34.4,
- Toledo, Biblioteca Capitular, ms. 35.6,
- Toledo, Biblioteca Capitular, ms. 35.7;
- Tortosa, Biblioteca Capitular, Ms. 105, *De quinque Septis*, Hugo de san Víctor, siglo XIII.
- Tortosa, Biblioteca del Archivo Capitular, Ms. 134.
- Tortosa, Biblioteca del Archivo Capitular, Ms. 144, Filosofía del Maestro Guillermo de Conques.
- Tortosa, Biblioteca del Archivo Capitular, ms. 87, (siglo XII).
- Tortosa, Biblioteca del Archivo Capitular, Ms. 90, Regla de los canónigos de san Agustín, siglo XII.
- Troyes, Biblioteca municipal, ms. 890, (siglo XII).
- Tübingen, Biblioteca universitaria, ms. Tours, Min. IX 46.
- Valencia, Archivo capitular, ms. 78 (33), (s. XI-XII).
- Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. Lat. 123, fol 129v.

- Vaticano, Biblioteca Apostólica, Urbin. Lat. 31, (s. XV).
- Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. Gr. 1947.
- Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. Lat. 214, (fines del s. XV);
- Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. Lat. 5729, fol
- Vaticano, Biblioteca Apostólica, Vat. Lat. 652 (s. XII).
- Veronense códice LXXXIX
- Vic, MEV , 131.
- Vic, MEV , 20 (XCVIII),
- Vic, MEV , 83 (CIX).
- Vic, MEV , CXXIV.
- Vic, MEV , XXXI.
- Vic, MEV, 134 (LXXXIV).
- Vic, MEV, 149
- Vic, MEV, 27.
- Vic, MEV, 59.
- Vic, MEV, 80 (CVIII),
- Vic, MEV, 81 (C),
- Vic, MEV, 82 (CVII)
- Vic, MEV, 84 (CVI);
- Vic, MEV, 85
- Vic, MEV, 86;
- Viena, Osterreichische Nationalbibliothek, Vindob. Lat. 1120 (Univ. 57), (s. XIII).
- Viena, Osterreichische Nationalbibliothek, Vindob. Lat. 679 (Theol. 66), (s. XIII).
- Vorau, Stiftsbibliothek 86, (s. XV).
- Worcester, Biblioteca de la Catedral, F. 92, (s. XII).
- Zaragoza, Seo 17-34 (Actualmente, New Haven, Yale University Library, T. E, Marston nº 137), (s. XII).
- Toledo, Biblioteca Capitular, ms 35.2, actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, n. 10.110;
- Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. Lat. (s. XIII-XIV);

2. Fuentes impresas

- Aalen, S. *Die Begriffe Licht und Finsternis im Alten Testament, im Spätjudentum und im Rabbinismus*, Oslo, 1951.
- Ainalov, D. V. *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, Rutgers Byzantine Series, edited by Cyril Mango, New York, New Brunswick, 1961.
- Ainaud de Lasarte, J. *Pintura románica catalana*. Barcelona:, 1962.
- Ainaud de Lasarte, J. “Moissac et les monastères catalans de la fin du Xe au début du XIIe siècles”, *Annales du Midi*, 75, 1963.
- Ainaud de Lasarte, J. «Pittura spagnola del periodo romanico». A: *El Greco*, Bèrgam, 1964.
- Ainaud de Lasarte, J. “Supervivencias del Pasionario hipánico en Catalunya”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, 28, 1955-1956.
- Ainaud de Lasarte, J. *Art romànic. Guia*. Barcelona: 1973.
- Ainaud de Lasarte, J. de. *Art roman catalan, Peintures sur bois* (Coll. ABC Hazan, pl. 4

- Ainaud de Lasarte, J. *Exposición de pintura catalana*. Casón del Buen Retiro, Madrid: 1962, nº 26.
- Ainaud de Lasarte, J. *Pinturas españolas románicas*. Barcelona: 1962.
- Ainaud de Lasarte, J. *Pinturas románicas*. Col. Unesco de Arte Mundial, 7. París: 1957.
- Alfonso, P. *L'Antifonario dell'Ufficio Romano*, Subiaco, 1935
- Alonso Schöckel, L. "Domesticación e ironía en el libro de Tobías", *La Biblia en el Arte y en la Literatura*, V Simposio bíblico español, Pamplona, 14-17 de septiembre de 1997.
- Alonso, J. M. "Teofanía y visión beata en Escoto Eriúgena", *Revista española de Teología* X, 1950, p. 361-389 y XI, 1951.
- Altés y Aguiló, F. X. "A propòsit del manuscrit llatí 3086 de la Biblioteca Nacional de París: Un homiliari de Vilabertran", *Miscel.lània litúrgica catalana*, 2, Barcelona, 1983.
- Alturo Perucho, J. "La cultura llatina medieval a Catalunya. Estat de la qüestió", en: *Symposium internacional sobre els orígens de Catalunya (segles VIII-XI)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991
- Anastos, M. "The Argument for Iconoclasm as Presented by the Iconoclastic Council of 754", en: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend Jr.*, Princeton, Ed. K. Weitzmann, 1955.
- Anglès, H. "La musique en Catalogne à l'époque romane. L'École de Ripoll". In: Anglès, H. *Scripta Musicologica*. Storia e Letteratura, raccolta di studi e testi, vol. I. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975.
- Anglès, H. "La musique en Catalogne aux Xe et XIe siècles. L'École de Ripoll". In: *La Catalogne à l'époque romane*. Conférences données en 1929-1930 à la Sorbonne. París: 1932
- Anglès, H. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Publicacions de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, 1935.
- Anthony, W.W. *Romanesque frescoes*. Princeton University Press, 1951.
- Antifonario visigòtic mozàrabe de la catedral de León*, Centro de Estudios e Investigación san Isidoro, Madrid-Barcelona-León, 1953
- Arnou, R. "Platonisme des Pères", A. Vacant- E. Mangenot- É. Amann (ed.) *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1935, XII, 2, col. 2258-2392.
- Arquillière, H. X. *Saint Gregoire VII. Essai sur sa conception du pouvoir pontifical*, París, Vrin, 1934.
- Aude, E. "Note sur une version provençale du Chant de la Sybille, d'après un manuscrit conservé aux Archives départementales de l'Hérault", en: *Annales du Midi. revue de la France méridionale*, t. 17, 1905.
- Aurell, J.-Puigarnau, A. "Iconografia a les llars mercantils del segle XV. Mentalitat, Estètica i Religiositat dels mercaders a Barcelona", en: *Anuario de Estudios Medievales*, 25/1, Barcelona, CSIC, 1995, p. 295-333.
- Aurell, J.-Puigarnau, A. *La cultura del mercader en la Barcelona del siglo XV*, Barcelona, Omega, 1998.
- Aurell, M. *Les noces del comte. Matrimoni i poder a Catalunya (785-1213)*, Barcelona, Omega, 1998.
- Azcárate, J. M^a. *El protogòtic hispànic*. Discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando. Madrid: 1974.
- Badia, L. *Pròleg*, en: F. A. Yates, *Assaigs sobre Ramon Llull*, Barcelona, Empúries, 1985

- Bäeumker, Cl. "Witelo, ein Philosoph und Naturforcher des XIII. Jahrhunderts", *Beiträge zur geschichte der Philosophie des Mittelalters*, III, 2. Münster, 1908.
- Bagatti, B. «L'iconografia del Verbo-Cristo». In: *Liber Annus*, XXIX, 1979.
- Baraut, C. *Les actes de consagracions d'esglésies de l'antic bisbat d'Urgell (segles IX-XII)*, La Seu d'Urgell, Societat cultural Urgel.litana, 1986.
- Barbagallo, S. *Iconografia liturgica del Pantokrator*, Studia Anselmiana, Roma, 122, 1996.
- Barbet, J. "Le traitement des 'Expositiones in Ierarchiam Caelestem' de Jean Scot par le compilateur du corpus dionysien du XIIIe siècle", en: *Jean Scot Erigène et l'histoire de la philosophie*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1977
- Bardy, G. "La monarchie dans la tradition patristique", en: *Bibbia*, 1926.
- Barral i Altet, X. "L'iconographie de caractère synthétique et monumental inspirée de l'Apocalypse dans l'art médiéval d'Occident", en: R. Petraglio-F. Paschoud-J. Engemann-Y. Christe-P. Klein-X. Barral i Altet- C. Heitz-P. Kurmann-N. Thierry, *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècles*, Actes du Colloque de la Fondation Hardt, 29 février - 3 mars 1976, Genève, Librairie Droz, 1979.
- Barral i Altet, X. *Les pintures murals romàniques d'Olèrdola, Calafell, Marmellar i Matadars, Estudi sobre la pintura mural del segle XI a Catalunya*. Barcelona: Artstudi, 1980.
- Barré, H. *Les homiliaires carolingiennes de l'école d'Auxerre*, Studi e testi 25, Vatican, 1962
- Barriga Planas, J. R.: *El Sacramentari, ritual i pontifical de Roda, cod. 16 de l'arxiu de la Catedral de Lleida, c. 1000*, Fundació Vives i Casajoana, Barcelona, 1975.
- Becker, G. *Catalogi Bibliothecarum Antiqui*, Bonn, 1885.
- Beckwith, J. "Byzantine Influence on Art at the Court of Charlemagne", en: *Karl der Grosse Band III*, Düsseldorf, Verlag L. Schwann, 1965.
- Beer, R. *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll*, Viena, 1907-1908
- Beierwaltes, W. "Das Problem des absoluten Selbstewußtseins bei Johannes Scotus Eriugena", en: *Platonismus in der Philosophie des Mittelalters*, ed. Beierwaltes, Wege der Forschung Bd. CXCVII, Darmstadt, 1969.
- Beierwaltes, W. "Negati Affirmatio, or the World as Metaphor. A foundation for Medieval Aesthetics from the Writings of John Scotus Eriugena", *Dionysius*, 1, Dalhousie University Press, dec. 1977.
- Belting, H. *Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art*. Chicago - London: The University of Chicago Press, 1994.
- Bène, *Recherches historiques sur Frotard, dixième abbé de Saint-Pons de Thomières, legat de saint Grégoire VII*, Montpellier, 1875; ver también *Gallia christiana*, 6.
- Bengochea, J. de. *Museo de Bellas artes de Bilbao*. Bilbao: 1978, en 36, 37.
- Benson, R. L.- Constable, G. *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Cambridge (Mass.), 1982.
- Benz, E. *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*. Stuttgart: 1969
- Bergamelli, F. «Sulla storia del termine *Pantocrator*: Dagli inizi fino a Teofilo di Antiochia. *Salesianum*. Pontificiae Studiorum Universitatis Salesianae, XLVI (1984). Roma: Libreria Ateneo Salesiano.
- Berger, R. *Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst*, Reutlingen, 1926.
- Berlière, U. *L'ascèse bénédictine des origines à la fin du XII siècle*, Collection pax in-8°, I, Paris and Maredsous, 1927

- Bernal, J. R. “La noche de Pascua en la antigua liturgia hispana”, Barcelona, Pontificia Studiorum Universitas As. Thoma Aq. in Urbe, 1965, *Hispania Sacra*, 37, 1964.
- Bernard, Ch.-A. (S.I.) “Les formes de la Théologie chez Denys l’Aréopagite”, en: *Gregorianum*, 59, 1978, 39-69.
- Betz, J. “Eucharistie”, en: M. Schmaus (ed.), *Handbuch der Dogmengeschichte*, IV/4a, Friburgo, 1979.
- Bihlmeyer, K.-Schneemelcher, W (ed.). *Die Apostolischen Väter. Neubearbeitung der Funkschen Ausgabe. Erster Teil*. Tübingen: 1970, Bihlmeyer, 6. *Didaché*.
- Bischoff, B. “Literarisches und künstlerisches Leben in St. Emmeram während des frühen un hohen Mittelalters”, en: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens*, t. 51, 1933.
- Bishop, E. “La réforme liturgique de Charlemagne”, *Ephemerides liturgicae*, XLV, 1931,
- Bishop, T. A. M. “Autographa of John the Scot”, en: *Jean Scot Erigène et l’histoire de la philosophie*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1977
- Bisson, T. N. “Feudalism in Twelfth Century Catalonia”, en: *Medieval France and her Pyrenean Neighbours. Studies in Early Institutional History*, London-Ronceverte, The Hambledon Press, 1989.
- Bisson, T. N. “Feudalism in Twelfth Century in Catalonia”, en: *Structures féodales et féodalisme dans l’occident méditerranéen (Xe-XIIIe s.)*, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, n° 588, Éditions du CNRS, Paris, 1980.
- Blank, J. *Krisis. Untersuchungen zur johanneischen Christologie und Eschatologie*, 1964, p. 282.
- Blázquez, A. *Estudio acerca de la Cartografía española en la Edad Media*, Millàs, 1931
- Blumenberg, H. “Paradigmen zu einer Metaphorologie”, en: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6, 1960.
- Boecio, *La consolación de la filosofía*, I, metro V, ed. P. Masa, Madrid, 1984
- Boeckler, A. “Das Erharbild im Utacodex”, en: *Studies in Art and Litterature for Bella da Costa Greene*, Princeton, 1967.
- Boinet, A. *La miniature carolingienne*, París, 1913.
- Bonnassie, P. “Introduction”, in: Ph. Sénac (dir.) *Frontières et espaces pyrénéens au Moyen Age*, Centre de Recherche sur les problèmes de la frontiere (C.R.E.P.F.), Université de Perpignan, Perpignan, 1992, p. 12-13.
- Bonnassie, P. “Sur la formation du féodalisme catalan et sa première expansion (jusqu’à 1150 environ)”, en: J. Portella i Comas (ed.), *La formació i expansió del feudalisme català*, Actes del Col.loqui organitzat pel Col.legi Universitari de Girona (8-11 de gener de 1985), Homenatge a Santiago Sobrequés i Vidal, *Estudi General, Revista del Col.legi Universitari de Girona. Universitat Autònoma de Barcelona*, n° 5-6, Girona, 1985-1986.
- Bonnefoy, L. de. «Epigraphie Roussillonnaise». *Soc. Agric. Scient. et Lit. des Pyrénées-Orientales*, n° 12, 1860.
- Bonnefoy. *Epigraphie roussillonnaise, ou recueil des inscriptions des Pyrénées Orientales*. Perpinyà: 1856-1863.
- Boretus, A. *Monumenta Germaniae Historica, Leges* II, 1, “Capitularia regum Francorum”, I, p. 80-81, PL 95, 1159-1160.
- Bosch i Veciana, A. “Aproximació al concepte de Cosmos en el quart evangeli”, *Revista catalana de Teologia*, IV, 2, Barcelona, 1979.
- Botte, B. *La tradition Apostolique*, SC 11, París, 1945

- Bousquet, J. «Le thème des Arcanges à l'étendard. De la Catalogne à l'Italie et Bysance». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 5 de juny de 1974.
- Bousquet, J. «Les nimbes à anagramme: origines et brève fortune d'un motif roman». In: *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. Abbaye de Saint-Michel de Cuxa, juillet 1980, No. 10
- Boutemy, A. "La miniature", en: E. de Moreau, *Histoire de l'Église en Belgique*, t. II, 2e ed., 1945
- Brasó, G. "La velació de les mans. Recull d'un tema d'arqueologia cristiana", *Liturgica*, Scripta et Documenta 7, Cardinali I. A. Schuster in Memoriam, in abbatia Montserrat, 1956.
- Braün, J. *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. Munich: 1924.
- Braunfels, W. «Nimbus und Goldgrund». *Das Münster*, 3, 1950.
- Bremer, D. "Licht als universales Darstellungsmedium. Materielem und Bibliographie", en: *Archiv für Begriffsgeichte*, 18, 1974.
- Brendel, O. «Origin and Meaning of the Mandorla», in: *Gazette des Beaux Arts*, VI ser. vol. XXV, no. 923, jan. 1944.
- Brooke, C. *The Twelfth Century Renaissance*, New York, 1970.
- Brown, R. E. *The Anchor Bible. The Gospel According to John (I-XII)*, Garden City, New York, Doubleday & Company, Inc., 1966.
- Brutails, L. A. «Étude sur l'église de Saint-Martin de Fenouillard». *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1886, n° 4.
- Brutails, L. A. *L'art religiós en el Rosselló*. Barcelona: 1901.
- Bruyne, E. de. *L'Esthétique au Moyen Age*, Louvain: 1947. Trad. Cast. E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 3 vols. 1958-1959.
- Bultmann, R. "Zur geschichte der Lichtsymbolik im Altertum", en *Exegetica*. Aufsätze zur Erforschung des Neues Testaments. Ausgewählt, eingeleitet und herausgegeben von Dinkler, E., Tübingen, 1967.
- Buttimer, C.-H. (ed.), Hugo de san Víctor, *Didascalion* III, 2, Washington D.C., 1939
- Cabrol, F. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, Paris, Letouzey et Ané, ed., 1907, vol. I.II, col. 2319-2326.
- Cahn, W. *La Bible romane. Chefs d'oeuvre de l'enluminure*, Friburg, Office du Livre, 1982.
- Capelle, B. "La procession du Lumen Christi au Samedi Saint", en: *Revue Bénédictine*, 44, 1932.
- Capizzi, C. ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ, *Saggio d'esegesi letterario-iconografica*. Orientalia Christiana Analecta, 170, Roma, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1964.
- Cappuyns, M. *Jean Scot Erigène. Sa vie, son oeuvre, sa pensée*. Louvain-Paris, 1933.
- Carabine, D. "Eriugena's Use of the Symbolism of Light, Cloud, and Darkness in the Periphyseon", B. McGinn - W. Otten, (ed.), *Eriugena: East and West*. Papers of the Eighth International Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenian Studies. Chicago and Notre Dame, 18-20 October 1991. Notre Dame Conferences in Medieval Studies, no. V. Notre Dame-London: University of Notre Dame Press: 1994.
- Carabine, D. "Negative Theology in the Thought of Augustine", *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 59, 1992.
- Carbonell, E. *La pintura mural romànica*, Barcelona, La llar del llibre, 1984.
- Carbonell, E. *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona, Artestudi, 1981.
- Carbonell, E.,-Gumí, J. *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*. Barcelona: 1974.
- Carrier, A. *Abbayes et prieurés de l'Ordre de Saint Ruf*. Romans, 1933.

- Carrier, A. *Coutumier du XIe siècle de l'Ordre de Saint Ruf, en usage à la cathédrale de Maguelone*, Sherbrooke, Quebec, 1950.
- Cassirer, E. *La filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 3 vols.
- Cassirer, E. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (1956).
- Castiñeiras González, M. A. *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.
- Chadwick, H. "Eucharist and Christology in the Nestorian Controversy", en: *Journal of Theological Studies* 2, 1951.
- Chamelot, P. Th. "L'Eucaristia nella Scuola Alessandrina", en: A. Piolanti (ed.), *Eucaristia*, Roma, 1957.
- Chenu, M. D. *La théologie au douzième siècle*, Paris, 1957.
- Chenu, M. D. *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century*, Chicago-London, 1968.
- Chevalier, U. *Codex diplomaticus Ordinis S. Rufi Valentiae*, Valencia, 1891.
- Chevalier, U. *Repertorium hymnologicum*, n. 17914. Ernest von Dobschütz. *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, 3. Leipzig, 1899.
- Chiesa, P. "Traduzioni e traduttori dal greco nel IX secolo: sviluppi di una tecnica", *Giovanni Scoto nel suo tempo. L'organizzazione del sapere in età carolingia*, Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989.
- Christe, Y. "Influences et retentissement de l'oeuvre de Jean Scot sur l'art medieval: bilan et perspectives", W. Beierwaltes (ed.) *Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August, 1985.
- Christe, Y. "Sainte-Marie de Compiègne et le temple d'Hézechiel", en: R. Roques (ed.), *Jean Scot Erigène et l'histoire de la philosophie*, Paris, 1977
- Christe, Y. "The Apocalypse in The Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries". In: Emmerson- McGinn, 1992.
- Christe, Y. *Les Grands Portails Romains. Etudes sur l'iconologie des théophanies romanes*, Instituts d'Histoire de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, 7, Genève, Librairie Droz, 1969.
- Chydenius, J. *Medieval Institutions and The Old Testament*, Helsinki, Helsingfors, 1965.
- Classen, C. J. «Licht und Dunkel in der griechischen Philosophie». *Studium Generale*, XVIII, 1965.
- Cochrane, Ch. N. *Christianity and Classical Culture: a study of Thought and Action from Augustus to Augustin*, London, Oxford University Press, 1944.
- Collinet-Guérin, M. *Histoire du nimbe*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1961.
- Colpe, C. «Lichtsymbolik im alten Iran und antiken Judentum». *Studium Generale*, XVIII, 1965.
- Compte, E.-Recasens, J. "L'escriptura de les cancelleries franques en els documents de la Marca Hispànica", en: *I Col.loqui d'història del monaquisme català*
- Constable, G. *The Reformation of the Twelfth Century*, Glasgow, Cambridge University Press, 1996,
- Constantini, M. «Un moment dans l'Histoire du nimbe», in: *L'écrit-voir*, 7, 1985-1986.
- Cook, W. S. «A Catalan Altar Frontal in the Worcester Museum». Reprinted from: *Archaeologica Orientalia in Memoria Ernest Herzfeld*.

- Cook, W. S. «Romanesque altar fronts from Solsona». In: *Actes du XVII^e Congrès international d'histoire de l'art (1952)*. La Haye: Imprimerie Nationale des Pays-Bas, 1955.
- Cook, W. S. «The Iconography of the Globe-Mandorla». *Art Bulletin*, XI, 4, 1929; VI 1923.
- Cook, W. S. *The Stucco Altar-Frontals of Catalonia*. Reprinted from *Art Studies*, II. Departaments of Fine Arts at Princeton and Harvard University Universities. Princeton University Press: 1924.
- Cook, W. W. S. «The earliest Painted Panels of Catalonia (I)», *The Art Bulletin*, V, 2, dec. 1922.
- Cook, W. W. S. - Gudiol i Ricart, J. *Pintura e imagería románicas*. "Ars Hispaniae", vol. VI, Madrid, 1950.
- Cook, W. W. S. *La pintura mural románica en Catalunya*. Col. Arte y artistas, CSIC, Madrid, 1956.
- Cook, W.S. *La pintura mural románica en Cataluña*. Col. Arte y artistas, CSIC, Madrid: 1956.
- Cook, W.W.S.-Gudiol i Ricart, *Pintura e imagería románicas*. Ars Hispaniae, vol. VI, Madrid: 1950.
- Corbin de Mangoux, S. "Les offices de la Sainte Face", *Bulletin des études portugaises*, 11, 1947.
- Corbin, S. "Le cantus Sibillae", *Revue de musicologie*, 1952.
- Cormack, R. "The Arts during the Age of Iconoclasm", en: *Iconoclasm*.
- Courcelle, P. "Etude critique des commentaires sur la *Consolatio Philosophiae* de Boèce du IX^e au X^e siècle", *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age*, XIV, 1939.
- Crouzel, H. "Origene", in: A. di Bernardino (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, II, col. 2531.
- Curtius, E. R. *European Literature and the Latin Middle Ages*, Bollingen Series, XXXVI, New York, 1953.
- Cutler, A. "Transfigurations", *Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, Pennsylvania University, 1975.
- D'Abadal, R. "La expedición de Carlomagno a Zaragoza: el hecho histórico, su carácter y su significación", *Coloquios de Roncesvalles. Agosto, 1955*, Zaragoza, 1956
- D'Abadal, R. *Catalunya carolíngia. Els diplomes carolingis a Catalunya*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, segona part, 1952
- D'Abadal, R. *Els primers comtes catalans*, Barcelona, Teide, 1958
- D'Alverny, M. Th. "Le cosmos symbolique du XII^e siècle", *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, 28 année, 1953, p. 31-81.
- D'Alverny, M. Th. (ed.) *Etudes sur le symbolisme de la Sagesse et sur l'Iconographie*, Variorum Collected Studies, Galliard, Great Yarmouth, Norfolk, 1993.
- D'Alverny, M. Th. (ed.), *Alain de Lille. textes inédits*, Paris, 1965
- D'Olwer, Ll. N. "Gerbert (Silvestre II) i la cultura catalana al segle X", en: *Estudis Universitaris Catalans*, IV, 1910
- D'Olwer, Ll. N. *La Catalogne à l'époque romane*. Conférences faites à la Sorbonne en 1930 par Mm. Anglès, Folch i Torres, Ph. Lauer, Nicolau d'Olwer, Puig i Cadafalch. Préface de Pierre Lavedan, professeur d'Histoire de l'Art de la Catalogne a la Sorbonne, Paris, 1932
- D'Olwer, N. "L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI, 1915-1920.

- D'Onofrio, G. "A proposito del 'magnificus Boethius': un'indagine sulla presenza degli 'Opuscula sacra' e della 'Consolatio' nell'opera eriugeniana", in: W. Beierwaltes (ed.), *Eriugena. Studien zu seinen Quellen*, Vorträge des III. Internationales Eriugena-Colloquiums, Freiburg im Breisgau, 27.-30. August, 1979, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990.
- D'Onofrio, G. "Giovanni Scoto e Boezio: Trace degli 'Opuscula sacra' de della 'Consolatio' nell'opera eriugeniana", *Studi Medievali*, 3, 21, 1980.
- D'Onofrio, G. "Giovanni Scoto e Remigio di Auxerre: a proposito di alcuni commenti altomedievali a Boezio", en: *Studi Medievali*, 3^a series, XXII, ii, 1981, p. 587-693;
- Dalché, P. G. "L'image des Pyrénées au Moyen Âge", in: Philippe Sénac (ed.), *Frontières et espaces pyrénéens au Moyen Age*, Perpignan, Centre de Recherche sur les problèmes de la frontiere (CREF), 1992.
- Dalmases, N. de.- José i Pitarch, A. *Història de l'Art Català, Els inicis i l'art romànic, s. IX-XII*, vol. I, Barcelona, Ed. 62, 1986.
- Dalton, M. *Byzantine Art and Archaeology*, 1911.
- Daly, R. J. *Christian Sacrifice. The Judaeo-Christian Background before Origen*, Washington, DC, The Catholic University of America Press, 1978.
- Daniélou J. (introd.), *From Glory to Glory: texts from Gregory of Nyssa's mystical writings*, New York, 1979.
- Daniélou, P. *Origene*, Paris, 1948.
- Davy, M. M.- Abécassis, A.- Mokri, M.- Renneteau, J. P. *Le thème de la lumière dans le Judaïsme le Christianisme et l'Islam*, Berg International ed., Paris, 1976.
- De Brocá y de Montagut, G. M. *Historia del derecho en Cataluña, especialmente del civil y mismo territorio en relación con el Código civil de España y la jurisprudencia*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Justícia, 1985, I, p. 117ss de la edición de 1918.
- De Broussillon, B. *Cartulaire de l'abbaye de saint Aubin d'Angers*, 1903.
- De Halleux, A. «Dieu le Père tout-puissant». *Revue Théologique de Louvain*, 8, 1977.
- De Sagarra, F. *Sigil.lografía catalana. Inventari, descripció i estudi dels segelles de Catalunya*, vol. I, Barcelona, Estampa d'Henrich I C^a, 1915, n. 2.
- Delaruelle, E. "The Crusading Idea in Cluniac Literature of the Eleventh Century", in: Hunt (ed.), *Cluniac Monasticism in the Central Middle Ages*. Glasgow, The Macmillan Press Ltd., 1971, p. 191-216.
- Delisle, L. "Mémoire sur d'anciens sacramentaires", en: *Mémoires de l'Academie des inscriptions et belles lettres*, XXXII, 1, 1886.
- Demus, O. -Hirmer, M. *La peinture murale en France. Le haut Moyen-Age et l'époque romane*. París: 1951.
- Demus, O. *La peinture murale romane*, Paris, Flammarion, 1970.
- Denzinger, *Enchiridion Symbolorum et definitionum*, ed. 21-23, Friburgi-Brisgoviae, 1937.
- Deonna, W. "Les crucifix de la vallée de Saas (valais). Sol et luna", en: *Revue d'Histoire des religions*, 1946.
- Dereine, Ch. "Coutumiers et Ordinaires de chanoies réguliers", *Scriptorium*, t. V, 1951, p. 109.
- Dereine, Ch. "Saint Ruf et ses coutumes aux Xe et XIIe siècles", *Revue bénédictine*, LXIX, 1949.
- Dereine, Ch. "Vie commune, règle se saint Augustin et chanoies réguliers au XIe siècle", *Revue d'Histoires ecclesiastique*, t. XLI, 1946.

- Deschamps, P., Thibout, M. *La peinture murale en France. Le Haut Moyen Age et l'époque romane*. París: 1951.
- Devic, Dom C.- Vaissete, Dom J. *Histoire générale de Languedoc*, ed. Privat, V, Toulouse, 1875.
- Díaz Díaz, M. C. “La transmisión de los textos antiguos en la Península Ibérica en los siglos VII-XI”, en: *XXV Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo*, 1975, Spoleto, 1976
- Díaz y Díaz, M. C. *Index Scriptorum Latinorum medii aevi Hispanorum*, Madrid, CSIC, Patronato Menéndez Pelayo, 1959
- Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, VII, París, 1934.
- Didron, A. N. *Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 2 vols. resp. (1851) 1968 y (1886) 1965.
- Dobrzeńiecki, T. «*Maiestas Domini* from the Faras Cathedral in the National Museum of Warsaw. (Prolegomena to the Iconography)», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 20, 1979.
- Dobrzeńiecki, T. «*Maiestas Domini* w Zabytkach Polskich i Obcych z Polska Zwiananych». In: *Rocznik Muzeum Narodowego W Warszawie*, XIX, 1975.
- Dolbeau, F. “Un nouveau catalogue des manuscrits de Lobbes aux Xie et XIIe siècles”, en: *Recherches augustinienes* 13, 1978
- Dölger, F. K. “Lumen Christi”, en: *Antike und Christendom*, V, 1936
- Dölger, F. K. *Lumen Christi.*, Paris, 1958.
- Dondaine, H. “Cinc citations de Jean Scot chez Simon de Tournai”; en: RTAM 17, 1950
- Dondaine, H. F. “Les ‘Expositiones super Hierarchiam Caelestem’ de Jean Scot Érigène”, en: *Archives d'histoire doctrinale et litteraire du moyen age*, XVIII, 1950-1951.
- Dondaine, H. F. “Un inedit de Érigène”, *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, XXXIV, 1950.
- Dondaine, H. F. *Le Corpus Dionysien de l'Université de Paris au XIIIe siècle*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1953.
- Donovan, R. B. *The liturgical Drama in Mediaeval Spain*, Topronto, 1958.
- Dronke (ed.), P. *A History o Twelfth-Century Western Philosophy*, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, Cambridge University Press, 1988.
- Dronke, P. “La creazione degli animali”, *L'uomo di fronto al mondo animale sull'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 7-13 aprile 1983, Spoleto, 1985.
- Dronke, P. “The Interpretation of the Ripoll Love-Songs”, *Romance Philology*, vol. XXXIII, N° 1, august, 1979.
- Dronke, P. *Fabula. Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Leiden, 1974.
- Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitas* (1733 ed.) 3, col. 1533, art. *Investitura*
- Duby, G. *La Europa de las Catedrales, 1140-1280*. Geneva: SKIRA, 1966
- Duby, G. *San Bernardo y el arte cisterciense (El nacimiento del gótico)*, Madrid, Taurus, 1989 (1979).
- Duemmler, E. (ed.), *Poetae Latini aevi Carolini*, I, p. 544, Berlín, 1888, en: *Monumenta Germanica Historica*.
- Duhem, P. *Le système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon a Copernic*, París, 1913, tomo I.

- Durliat, M. «Deux nouveaux devants d'autel du groupe de Maître Alexandre». *Etudes Roussillonnaises*, vol. I. Perpinyà: 1951.
- Durliat, M. «Iconographie d'abside en Catalogne è la fin du XIe et dans la première moitié du XIIe siècle». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 5 de juny de 1974.
- Durliat, M. "L'apparition du grand portail roman historié dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne", en: *Cahiers de Saint-Miquel de Cuxa*, t. VIII, 1977, 19.
- Durliat, M. . «La peinture romane en Roussillon et en Cerdagne». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 1, gener-març, 1961.
- Durliat, M. . *Arts anciens du Roussillon et de Cerdagne*, vol. 1. Perpinyà: 1954.
- Durliat, M. *Arts anciens du Roussillon. La peinture*. Perpinyà: 1954.
- Durliat, M. *La sculpture romane en Roussillon*, III, Perpignan, 1950.
- Durliat, M. *La sculpture romane en Roussillon*, Perpignan, IV, 1954.
- Durliat, M. *Roussillon Roman*. Col. Zodiaque. Yonne: 1958.
- Elías de Molins, A. "Epigrafía catalana de la Edad Media", en: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 11, 1904, 1905; 15, 1906; 16, 1907
- Emerau, "Iconoclasme", *Dictionnaire de Théologie Catholique*, VII/1, Paris, 1927.
- Emmerson, R. K. - McGinn, B. (ed.), *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1992.
- Endres, J. *Das Jacobsportal in Regensburg un Honorius Augustodunensis*, 1903
- Ermond le Noir, *Poème sur Louis le Pieux*, éd. Faral, Paris, 1932 (c. 892-925).
- Etaix, R. "Quelques homéliaires de la région catalane", *Homéliaires patristiques latines. Recueil d'études de manuscrits médiévaux*, Institut d'Études Augustiniennes, Paris, 1994.
- Etaix, R. "L'homiliaire conservé au Museo Diocesano de Gerona", *Homéliaires patristiques latines. Recueil d'études de manuscrits médiévaux*, Institut d'Études Augustiniennes, Paris, 1994.
- Etaix, R. "Sermon inédit de saint Augustin sur la Circoncision dans un ancien manuscrit de Saragosse", *Revue des Etudes augustiniennes*, 26, 1980.
- Ewig, E. "Das Bild Constantins des Grossen in den ersten Jahrhunderten des Abenlandischen Mittelalters", en: *Spätantikes und Frankisches Galliens*, Munich, 1976, I.
- Ewig, E. "Zum christlichen königgedanken im Frühmittelalter", en: *Spätantikes und Frankisches Galliens*, Munich, 1976, I.
- Fàbrega, A. "Gràcies de participació 'in temporalibus et spiritualibus' atorgades, als segles XIII i XIV, per abats de sant Llorenç del Munt i de sant Cugat del Vallès", *Miscel.lània Anselm M. Albareda, Analecta Montserratensia*, 9, Montserrat, 1962, p. 261-264.
- Feliu, G. "La cronología según los reyes francos en el condado de Barcelona (siglo X)", en: *Anuario de estudios medievales*, 6, 1969
- Ferrua, A. *Ve Congrès d'archaeologie chrétienne*. Aix-en-Provence, 1954.
- Fichtenau, H. *L'Empire carolingien*, Paris, 1958.
- Fink, K. A. *Chiesa e papato nel medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Finney, P. C. *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Focillon, H. *L'An mil*, Paris, 1952.
- Folch i Torres, J. «La pintura romànica sobre fusta». *Monumenta Cataloniae*, vol. IX, Barcelona: 1956.
- Folch i Torres, J. *Museo de la Ciudadela. Catálogo de la Sección de Arte Románico*. Barcelona: 1926.
- Folz, R. *La naissance du Saint-Empire*, Paris, 1967.

- Fontaine, J. "Isidorodi Siviglia", in: Di Bernardino, A. (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, II, col. 1839.
- Fontaine, J. "Mozarabie hispanique et monde carolingien: les échanges culturels entre la France et l'Espagne du VIII^e au Xe siècle", en: *Anuario de estudios Medievales*, 13, 1983
- Foussard, M. "AULAE SIDEREA. Vers de Jean Scot au Roi Charles", *Cahiers Archéologiques*, XXI, 1971.
- Franceschini, E. "La Bibbia e i Padri nell'Alto Medioevo", *Il passaggio all'Antichità al Medioevo in Occidente*, Atti della IX Settimana di Studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 6-12 aprile, 1961, Spoleto, 1962.
- Francovich, G. de. «Problemi della pittura e della scultura preromanica» a *Settimane di Studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo*, II, I problemi comuni dell'Europe postcarolingia, Spoleto, 1955.
- Frey, D. *Kunstwissenschaftliche Grundsfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien: 1946.
- Friend, Jr., A. M. "Carolingian Art in the Abbey of Saint Denys", en: *Art Studies*, t, 1, 1923.
- Gadamer, H. G. "Hermenéutica e historicismo", in: *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, I, Sígueme, Salamanca, 1996 (1983 para la primera trad. cast.), (1969).
- Gadamer, H. G. *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1996 (1960).
- Galavaris, G. *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton University Press, 1969.
- Ganshof, F. L. *El Feudalismo*, Barcelona, Ariel, 1974.
- García Renau, M. A. *El tapís de la creació, símbol del Sagrat*, Barcelona, Hogar del Libro, 1993.
- Gastoué, A. *Le Cantique Populaire en France*, Lyon, 1924.
- Gastoué, A.-Leroquais, V. *La musique en France du Moyen Age à la Révolution*, Catalogue d'exposition de la B. N., Paris, 1934.
- Gay, V. *Glossaire Archeologique*, París, 1887, I.
- Geffcken, J. *Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*. Leipzig: 1902.
- Gersh, S. "Omnipresence in Eriugena Some Reflections on Augustino-Maximian Elements in Periphyseon", W. Beierwaltes (ed.), *Eriugena. Studien zu seinen Quellen*, Vorträge des III. Internationales Eriugena-Colloquiums, Freiburg im Breisgau, 27.-30. August, 1979, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990.
- Gersh, S. "The Structure of the return in Eriugena's *Periphyseon*", W. Beierwaltes (ed.), *Begriff und Metapher, Sprachform frd Denkens bei Eriugena*, Vorträge des VII. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-29. Juli 1989, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990.
- Gesteira Garza, M. "La Eucaristía, ¿imagen de Cristo? Ante el 12º Centenario del Concilio 2º de Nicea", *Revista Española de Teología*, vol. 47, 1987, Julio-Diciembre.
- Gesteira Garza, M. *La Eucaristía, Misterio de Comunión*, Madrid, 1983.
- Ghellinck, J. de. *Le mouvement théologique du XII^e siècle*, Bruges-Brussels-Paris, 1948.
- Gibson, M. "The Study of the "Timaeus" in the Eleventh and Twelfth Centuries", *Pensamiento*, 25, 1969.

- Gilson, E. *La Cosmogonie de Bernard Silvestre*, en: *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, III, 1928
- Gilson, E. *La filosofía de la Edad Media desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, Madrid, Gredos, 1989.
- Gilson, J. P. (ed.), *The Mozarabic Psalter*, Londres, 1905
- Girbal, E. C. "El viaje de Carlos V a Gerona en 1538 y la pequeña tregua hasta junio antecedente de la de Niza", *Hispania*, 34, Madrid, 1949.
- Girbal, E. C. "Tapicerías de la catedral", *Revista de Gerona*, 13, Gerona, 1888.
- Gögler, R. *Zur Theologie des biblischen Wortes bei Origines*, Düsseldorf, 1963.
- Goldschmidt, A. *Die Elfenbeinskulturen aus der zeit der karolingischen...* Kaiser, I, n° 1 et 2
- Gombrich, E. H. *Aby Warburg, una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992 (1970).
- Gómez Muntané, M. C. *El canto de la Sibila*, I: León y Castilla, Madrid, Alpuerto, 1996.
- Gómez Muntané, M. C. *La música medieval*, Barcelona, Dopesa 2, 1980.
- Goodspeed, E. J. *Die Ältesten Apologeten*, Göttingen: 1915.
- Grabar A. *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1958.
- Grabar, A. "L'Iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Âge", *Cahiers Archeologiques*, 30, Paris, 1982.
- Grabar, A. «La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge». *Actes du VIe Congrès International des Etudes Byzantines (1946)*. Paris: 1948, tome I.
- Grabar, A. "Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Édesse au Vie siècle et sur le symbolisme de l'édifice chrétien", en: *Cahiers Archéologiques*, II, 1947.
- Grabar, A. "Plotin et les origines de l'esthétique médiévale", *Cahiers Archeologiques*, 1, 1945, p. 15-34.
- Grabar, A. *El primer arte cristiano (200-395)*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Grabar, A. *L'Empereur dans l'art Byzantine*, Paris-Estrasbourg, 1939.
- Grabar, A. *La peinture romane du onzième au trizième siècle*. Ginebra: 1958.
- Gravgaard, A.-M. *Inscriptions of Old testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue..* Copenhagen: Museum Tusculanum, 1979.
- Grégoire, R. "Beda il Venerabile", in: A. di Bernardino (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, I, col. 517.
- Grégoire, R. *Homélieux liturgiques médiévaux. Analyse de manuscrits*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1980.
- Gregory, T. "Note sulla dottrina delle *teofanie* in Giovanni Scoto Eriugena", *Studi Medievali*, 3 ser. IV, 1963.
- Gregory, T. "The Platonic Inheritance", in: P. Dronke (ed.), *A History o Twelfth-Century Western Philosophy*, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, Cambridge University Press, 1988.
- Gregory, T. *Anima mundi. La filosofia de Guglielmo di Conches e la Scuola di Chartres*, Florence, 1955.
- Gregory, T. *Anima mundi. La filosofia di Guglielmo di Conches e la Scuola di Chartres*, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1955.
- Gribomont, J. "Girolamo", in: Di Bernardino, A. (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, II, col. 1588.
- Grierson, Ph. *Monnaies du Moyen Age*, Fribourg (Suisse), Office du livre, 1976.

- Gros, M. S. “El *Liber consuetudinum vicensis ecclesie* del canonge Andreu Salmúnia, Vic, Museu Episcopal, Ms. 134 (LXXXIV)”, *Miscel.lània litúrgica catalana*, VII, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, Societat catalana d’estudis litúrgics, 1996.
- Gros, M. S. “El Ordo romano-hispànic de Narbona para la consagració de iglesias”, *Hispania Sacra*, vol. XIX: nº 38, 1966, Barcelona, CSIC, 1966
- Gros, M. S. “La consueta antiga de la Seu d’Urgell (Vic, Mus. Episc., Ms, 131)”, *Urgellia*, 1, 1978,
- Grumel, V. ‘Images’ (Culte des), en: *Dictionnaire de Théologie Catholique*, VII/1, Paris, 1927.
- Gudiol i Cunill, J. *La pintura migeval catalana. Els primitius*, vol. I, Els pintors. La pintura mural. Barcelona: 1927.
- Gudiol i Cunill, J. *La pintura migeval catalana. Els primitius*, vol II, La pintura sobre fusta. Barcelona: 1929.
- Gudiol i Ricart, J. «Les peintres itinérants de l’époque romane». *Cahiers de Civilisation médiévale*, 2. Université de Poitiers, 1958.
- Gudiol, J. “Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich”, *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VII, 1923-1927.
- Gudiol, J., Reglà, J., Vila Valentí, J. *Cataluña*. Vol. I. Col. Tierras de España. Madrid: 1974.
- Guichard, P.-Lorcin, M. T.-Poisson, J. M.- Rubellin, M. *Papauté, Monachisme et Théories politiques*, vol. I: Le pouvoir et l’institution ecclésiastique, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994.
- Guidi, P. *Storia del Volto Santo di Lucca*, Sora, 1926.
- Guitton, J.: *Le temps et l’Éternité chez Plotin et Augustin*, Paris, Vrin, 1971.
- Halleux, A. de. «Dieu le Père tout-puissant». *Revue Théologique de Louvain*, 8, 1977.
- Hallinger, J. “The Spiritual life of Cluny in the Early Days”, in: N. Hunt (ed.), *Cluniac Monasticism in the Central Middle Ages*. Glasgow, The Macmillan Press Ltd., 1971.
- Halphen, L. *Charlemagne et l’Empire carolingien*, Paris, 1947, p. 25ss; M. Bloch, *Les rois thaumaturges*, Paris, 1983.
- Hamman, A. G. *L’homme image de Dieu. Essai d’une anthropologie chrétienne dans l’Église des cinq premiers siècles*, Paris, Desclée, 1987.
- Haskins, C. H. *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, Mass., 1927.
- Hathaway, R. F. *Hierarchy and the Definition of Order in the Letters of Pseudo-Dionysius. A Study in the Form and Meaning of the Pseudo-Dionysian Writings*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1969, p. XXIII.
- Hautmann, H.: *Kunst des frühen Mittelalters*. Neues Propyläen kunstgeschichte, t. VI, pl. 163;
- Heckscher, W. S. “The Genesis of Iconology”, *Acts of the 21st International Art Historical Congress in Bonn*, 1964, III, Berlín, 1967.
- Hedwig, K. *Sphaera Lucis*. Studien zur Intelligibilität des Seienden im Kontext der mittelalterlichen Lichtspekulation, Beiträge Gesch. Phil. Theol. Mittel. N. F. 18, Münster i. W., 1980.
- Heijke, J. “St. Augustine’s Comments on *Imago Dei*”, *Classical Folia*, supplement III, Worcester, Mass. April, 1960.
- Henry, W. “Autel”, en: F. Cabrol, *Dictionnaire d’Archéologie chrétienne et de Liturgie*, Paris, Letouzey et Ané, ed., 1907, vol. I.II, col. 3187.
- Holland, D. L. «Παντοκράτωρ in New Testament and Creed». *Studia Evangelica*, VI. Berlin: 1973.
- Hommel, P. H. «Pantokrator». *Theologia Viatorum*, 5, 1953-1954.

- Horner, G. *The Statutes of the Apostles or Canones Ecclesiasticis*, Londres, 1904.
- I. Schuster, "L'Eucaristia lucernaris nella liturgia ambrosiana", en : *Ambrosianus*, 7, 1931
- Ibarburu Asurmendi, M. E. "Comentari de Boeci (ACA, Ripoll 83) y *Breviatium De Musica* (ACA, Ripoll 42)" en CR X
- Icart, J.-De Marca, P. *Marca Hispànica (o País de la frontera hispànica)*, Barcelona, 1965
- Igal, J., *Porfirio, Vida de Plotino. Plotino, Enéadas (I-II)*, Gredos, Madrid, 1992, p. 269-270.
- Isidro Bango, "Sobre el origen de la *proskinesis* en la epifanía de los Magos", *Traza y Baza*, n. 7, 1978.
- Jacquin, M. "L'influence doctrinale de Jean Scot au début du XIIIe siècle", en: *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 4, 1910
- Jaeger, H. "Les doctrines bibliques et patristiques sur la royauté face aux institutions monarchiques hellénistiques et romaines", en: *La monocratie*, "Recueil de la Societé Jean-Bodin", 20, Bruxelles, 1969.
- Jaeger, W. *Gregorii Nysseni Opera* I, 2. Berlin: 1921
- Jaskins, H. *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (Mass), 1928.
- Jauss, H. R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1992.
- Jeaneau, E. "Ce que l'Homelie doit a Augustin", in: *Sources Chrétiennes*, 151, p. 64-66.
- Jeaneau, E. "Gloses de Guillaume de Conches sur Macrobe: Note sur les MSS", *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age*, XXVII, 1969.
- Jeaneau, E. "Influences érigéniennes dans une homélie d'Héric d'Auxerre", en: J. J. O'Meara y L. Bieler (ed.), *The Mind of Eriugena*, Papers of a Colloquium, Dublin, 14-18 July, 1979, Irish University Press, 1973
- Jeaneau, E. "Jean Scot Eriugène et les *Ambigua ad Iohannem* de Maxime le Confesseur", in: F. Heinzer y C. von Schönborn, *Maximus Confessor*, Friburg, 1982.
- Jeaneau, E. "La bibliothèque de Cluny et les oeuvres de l'Erigène", en: R. Louis (ed.), *Pierre Abelard - Pierre le Vénérable*, Colloque International du C.N.R.S. n° 546, Paris, 1975
- Jeaneau, E. "Le renouveau érigénien du XIIe siècle", in: W. Beierwaltes (ed.) *Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August, 1985.
- Jeaneau, E. "Les écoles de Laon et d'Auxerre au IXe siècle", *Settimane di Spoleto* XIX (1971), Spoleto, 1972
- Jeaneau, E. "Macrobe, source du platonisme chartrain", *Studi medievali*, ser. 3, I, 1969.
- Jeaneau, E. "Note sur l'École de Chartres", *Studi Medievali*, ser. 3, V, 1964.
- Jeaneau, E. "Pseudo-Dionysius, Gregory of Nyssa, and Maximus the Confessor in the Works of John Scotus Eriugena", *Carolingian Essays: Andrew W. Mellon Lectures in early Christian Studies*, Uta-Renate Blumenthal, Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1983.
- Jeaneau, E. "Quisquiliae e Mazarinaeo codice 561 deppromptae", *recherches de Théologie ancienne et médiévale*, XLV, 1978
- Jeaneau, E. (ed.), Paris, 1965, p. 60;

- Jeuneau, E. *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, Sources Chrétiennes, 180, Paris, Les Éditions du Clerf, 1972
- Jeuneau, E.-Dutton, P. "The Verses of the 'Codex Aureus' of Saint-Emmeram", en: *Studi Medievali*, 3ª serie, t. 24, 1, 1983.
- Jerphanion, G. de. «Le nimbe rectangulaire en Orient et en Occident», in: *Études*, 50e année.- tome 134e, janvier-février-mars 1913, Paris, Bureaux des *Études*, 1913.
- Jolivet, R. *Dieu soleil des esprits ou la doctrine augustinienne de l'illumination*, Paris, 1934.
- Jonsson, G. A. *The Image of God. Genesis 1:26-28 in a Century of Old Testament Research*, Collectanea Biblica, Old Testament Series, 26, Lund, Almqvist International, 1988.
- Jossua, J. P. *Le Salut. Incarnation ou Mystère Pascal chez les Pères de l'Eglise de S. Irénée à S. Léon le Grand*, Cogitatio Fidei, 28, 1968.
- Junta de Museus. *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*. Barcelona: 1936.
- Junyent, E. "La biblioteca de la Canónica de Vich en los siglos X-XI", *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 21, 1963
- Junyent, E. "Le rouleau funéraire d'Oliba, abbé de N. D. de Ripoll et de S. Michel de Cuixà, évêque de Vich", *Annales du Midi*, 63, 1951.
- Junyent, E. *Catalogne romane* (2 vols.), Yonne: Col. Zodiaque, I, 1960-1961.
- Junyent, E. *El monestir de sant Joan de les Abadesses*, Sant Joan de les Abadesses, 1976.
- Kehr, P. *El papat i el Principat de Catalunya fins a la unió amb Aragó*, extracto de *Estudis Catalans*, Barcelona, Fundació Patxot, 1931.
- Kempf, F. (S.J.), "Kanonistik und kuriale Politik im 12. Jahrhundert", *Archivium Historiae Pontificiae* I, 1963.
- Kempf, K. (S.J.), *Handbuch der Kirchengeschichte*, H. Jedin (ed.), III, 1, Freiburg, 1966.
- Kirshner, J.-Temple, S. F. *Women of the Medieval World, Essays in honor of John H. Mundy*, Oxford, Basil Blackwell, 1985.
- Kitzinger, E. "The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries", en: W. Eugene Kleinbauer (ed.), *The art in Byzantium and the Medieval West: Selected Studies by Ernst Kitzinger*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1976.
- Kitzinger, E. "The Hellenistic Heritage in Byzantine Art", en: *Dumbarton Oaks Papers*, XVII, 1963.
- Kitzinger, E. *The Role of the Miniature painting in mural decoration*, Princeton, 1975.
- Klein, F. N. *Die lichterminologie bei Philon von Alexandrien und in der hermetischen Schriften. Untersuchungen zur Struktur der religiösen Sprache der hellenistischen Mystik*, Leiden, 1962.
- Koehler, W. "Byzantin Art in the West", *Dumbarton Oaks Papers*, I, 1941.
- Koetschau, P. *Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*. Leipzig: 1902.
- Körner, F. "Abstraktion oder Illumination?", *Recherches augustiniennes*, 2, 1962.
- Kottler, B. (ed.), "Contra imaginum calumniatores orationes tres", en: *Schriften des Johannes von Damsakos*, vol 3, Berlín, 1975. Traducción al inglés por D. Anderson, *St. John of Damascus On the Divine Images*, New York, 1980.
- Krücke, A. *Der Nimbus und Verwandte Attribute in der Frühchristlichen Kunst*, Strassburg, J. H. Heitz, 1905.
- Kruse, H. *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche*, Padeborn, 1934.

- Kuhn, Ch. L. *Romanesque mural painting of Catalonia*. Cambridge, Harvard University Press, 1930.
- Künstle, K. *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1928.
- L'Orange, H. P. «*Lux aeterna* L'Adorazione della Luce nell'Arte Tardo-Antica ed Alto-Medioevale», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XLVII, 1974-75.
- Ladner, G. B. "The Concepts of 'Ecclesia' and 'Christianitas' and their Relation to the Idea of Papal 'Plenitudo Potestatis' from Gregory VII to Boniface VIII", *Miscellanea Historiae Pontificae XVIII*, Rome, 1954.
- Ladner, G. B. "The Life of the Mind in the Christian West around the Year 1200", *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, vol. II, Storia e Letteratura, Raccolta di Studi e testi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.
- Ladner, G. B. "Vegetative Symbolism and the Concept of Renaissance" (1961), *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected Studies in History and Art*, Rome, Storia e Letteratura, Raccolta di Studi e testi, 155-156, 1983.
- Ladner, G. B. *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, II, Monumenti di Antichità Cristiana, ser. II, IV, Vatican City, 1970.
- Ladner, G. B. *Theologie und Politik vor dem Investiturstreit*, Darmstadt, 1969.
- Lamarrone, G. *L'uomo immagine di Dio. Antropologia e cristologia*, Roma, Borla ed., 1989.
- Lampe, G. W. H. *A Patristic Greek Lexicon. With Addenda et Corrigenda*. New York: Oxford University Press, 1984
- Lasterra, C. *Museo de Bellas artes de Bilbao. Catálogo descriptivo*. Bilbao: 1969, p. 123, núm. 255, 256.
- Lazar, B. *Die beiden Würzeln der Kreuzifixdarstellung*, Estrasburg, 1912.
- Le Goff, J. *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1980.
- Leclercq, H. 'Grecque (Messe de l'Abbaye de Saint-Denis)', en: F. Cabrol & H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. VI, 2, Paris, 1925.
- Lécuyer, J. "L'Eucaristia nella Scuola di Antiochia", en: A. Piolanti (ed.), *Eucaristia*, Roma, 1957.
- Lemarié, J. "Deux fragments d'homéliers conservés aux archives capitulaires de Vich, témoins de sermons pseudo-augustiniens et du commentaire de *Luculentus* sur les Évangiles", *Revue des études augustiniennes*, 25, 1979.
- Lemarignier, J. F. "Les fidèles du roi de France (936-987)", en: *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel par ses amis, collègues et élèves*, II, Paris, Société de l'École des Chartes, 1955.
- Lietzmann, H. *Das Sacramentarium Gregorianum nach dem Aachener Urexemplar*, Münster Westfalen, 1967
- Lindberg, D. *Science in the Middle Ages*, Chicago, University of Chicago Press, 1978.
- Linehan, P. *La Iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1975.
- Lossky, V. "La notion des 'Analogies' chez Denys l'Areopagite", en: *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age*, 5, 1930.
- Lossky, V. *A l'image et a la ressemblance de Dieu*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967.
- Lossky, V. *Essai sur la théologie mystique de l'église d'orient*. Paris: 1990.
- Lossky, V. *In the Image and Likeness of God*, New York, 1974.

- Lubac, H. de. *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, 1959 (t.I); 1961 (t. II, 1); 1964 (t. II, 2).
- Maccarrone, M. *Vicarius Christi: Storia del titolo papale*, Lateranum, Nova serie XVIII, Rome, 1952.
- Madec, G. "Jean Scot et les Pères latins: Hilaire, Ambroise, Jérôme et Grégoire le Grand", *Jean Scot et ses auteurs: Annotations érigéniennes*, Paris, *Etudes augustiniennes*, 1988.
- Madec, G. "Observations sur le dossier augustinien du *Periphyseon*", W. Beierwaltes (ed.), *Eriugena. Studien zu seinen Quellen*, Vorträge des III. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Freiburg im Breisgau, 27.-30. August, 1979, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990.
- Magistretti, M. *Manuale ambrosianum ex codice saec. XI*. Monumenta veteris liturgiae Ambrosianae, 1897
- Magnou-Nortier, E. "Fidélité et féodalité méridionales d'après les serments de fidélité (Xe-début Xxe siècle)", en: *Les structures sociales du Languedoc, de l'Aquitaine et de l'Espagne au premier âge féodal*, Paris, CNRS, 1969.
- Maguire, R. *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1981.
- Mainardi, L. "Uno sguardo generale al vespero ambrosiano", en: *Ambrosius*, 9, 1933.
- Mandouze, A. "*Tempus christianum, tempus christianorum ou christiana tempora?*", *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen-Age, II-XIIIe siècles*, Paris, CNRS, 1984.
- Manselli, R. "Gregorio Magno e la Bibbia", *La Bibbia nell'Alto Medioevo*, Spoleto, 1963.
- Mansi, J. D. *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, vol. 13, Nicaea II, Florence, 1767 repr. Graz, 1960, 11, 977E-980B. Traducción al inglés de la sexta sesión en: D. Sahas, *Icon and Logos: sources in eighth-century iconoclasm*, Toronto, 1986.
- Mara, M. G. "Ambrogio di Milano", in: A. di Bernardino (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, I, col. 152.
- Maravall, F. A. *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, Instituto de estudios políticos, 1964
- Marenbon, J. *Early Medieval Philosophy*, London, 1983
- Marette, L. *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XIIIème au XIVème siècle*. Paris: 1961, N° 870.
- Marot, H. "La place des lectures bibliques et patristiques de l'office latin", Mgr. Cassien - Botte, B. *La prière des heures*, Coll. "Lex orandi", n° 35, Paris, 1963.
- Martello, C. *Simbolismo e Neoplatonismo in Giovanni Scoto Eriugena*, Symbolon, Studi e testi di filosofia antica e medievale, 5, Roma, Università di Catania, 1986.
- Martin, E. J. *A History of the Iconoclastic Controversy*, London, s.a.
- Martín, T. H. *Obras Completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990.
- Mateu y Llopis, F. "De la Hispania tarraconense a la Marca hispánica carolina", *Analecta Sacra Tarraconensia*, Barcelona, XIX, 1947
- Mattiae, G. *Pittura romana del medioevo*. 2 vol. Roma: 1965-1966.
- Mattiae, G. *Mosaici medioevali delle chiese de Roma*. Roma: 1967.
- McEvoy, J. "'Redditus omnium in superessentialem unitatem': Christ as universal Saviour in Periphyseon V", *Giovanni Scoto nel suo tempo. L'organizzazione del sapere in età carolingia*, Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989.

- McEvoy, J. "Metaphors and Metaphysics of Light in Eriugena", W. Beierwaltes (ed.), *Begriff und Metapher, Sprachform frd Denkens bei Eriugena*, Vorträge des VII. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-29. Juli 1989, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990.
- McGinn, B. "Eriugena Mysticus", *Giovanni Scoto nel suo tempo. L'organizzazione del sapere in età carolingia*, Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989.
- McGinn, B. "Teste David cum Sibylla: The Significance of the Sibylline tradition in the Middle Ages", en: B. McGinn, *Apocalypticism in the Western Tradition*, Hampshire, Variorum, 1994, p. IV 7-35.
- McGinn, B. *Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, "The Erythraean Sibyl", New York, Colombia University Press, 1979.
- McGinn, B. *The Growth of Mysticism*, vol. II of *The Presence of God: A History of Western Christian Mysticism*, London, SCM Press, 1995.
- McGinn, B.- Otten, W (ed.). *Eriugena: East and West*. Papers of the Eighth International Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenian Studies. Chicago and Notre Dame, 18-20 October 1991. Notre Dame Conferences in Medieval Studies, no. V. Notre Dame-London: University of Notre Dame Press: 1994.
- McKitterick, R. "Manuscripts and scriptoria in the Reign of Charles the Bald, 840-877", *Giovanni Scoto nel suo tempo. L'organizzazione del sapere in età carolingia*, Atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi, 11-14 ottobre 1987, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989.
- McKitterick, R. *Text and Image in the Carolingian World*, el artículo "The Uses of Literacy in early Mediaeval Europe", Cambridge, 1990.
- McKitterick, R. *The Carolingians and the Written Word*, Cambridge, 1989.
- McNamara, B. *Emanation and Return. A Study of the Relations between the Creator and Man in the later works of Johannes Eriugena*, tesis doctoral no publicada, Maynooth, Ireland.
- Menéndez Pidal, G. "Sobre los orígenes de la redonda visigoda", *Cuadernos de Historia de España*, XIII.
- Mercati, G. *Paralipomena ambrosiana, con alcuni appunti sulla benedizione del cereo pasquale*, Studi e Testi, 12, 1904
- Mesplé, P. "Chapiteaux d'inspiration toulousaine dans les cloîtres catalans", *Revue des Arts. Musées de France*, 10 année, Paris, 1960, n° 3.
- Michel, P. H. *La fresque romane*. Paris: 1961.
- Miernowski, J. "Penser la dissimilarité. Denys l'Areopagite", en: *Le Dieu néant. Théologies Négatives à l'Aube des temps modernes*, Leiden-New York-Köln, 1998.
- Miles, M. "Vision: The Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine's 'De Trinitate' and 'Confessions'", *Journal of Religion*, 1983, n. 63.
- Millàs Vallicrosa, J. "Gerbert i els seus estudis a la Marca Hispànica", en: *Oc*, 7, 1931
- Millàs Vallicrosa, J. *Assaig d'història de les idees físiques i matemàtiques a la Catalunya medieval, Estudis Universitaris Catalans, Sèrie monogràfica, I*, Barcelona, Institució Patxot, 1931.
- Miret i Sans, J. *Relaciones entre los monasterios de Camprodón y Moissac*, Barcelona, 1898.
- Misonne, D. "La législation canoniale de Saint-Ruf d'Avignon à ses origines. Règle de Saint Augustin ey Coutumier", Actes du Colloque International de Moissac, 3-5 mai 1963, *Annales du Midi*, 75, 1963, fasc. 4.

- Miziolek, J. *Sol verus. Studia nad ikonografia Christusa w Sztuce Pierwszego Tysiaclecia*, Wroclaw-Warsawa-Krakow, Zaklad Narodowy Imienia Ossolinskih Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1991. En la misma obra, un resumen en inglés, traducido por el propio autor, p. 167-182.
- Monsalvatge, F. “El monasterio de san Pedro de Casserras”, *Noticias históricas*, 20.
- Monsalvatge, F. *Monasterio de Santa María de Arles*, Olot, 1896.
- Monsalvatge, F. *Noticias históricas*, XV.
- Montevicchi, O. «Pantokrator». *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, 3 vol. Milano: 1957.
- Monumenta Germaniae Historica. Lateinisches Hexameter Lexikon. Dichterisches Formelgut von Ennius bis Archipoeta*. München: Monumenta Germaniae Historica, 1981.
- Monumenta Historica Germanicae*, I, “Poetae Latini Aevi Carolini”, Berolini, 1881
- Moragas, B. M. “Contenido y procedencia del himnario de Huesca”, *Liturgica*, I: *Cardinali I. A. Schuster in memoriam*, “Scripta et Documenta”, Montserrat, 1956, p. 277-293.
- Moragas, B. M. “Transcripció musical de dos himnes”. In: *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglès*, Vol. II, Barcelona: 1958-1961.
- Morán y Ocerinjáuregui, J. “Les homilies d’Organyà en relació amb les homilies provençals de Tortosa”, *Miscel.lània Pere Bohigas/2*, 1981.
- Moran y Ocerinjáuregui, J. *Les homilies de Tortosa*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1990.
- Moreau, J. “Le Verbe et la création selon s. Augustin et J. Scot Erigène”, *Jean Scot Erigène et l’histoire de la philosophie*, Paris, 1977.
- Morin, G. *Anecdota Maredsolana*, I, 1893, p. 407-425;
- Morris, C. *The Papal Monarchy. The Western Church from 1050 to 1250*, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- Morrison, K. F. *Holiness and Politics in Early Medieval Thought*, London, Variorum Reprints, 1985.
- Morrison, K. F. *The Mimetic tradition of Reform in the West*, Princeton, 1982.
- Mortley, R. *From Word to Silence*, 2 vols., Bonn, 1986, esp. vol. 2, ‘The way of negation, Christian and Greek’.
- Muckle, J. T. “Greek Works translated Directly into Latin Before 1350 (Continuation)”, *Medieval Studies*, 5, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto, 1943, p. 102-114.
- Muckle, J. T. “Greek Works Translated directly into Latin before 1350”, en: *Mediaeval Studies* n. 4, 1942, p. 33-42.
- Mundó, A. M. “El proser-troper Montserrat 73”. *Liturgica*, 3.. Montserrat: Scripta et monumenta, 17, 1966.
- Mundó, A. M. “Els escriptors i les biblioteques”, en: *Exposició. Girona dins la formació de l’Europa medieval 785-1213*, Girona, 1985
- Mundó, A. M. “Monastic movements in the East Pyrenees”, N. Hunt (ed.), *Cluniac Monasticism in the Central Middle Ages*. Glasgow, The Macmillan Press Ltd., 1971, p. 98-122. Traducido de la versión francesa en “Moissac, Cluny et les mouvements monastiques de l’Est des Pyrénées du Xe au XIIe siècles”, *Annales du Midi*, vol. 75, n. s., 64, Toulouse, octobre 1963.
- Muratoff, P. *La peinture byzantine*, Paris, 1928.
- Murray, A. *Reason and Society in the Middle Ages*, Oxford, 1978.
- Museo de Bellas Artes de Barcelona, *Frontales románicos*, 1944, 2,

- Nichols, A. *The Art of God Incarnate. Theology and Image in Christian Tradition*. London: Darton, Longman and Todd, 1980.
- Nieto Alcaide, V. *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Nilson, M. P. «Lampes und Kerzen im Kult der Antike». *Opuscula Selecta*, III. Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, II: 3. Lund: 1960.
- Nock, A. D. *Essays on Religion in the Ancient World*. Zeph Steward (ed.), 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- O'Donnell, J. R. "The Meaning of 'silua' in the Commentary on the Timmaeus of Plato by Chalcidius", en: *Medieval Studies*, VII, 1945
- O'Meara, J. "Magnorum Virorum Quendam Consensum Velimus Machinari' (804D) Eriugena's Use of Augustine's *De Genesi ad litteram* in the *Periphyseon*", in: W. Beierwaltes (ed.), *Eriugena. Studien zu seinen Quellen*, Vorträge des III. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Freiburg im Breisgau, 27.-30. August, 1979, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990.
- O'Meara, J. "Eriugena's Immediate Influence", en: W. Beierwaltes (ed.) *Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August, 1985,
- O'Meara, J. J. "Eriugena's Use of Augustine in His Teaching of the Return of the Soul to the Vision of God", *Jean Scot Erigène et l'histoire de la philosophie*, ed. R. Roques, Paris, Editions du C.N.R.S., 1977.
- O'Meara, J. J. "Eriugena's Use of Augustine", *Augustinian Studies*, 11, 1980.
- O'Meara, J. J. *Periphyseon (division of nature)*, Cahiers d'Études Médiévales, Cahier Spécial n. 3, Bellarmin-Dumbarton Oaks, Montreal-Washington, 1987.
- O'Meara, J. J. *The Creation of Man in St. Augustine's De Genesi ad Litteram*, The Saint Augustine Lecture, 1977, Villanova University Press, Villanova, 1980.
- Olivar, A. "Les supervivències litúrgiques autòctones a Catalunya en els manuscrits dels segles XI-XII", en: *II Congrés litúrgic de Montserrat*, III, Secció Històrica, Montserrat, 1967
- Olivar, A. *Els manuscrits litúrgics de la Biblioteca de Montserrat*. Scripta et Documenta, 18. Monestir de Montserrat: 1969.
- Olivar, A. *Sacramentarium Rivipullense*. Monumenta Hispania Sacra, Serie litúrgica, VII. Madrid-Barcelona: CSIC, 1964.
- Olivar, A.: *El Sacramentario de Vich*. "Monumenta Hispaniae Sacra", Serie litúrgica 4, CSIC, Barcelona, 1953.
- Omont, H. "La messe grecque de saint Denys au moyen âge", en: *Études d'histoire du moyen age dédiées a Gabriel Monod*, Paris, 1896.
- Omont, H. "Manuscrit de Saint Denys l'Aréopagite provenant du trésor de saint Denys", en: *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1901.
- Omont, H. "Manuscrit des oeuvres de S. Denys l'Aréopagite envoyé de Constantinople à Louis le Débonaire", en: *Revue des études grecques*, XVII, 1904.
- Ostrogorsky, G. *Geschichte des byzantinischen Staates*, Munich, 1963.
- Otten, W. "Eriugena's *Periphyseon*: A Carolingian Contribution to the Theological Tradition", *Eriugena: East and West*, B. McGinn, W. Otten (ed.), Papers of the Eighth International Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenan Studies, Chicago and Notre Dame, 18-20 october 1991, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1994.
- Ourliac, P. - De Malafosse, J. *Droit romain et Ancien Droit*, I, *Les Obligations*, Paris, 1957.

- Pacaut, M. *La théocratie: l'Eglise et le pouvoir au Moyen Age*, Paris, 1957; H. X. Arquillière, *Laugustinisme politique. Essai sur la formation des théories politiques du Moyen Age*, 2e éd., 1956.
- Palol, P. de. "El tapís de la Creació de la catedral de Girona i el Beat de Torí. Problemes de cronologia", *Annals de l'Institut d'Estudis gironins*, XXV-1, Homenatge a Ll. Batlle i Prats, 1979-1980.
- Palol, P. de. "Ripoll i Roma", *Revista de Girona*, 83, 1978.
- Palol, P. de. *El tapís de la Creació de la Catedral de Girona*, Fundació Enciclopèdia Catalana, Institut d'Estudis Gironins, Artestudi-S.2, Barcelona, 1986.
- Panofsky, E. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1988.
- Panofsky, E.-Saxl, F. "Classical Mythology in Mediaeval Art", *Metropolitan Museum Studies*, vol. IV, 2, 1933.
- Paré, G.-Brunet, A.-Tremblay, P. *La Renaissance au XIIIe siècle: Les écoles et l'enseignement*, Paris-Otawa, 1933.
- Parent, J. M. *La doctrine de la création dans l'École de Chartres*, Paris, 1938
- Parry, K. *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries*, Leiden-New York-Köln, E. J. Brill, 1996.
- Pastoureau, M. *Les sceaux*, Typologie des sources du Mouen Âge occidental, 36, Turnhout, Brepols, 1981.
- Pelikan, J. "'Council or Father or Scripture': the concept of authority in the theology of Maximus Confessor", en: *The Heritage of the Early Church: essays in honor of Georges Florovsky*, ed. D. Neiman y M. Schatkin, Roma.
- Pelikan, J. *Christianity and Classical Culture. The Metamorphosis of Natural Theology in the Christian Encounter with Hellenism*, Gifford Lectures at Aberdeen, 1992-1993, Yale University Press, New Haven & London, 1993.
- Pelikan, J. *Imago Dei. The Byzantine Apology for Icons*. Washington: Yale University Press, New Haven and London, 1990.
- Pépin, J. "Exégèse de 'In principio' et théorie des principes dans l'Exameron (1, 4, 12-16)", *Ambrosius Episcopus*, Milano, 1976.
- Pépin, J. "Mysteria et Symbola dans le commentaire de Jean Scot sur l'évangile de Jean", in: J. O'Meara- L. Bieler, *The Mind of Eriugena*, Papers of a Colloquium, Irish University Press, Dublin, 1973.
- Pépin, J. *La tradition de l'allégorie. De Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1987.
- Piamonte, G. A. "Image et contenu intelligible dans la conception érigénienne de la 'diffusio Dei'", in: W. Beierwaltes (ed.), *Begriff und Metapher, Sprachform frd Denkens bei Eriugena*, Vorträge des VII. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-29. Juli 1989, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990.
- Pijoan, J. *Les pintures murals catalanes* (Pedret, Santa Maria de Fenollar, Sant Miquel de la seu d'Urgell, Taüll, Boí, Esterri i el Burgal, Vall de Cardós, Santa Maris de Mur, Sant Pere d'Àger, Comarca de Vic). Institut d'Estudis Catalans, I-IV, Barcelona: 1907-1921.
- Pijoan, J.- Gudiol, J. *Les pintures murals romàniques de Catalunya*. Monumenta Cataloniae, IV. Materials per a la Història de l'Art a Catalunya. Barcelona: ALPHA, 1948.
- Pijoan, J.-Gudiol i Ricart, J. «Les pintures murals romàniques a Catalunya». *Monumenta Cataloniae*, vol. IV, Barcelona: 1948.

- Pinell, J. “La benedicció del ciri Pasqual i els seus textos”, *Liturgica*, 2, Scripta et Documenta, 10, in Abbatia Montserrat, 1958
- Pinell, J. “Vestigis del lucernari a Occident”, *Liturgica*, Scripta et Documenta 7, Cardinali I. A. Schuster in Memoriam, in abbatia Montserrat, 1956
- Pizzolato, L. F. *La dottrina esegetica di sant’Ambrogio*, Milano, 1978.
- Pladevall, A. “Marc històric i cronològic del món romànic a Catalunya”, in: A. Pladevall (dir.), *Catalunya Romànica*, vol. I, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1994, p.
- Pladevall, A. -Pons Gurí, J. M. “Particularismes catalans en els costumaris dels segles XIII-XVIII”, *II Congrés Litúrgic de Montserrat*, III, Montserrat, 1967, p. 103-159.
- Pladevall, A. *Catalunya Romànica*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995.
- Plazaola, J. “Influjo de la iconología del Seudo-Dionisio en la iconografía medieval”, en: *Estudios eclesiásticos*, abril-junio, 1986, n. 237, vol. 61.
- Ponsich, P. «Le Maître de Saint-Martin de Fenollar», en: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 1974, n° 5.
- Post, C. R. *A History of Spanish Painting*, vol I-IX. Cambridge: 1930-1947, I, 1930.
- Prodi, P. *The Papal Prince. One Body and two Souls: The Papal Monarchy in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Püech, H. C. “La ténèbre mystique chez le Pseudo-Denys l’Aréopagite et dans la tradition patristique”. In: *Études carmélitaines*, 23, 1938.
- Püech, H. Ch. “La Ténèbre Mystique chez le Pseudo-Denys l’Aréopagite”, en: H. Ch. Püech, *En quête de la Gnose, I, La Gnose et le temps et autres essais*, Paris, Gallimard, 1978.
- Puigarnau, A. “Alfa y Omega en la cultura apocalíptica del siglo XII”, III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones, *Mutaciones de lo religioso*, Sevilla, 18-21 de marzo de 1998, notas 14, 16 y 17 (en prensa).
- Puigarnau, A. “Creation and Freedom in Ancient Neoplatonism: A Road to the Middle Ages”, *Revista Ars Brevis*, Universitat Ramon Llull, 1998, p. 243-258.
- Puigarnau, A. “Iconografia a les llars mercantils del segle XV. Mentalitat, Estètica i Religiositat dels mercaders a Barcelona”, Vid. Aurell-Puigarnau, 1995.
- Puigarnau, A. “La imagen de un *pantocrátor* catalán como encarnación del Logos cristiano en el siglo XIII”, en: A. Vega-J. A. Rodríguez-Tous- R. Bouso, *Estética y Religión*, Barcelona, *ER, revista de filosofía*, 1998. p. 393-401.
- Puigarnau, A. “Plotino, filósofo y teólogo de la luz. Antecedentes para una Teología medieval de la imagen”, en: *Ars Brevis*, revista de la Cátedra Blanquerna, Universitat Ramon Llull, (en prensa).
- Puigarnau, A. “Un Espíritu y una Imagen. Espacio religioso y hombre estético”, en: J. Aurell- A. Puigarnau, *La cultura del mercader en la Barcelona del siglo XV*, Barcelona, Omega, 1998.
- Puigarnau, A. “*Vox spiritualis Aquilae y Maiestas Domini* en el siglo XII”, Actas del V Simposio Bíblico Español, *La Biblia en el Arte y en la Literatura*, Fundación bíblica española-Universidad de Navarra, Pamplona, 14-17 de septiembre de 1997 (en prensa).
- Puigarnau, A. *Estética neoplatónica. La representación pictórica de la luz en la Antigüedad*, Barcelona, PPU, 1995.
- Rademacher, F. *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gustorf. Eine ikonographische Untersuchung*, Köln, 1964.
- Rahner, H. *Mythes grecs et mystère chrétien*, Paris, 1954.

- Rahner, P. H. "Die Seelenheilende Blume; Moly und Mandragore in antiker und christlicher Symbolik", en: *Eranos Jahrbuch*, XII, 1945
- Ratzinger, J. 'Licht' en: *Handbuch Theologischer Grundbegriffe*, herausgeg. Fries, H
- Raugel, F. "Le Chant de la Sybille d'après un manuscrit du XII^e siècle conservé aux Archives de l'Hérault", en: *Actes du Congrès d'Histoire de l'art organisé par la Société de l'histoire de l'art français (Paris, 26 septembre - 5 octobre 1921)*, t. 3, II, 2, Paris, 1924.
- Réau, L. *Iconographie de l'art chrétien*. 6 vol., Paris, PUF 1955-1959. Vol. II.
- Recchia, V. "Gregorio Magno", in: Di Bernardino, A. (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, II, col. 1706.
- Renucci, P. *L'aventure de l'humanisme européen au moyen-âge*, Paris, 1953.
- Rey, R. *La sainte Foy du trésor de Conques et la statuaire sacrée avant l'an mille*, Pallas IV, Toulouse, 1956.
- Reydellet, M. "La conception du souverain chez Isidore de Séville", en: *Isidoriana*, León, 1961.
- Reydellet, M. *La royauté dans la littérature latine de Sidoine Apollinaire à Isidore de Séville*, Paris, 1982.
- Riché, P. "Charles le Chauve et la culture de son temps", en: *Colloque Jean Scot Érigène*, Paris, 1977. Reimpr. en: *Instruction et vie religieuse dans le haut Moyen Age*, London, Variorum Reprints, 1981.
- Riché, P. "La Bible et la vie politique dans le haut Moyen Age", en: *Vivre la Bible*.
- Riché, P. "La représentation du palais dans les textes littéraires du haut Moyen Age", en: *Francia*, 1976.
- Richert, *La pintura medieval en España. Pinturas murales, tablas catalanas*. Barcelona: 1926.
- Richert, G. «Les fresques de Tahull», a *Gazette des Beaux Arts*, abril-maig, 1930, p. 65-79.
- Richert, G. *La pintura medieval en España. Pinturas murales, tablas catalanas*. Barcelona: 1926.
- Rico, F. *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, Fundación Juan March, 1976.
- Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, 2 vols. Madrid, Cristiandad, 1987, vol. I, cap. I.
- Riu Serra, M. "L'aportació de l'arqueologia a l'estudi de la formació i expansió del feudalisme català", en: J. Portella i Comas (ed.), *La formació i expansió del feudalisme català*, Actes del Col.loqui organitzat pel Col.legi Universitari de Girona (8-11 de gener de 1985), Homenatge a Santiago Sobrequés i Vidal, *Estudi General, Revista del Col.legi Universitari de Girona. Universitat Autònoma de Barcelona*, nº 5-6, Girona, 1985-1986.
- Riu Serra, M. "La canònica de santa Maria de Solsona. Precedents medievals d'un bisbat modern", *Urgellia*, II, 1979.
- Riu Serra, M. *Cartulario de sant Cugat del Vallès*, Barcelona, 1945-1947, núm. 479.
- Rivière, *Le problème de l'Eglise et de l'Etat sous Philippe-le-Bel*, Paris-Louvain, 1926.
- Robins, F. E. *The Hexaemeral Literature*, Chicago, 1912.
- Robinson, I. S. *The Papacy, 1073-1198. Continuity and Innovation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Roques, R. "Genèse 1, 1-3 chez Jean Scot Érigène", *In Principio. Interprétations des premiers versets de la Genèse*, Centre d'Études des Religions du Livre, Paris, 1973.
- Roques, R. "Melanges Marcel Viller, Note sur la notion de 'Theologia' chez le Pseudo-Denys l'Areopagite", en: *revue d'Ascétique et de Mystique*, 25, 1949.

- Roques, R. "Symbolisme et théologie négative chez le Pseudodenys", en: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 1957.
- Roques, R. "Tératologie et théologie chez Jean Scot Erigène", en: *Mélanges offerts à M.-D. Chenu*, Paris, Vrin, 1967.
- Roques, R. "Traduction ou interprétation? Brèves remarques sur Jean Scot traducteur de Denys", *The Mind of Eriugena*, Papers of a Colloquium, Irish University Press, Dublin, 1973.
- Roques, R. *L'Univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, Aubier, 1954.
- Roemer, P. *Pseudo-Dionysius. A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Rossell, F. M. *Liber Feudorum Maior. Cartulario Real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, II, Barcelona, 1947, núm. 693.
- Rossell, F. M.- Mateu Ibars, M. D. *Catálogo de manuscritos de Ripoll*, 1982.
- Russell, R. "Some Augustinian Influences in Eriugena's *De divisione naturae*", *The Mind of Eriugena*.
- Sablayrolles, Dom M. *Vida cristiana*, III, 1916-1917.
- Sage, A. "La dialectique de l'illumination", *Recherches augustiniennes*, 2, 1962.
- Sainsailieu, J. "De Jérusalem a Reims. Origines et évolution des sacres royaux", en: *Le sacre des rois*, Actes du Colloque international d'histoire sur les sacres et couronnements royaux, Reims, 1975. Les Belles Lettres, Paris, 1985.
- Sainz de Baranda, *España Sagrada*, XLVIII.
- Salabert, P. *El infinito en un instante*, Colombia Universidad Nacional, 1993.
- Salmon, P. *L'office divin au Moyen Age. Histoire de la formation du bréviaire, du IXè au XVIè siècle*, Coll. "Lex orandi", n°43, Paris, 1967.
- Samsó, J. "Cultura científica àrab i cultura científica llatina a la Catalunya altmedieval: el monestir de Ripoll i el naixement de la ciència catalana", en: *Symposium internacional sobre els orígens de Catalunya (segles VIII-XI)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991
- Sardà, Ll. "Inicios de la liturgia romana en la Catalunya Vieja", en: *Hispania Sacra*, 8, 1955
- Sardà, Ll. "La introducció de la litúrgia romana a Catalunya", en: *II Congrés litúrgic de Montserrat*, III, Secció Històrica, Montserrat, 1967
- Saxl, F. *Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen*. Berlin: 1931.
- Schiavone, M. *Neoplatonismo e Cristianesimo nello Pseudo Dionigi*, Milano, Marzorati editore, 1963.
- Schöne, W. *Über das Licht in der Malerei*. Berlin: 1954.
- Schrade, H. *La peinture romane*. Bruselas: 1966.
- Schwartz, E. *Zwei Predigten Hippolits*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, (1936, 3).
- Scudieri-Rugieri, "Correnti esotiche e impronte dimendicate nella cultura ispanica nell'alto medio evo", *Cultura neolatina*, XIX, 1959
- Setton, K. M. *Christian Attitude towards the Emperor in the Fourth Century...*, New York, 1941.
- Sheldon-Williams, I. P. "Eriugena's Greek Sources", *The Mind of Eriugena*, Papers of a Colloquium, Dublin, 14-18 July, 1979, J. J. O'Meara y L. Bieler (ed.), Dublin, Irish University Press, 1973.
- Sheldon-Williams, I. P. "The Greek Christian Platonist Tradition from the Cappadocians to Maximus and Eriugena", *Cambridge History of Later Greek and*

- Early Medieval Philosophy*, A. H. Armstrong (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1967.
- Siegwart, J. *Die Consuetudines des Augustiner-Chorherrenstiftes Marbach im Elsass (12 Jahrhundert)*, Freiburg Schweiz, 1965.
- Skubiszewski, P. “*Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium* dans l’art des Xe-XIe siècles. Idées et structures des images”, *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 28, 1985.
- Smith, J. P. *St. Irenaeus, Proof of the Apostolic Preaching*, London-Westminster, Ancient Christian Writers, 1952.
- Smothers, E. “ $\phi\omega\zeta\ \iota\lambda\alpha\rho\nu$ ”, en: *Recherches de Science Religieuse*, 19, 1929
- Socas, F. “Traducciones e inéditos” de *ER Revista de filosofía*, nº 3, Sevilla, mayo de 1986.
- Soden, W.V. «Licht und Finsternis in der sumerischen und babylonisch-assyrischen Religion», *Studium Generale*, XIII, 1960
- Spanneut, M. “Le Stoïcisme des Pères de l’Eglise. de Clément de Rome à Clément d’Alexandrie”, Paris, 1957.
- Steenbock, F. “Eine Miniatur zur Messfeier im Berliner Kupferstichkabinett”, *Festschrift für Peter Metz*, Berlin, 1965.
- Steinman, J. *Ieronimus, Ausleger der Bibel*, Köln, 1961.
- Stephani, L. *Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der Alten Kunst*. St. Petersburg: Buckdruckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 1859.
- Stock, B. “In Search of Eriugena’s Augustine”, W. Beierwaltes (ed.), *Eriugena. Studien zu seinen Quellen*, Vorträge des III. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Freiburg im Breisgau, 27.-30. August, 1979, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1990.
- Stock, B. “*Inteligo me esse; Eriugena’s ‘Cogito’*”, Jean Scot Erigène et l’histoire de la philosophie, *Harvard Theological Review*, 60, 1967.
- Stock, B. “Observations on the Use of Augustine by Johannes Scottus Eriugena”, *Harvard Theological Review*, 60, 1967.
- Stock, B. *Myth and Science in the Twelfth Century*, Princeton, 1972.
- Stock, B. *The implications of Literacy*, New York, Princeton, 1983.
- Studer, B. “Leone I papa”, in: Di Bernardino, A. (dir.), *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, II, col. 1924.
- Sureda, J. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Swarzensky, H. *The Berthold Missal*, New York, 1943.
- Tarabochia Canavero, A. *Esegesi biblica e cosmologia. Note sull’interpretazione patristica e medioevale di Genesi 1,2*, Vita e Pensiero, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 1981.
- Tejada y Ramiro, J. *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*. Madrid: 1862, VI, 28-29.
- Tellenbach, G. *Church, State and Christian Society at the Time of the Investiture Contest*, Oxford, 1959.
- Teske, R. T. “The Image and Likeness of God in St. Augustine’s *De Genesi ad Litteram Liber Imperfectus*”, *Augustinianum*, annus XXX, fasc. 2, December 1990, Institutum Patristicum “Augustinianum”, Roma, 1990, p. 441-451.
- Théry, G. “Recherches pour une édition grecque historique du Pseudo-Denys”, *The New Scholasticism*, III, 1929.
- Théry, G. “Scot Érigène traducteur de Denys”, *Bulletin du Cange*, VI, 1931.
- Théry, G. *Études Dionysiennes*, vol. I, Paris, 1932.

- Thibout, M. *Saint-Martin de Fenouillard*. Congrès archéologique. de France (Roussillon), Paris, 1954, 112 (1956).
- Thonnard, F. J. “La notion de lumière en philosophie augustinienne”, *Recherches augustinienes*, 2, 1962.
- Tierney, B. “The Continuity of Papal Political Theory in the Thirteenth Century”, *Mediaeval Studies*, XXVII, 1965.
- Tierney, B. *Religion, Law, and the Growth of Constitutional Thought, 1150-1650*, Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, 1982.
- Toesca, P. *La pittura et la miniatura nella Lombardia*. Milan: 1912.
- Traube, L. *Iohannis Scotti Carmina in M. G. H. poet. lat. aevi carolini*, Berolini, 1896.
- Trenchs, J. “La rima leonina y las suscripciones documentales catalanas (siglos XI-XIII)”, en: *Quaderns de Filologia*, 1984.
- Trens, M. *Les Majestats catalanes*, Monumenta Cataloniae, Materials per a la història de l'art a Catalunya, Barcelona, Alpha, 1966
- Treu, M. «Licht und Leuchtendes in der archaischen griechischen Poesie». *Studium Generale*, XVIII, 1965
- Tscholl, J. M. *Die alles schönmachende Urschönheit Gottes beim heiligen Augustinus*, dattil., Innsbruck, 1962.
- Udina, F. *El 'llibre Blanch' de Santes Creus*, Barcelona, 1947, núm. 2.
- Ueberweg, F. “Grundriss der geschichte der Philosophie”, II, *Theil*, Berlín, 1915
- Ullmann, W. “The Bible and the Principles of Government in the Middle Ages”, en: *Bibbia*, 4.
- Urbán, A. *El origen divino del poder*. Estudio filológico e historia de la interpretación de Jn 19, 11a, Córdoba, Ediciones el Almendro, 1996.
- Vacant, A.-Mangenot, E.-Amann, E. ‘Transsubstantiation’, en: *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1946, fasc. CXLI, col. 1396-1406.
- Valls i Taberner, F. “El *Liber iudicum popularis* de Homobonus de Barcelona”, en: *Anuario de Historia del Derecho español*, 2, 1925
- Valls Taberner, F. -Soldevila, F. *Història de Catalunya*, I, Barcelona, 1922
- Van Berchem, M.- Clouzot, E. *Mosaïques Chrétiennes du 4me au 10me siècle*. Gèneve: 1924.
- Van der Meer, F. *Maiestas Domini, théophanies de l'apocalypse dans l'art chrétien*, Studi di antichità cristiana, XIII, Città del Vaticano, 1938.
- Van Gennep, A. “Patronages, chapelles et oratoires de la Haut-Maurienne”, *Revue d'histoire de l'église de France*, 25, p. 145-182.
- Van Gennep, A. *Le folklore de la Flandre et du Hainaut français*, Contributions au folklore des provinces de France, 2, Paris, 1935-1936, p. 557-559.
- Vanderhoven, H.-Masai, F. *La Règle du Maître, édition diplomatique...* Bruselas-París, 1953
- Vannier, M. A. “Creatio”, “Conversio”, “Formatio” chez S. Augustin, Fribourg, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1991.
- Vasiliev, A. A. *Histoire de l'Empire Byzantin*, 2 vol. Paris: 1932.
- Vega, A. “El sacrificio de la imagen”, *ER, Revista de filosofía*, nº 19, Sevilla, 1994.
- Ventura, J. “El catarismo en Catalunya”, *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, XXVIII.
- Verbeke, G. *The Presence of Stoicism in Medieval Thought*, Washington, 1983.
- Verheijen, L. “Verso la bellezza spirituale”, *La Regola di S. Agostino. Studi e Ricerche*, Palermo, Edizioni Augustinus, 1986.

- Verheijen, L. *La Règle de saint Augustin*, Paris, Études augustiniennes, 1967. Vol. I: Tradition manuscrite.
- Vieillard-Troiekourov, M. "La chapelle du palais de Charles le Chauve à Compiègne", *Cahiers Archéologiques*, t. 21, 1971.
- Villanueva, *Viage literario á las Iglesias de España. Le publica con algunas observaciones Don Joaquín Lorenzo Villanueva*, Madrid, Imprenta Real, 1803-1852.
- Visonà, G. "L'uomo a immagine di Dio. L'interpretazione di *Genesi* 1, 26 nel pensiero cristiano dei primi tre secoli", *Studia Patavina. Rivista di scienze religiose*, anno XXVII, Padova, Topografia Antoniana, 1980.
- Vives, J. *Oracional visigótico*, Monumenta Hispaniae Sacra, Series liturgica, vol. I, Barcelona, 1946
- Vives, J.-Fàbrega, A. "Calendarios hispánicos anteriores al siglo XII", *Hispania Sacra*, 2, 1949
- Volbach, F. - Hirmer, M.: *Early Christian Art*, pl. 47.
- Völker, W. *Kontemplation und Ekstase bei Pseudo-Dionysius Areopagita*. Wiesbaden: 1958.
- Volterra, E. *Istituzioni di diritto privato romano*, Roma, 1961.
- Von Balthasar, H. U. *Gloria. Una estética teológica*, Madrid, Encuentro, 7 vols., 1985-1989 (1961-1969).
- Von Dobschütz, E. *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, 3. Leipzig, 1899, 298, n. 40.
- Wallace-Hadrill, D. *The Greek Patristic View of Nature*, Manchester, 1968.
- Wallach, L. "The *Libri Carolini* and Patristics, Latin and Greek: Prolegomena to a Critical Edition", en: Wallach, L. (ed.), *The Classical Tradition: Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1966.
- Weiss, R. "Lo studio del greco all'abbazia di san Dionigi durante il medioevo", *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 1952.
- Weisweiler, H. "Die Ps.-Dionysiuskommentare 'in coelestem Hierarchiam' des Skotus Eriugena und Hugo von St.-Viktor", *Récherches de théologie ancienne et médiévale*, XIX, 1952.
- Weitzmann, K. *Art in Medieval West and its Contacts with Byzantium*, London, Variorum Reprints, 1982.
- Weitzmann, K. *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art*, London, Variorum Reprints, 1981.
- Weitzmann, K. *Studies in the Arts of Sinai*, Princeton, 1982.
- Werkmeister, O. *Der Deckel des Codex Aureus von St. Emmeram. Ein Goldschmiedewerk des 9. Jahrhunderts*, Bade-Baden, 1963.
- Wetherbee, W. "Philosophy, Cosmology, and the Twelfth Century Renaissance", in: P. Dronke (ed.), *A History of Twelfth-Century Western Philosophy*, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, Cambridge University Press, 1988.
- Wetter, G. P. «Phos (ΦΩΣ), eine Untersuchung über hellenistische Frömmigkeit, zugleich ein Beitrag zum Verständnis der Manichäismus» *Skrifter utgifna af Kungl. humanistiska vetenskaps-samfundet*, XVII, i. Uppsala: 1915.
- Wetter, G. P. "Phôs, Eine Untersuchung über hellenistische Frömmigkeit", en: *Skrifter utgifna af kungl. humanistiska Vetenskaps-Samfundet*, XVII, I, Upsal-Leipzig, 1915.

- Wettstein, J. *La fresque romane Italie-France-Espagne. Études comparatives.* Bibliothèque de la Société française d'Archéologie. Ginebra: 1971.
- Williams, J. *Early Spanish Manuscript Illumination.* New York: George Braziller, 1977.
- Wilpert, G. D. *Röm. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert.* 2. Aufl. 4 vols., I, Freiburg i. B.: (1917) 1976.
- Wilson, H. A. *The Gelasian Sacramentary,* Oxford, 1894.
- Winslow, D. F. *The Dynamics of Salvation: a study in Gregory of Nazianus,* Cambridge-Massachusetts, 1979.
- Worringer, W. *Abstracció i empatia,* Barcelona, Edicions 62/Diputació de Barcelona, 1987
- Yarza, J. *Arte y arquitectura en España 500-1250.* Madrid: 1979.
- Yates, F. A. *Assaigs sobre Ramon Llull.* Barcelona: Empúries, 1985.
- Young, K. "Some Texts of Liturgical Plays", *Publications of the Modern Language association of America*, XXIV, 1909.
- Young, K. *The Drama of Medieval Church*, I.
- Zahlen, J. *Creatio mundi.* Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter, Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik, 13, Stuttgart, Verlag Klett-Cotta, 1979.
- Zimmermann, M. "Aux origines de la Catalogne féodale: les serments non datés du regne de Ramon Berenguer I", en: J. Portella i Comas (ed.), *La formació i expansió del feudalisme català*, Actes del Col.loqui organitzat pel Col.legi Universitari de Girona (8-11 de gener de 1985), Homenatge a Santiago Sobrequés i Vidal, *Estudi General, Revista del Col.legi Universitari de Girona. Universitat Autònoma de Barcelona*, nº 5-6, Girona, 1985-1986.
- Zimmermann, M. "Le concept de Marca Hispanica et l'importance de la frontière dans la formation de la Catalogne", in: Ph. Sénac (ed.), *La Marche Supérieure d'Al-Andalus et l'Occident Chrétien*, Madrid, Casa de Velázquez, universidad de Zaragoza, 1991.
- Zink, M. *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, 1976.

Lista de figuras

1. Mapa: Los monasterios benedictinos se concentran hacia el Pirineo y se extienden por toda la Catalunya Vella (Proc. A. Pladevall, F. Català Roca, *Els monestirs catalans*, Barcelona, Destino, 1968, p. 94).
2. Mapa: Las canónicas o monasterios de clérigos regulares se superponen a la geografía benedictina, llenando, con frecuencia, los vacíos (Proc. A. Pladevall, F. Català Roca, *Els monestirs catalans*, Barcelona, Destino, 1968, p. 95)
3. Mapa: Carreteras y mercados en la Catalunya del siglo X, según Pierre Bonnassie (P. Bonnassie, *Catalunya mil anys enrera*, Barcelona, ed. 62, 1979, p. 320).
4. San Agustín entregando la Regla a los monjes del monasterio de sant Joan de les Abadesses, manuscrito del año 1235. Vic, Museo Episcopal, ms. nº 149, fol. 9v.
5. c. 1080, S. Angelo in Formis, fresco (S.A.i.F., 1), inscripción en el libro: «EGO SUM ALFA ET O//PRIM: ET NOVISSIMUS (Apc. 22,13), (p. 247).
6. Escenas de creación y redención. Calendario. Tapiz de la creación. Catedral de Girona, c. 1150.
7. El pecado de Adán y Eva, San Sadurní de Osormort (Osona), segundo cuarto del siglo XII, MV 9700, (detalle).
8. Tapiz de la creación. El ángel de las tinieblas (detalle)
9. Tapiz de la creación. El ángel de la luz (detalle).
10. Creación de Adán, San Sadurní de Osormort (Osona), segundo cuarto del siglo XII, MV 9700, (detalle).
11. Escenas de la creación y la caída original, conjunto, San Sadurní de Osormort (Osona), segundo cuarto del siglo XII, MV 9700, (detalle). CRXXII, p. 131.
12. Adán y Eva expulsados del Paraíso, San Martín Sescorts (Osona), iglesia de sant Martín, decoración absidial, Museo Episcopal de Vic 9 701B. Sureda, p. 131, CRXXII, 127.
13. Tentación de Adán y Eva, San Martín Sescorts (Barcelona), iglesia de sant Martín. Decoración absidial, Museo diocesano de Solsona. CR XXII, p. 125, Sureda, p. 176.
14. Escenas de creación y pecado, sant Martín del Brull (Osona), primera mitad del siglo XII, MV 9699, CRXXII121.

15. Expulsión de Paraíso, sant Martí del Brull (Osona), primera mitad del siglo XII, MV 9699, CRXXII121, (detalle).
16. Dios viste la desnudez de Adán y Eva y les conduce a la salida del Paraíso, sant Martí del Brull (Osona), primera mitad del siglo XII, MV 9699, CRXXII121, (detalle).
17. El pecado de Adán y Eva, sant Andreu de Sagàs (Berguedà), fines del siglo XII, MV 12, CR XXII, p. 363.
18. Adán y Eva rodeando el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. Marmellar (Baix Penedès), iglesia del castillo, siglo XI, MNAC 71998. CR I, p. 347. Sureda, p. 217.
19. El pecado de Adán y Eva y el misterio de la Cruz, lateral de altar, sant Andreu de Sagàs (Berguedà), fines del siglo XII, MV 12, CR XXII, p. 363, Catálogo Solsona, p. 30; Museo diocesano de Solsona, Sureda, p. 164.
20. Temas del Génesis, tercer día de la creación, mosaico de san Marcos de Venecia (cúpula del pórtico), siglo?
21. Escenas de la creación, Nueva York, Piermont Morgan Library, ms. 791, fol. 4v. (cat. 32).
22. El Creador, Biblia de Pommersfelden, inicios s. XII. W. Cahn, *La Bible romane. Chefs-d'oeuvre de l'enluminure*, Office du Livre, Friburg (Suisse), 1982, p. 117, il. 76.
23. Escenas del Génesis, Biblia de Moutier-Grandval, Tours, c. 840, Londres, British Library, Add. ms. 10546, fol. 5v.
24. Pantocrátor. Tapiz de la creación. Catedral de Girona, c. 1150 (detalle).
25. “Lo que vuela en el cielo” y “el mar”. Tapiz de la creación. Catedral de Girona, c. 1150 (detalle).
26. “Adán no encontraba nadie similar a él”. Tapiz de la creación. Catedral de Girona, c. 1150 (detalle).
27. Creación de la mujer, del costado abierto de Adán. Tapiz de la creación. Catedral de Girona, c. 1150 (detalle).
28. Escenas del Génesis, Catedral de Hildesheim, 1015.
29. Mapa de la difusión de la Regla de san Agustín desde sus orígenes. Según L. Verheijen, *La Règle de saint Augustin*, Paris, Études augustiniennes, 1967. Vol. I: Tradition manuscrite.
30. San Agustín entregando la Regla a los monjes del monasterio de sant Joan de les Abadesses, manuscrito del año 1235. Vic, Museo Episcopal, ms. nº 149, fol. 9v, (detalle). En el texto del libro, aparece la inscripción: HAEC SUNT QUAE UT

OBSERVETIS PRECIPIMUS. En el *Incipit* del manuscrito se dice: *Incipit Regula sancti Augustini episcopi, ut simul habitent / clerici / Haec sunt quae ut observe / tis precipimus in monasterio constituti...*

31. "Pintura del monje ostentando el báculo y la mitra y sobre todo la tonsura clerical.". Vic Museu Episcopal, ms. n° 149, fol. 60v.
32. Pintura del monje ostentando el báculo y la mitra y sobre todo la tonsura clerical. En un cartelón junto a la cabeza del personaje, aparece una leyenda: Detalle de la leyenda: HANC ET MENSURAM FACIAT / SIBI QUIS QUE CORONAM / QUISQUE RELUCTATUR / VEEMENTER CORRIPIATUR", Vic Museu Episcopal, ms. n° 149, fol. 60v. (J. Gudiol, "Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich", *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VII, 1923-1927).
33. Pintura del monje ostentando el báculo y la mitra y sobre todo la tonsura clerical. Detalle de la tonsura. Vic Museu Episcopal, ms. n° 149, fol. 60v.
34. *Pantocrátor*, Esquius, Barcelona, Pintura sobre tabla, frontal de altar, 96x122 cms., segunda mitad del siglo XII, MNAC, 65502, J. Sureda, *La pintura romanica en Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 302. Inscripción: : HIC DEVS ALFA ET O CLEMENS MISERATOR ADESTO/AC PIETATE TVA MISERORUM VINCLA RELAXA/AMEN.
35. Cristo coronando a María Virgen, prestando sus manos a la *immixio manuum*, Maestro de Lluçà, lateral de altar procedente de santa María de Lluçà. Primera mitad del s. XIII, temple sobre madera, 102x107, Vic, Museo Episcopal, HAC, II, p. 201
36. Beato de Girona, Catedral de Girona, Ms. 7, fines del s. X, TCG, 11, fol.2. *Maiestas Domini* con el Tetramorfos y el mundo en la mano. CR XXIII, p. 177.
37. Bellcaire d'Urgell, Pantocrátor y paloma del Espíritu Santo descendiendo sobre el colegio apostólico, CR XXIII, p. 89.
38. Biblia de Roda, París, Bibl. Nat., Ms. Lat. 6, Cristo Pantocrátor rodeado de los siete ángeles del Apocalipsis, CRX, p. 299.
39. Biblia de Roda, París, Bibl. Nat., Ms. Lat. 6, tentaciones de Cristo en el desierto.
40. Biblia de Roda, París, Bibl. Nat., Ms. Lat. 6, escenas de la creación del mundo, del hombre y de la mujer, CRX, p. 297
41. La Virgen María recibiendo los dones del Espíritu Santo (detalle), Maestro de Lluçà, lateral de altar procedente de santa María de Lluçà. Primera mitad del s. XIII, temple sobre madera, 102x107, Vic, Museo Episcopal, HAC, II, p. 201
42. Convento de sant Victorià (diócesis de Lleida), sello redondo de 48 mm. Seis frailes arrodillados y en actitud de oración, reciben la luz del Espíritu Santo, representado en forma de paloma en la parte superior. Inscripción:

S.CONVENT:MON:SCI: VICTORIANI. Año 1289. F. de Sagarra, *Sigil.lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, vol. III, n. 5104.

43. Representación iconográfica del frontispicio del libro de la *Clavis Physicae* de Honorius Augustodunensis, con los dos personajes, Theodorus y Iohannes conversando, *Clavis Physicae* de Honorius “Augustodunensis”, Ms. Latino 6734 de la BNP.
44. La representación de las cuatro sustancias de Eriúgena, en la *Clavis Physicae* de Honorius “Augustodunensis”, Ms. Latino 6734 de la BNP.
45. Representación iconográfica de *Janus* a la mesa. Proviene de: decoración mural de Baltarga, sant Andreu de Baltarga (Cerdanya), segunda mitad del s. XII, MDU, 14. Decoración mural de la bóveda próxima a la cabecera y de los arcos preabsidiales. Registro superior, santa Cena; inferior, el sol y la luna. CR XXIII, p. 232-233.
46. Santa María de Ripoll (Ripollès), siglo XIII, María, madre de Dios. Inscripción: SIGILVM CON(ventus) RIVIPOLL(ensis), CR, XXII, p. 266-267.
47. Miniatura del ms. lat. 6734 de París es la que ofrece la imagen del *Anima mundi* en la miniatura que acompaña la *Clavis Physicae* de Honorio.
48. Majestat de sant Joan de Caselles (Andorra). Sobre pintura mural del Mestre d'Argolless, imagen corpórea de estuco, siglo XII, M. Trens, *Les Majestats catalanes*, Monumenta Cataloniae, Materials per a la història de l'art a Catalunya, Barcelona, Alpha, 1966, lám. 64.
49. Sello condal del conde Ramon Berenguer IV. Anverso: Ramón Berenguer IV, c. 1166 (se desconoce la fecha exacta, por no saber de qué documento colgaba), Redondo, 68 mm, Archivo Histórico Nacional, V 45-3.). El conde a caballo, casco muy cónico con nasal; el escudo alargado que cubre todo el cuerpo del príncipe que empuña una lanza con señera. Inscripción: (R)AIMVUNDVS BERENGARII COMES BARCHINONENSIS. Reverso: misma representación que anv. Inscripción: +ET PRINCEPS REGNI ARAGONENSIS. F. de Sagarra, *Sigil.lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segelles de Catalunya*, vol. I, Barcelona, Estampa d'Henrich I C^a, 1915, n. 2
50. Misma representación que el sello de Ramon Berenguer IV, en esta ocasión utilizado por el conde-rey Alfonso I en el año 1166, poniendo bajo su protección y salvaguarda la casa de Silvanac, F. de Sagarra, *Sigil.lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segelles de Catalunya*, vol. I, Barcelona, Estampa d'Henrich I C^a, 1915, n. 2a.
51. Planès de Rigart (Ripollès). pintura sobre tabla, frontal de altar, 93x122 cms.inicios siglo XIII. Inscripción en el Libro abierto: EGO SUM LUX MUNDI; en el marco de la mandorla: NVLLA PICTURA CONCLVSA SIVE FIGVRA PERPES DEVS EST SVMMA POTESTAS (“Ninguna pintura o figura está

acabada. El Dios eterno es la Suma Potestad”), SUREDA, J. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 343-344.

52. Sant Martí Sescorts, detalle del rostro del Pantocrátor, fines del siglo XI.
53. Sant Climent de Taüll, detalle del rostro del Pantocrátor, pintura mural. iglesia de sant Climent de Taüll. Lleida, MAC/MNAC, 113, 142, 15966, 15967, 15806, c. 1123, Inscripción en el libro: EGO SUM LUX MUNDI, J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 286-288.
54. Baldaquino de Ribas, Ribes de Freser (Ripollès), detalle del rostro del Pantocrátor, Pintura sobre tabla, fragmento de baldaquino, 80x157 cms., mediados del siglo XII. Inscripción en la mandorla: ...LIS QVISQVIS SUPER ASTRA LEVANTATUR AD ME SPEM VITAE DVCE ME...Banda inferior derecha: LVX ET FORMA DIERVM, SUREDA, J. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 301.
55. Altar portátil de Stavelot (Bruselas) del año 1175, DUBY, G. *La Europa de las Catedrales, 1140-1280*. Geneva: SKIRA, 1966.), p. 12.
56. Tres placas de cubiertas de libros de procedencia desconocida. Esmaltado *champlevé* de Limoges, del siglo XIII: 1: *Majestat*, siglo XIII, MNAC 4574; 2: *Pantocrátor* con tetramorfos, siglo XIII, MNAC 4579; 3: Crucificado con María y Juan, MNAC 12101. CR I, p. 430-432.
57. Pantocrátor, EGO SUM QUI SUM, Misal de san Rufo, Tortosa, siglo XII.
58. Pantocrátor, EGO SUM QUI SUM, Misal de san Rufo, Tortosa, siglo XII, detalle del libro.
59. Inscr. nel libro: EGO SU(M) LUX MU(N)DI QUI SEQUITUR ME N(ON) A(M)BULAT IN TENEBRIS.-
ΕΓΩΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΕ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Ο ΕΜΟΙ ΑΚΟΛΟΥΘΩΝ ΟΥ ΠΕΡΙΠΑΤΗΣΕΙ ΕΝ ΤΗ ΕΚΟΤΙΑ (Io. 8, 12). Izda: IX-ΟΠΙΑΝΤΟ; Dcha: XC-ΚΡΑΤΩΡ, c. 1170, Monreale, Duomo, catino abidale musivo (MR., 11).- Principale; solo busto; sticharion e toga; barbuto, chioma e casco, nimbo con croce patente; preziosa; braccio destro avvolto e sostenuto dalla toga con mano benedicente alla latina; la sinistra sporgente che sostiene da sotto il libro aperto», Capizzi, p. 268.
60. *Pantocrátor*, c. 1170, Monreale, Duomo, detalle del libro abierto.
61. Sant Martí Sescorts, *Pantocrátor*, frontal de altar siglo XI.
62. Ribes de Freser (Girona). Pintura sobre tabla, fragmento de baldaquino, 80x157 cms., MEV, mediados del siglo XII, SUREDA, J. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 301, Inscripción en la mandorla...LIS QVISQVIS SUPER ASTRA LEVANTATUR AD ME SPEM VITAE DVCE ME...En la banda inferior derecha: LVX ET FORMA DIEVM. En el libro: PAX LEO.

63. c. 1170, Monreale, Duomo, catino abidale musivo (MR., 11).- Principale; solo busto; sticharion e toga; barbuto, chioma e casco, nimbo con croce patente; preziosa; braccio destro avvolto e sostenuto dalla toga con mano benedicente alla latina; la sinistra sporgente che sostiene da sotto il libro aperto», Capizzi, p. 268.
64. Frontal del apostolado, pintura sobre tabla, frontal de altar 130x150, inicios s. XII, MAC 15803, SUREDA, J. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 299.
65. *Maiestas* de la Biblia de Stavelot (s.XII), Londres, Brit. Mus, Add. 28107, fol 136, W. Cahn, *La Bible romane. Chefs d'oeuvre de l'enluminure*, Friburg, Office du Livre, 1982, p. 129, lám. 83.
66. Página del *Génesis* de la Biblia de Sainte-Marie du Parc, sobre el libro abierto, EGO SUM QUI SUM, Londres, Brit. Mus. Add. 14788, fol. 6v, W. Cahn, *La Bible romane. Chefs d'oeuvre de l'enluminure*, Friburg, Office du Livre, 1982, p. 129, lám.90.
67. León, Panteón de los reyes, *Pantocrátor* con mandorla sentado sobre un doble arco, inscripción sobre el libro: EGO SUM LUX MUNDI, O. Demus, *La peinture murale romane*, Paris, Flammarion, 1970, pl. LXXIV.
68. *Pantocrátor* con Tetramorfos, Inscripción, en una nube superior, latina: LUX-VITA y monograma griego inscrito en cuadrado $\phi\omega\varsigma$ - $Z\omega\text{H}$. Evangelionario de la Santa Cruz de Poitiers, de fines del siglo VIII, procedente de Amiens
69. *Pantocrátor* de la iglesia rosellonesa de sant Martí de Fenollar, en el muro de la Epístola, datada a fines del siglo XII: VIDIMVS STELLAM EIUS IN ORIENTE ET VENIMVS CVM MUNERIBVS ADORARE DOMINVM
70. Misal de san Rufo, Tortosa, siglo XII. Cubiertas anterior (Mandorla con el Pantocrátor, EGO SUM QUI SUM) y posterior (Cristo a la cruz con Juan y María), siglo XII.
71. Escena de la Crucifixión, Sacramentario gregoriano o misal de san Rufo, Biblioteca del Archivo Capitular, Catedral de Tortosa, ms. 11, fol. 16v. CR XXVI, p. 132.
72. *Maiestas Domini*, Sacramentario gregoriano o misal de san Rufo, Biblioteca del Archivo Capitular, Catedral de Tortosa, ms. 11, fol. 17. CRXXVI, p. 133.
73. Sacramentario, ACA, sant Cugat 471174-1205. Escena de la Crucifixión, que se ha propuesto que sea una esquematización del modelo rufiano de la catedral de Tortosa, CR XVIII, p. 195-196.
74. Arqueta de procedencia desconocida, siglo XIII, Sección rectangular y cubierta por dos vertientes. Se muestra la cara en la que aparecen, paralelizadas, las versiones gloriosa y doliente de Cristo pantocrátor, MNAC 4573, CR I, p. 419-420.

75. Cubiertas de Evangeliario, Catedral de Girona, siglo XII, TCG 28. Crucificado rodeado de dos ángeles, María y Juan; *Maiestas Domini* en mandorla sostenida por cuatro ángeles. CR XXIII, p. 148-149
76. *Maiestas Domini* y Crucifixión, Sacramentario gregoriano o misal de san Rufo, Biblioteca del Archivo Capitular, Catedral de Tortosa, ms. 93, fol. 52v y 53, CRXXVI, p. 137.
77. *Agnus Dei* al dorso de la cruz de sant Pere d'Escunyau, en el valle d'Aran, del siglo XII.
78. Cruz coral, procedencia desconocida, siglo XIII, MEV 1876, cordero místico en la intersección de los brazos, CR XXII, p. 118
79. Cruz de procedencia desconocida con cordero místico en la intersección de los brazos. Fines s. XII, MEV 1609, CR XXII, p. 192.
80. Santa María de Mosoll (Cerdanya), frontal de altar, segunda mitad del s. XIII. Desaparición del Pantocrátor. Tabla ocupada por doce escenas directamente relacionadas con la vida de cristo. Alusión mediante la cruz central? CR VII, p. 123 y CR I, p. 383-384.
81. Frontal de Lluçà (Osona), segunda mitad del siglo XIII, panel central, *Maiestas Mariae*, MEV 10, CR XXII, 167.
82. San Pedro con el báculo en el centro, rodeado de cuatro escenas de su vida, Frontal de Boí, església de sant Pere (?) a las afueras de Boí, siglo XIII, 88x158 cms. MNAC 3912, CR I, p. 371.
83. Crist de Taüll, santa María de Taüll (Alta Ribagorça), siglo XII, MNAC 3930, CR I, p. 263.
84. Cristo de Cubells, Mare de Déu del Castell de Cubells (Noguera), siglo XIII, MNAC 122672, CR I, p. 267-268.
85. Descendimiento de Erill-la-Vall, Santa Eulalia de Erill-la-Vall (Alta Ribagorza), fines XII-inicios XIII, MEV n. 1953, CR XXII, p. 78.
86. Cruz de Sentfores, Sant Martí de Sentfores (Osona), segundo cuarto del siglo XIII, MEV 1022. Pantocrátor en la intersección de los dos brazos, IHS añadido a posteriori, CR XXII, p. 204-205.
87. Cruz de procedencia desconocida. Fines del siglo XIII, MEV 9278, En la intersección de los dos brazos, pantocrátor sedente, CR XXII, p. 209
88. Majestat de sant Miquel de les Cruïlles (Girona), finals del s. XIII, Museu Diocesà de Girona, M. Trens, *Les Majestats catalanes*, Monumenta Cataloniae, Materials per a la història de l'art a Catalunya, Barcelona, Alpha, 1966, lám. 26.

89. San Martí de Canigó (Cerdanya), Carta de fundación de una cofradía piadosa, en honor del santo titular, datada el 2 de abril de 1195. Manuscrito miniado con Pantocrátor en la parte superior y representación muy explícita de la Eucaristía en la parte inferior. A ambos lados del Pantocrátor, la Virgen y sant Martín señalan con la mano a los miembros de la cofradía pidiendo su intercesión a Cristo, CR VII, p. 344. Infl. naturalismo franco-gótico.
90. Santa María de Barberá Vallès Occidental), programa de frescos en tres ábsides: principal con Pantocrátor y tetramorfos con dos bandas de escenas inferiores hasta la pintura del arrimadero en imitación de tela con pliegues; ábside norte con la exaltación de la santa Cruz por santa Elena y Constantino: ábside sur presidido por Cristo en pie rodeado de san Pedro y san Pablo y con bandas inferiores con otras escenas. Fines del XII-inicios del XIII, CR XVIII, p. 88-94.
91. Sant Andreu d'Angostrina (Cerdanya), pinturas del ábside, detalle con tema eucarístico en la parte central de una banda enmarcada con cenefas griegas, bajo mandorla del Pantocrátor del ábside central, siglo XIII, CR VII, p. 80
92. Sant Andreu d'Angostrina (Cerdanya), pinturas del ábside, siglo XIII, detalle de Cristo al la mesa eucarística.
- 93.1. Dibujo de un amuleto egipcio de hacia el siglo III. Cristo crucificado, vestido con túnica y manto y rodeado por los ladrones, también crucificados, en el Calvario. Rodeado de inscripciones, en la escena inferior, la *Visitatio Sepulchri*, con las dos santas mujeres y un ángel ante el sepulcro, MC XIII, lám. 2.
- 93.2. *Ampulla* palestina, Tesoro de Monza (Italia), s. VI. Anverso: misma representación que el amuleto egipcio.
94. *Ampulla* palestina, Tesoro de Monza (Italia), s. VI. Anverso: Cristo glorificado, representado en busto, sin su cuerpo entero, rodeado por los ladrones, también crucificados, en el Calvario. Bajo la cruz en forma de palmera inscripciones; en la escena inferior, la *Visitatio Sepulchri*, con las dos santas mujeres y un ángel ante el sepulcro (detalle).
95. *Ampulla* palestina, Tesoro de Monza (Italia), s. VI. Reverso: Cristo crucificado, vestido con túnica y manto y rodeado por los ladrones, también crucificados, en el Calvario. En la escena inferior, la *Visitatio Sepulchri*, con las dos santas mujeres y un ángel ante el sepulcro (detalle).
96. *Ampulla* procedente de siria, siglo VI. Encontrada en Catalunya. Anv.: Crucifixión con inscripciones griegas de Jesús-Cristo (abreviadas), Alfa-Omega.
97. Frontal de la vida de Jesús, fines del s. XIII, TCG, 42, fragmento textil con la escena del Bautismo de Jesús, CR XXIII, p. 205
98. Decoración mural de Baltarga, sant Andreu de Baltarga (Cerdanya), segunda mitad del s. XII, MDU, 14. Decoración mural de la bóveda próxima a la cabecera y de los arcos preabsidiales. Registro superior, santa Cena; inferior, el sol y la luna. CR XXIII, p. 232-233.

99. Majestad Batlló, procedencia desconocida en los Pirineos, siglo XII, MNAC 15937, p. 272-274.
100. Majestad Batlló, procedencia desconocida en los Pirineos (detalle del torso), siglo XII, MNAC 15937, p. 272-274.
101. Majestad de Éller, Santa Eugenia de Éller (Baja Cerdanya), siglo XII, MNAC 49366, CR I, p. 265-266, (detalle del torso).
102. Majestad de Éller, Santa Eugenia de Éller (Baja Cerdanya), siglo XII, MNAC 49366, CR I, p. 265-266.
103. Crucifijo con túnica sacerdotal. Bronce dorado y esmaltado. Siglo XII-XIII, MEV, MC lám. 11.
104. Majestad de les Planes d'Olot, s. XII, MEV n. 83. Inscripción: IESUS (N)AZARENUS REX IUDAEORUM, CR XXII, p. 83.
105. Majestad de Travesserres, Travesserres (Baja Cerdanya), siglo XIII, MNAC 65504, CR I, p. 266-267.
106. Majestat de sant Boi del Lluçanès (Barcelona). Inicis del s. XII, MEV, Estructura de la imatge i de la creu, M. Trens, *Les Majestats catalanes*, Monumenta Cataloniae, Materials per a la història de l'art a Catalunya, Barcelona, Alpha, 1966, lám. 34.
107. Cruz de la majestat de sant Boi del Lluçanès (Barcelona). Inicis del s. XII, MEV, M. Trens, *Les Majestats catalanes*, Monumenta Cataloniae, Materials per a la història de l'art a Catalunya, Barcelona, Alpha, 1966, lám. 75.
108. Majestat del Museu Diocesà de Barcelona, procedencia desconocida, siglo XIII, Parte posterior de la imagen, con reconditorio para las reliquias, M. Trens, *Les Majestats catalanes*, Monumenta Cataloniae, Materials per a la història de l'art a Catalunya, Barcelona, Alpha, 1966, lám.37.
109. Crucifijo del año 1147. Sant Joan de les Abadesses. Reconditorio con los paquetes de reliquias, MNAC, M. Trens, *Les Majestats catalanes*, Monumenta Cataloniae, Materials per a la història de l'art a Catalunya, Barcelona, Alpha, 1966, lám. 76.
110. Grupo escultórico del monasterio de sant Joan de les Abadesses (Ripollès), fines del s. XIII.
111. Majestat de Baget, sant Cristòfol de Baget (Garrotxa), segle XII, CR I, p. 108
112. Grupo escultórico del monasterio de sant Joan de les Abadesses (Ripollès), fines del s. XIII, detalle de la cabeza del Crucificado conteniendo las sagradas especies.

113. Esquiús, Barcelona, Pintura sobre taula, frontal de altar, 96x122 cms. En la aureola: HIC DEVS ALFA ET O CLEMENS MISERATOR ADESTO/AC PIETATE TVA MISERORUM VINCLA RELAXA/AMEN, Esquiús, segona mitja del segle XII, MAC, 65502. En: SUREDA, J.: *La pintura romànica a Catalunya*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 302; *Catalunya Romànica*, vol I, p. 400-403.
114. San Pedro de Ripoll (Ripollés), segona mitja del s. XII, 187,50x108,50, Museo Episcopal de Vic, n. 556. Inscripció: Aω en el llibre sostingut pel Pantocràtor. *Catalunya Romànica*. Vol. XXII, p. 73-75.
115. San Pedro de Ripoll (Ripollés), segona mitja del s. XII,
116. Text del acta de consagració de la iglesia de sant Marcel de Planés, situada en la antiga diòcesi de Urgel Archivo de la Catedral de Urgell, pergamino original, procedent d'una lipsanoteca, acompanyat d'altre de menor mida, on es fa constar les relíquies dels sants dipositades en l'altar. El ara, avui en el Museo Nacional de Arte de Catalunya (*Catalunya Romànica*, vol. I, p. 255, MNAC n. inv. 45146) presenta diversos grafitos contemporanis. Baraut, C. *Les actes de les consagracions de l'antic bisbat d'Urgell (segles IX-XII)*. La Seu d'Urgell: Societat cultural urgel.litana, 1986, p. 143-144, text n. 59.
117. Sant Climent de Taüll, detall del Pantocràtor, pintura mural. iglesia de sant Climent de Taüll. Lleida, MAC/MNAC, 113, 142, 15966, 15967, 15806, c. 1123, Inscripció en el llibre: EGO SUM LUX MUNDI, J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 286-288.
118. Sant Climent de Taüll, conjunt, pintura mural. iglesia de sant Climent de Taüll. Lleida, MAC/MNAC, 113, 142, 15966, 15967, 15806, c. 1123, Inscripció en el llibre: EGO SUM LUX MUNDI, J. Sureda, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 286-288.
119. frontal de l'apostolat. pintura sobre taula, frontal d'altar 130x150, inicis s. XII, MAC 15803, SUREDA, J. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 299
120. Llanars. Ripollès, Girona. Església de sant Esteve. Pintura sobre taula, frontal d'altar, 105x165 cms., segona meitat del XII, SUREDA, J. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 303
121. Tost, Alt Urgell, Lleida, església parroquial. Pintura sobre taula, baldaquí, MV (cresteria de la biga principal i 2 bigues laterals), segona meitat del XIII; MAC (part central), 3905, 178x160 cms. SUREDA, J. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 347-348
122. Benavent de la Conca, Pallars Jussà, Lleida, església de sta. Margarida, pintura sobre taula, fragment d'un baldaquí, 77x148cms, Primera meitat del XIII, MAC, 3910, SUREDA, J. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 366.

123. Pessonada, Pallars Jussà, Lleida, església parroquial, pintura sobre taula, fragments d'un baldaquí, 103x50 cms c/u. Tres fragments de taula, final XIII inicis XIV, SUREDA, J. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 386.
124. Frontal de altar, maestro Alejandro, 165X178 cms., «EGO SUM LUX MUNDI», «MAGISTER ALEXANDER: ISTA OPERA FECIT», primera mitad s. XIII, SUREDA, J. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 388.
125. Monasterio de santa María de Ripoll, esquema de la portada completa, Según M. Anglada en CR X. Ver carpeta fotos tesi funda plàstic.
126. Monasterio de Ripoll. Portada. siglo XII, detalle del Pantocrátor.
127. Ripoll: Escenas del Éxodo en la portada y escenas del Éxodo en la Biblia de Ripoll (Vat. Lat. 5729, fol. 1). Según la interpretación de F. Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, Fundación Juan March, 1976, p. 11.
128. Ripoll: escenas de los libros de los Reyes en la portada (izquierda, fajas tercera y cuarta); Escenas de los libros de los Reyes en la biblia de Ripoll (Vat. Lat. 5729, fol. 95; fragmentos dispuestos en el orden de la portada), según F. Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, Fundación Juan March, 1976, p. 12.
129. La entrega de las tablas de la Ley y la batalla contra los amalequitas, en la biblia de Ripoll (fol. 82); La batalla contra los amalequitas y la *traditio legis*, en la portada (derecha, cuarto y quinto registros), según F. Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, Fundación Juan March, 1976, p. 44.
130. *Maiestas Domini* con almendra mística y Tetramorfo. Un personaje arrodillado en la parte inferior se inclina a los pies del Señor (actitud de *proskinesis*) *De Scripturis Patrum ad perfectam contemplativam vitam*, ACA, Ms. Ripoll, 214, fol. 6v.
131. Biblia de Rodas, París, Bibl. Nat., Ms. Lat. 6, Cristo Pantocrátor rodeado de los siete candelabros, CRX, p. 298.
132. Escena típica de prestación de homenaje, LFM, fol. 85, CR XX, p. 202.
133. M. Pastoureau, *Les sceaux*, Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 36, Turnhout, Brepols, 1981, n. 12. Felipe II Augusto, rey de Francia, 1180-1223 (Arch. Nat. D. 38); 13. Pretendido sello de Canut IV, rey de Dinamarca, 1085. Contemporáneo del rey Felipe Augusto (dibujo del s. XVII, en Petersen, *Danske kongelige sigiller*, tav. I, n° 1a); 14. Jean de Brienne, rey de Jerusalén, 1190 (dibujo del s. XVII, en Schlumberger, Chalandon et Blanchet, *Sigillographie de l'Orient latin*, pl. XVI, n° 7); 15. Pere II de Aragón, sello en usa a partir del 1207.

134. Ral coronat de vellón batido en Marsella (Provenza), Efigie coronada de Alfons I en un románico austero. Crusafont, M. et alt. *Historia de la moneda catalana*, Barcelona, Caja de Barcelona, 1986, p. 176.
135. Jaume II, efigie de transición del románico al gótico, Crusafont, M. et alt. *Historia de la moneda catalana*, Barcelona, Caja de Barcelona, 1986, p. 183.
136. Efigie de Pere III en la plata barcelonesa del siglo XIV, Crusafont, M. et alt. *Historia de la moneda catalana*, Barcelona, Caja de Barcelona, 1986, p. 185.
137. Biblia de León, 960, Colegiata de san Isidoro, cod. 2. fol. 514r. Letra Omega, Williams, J. *Early Spanish Manuscript Illumination*. New York: George Baziller, 1977, p. 59.
138. Beato de Girona, 975. Catedral de Girona, Ms. 7. Cristo en Majestad, fol. 2r., Williams, 1977, p. 93.
139. Texto del acta de consagración de la iglesia de sant Marcel de Planés, situada en la antigua diócesis de Urgel, Archivo de la Catedral de Urgell, pergamino original, procedente de una lipsanoteca, acompañado de otro de menor tamaño, donde se hace constar las reliquias de los santos depositadas en el altar. El ara, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (*Catalunya Romànica*, vol. I, p. 255, MNAC n. inv. 45146) presenta diversos grafitos contemporáneos. Baraut, C. *Les actes de les consagracions de l'antic bisbat d'Urgell (segles IX-XII)*. La Seu d'Urgell: Societat cultural urgell.litana, 1986, p. 143-144, texto n. 59.
140. Manuscrito de la Sibila, vigigótico de liturgia mozárabe, escrito en Burgos hacia 960, curiosamente puntuado con notación aquitana, Biblioteca Vaticana, Reg. Lat. 125, fol. 76v, *Lectionarium monasticum*, siglo XIII, H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, fig. 75. Córdoba, catedral, no. 1, *Homiliarium*, siglo X, fol 69b., H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, fig. 73.
141. Canto de la Sibila, París, BN, lat. 1154, fol. 122a, *Collectaneum*, siglo X, procedente de san Marcial de Limoges, H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, fig. 74.
142. Canto de la Sibila, París, *Antifonarium*, BN lat. 5304, fol. 112v, siglo XI, H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, fig. 76.
143. Canto de la Sibila sin el sermón del Pseudo-Agustín, París, BN, lat. 2832, fol. 123v, s. XI, H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, fig. 77.
144. Versos del *Iudicii Signum*, París, BN, lat. 1139, fol 58, H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Universitat

Autònoma de Barcelona, 1988, fig. 78. Proc. de St. Marcial (E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie du moyen age*, París, 1852, pág. XXIII).

145. París, BN, Lat. 5302, fol. 82. *Lectionarium* catalán, siglo XI. Canto de la Sibila, H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, fig. 79.
146. Girona, Colegiata de sant Feliu, *Antiphonarium*, s. XI, fol. 21v: "*Alme rex Criste nunc noster quoque alleluya*"; "*Lumen de lumine adesto Criste...*", H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, fig. 70.
147. Montpellier, Archives de l'Hérault. *Lectionarium*, s. XII, fol. 52. Canto de la Sibila: "*Iudici signum...*", H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, fig. 81.
148. Alfonso I, 1186, redondo, 80 mm, Barcelona, Archivo Municipal, vitrinas. Segarra, n. 3
149. Detalle del anverso. Segarra, n. 3.
150. Anverso: Ramón Berenguer IV, c. 1166 (se desconoce la fecha exacta, por no saber de qué documento colgaba), Redondo, 68 mm, Archivo Histórico Nacional, V 45-3.). El conde a caballo, casco muy cónico con nasal; el escudo alargado que cubre todo el cuerpo del príncipe que empuña una lanza con señera. Inscripción: (R)AIMVUNDVS BERENGARII COMES BARCHINONENSIS. Reverso: misma representación que anv. Inscripción: +ET PRINCEPS REGNI ARAGONENSIS, Segarra, n. 2.
151. Convenio sobre el castillo de Cardona aparecen su señor, el obispo Folch de Urgel, y el conde Guillem Ramón de Cerdaña, LFC, fol. 6d. Cf. LFM, II, lám. VI, CRXX, p. 49.
- 152-153. Juramento de fidelidad prestado por Isarn y Dalmau al conde Guifré de Cerdaña, por el castillo de sant Esteve de Castellfullit de la Roca, LFC, fol. act 3a, CRXX, p. 203.
154. El conde Bernat Tallaferro de Besalú hace donación de los castillos de Tautavel y Pena a su hijo y futuro sucesor en el condado, Guillem I (LFM fol. act. 61a), CR XX, p. 62.
155. Los dos Alfonsos, el Casto y el de las Navas, pactan mútua ayuda. Tratado de Zaragoza, julio de 1170, LFM, fol act. 19, CR XX, p. 198.
156. El vizconde Bernat Ató de Béziers y Cecilia, su esposa, entregan, juntamente con su hija Ermengardis, varios feudos, como dote esponsalicia, al futuro conde Gausfred III, de Rosellón, LFM, fol.act. 78v, CR XX, p. 200.

157. Acto de entrega de dos mil onzas de oro, hecha por Ramón Berenguer I y Almodis, su esposa, al conde Guillem Ramón de Cerdaña y a Adelaida, su esposa, por la cesión de sus derechos sobre Carcasona, LFM, fol. act. 83bis., XX, p. 201
158. Juramento de fidelidad prestado por el obispo sant Armengol de Urgel al conde Guifré de cerdaña, LFC, fol act. 9d, CR XX, p. 204.
159. Los nobles de Perpignan juran fidelidad a Alfonso el Casto, al igual que los castellanos del condado de Rosellón, LFM, fol act. 82, CR XX, p. 199.
160. Moneda Polonia (Gniezno), Boleslas III, de uso ritual, acuñada en el siglo XII. Emitida en honor de san Adalberto. Letras deformadas, pero en la mayor parte de los casos dicen: BOLEZLAVS ADALBERTVS. Parece la prestación del homenaje feudal, con las manos cerradas ofreciéndoselas a un obispo, Ph. Grierson, *Monnaies du Moyen Age*, Fribourg (Suisse), Office du livre, 1976, n. 250.
161. Moneda Lucques (Commune), mediados del XIII, 12 dineros. Hacia mediados del siglo XIII, antes de 1251, por una convención, las cinco villas de la Toscana adoptan, salvo la de Siena, el mismo emblema del santo local. En esta pieza de Lucques es la Santa Faz (il volto Santo). En el anverso, OTTO REX, Ph. Grierson, *Monnaies du Moyen Age*, Fribourg (Suisse), Office du livre, 1976, n. 298.
162. Moneda, Danemark (Lund, Wulfet): Svend Estrithson (1047-1074), imitación bizantina de las que proliferan entre las monedas danesas de mitades de siglo. Se basa en un *histameron* de oro, acuñado en Tesalónica para el emperador bizantino Miguel IV (1034-1041). Inscripciones: nombre del rey: SEVIN, platero: PVLFFET. Anverso: Pantocrátor; reverso, Anunciación. Ph. Grierson, *Monnaies du Moyen Age*, Fribourg (Suisse), Office du livre, 1976, n. 150-151.
163. Moneda, Sicilia, Roger II (rey, 1130-1154). Ducalis. Esta moneda, introducida en 1140, es bizantina por su concavidad y su diseño, inspirada en un tipo anterior al emperador Alexius I. Las leyendas son: Junto al busto del Pantocrátor: +IC.XC.RG. IN.AETRN., o sea, Christus regnat in aeternum. Junto al rey: R(ogerus) RX SLS; Junto a su hijo, el duque de Apulia: R(ogerus) DUX AP(uliae); y AN(o) R(egni) X en el centro. Datada para la coronación del rey en 1130. Ph. Grierson, *Monnaies du Moyen Age*, Fribourg (Suisse), Office du livre, 1976, n. 236-237.