

# El mensaje y la forma en la Edad Media

MARÍA PILAR SUÁREZ (\*)

## INTRODUCCION: LOS SIMBOLOS Y SU FUNCION

La Edad Media se presenta desde el punto de vista cultural como una época en la que proliferan trabajos que pretenden explicar el Universo siempre bajo el prisma del cristianismo.

Algunos de estos trabajos están hechos siguiendo la estructura de enciclopedia de algunos padres latinos (por ejemplo, San Ambrosio).

Uno de los exponentes más importantes del siglo XIII es el dominico Vincent De Beauvais que en su obra *Espejo de la Historia* realiza una compilación de los conocimientos universales vigentes en la época.

Estas obras tenían la finalidad de ayudar a penetrar en los significados del mundo, a fin de instruir al pueblo cristiano: Un antecedente de este tipo de escritos es la obra de Honorio De Autum, titulada *Spaeculum Ecclesiae* que fue traducida en el siglo XIII del latín vulgar. Para este autor «cada criatura es sombra de verdad y vida»<sup>1</sup>: busca símbolos de la propia naturaleza e intenta ponerlos en relación con la vida y la muerte de Cristo, incluso en ocasiones se basa en la vida de los animales, con esta misma finalidad.

Tenemos aquí uno de los ejemplos de las estructuras simbólicas que van desarrollándose a lo largo del medievo y que tienen como finalidad principal el ser portadoras de un mensaje espiritual.

---

(\*) Becaria Dep. Filologías Extranjeras de la UNED.

<sup>1</sup> Emile MALE, *L'art religieux du XIII<sup>ème</sup> siècle en France*. Paris. Armand Colin, 1985 (1<sup>a</sup> edic., 1898), pág. 39.

Según Régine Pernoud, para los hombres de esta época la historia natural no presenta sino un interés muy secundario, porque era toda manifestación de la verdad espiritual lo que realmente los cautivaba<sup>2</sup>.

En esta línea están otros autores como Brunetto Latini que en el siglo XIII viene a escribir a Francia donde confeccionó *Le livre du Trésor*, obra donde se observan influencias de los autores clásicos y donde las ciencias se asocian a las crónicas universales de las que antes hablábamos para ser reestructuradas con la ayuda del Antiguo Testamento e incluso de leyendas.

Dentro de las obras escritas en latín en el siglo XIII, la expresión más sincera y más ingenua de las creencias de esta época es la *Leyenda dorada* de Santiago De La Voragine en la que un gran número de hechos dispersos son reunidos para elaborar una serie de biografías de santos sumamente atractivos para el pueblo.

Como vamos observando, en estos momentos el mundo es un conjunto de símbolos donde está inscrito todo un mensaje por parte de Dios que el hombre habrá de descifrar para encontrar el camino hacia el bien.

Esta simbología de la que estamos hablando tiene también su expresión en la obra plástica: bestiarios, utilización de elementos vegetales, diferentes formas de representar los conceptos abstractos y tratamientos diversos de las escenas y de los signos.

En ambos códigos, los temas presentan numerosas coincidencias de índole temática y formal porque todos los elementos forman parte de una estructura simbólica coherente. Ésta constituye un sistema de comunicación del que Panofsky dice «muchos símbolos, como la rueda de la Fortuna, la escala de la Virtud, etc, más que indicar una función, dan una forma visible de la metáfora»<sup>3</sup>; es decir, el mundo es un símbolo, y como tal es aprehendido.

El vocabulario artístico es como un desarrollo cuyas partes se suceden unas a otras, de tal forma que hay dos registros de lengua: el primero es la historia elegida o el mensaje y el segundo el tratamiento que éstas reciben o poética propiamente dicha. Este tratamiento del mensaje está dominado por la filosofía de la abstracción.

Este mensaje tiene por destinatario al pueblo –he ahí la funcionalidad del arte medieval– y pretende implicarlo en el fondo de la acción: partici-

---

<sup>2</sup> Régine PERNOD, *Lumière du Moyen Age*. B. Grasset. Paris, 1944, pág. 197.

<sup>3</sup> Erwin PANOFSKY, *Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad, 6ª edic. Madrid, 1984, pág. 20.

pantes o testigos, no importa. Afirma Focillon: «es preciso que desfilen bajo el tímpano del Juicio Final como si fueran a escuchar ellos mismos su propia sentencia de boca del Juez inflexible»<sup>4</sup>.

Otro tanto diremos de la literatura escrita en lengua vulgar: tomemos como ejemplo las vidas de los santos que se escribieron basadas en las leyendas que ya recogió Santiago de la Vorágine, y que son concebidas para recitar al público o bien los dramas litúrgicos y semi litúrgicos que serían representados por los propios miembros de la comunidad: es este tipo de obras lo que permite que el pueblo vea y oiga la historia del Pueblo de Dios. Y haremos especial hincapié en este segundo verbo, porque la vista es más importante que el texto en sí para un grupo social que por sus condiciones no accede directamente a éstos: toda noción abstracta ha de concretizarse en un soporte que pueda ser visto: vitral, pintura, incluso vestidos y adornos, ya que se trata de una sociedad donde el libro no existe; sólo se entiende verdaderamente lo que se puede visualizar.

Así, las vidas pasadas –Santos–, y las vidas futuras –historias de salvados y condenados– confluyen a través de estos textos en un conjunto de normas que regirán la vida presente que se halla plagada de ejemplos y alimentada de esperanzas.

En los vitrales en los que simples campesinos leían como en un libro, nuestros sabios no han podido todavía encontrar un significado completo. Esos rostros que en otro tiempo un niño habría podido nombrar, siguen siendo para nosotros inidentificables»<sup>5</sup>.

En lo que respecta a la relación arte plástico y literatura, E. Mâle asegura que, «si bien el teatro no ha creado todos los esquemas de la iconografía cristiana, por lo menos sí fijó sus formas y sus atributos»<sup>6</sup>.

No obstante, no nos es posible afirmar rotundamente si fue el teatro quien influyó en el arte o si sucedió al contrario; podemos pensar que se trata más bien de una mentalidad que influye en todas las formas de comunicación.

Hemos intentado estudiar y ver hasta qué punto se producen estas coincidencias, realizando para ello una observación paralela en uno y otro campo.

Dada la extensión del tema, nos hemos visto obligados a circunscribirlo a una época; el siglo XIII y a una parcela del arte plástico: las vidrieras

---

<sup>4</sup> Henri FOCILLON, *L'Art d'Occident*. Armand Colin. Paris, pág. 120.

<sup>5</sup> Regine PÉRNAUD, *op. cit.*, pág. 190.

<sup>6</sup> Emile MALE, *op. cit.*, pág. 108.

y la escultura de las catedrales. En cuanto al hecho literario, hemos trabajado con obras escritas en ese mismo siglo.

No hemos tomado todos los casos de coincidencia texto—obra plástica: hemos preferido tomar un ejemplo de cada «género temático» y analizar cada uno de ellos apoyando la imagen con el escrito y observando los diferentes recursos de que cada una de las expresiones artísticas dispone, teniendo en cuenta que nos situábamos ante códigos diferentes.

## LA VIE DE SAINT EUSTACE

El procedimiento de la vidriera puede ser considerado una de las expresiones artísticas que más se presta a narrar una historia completa y coherente, en primer lugar, por sus grandes posibilidades de expresar detalles que a menudo contienen una gran carga simbólica e incluso por la propia disposición de los segmentos narrativos: éstos están ordenados de abajo arriba de tal forma que queda patente el carácter ascensional y de purificación que determina las vidas o los hechos que pretenden reflejar.

La vidriera que ahora nos ocupa, la **Vie de Saint Eustace**, está rematada en su parte superior por un arco apuntado, —por supuesto siguiendo el estilo de arco dominante en la arquitectura de la época—, pero insistimos en el significado que este apuntamiento tiene: flecha que señala al cielo, dirección que marca la vida de los cristianos.

Las primeras imágenes que observamos son momentos de la vida cotidiana de un noble de la época de **Plácido** (Eustace). En la vidriera no aparecen explícitamente los antecedentes que sobre este hombre nos proporciona el texto:

«Mout se peinnot de faire bien  
a pauvre gent s'abandonot  
de son avoir mout li donot»<sup>7</sup>

La acción centrada en él, lo sitúa en medio de un séquito

«de mont riche chevalerie  
mena o soi grant compaignie»<sup>8</sup>;

---

<sup>7</sup> *La Vie de Saint Eustace*, ed. de Elgar Petersen. H. Champion. Paris, 1928. vv. 72-74.

<sup>8</sup> *Ibidem*, vv. 127-128.

esto tiene por objeto poner de manifiesto su rango social.

En la vidriera sólo aparece en el primer medallón central un hombre que representa al acompañamiento: la jerarquía se establece, en primer lugar, por medio de la montura (Fig. 1): Eustaquio va a caballo, en tanto que su lacayo va a pie. Ambos rodeados de perros, indica la escena de caza de la que el libro nos dice:

«Placidus souvent esperonne,  
d'eures en autres son cor ssonne»<sup>9</sup>.

Para confirmar esta idea, los cuatro medallones pequeños que rodean a este central, están tratados para representar escenas de caza. Podemos pensar que van en pos de la presa, en este caso «li cers».

Esta escena, narrada tanto en el texto como en la vidriera como algo cotidiano, está presidida por una profunda simbología: la de la búsqueda. El carácter de esta «persecución» no se verá hasta el medallón principal<sup>2</sup> –aparición sagrada– (Fig. 2).

El hallazgo –que toma un cariz prácticamente ritual– se produce en soledad (favorecida por la dispersión de los hombres). En ese momento toda idea de jerarquía a favor de Eustace desaparece; se pone de manifiesto la necesidad del aislamiento en la relación hombre-Dios. Y el marco de esta dinámica de búsqueda-encuentro es el bosque. Este bosque, como lugar desprovisto de civilización es uno de los marcos donde se producen transformaciones en la vida: es el lugar de la aventura y donde se pone de relieve al hombre sin acondicionamientos sociales.

Así, en medio de dibujos sumamente esquemáticos, tal como pequeñas plantas al fondo, rocas, el sol..., Eustaquio ha bajado del caballo (elemento que antes habíamos mencionado como distintivo de jerarquía social), llevando aún atuendo especial y la espada, lo cual es una forma para identificarlo con respecto al resto de los miembros que antes lo acompañaban; ahora lo vemos arrodillado, y observamos que se ha producido inversión de la jerarquía. Esta inversión se hace más patente a consecuencia de la diferencia de altura de los planos:

«En la forest bien em parlant  
iert un rocher haut et roont  
de totes pars iert le pendant  
n'i peüst monter riens vivant»<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *La Vie de Saint Eustace*, op. cit. vv. 149-150.

<sup>10</sup> *Ibidem*, vv. 219-222.

Este será el lugar de la aparición sobrenatural: un lugar elevado y además impracticable. Añadamos que en tanto que el ciervo tiene una posición de tres cuartos con respecto al espectador, Plácido-Eustace, está de perfil, lo que con respecto a esta primera figura es signo de sumisión; esto unido a la postura arrodillada y en actitud suplicante de oración. Pero lo que acaba de imprimir un significado mágico a la acción es la figura del ciervo en sí: en el texto literario se expresa a través de una hipérbole:

«un signe li est apparu  
omques plus bel ne fu veu  
ker une croiz resplendissant  
plus clere que soleil luissant  
et um ymage de desus  
qui luissoit autretant ou plus  
desus le cerf li aparut»<sup>11</sup>

Observemos, además, que el espacio está distribuido de la siguiente manera: el ciervo y la cruz ocupan aproximadamente los dos tercios de la altura del medallón, en tanto que Eustace ocupa tan sólo la mitad.

Ya dijimos que las leyendas en las que se basaban estos textos habían sido recopiladas en la *Leyenda Dorada*. *La vida de St. Eustace* se encuentra en este grupo: veamos, a lo largo del comentario de esta obra algunos fragmentos donde se observará la coincidencia:

«y observando el ciervo con atención, vio en medio de sus dos cuernos, la imagen de la Santa Cruz que brillaba con un esplendor superior al del sol, y la imagen de Jesucristo que le habló como en otro tiempo el asno de Balaam había hablado»<sup>12</sup>.

El hecho de que la vidriera emplee un lenguaje sintético no permite al autor de ésta hacer explícitos los procesos mentales de la evolución del personaje: nos encontramos, pues, ante los resultados de dicha evolución psicológica: Así pues, se ha obviado la escena en la que Plácido habla con su esposa narrándole la visión y en donde, ésta a su vez, le refiere sus sueños proféticos.

Pasamos entonces, al medallón de la escena del bautismo (Fig. 3). Dicha escena se desarrolla en un interior, el cual sólo es sugerido por medio de unas columnas y de unos arcos de fondo.

---

<sup>11</sup> *La Vie de Saint Eustace*, op. cit. vv. 303-309.

<sup>12</sup> Santiago de la Voragine, *La Leyenda dorada*. Alianza Ed. Madrid, 1984, pág. 200.

Eustace aparece como figura central y de nuevo en actitud de sumisión: su tamaño es más pequeño con relación al del obispo –jerarquía– y aunque su cuerpo está de frente a la escena, su cabeza se dirige al sacerdote en tanto que su mano situada sobre el pecho indica aceptación. El texto lo refiere así:

«...kant il furent bien enseigné  
de la sainte eve son moillié»<sup>13</sup>

Se observa a un grupo de personas: representantes de la comunidad cristiana, y se produce la primera aparición de la esposa de Eustace, que es bautizada junto a él.

Haciendo un inciso y poniendo esta escena del bautismo con la última –escena del martirio–, ¿sería excesivamente aventurado decir que los esquemas formales de inmersión en el agua bautismal, y de la inversión en el caldero del martirio coinciden? Hay no obstante una diferencia sustancial en la que se halla la clave del significado:

En la primera escena –bautismo– Eustace está representado en un tamaño menor que el del Obispo porque es de él de quien recibe la gracia divina y porque éste actúa de representante de Dios.

En la escena del martirio Eustace es más alto que sus verdugos, porque es él quien en ese momento posee la superioridad con respecto a ellos por se poseedor de la Verdad y por contar con la protección de Dios.

Volviendo al comentario de la narración, notamos que mientras en el texto se repite el encuentro con el ciervo maravilloso, no se produce así en la vidriera, donde no se hace explícito más que el cambio de situación de Eustace.

Si reparamos en los pequeños medallones que vienen a continuación, ésta parece presentar una historia semejante a la de Job: el emisario que comunica al amo la desgracia sufrida en sus bienes. El amo sentado –esbozo de un banco de madera– recibe noticias de su sirviente (de pie y con la ligera inclinación).

Empieza a aparecer el *Fatum*, en este caso concebido como *Voluntas Dei*, como actante principal de la acción. No podemos olvidar la importancia que en esta época tiene el tema de la fortuna, y el hincapié que se hace en sus altibajos (ya habíamos visto cómo Panofsky incluye la representación de la Rueda de la Fortuna en el grupo de metáforas que caracterizan la Edad Media).

---

<sup>13</sup> *La Vie de Saint Eustace*, op. cit. vv. 519-20.

La consecuencia de estos golpes del destino es la decisión por parte de Eustace y su familia de abandonar la ciudad (Figs. 4 y 5).

«Eustace s'en fu alé  
si com vos dis, de la chité,  
nul harnois o soi n'en menoit  
fors ses deuz fils qu'il em portoit,  
et sa fame tanta solemente;  
n'en mene o soi nule autre gent.»<sup>14</sup>

Estos versos y esta imagen contrastan con aquellos en los que se ponía de manifiesto la categoría social de Eustace; la soledad en la que ahora se encuentran, se opone al séquito al que anteriormente hicimos referencia. La decisión de partida es manifestada por medio del equipaje que llevan al hombro. Es una actitud de ponerse en camino despojados de lo superficial.

La ciudad, representada por un esquema de edificios que aparecen al fondo, y que simboliza la seguridad y lo limitado, es abandonada tras haber repartido los bienes que han podido quedarles (estas escenas están representadas en los pequeños medallones inferiores).

La partida se produce a través del mar, y esto tiene también su significado simbólico, ya que, al igual que el bosque y que todos los lugares apartados de la civilización, el agua como lugar de desplazamiento, es símbolo del marco de desarrollo del universo interno del hombre. Esto es un indicio de que van a emprender lo que podemos llamar un viaje iniciático, en el que toda seguridad es dejada de lado y en el que la aventura y el peligro acechan al hombre, tanto a través de los fenómenos naturales, como de los propios hombres. Tal es el caso de este relato: el agente humano será el capitán del barco, que ya desde el principio parece rechazarlos (Fig. 6), actitud que se deduce de la postura de sus manos (palmas vueltas hacia los pasajeros) que según el código iconográfico de la época indica rechazo a algo o a alguien.

«Riens n'en ferai  
mes vostre femme retendrai  
et vos ailliez querre l'argent.»<sup>15</sup>

«signe lor fait por lui geter  
par sous le bort dedenz la mer.»<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> *La Vie de Saint Eustace*, op. cit. vv. 735-740.

<sup>15</sup> *Ibidem*, vv. 814-816.

<sup>16</sup> *Ibidem*, vv. 830-831.

En el momento en el que Eustaquio está a punto de ser arrojado, (Fig. 7), observaremos básicamente dos detalles:

En primer lugar la actitud de su esposa: cabeza ladeada como signo convencional de haber padecido alguna desgracia. Por otra parte, la posición inestable en que se halla Eustace sobre la borda: es ésta la primera escena en la que Eustace pierde la actitud de reposo. Esta postura se ve complementada por la actitud agresiva del patrón representada iconográficamente por un brazo levantado, blandiendo el puño, y amenazando con golpear.

Pasemos seguidamente a las escenas 8 y 9 en las que el desarrollo de la acción es planteado de una forma paralela:

«un gran lyon est la venu  
ou l'enfant iert sil l'a saisi  
et puis s'en est o tout parti»<sup>17</sup>

«retorne soi de l'autre part  
mes un leu fu en son esgart  
qui ja avoit pris l'autre enfant  
et s'en estoit alé fuiant»<sup>18</sup>

Dichas escenas son complementarias, porque hay dos acciones que, si bien no se producen de forma simultánea, si suceden según el mismo esquema: en el vitral de la primera acción no aparece más que la primera parte de ésta, en tanto que en el rosetón de la siguiente acción sólo aparece la segunda parte de la narración. Esto es una muestra de la especial expresividad de la vidriera que presenta dos acciones, —que sólo se diferencian entre sí en el tipo de animal que realiza el papel de raptor—, de una forma casi simultánea, jugando con los paralelismos que se dan en el texto: un león rampante escapa al control del padre, que en un plano diferenciado queda impotente ante el destino.

Veamos en esta misma figura, como una muestra de expresividad teatral, a Eustace que abre sus manos en gesto de aceptación ante el destino que aparece simbolizado en un león. Este animal es considerado en la Edad Media como la imagen de la muerte y de la vida posterior. En este caso, puesto que la vida del hijo será respetada, podemos insistir en

---

<sup>17</sup> *La Vie de Saint Eustace*, op. cit. vv. 888-890.

<sup>18</sup> *Ibidem*, vv. 903-906.

este episodio como portador de un valor de iniciación, transcurrido el cual, se produce un retorno a la vida.

Comprobamos, pues, que en la vidriera ha sido suprimido el episodio en que el lobo rapta al otro hijo, para representar solamente su salvación por parte de unos campesinos, asimismo, ha sido obviado el episodio del rescate del niño que había sido raptado por el león.

«l'enfant que le lou em portout  
regarde Dex si com lui plout  
ker hommes qui un champ aroient,  
.....  
le leu voient qu'il tient l'enfant  
sil li sont venu au devant»<sup>19</sup>

Habíamos visto cómo el león tenía un valor simbólico, intentemos ver ahora, si el lobo, el otro animal raptor, posee asimismo connotaciones especiales a este respecto. El lobo es considerado uno de los animales más feroces, además es el devorador por naturaleza. Sus fauces pueden también contener un matiz de iniciación: éstas devoran y escupen la presa, estableciendo así el contraste de la vida tras la muerte y la muerte misma. Este contraste se da en estos dos casos en los que se ha producido una muerte «aparente».

En los pequeños medallones que rodean a esta escena, se desarrolla un relato cuya acción es paralela a la narración que es casi un contrapunto de ésta: el emperador envía mensajeros que lo busquen: se lo representa coronado y sentado, brazo tendido y apuntando con el índice (actitud de mando).

«por cen voil a touz demander  
s'en avriez oï parler,  
ou il est ne em'quel país»<sup>20</sup>

El hecho de ser descubierto por los mensajeros del emperador, precipita el desarrollo de la acción, produciéndose una aceleración de ésta. Comienza el desenlace de forma progresiva y sumamente rápida a partir del momento en que los emisarios imperiales descubren la herida en su cabeza:

---

<sup>19</sup> *La Vie de Saint Eustace, op. cit.* vv. 931-936.

<sup>20</sup> *Ibidem*, vv. 1099-1101.

«dont se sont de lui apromié  
et ont icel signe enterchié  
tant que vraiment le (plaie) trouverent»<sup>21</sup>

En estos momentos el propio Eustace afirma que han pasado «quinze ans» desde que todo empezó, y debemos notar que el tiempo del relato es mucho más lento cuando se refiere al proceso de cambio –viaje y vicisitudes– que cuando la solución de éstos se produce: dicha solución se desarrolla de una forma muy repentina. Existe tal desajuste entre el tiempo del relato y tiempo de la historia, probablemente porque el mensaje de la obra no es el fin de la tribulación sino la tribulación en sí como vía para la felicidad duradera; esta es la razón por la que el proceso de desenlace figura en un segundo plano de la narración.

Así, dentro de la categoría de historia paralela, además de la de los emisarios del emperador, aparece la historia de la esposa de Eustace (ambas dentro del desenlace): se narra en el propio texto, su forma de vida y cómo logró salvarse del poder del capitán del barco. En los pequeños medallones, esto se expresa por medio de una figura de mujer que parece encaminarse hacia algún lugar: el punto de llegada es el mismo que el punto de partida desde donde fue reconducida por el *Fatum* (en este caso, Dios). El destino de la mujer será el reencuentro con sus desconocidos hijos que acaban de reconocerse entre sí cuando se contaban sus respectivas y compartidas historias (en la vidriera, actitud de conversación). El reencuentro con su marido es llevado a un medallón grande, donde las historias dispersas son ya reconducidas y unificadas. La mujer aparece como de costumbre en un tamaño menor que el del esposo y la postura de arrodillada indica el reconocimiento de la superioridad de éste. Esta escena, en la que podemos ver un fuerte dramatismo, llega en el texto a su punto culminante cuando el narrador dice «esbahie fust bien longuement» en el verso 1668 (Fig. 10).

Se ha producido ya el retorno a la ciudad –como lo demuestran las esquemáticas edificaciones del fondo–. Esta ciudad implica el retorno a la situación normal tras haber superado el viaje.

Entramos, pues, en la fase que podríamos llamar del «honor» en medio del cual es recibido por el emperador.

El siguiente medallón es (Fig. 11) el interior del palacio en el cual resaltaremos la calurosa acogida del emperador, que parece tender los brazos hacia Eustace:

---

<sup>21</sup> *La Vie de Saint Eustace, op. cit.* vv. 1263-1265.

«grant joie ot quant il l'encontra  
et por plusors fois le baissa»<sup>22</sup>

Hay que observar también lo que no parece sino un elemento de decoración, por ser una estatuilla y por hallarse además en muy segundo plano: cuando dicha estatua, que no es otra cosa que un ídolo, pase a ocupar el lugar principal del espacio del círculo (Fig. 12), Eustace, que no había dejado de estar presente en ninguna escena, desaparece. Los personajes de la Corte están de perfil con respecto a esta figura y además en actitud de adoración, frente a la figura que está de frente (formalmente se podría decir que es una escena paralela a la del ciervo: hombre humillado ante lo que considera la Divinidad. Aunque en el texto se hable de que la Corte se desplaza al templo del dios:

«en vont au temple Appollonis  
as ydoles sacrefier»<sup>23</sup>

en la imagen este dios y esta adoración se produce en el propio palacio, porque ese palacio simboliza la Corte en sí, y la vida en ella desarrollada, junto con las connotaciones que ésta tuvo siempre para los cristianos.

«l'empere, quant s'aperchut      «L'empere quant cen entent  
ke saint Eustace pas n'i fut,      de gran ire son cuer esprent»<sup>25</sup>

.....

Et li comenche a demander»...<sup>24</sup>

La ausencia de Eustace es tan significativa como en los otros medallones ha sido su presencia, puesto que indica una toma de postura que será en definitiva el desencadenante de la escena que aparece en la parte superior de la vidriera: con una mano extendida y la otra en la cadera, que en figuras que representan a reyes, emperadores y obispos es signo de mandato, el emperador da las órdenes para el martirio (preparativos de éste que aparecen en los pequeños medallones que rodean a la escena culminante).

---

<sup>22</sup> *La Vie de Saint Eustace, op. cit.* vv. 1813-1814.

<sup>23</sup> *Ibidem*, vv. 1818-1819.

<sup>24</sup> *Ibidem*, vv. 1829-1832.

<sup>25</sup> *Ibidem*, vv. 1853-1854.

El episodio de la arena del circo que refiere el texto es obviado en la vidriera, sólo se pone de relieve el martirio al que es conducido Eustace por haber desobedecido a los hombres: la amistad del emperador, pasada por el tamiz de la idolatría se ha convertido en puro autoritarismo, y esto es lo que pretenden demostrar ambos autores –texto y vidriera–.

En cuanto a la escena definitiva o puntual del martirio (Fig. 13), se produce un contraste entre el relato aparente y el relato interno: mientras que el fuego y la caldera sugieren idea de sufrimiento y de tortura, los personajes están representados con los brazos elevados en actitud de súplica y de alabanza; tanto la esposa como los niños presentan un continente sereno, mientras que los verdugos, atizan con fuelles el fuego de los condenados. Mientras que los verdugos, están representados de perfil, Eustace y los suyos están representados de tres cuartos (superioridad de éstos últimos).

Este aparente contrasentido al que hemos aludido de la placidez que presentan los mártires, se debe a la oración que Eustace eleva:

«et vuillez que soit en rosee  
iceste flame trestornee»<sup>26</sup>

La ausencia de sufrimiento es expresada en el texto por las siguientes palabras:

«Et Diex les cors si bien garda  
c'omques le feu n'i atoucha  
nis un chevel ne tant ne quant  
ni athoucha le feu ardant»<sup>27</sup>

Este martirio podría considerarse un segundo y ya definitivo viaje iniciático, con la diferencia de que en esta iniciación habrá ausencia de sufrimiento, pues a consecuencia del primero ya se creó en el espíritu de los mártires desapego a lo terreno.

La corona campea sobre ellos y su actitud de alegría es la muestra plástica de haber alcanzado la purificación y la gloria definitiva. Esta es la razón de la colocación de esta escena en el extremo superior de la vidriera y del desarrollo en sentido vertical ascensional de la narración.

---

<sup>26</sup> *La Vie de Saint Eustace, op. cit.* vv. 1951-1952.

<sup>27</sup> *Ibidem*, vv. 1995-1998.

## LE MIRACLE DE THÉOPHILE

Dentro del grupo de Milagros de Nuestra Señora, hemos tomado como referencia la versión que sobre este milagro realiza Rutebeuf. Observemos su representación plástica en el pórtico norte de la catedral de Notre Dame de Paris. Esta leyenda tiene una tradición tan grande que ya en el siglo XI no sólo era utilizada como *exemplum* sino que era incluido en la liturgia. En el oficio de María se cantaba:

«Tu Mater misericordiae  
de lacu faecis et miseriae  
Theophilum reformas gratiae»<sup>28</sup>

Nuestra narración escultórica está dividida en cuatro escenas que procedemos a analizar apoyándonos en su respuesta teatral:

En la primera escena escultórica hay un trío de personajes: uno de ellos, tiene forma de bestia: un animal no definido, se trata del diablo. De rodillas ante él se halla Théophile sobre cuyo hombro, un hombre parece apoyar una mano. Este hombre es Salatin el consejero que dice a Théophile:

«Voudriez vous Dieu renoier,  
celui que tant solez proier»<sup>29</sup>,...  
.....  
et si devenissiez, mains jointes,  
hom a celui qui ce feroit,  
qui vostre honor vous renderoit»<sup>30</sup>

Salatin es presentado según la simbología medieval<sup>31</sup> como el mal consejero: habla a Théophile casi al oído y pone su mano sobre sus hombros, por detrás, como incitándolo a tomar una decisión. Es éste el punto de contacto del hombre con el mal –demonio– que como ya hemos apuntado es representado en el relieve como un animal informe.

---

<sup>28</sup> Emile MALE, *op. cit.*, pág. 261.

<sup>29</sup> RUTEBEUF, *Le Miracle de Théophile*, ed. de Jean Dufournet. Flammarion, Paris, 1987, vv. 81-82.

<sup>30</sup> *Ibidem*, vv. 84-86.

<sup>31</sup> F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age. Significations et Symboles. Le léopard d'or*, Paris, 1982, pág. 127.

Tiene así lugar el juramento de fidelidad al diablo por parte del hombre:

«or joing  
tes mains et si devien mes hom  
je t'aiderai outre reson»<sup>32</sup>

Este juramento es expresado por medio de la postura del hombre que está arrodillado y que coloca sus manos en las del diablo (ritual del vasallaje).

En el texto hay una serie de preceptos que el diablo exige a Théophile en los que le hace renunciar a la virtud y a las obras santas: el tono de Satán es absolutamente socarrón:

«jeüne fere, penitance,  
me metent grant duel en la pance»<sup>33</sup>

Este tono socarrón contrasta con la actitud atemorizada de Théophile. En la segunda, Théophile aparece ejerciendo el poder que Satán le ha conferido: se oponen la actitud de la primera escena –sumisión– y la de la segunda –autoridad–.

En el texto, la nueva concesión del poder a Théophile es expresado por las siguientes palabras del obispo:

«se li renderai sa baillie,  
j'avoie fet molt grant folie  
quant je tolue li avoie»<sup>34</sup>

El obispo le confirma en su cargo en tanto que la figura del demonio –un animalejo de corta estatura– es quien parece dar las instrucciones de forma subrepticia, y sin que el obispo sea consciente de ello. Tal vez es ahí donde reside la clave de su pequeño tamaño y de que se halle detrás de él.

Por ser el obispo jerarquía eclesiástica, éste está representado en posición de tres cuartos, en tanto que la de Théophile es de perfil. El tamaño del primero es mayor que la de este último.

Rutebeuf hace referencia a alguno de los momentos en los que Théophile actúa como vasallo del diablo. No ocurre así en la escultura,

---

<sup>32</sup> RUTEBEUF, *op. cit.*, vv. 239-241.

<sup>33</sup> *Ibidem*, vv. 268-269.

<sup>34</sup> *Ibidem*, vv. 291-293.

porque la intención de los autores de ésta es muy concreta: poner de manifiesto la conversión y el poder de arrepentimiento que hace actuar a María como liberadora.

Al igual que en la *Vie de Saint Eustace*, existe una aceleración del tiempo del relato con relación al de la acción, con la finalidad de insistir en los aspectos de la obra que contienen el carácter esencialmente docente: por este motivo en la tercera sección del relieve encontramos a Théophile arrodillado ante una imagen de la Virgen después de transcurridos siete años. Es la misma actitud que antes había adoptado ante el demonio: Théophile cambia de nuevo de señor, y podemos notar como significativo el hecho de que esta vez esté arrodillado hacia el lado contrario –derechallado, que posee connotaciones positivas con respecto a la izquierda.

La figura de María es una estatuilla coronada ante la cual Théophile junta las manos, diciendo probablemente lo que cuenta Rutebeuf:

«Sainte roïne bele,  
glorieuse pucele...<sup>35</sup>

.....  
qu'au besoing vous apele  
delivrez est de paine»<sup>36</sup>

Hasta esta escena había habido ausencia de decorado; sólo ahora aparecerá de forma muy esquemática: observemos el esbozo de un arco lobulado flanqueado por dos pináculos que están coronados de un gablete: estos elementos simbolizan el interior de un templo.

Haremos una observación: en el texto a la oración que antes hemos citado, le sigue una hermosísima invocación a María que contiene una enorme riqueza en cuanto a metáforas y alegorías en la que se desarrolla el tema del *locus amoenus* (tema bastante habitual en la Edad Media cuando se hace referencia a María). Sólo al final de esta época se desarrollará este tema en escultura: María aparece como joven doncella rodeada de fuentes, praderas, flores, etc.

Retomando el comentario llegamos a una escena a la que podríamos dotar de un especial contenido simbólico: se trata de la cuarta y última, en la cual, María habiendo escuchado las súplicas de Théophile, toma partido a favor de éste y lucha físicamente contra Satán a fin de liberar a su

---

<sup>35</sup> RUTEBEUF, *op. cit.*, vv. 432-433.

<sup>36</sup> *Ibidem*, vv. 436-437.

devoto: En el texto se producen exclamaciones sumamente pintorescas por parte de María, como la de:

«Et Je te foulerai la pance!»<sup>37</sup>

Esta lucha tiene por objeto obtener la libertad de Théophile que quedaba comprometida en una carta firmada con su propia sangre. Esta carta no aparece de forma explícita en la escultura, ya que el compromiso se había expresado de una manera sumamente esquemática, a través de la relación de juramento de vasallaje (relación de dependencia vigente en la época) sin que el resto de los detalles hayan sido tenidos en cuenta.

En el texto la Virgen increpa a Satán con las siguientes palabras:

«Sathan, Sathan! es tu en serre?  
s'es or venuz en ceste terre  
per commencer a mon clerc guerre  
mar le penssas.  
Rent la chartre que du clerc as»<sup>38</sup>

La expresión plástica insiste en la acción en sí: María vence físicamente a Satán que se arrodilla ante ella intentando defenderse con un forzado gesto de los brazos. Al mismo tiempo, María lo amenaza con una cruz invertida a modo de lanza. Como puede suponerse, esta escena final es una alegoría de la eficacia de la invocación a María ante el poder del demonio. Es la oración de sus devotos lo que mueve a María a tomar parte activa en favor de éstos. Y esta intervención se materializa en una lucha en la que se manifiesta el poder absoluto de la Virgen y de la Cruz como única arma eficaz ante el mal.

La Virgen aparece coronada, y en posición de tres cuartos con respecto al plano del espectador, en tanto que el demonio vencido, y el todavía expectante Théophile están arrodillados: este último se halla a la derecha de María, puesto que es él el que cuenta con su favor. Satán está a la izquierda por ser el expulsado y el vencido. La diferencia de tamaño a favor del protagonista es significativa. Se establece la jerarquía de éste con respecto a su antiguo dueño, porque ya ha sido librado de él y cuenta con el apoyo de la Reina.

---

<sup>37</sup> RUTEBEUF, *op. cit.* vv. 585.

<sup>38</sup> *Ibidem*, vv. 573-577.

El arrepentimiento de Théophile en la escultura es tan sólo expresado por medio de la actitud orante y por su postura –arrodillado–. En la obra de teatro, esto se hace explícito y público cuando Théophile manifiesta su falta ante el obispo y éste, por su parte, lo refiere al pueblo, desempeñando la función de narrador y poniendo de relieve la finalidad del relato: Será él quien lleva a cabo el *explicit*.

«Marie la Virge pucele  
delivré l'a de tel querele  
chantons tuit por ceste novele  
or levez sus  
disons: Te Deum laudamus»<sup>39</sup>

No olvidemos que el fin último de estas obras es la didáctica: llegar al pueblo. En este *explicit* queda resumida la historia en los puntos más importantes, al igual que ocurre en la escultura, la cual de esta forma tan sintética, consigue proporcionar una impresión de conjunto.

## LA IGLESIA Y LA SINAGOGA

En el espíritu religioso medieval hay un tema dominante y que hay que tener en cuenta, tanto por su importancia como por la frecuencia con la que aparece: es el tema de la Sinagoga y la Iglesia.

Tomemos como referencia plástica una vidriera de la Catedral de Bourges y como texto literario la *Historia de Barlaam et Josaphat*, libro claramente docente en el campo religioso –podríamos decir que es una historia de evangelización de un hombre a otro–.

En este libro encontramos la siguiente afirmación:

«quant il plaut a Dieu qu'il envoie son fil en  
terre por racheter le monde, il lou pristrent et  
crucifierent comme cil qui avoient mis en  
obli les propheties»<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> RUTEBEUF, *op. cit.*, vv. 659-663.

<sup>40</sup> *Histoire de Barlaam et Josaphat*, ed. de Léonard Mills. Textes Littéraires français. Genève 1973, págs. 112-113.

El hecho de decir «oublier les propheties» expresa por parte de los sujetos de este verbo el no reconocimiento y la no comprensión del momento presente, lo que no es sino una ceguera espiritual.

En el arte este hecho se expresa por medio de una metáfora: dos mujeres, cada una a un lado de la cruz de Cristo, están ataviadas de igual manera, son muy semejantes la una a la otra: representan respectivamente a la Iglesia y a la Sinagoga; la primera lleva una corona como símbolo de realeza (en otras representaciones, a veces recoge en una copa la sangre del costado de Cristo, verdadero tesoro de la Iglesia). La otra dama, tiene los ojos vendados, como símbolo de ceguera espiritual, no lleva corona, y el báculo que porta parece romperse en sus propias manos: este signo de objetos rotos implica destrucción de algo, en este caso del poder que su báculo podría significar. Así el atributo roto en sus manos y la caída de la corona se complementan entre sí para dar imagen de derrota.

Está, por otra parte, ligeramente inclinada, como si se avergonzara de no reconocer la verdadera luz.

Porta asimismo, o bien un libro, o bien las tablas de la Antigua Ley que se supone ha sido sobrepasada.

## **LA PASION DU PALATINUS: UNA OBRA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIV**

Aunque el texto y la escultura que a continuación vamos a tratar pertenecen a una época que se halla fuera de la que hemos precisado –siglo XIII–, no hemos podido sustraernos a la tentación de añadir un breve comentario de la *Passion du Palatinus* que data de principios del siglo XIV y que tiene su respuesta en la fachada de la catedral de Strasbourg, cuya realización pertenece a la misma época.

Una de las razones que nos han impulsado a ocuparnos de este tema ha sido el intentar analizar algún episodio de la vida de Cristo, ya que Él es el eje de esta época; la otra razón es la gran carga simbólica contenida tanto en el texto como en la escultura y la coincidencia tan clara que hay entre éstos. Nos ocuparemos de las dos bandas centrales.

Dentro del conjunto iconográfico de la Pasión hay un episodio particularmente curioso: se trata del momento en que Cristo es cargado con la cruz. Observamos que quien deposita esa cruz sobre sus espaldas es una mujer que lleva tres clavos en una de sus manos (detalle).

Si leemos el texto de la *Passion du Palatinus* encontramos el siguiente diálogo:

«trois clos forges me maintenant  
por Maître Jhesu clofichier  
et en la croys bien estachier»<sup>41</sup>

Al negarse el herrero a fabricar dichos clavos, su mujer, llena de espíritu de codicia dice:

«—je meïsmes forgerai  
les trois clos touz de fin acier  
Bien en porra on cloficher  
Jhesucrist, le fel peneant,  
L'ipocrite mauvais tirant,  
qui se fait Dieu. Or verra on  
s'il eschaperá ou non»<sup>42</sup>

Con los hombros al descubierto, y con los tres clavos en la mano, situada al lado de un sacerdote judío (tocado con un gorro puntiagudo), parece ser ella quien envía a Jesús a la cruz. Aparece en calidad de artífice de una parte de los instrumentos del suplicio.

Es curioso ver en esta interpretación de la Pasión que los ejecutores reales de la tortura de Cristo no son los verdugos en el sentido literal de la palabra, sino los mismos sacerdotes judíos. Son éstos quienes ponen la corona de espinas sobre la cabeza de Jesús; y son un sacerdote y la mujer del herrero quienes ponen a Cristo la cruz sobre sus hombros.

Esta imagen narrativa se convierte, por tanto, en imagen simbólica, al poner de manifiesto que el hecho de cargar a Cristo con la cruz es más un hecho ritual que práctico.

En cuanto a la situación que ocupan respecto a Jesús, los verdugos se sitúan a la izquierda de Éste (si comparamos esta escena con otras posteriores como la de la salvación de las almas del limbo, o con el lugar que ocupa siempre María, éstos que son personajes privilegiados, siempre ocuparán la derecha respecto al Hijo de Dios).

En cuanto a la movilidad del cuadro, Cristo tiene los pies separados, lo que indica inicio de movimiento —camino del Calvario—, en tanto que la

---

<sup>41</sup> *Passion du Palatinus*, Jeux et Sapiences du Moyen Age. Paris, 1960, pág. 239.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pág. 240.

postura de su improvisada «verdugo» es estática, pero compleja, es decir, mientras Cristo mantiene la cabeza en la misma dirección que el resto del cuerpo, la herrera presenta una cabeza completamente torcida con relación al cuerpo. Su cabeza se vuelve hacia el lado contrario de Cristo, lo cual es indicativo de sentimiento de desprecio hacia alguien.

Parece que el escultor hubiera conferido a la herrera la «categoría» de sacerdotisa del mal que envía a la víctima al matadero.

La siguiente escena plástica es la propia crucifixión en la que aparece el tema ya comentado de la Sinagoga y la Iglesia. Mientras que en la escultura hay una triste gravedad en todas las figuras, en el texto se ha impreso un dramatismo muy hondo, como lo demuestran los lamentos de María.

En cuanto al tema del descendimiento ha sido tomada, tanto por el escritor, como por el escultor de los Evangelios Apócrifos de Nicodemo: –sólo ha variado el orden descendimiento –sepultura– bajada de Cristo al Limbo. En este último pasaje, se da una perfecta coincidencia entre las dos expresiones artísticas:

En el texto, de una forma absolutamente gráfica, Satanás adopta una postura de bravucón ante la llegada de Cristo:

«Se Jhesucrist veut dire mot  
je li brulerai le toupot  
or viegne, se il cuide bien faire»<sup>43</sup>

Vemos, además cómo se grita en los infiernos:

«je m'em vois, ne m'en doy retraire  
si entrera li roys de gloire!»<sup>44</sup>

En la imagen no aparece más que los resultados de la lucha: la victoria de Cristo que a su derecha tiene a un hombre y a una mujer, con un niño de corta edad, en representación de las almas del limbo. Cristo lleva una cruz, esta vez de modo triunfal, y las almas que son representadas desnudas, como símbolo de inocencia, tienen un gesto entre agradecido

---

<sup>43</sup> *Passion du Palatinus, op. cit.,* pág. 257.

<sup>44</sup> *Ibidem,* pág. 257.

y avergonzado. Esta es la escena de la liberación según la *Passion du Palatinus*:

Li Esperit Jhesu	—«Issiez hors de ceste prison mi ami, mi cousin, mi frere. Je vieng de la destre mon pere pour vous sauver ai mort sofferte.
Les Ames	—Merci, sire, merci, merci! mil anz et plus avons esté en enfer pris et tormenté or nous a ta mort delivré» <sup>45</sup>

Al lado del hombre y de la mujer hay un gran caldero (instrumento de tortura) con un alma dentro, flanqueado por dos cabezas de monstruos –demonios– uno de los cuales se halla bajo los pies de la figura humana que parece ser un niño (almas inocentes): el espíritu del mal que tortura es derrotado por la inocencia, gracias a la muerte de Cristo; es éste el mensaje principal de la obra. Otra muestra de la derrota del infierno es la figura de un monstruo con cabeza de reptil que aparece en el suelo, muerto o vencido.

En cuanto al episodio de la Resurrección en el texto sólo se llega la narración hasta la aparición del ángel a María Magdalena. Hasta entonces, vemos a las Marías comprando especias para perfumar el sepulcro: es un mayor tratamiento de los procesos el que se da en el texto escrito, en tanto que en la escultura son solamente expresados los efectos: victoria sobre los infiernos, Resurrección, Ascensión; son sobre todo, momentos puntuales. Citaremos como ejemplo el hecho del descendimiento tratado en el texto: no se pone de relieve en la narración el hecho en sí, sino las «gestiones» que José de Arimatea y Nicodemo han de realizar ante Pilato.

Otro de los aspectos dignos de resaltar es la plasmación de la vida cotidiana en los dos sistemas narrativos. Se intenta ante todo hacer pensar que la Pasión de Cristo tuvo lugar en un medio absolutamente normal y cotidiano –fragua, tienda de especias,– y al mismo tiempo llamar la atención del público sobre la dimensión sobrenatural de ésta: escenas en los infiernos, etc.

Ambos autores intentan explicar un dogma a través de la creación de escenas que impresionen la retina del pueblo y que les puedan llegar a la imaginación.

---

<sup>45</sup> *Passion du Palatinus*, op. cit., pág. 259.

Lógicamente, ha sido imposible reunir en este pequeño trabajo todos los casos de coincidencia, texto–imagen: éstos eran muy numerosos.

Lo realmente complicado ha sido saber hasta qué punto se podría pedir a una vidriera que se adaptase a un relato, o a una obra de teatro que respondiera al esquema de una escultura: corríamos, pues, el peligro de forzar esa aproximación.

Pero hemos podido comprobar cómo a través de diferentes medios, y con unos códigos en cierto modo afines, el hombre medieval es destinatario del Mensaje.

Su vida social y familiar, e incluso su esparcimiento, gira en torno a Dios; esta es la función principal de este arte: que el hombre considere a Dios una parte más de su vida cotidiana, que los misterios de la religión dejen de serlo para convertirse en algo de fácil y lógica asimilación.

Pero, ¿quién o qué posibilita todo eso? El símbolo, que actualiza y encarna el misterio. Es él el medio de comunicación de Dios con los hombres.

Edad Media plagada de símbolos y creadora de símbolos; capaz de captar lo esencial de las cosas: hombres sin luces aparentes que se hallaban iluminados por otro foco: el de la fe.

Leyenda de la vida de St. Eustace  
*Vidriera Catedral de Chartres.*

(Primer Cuadro)

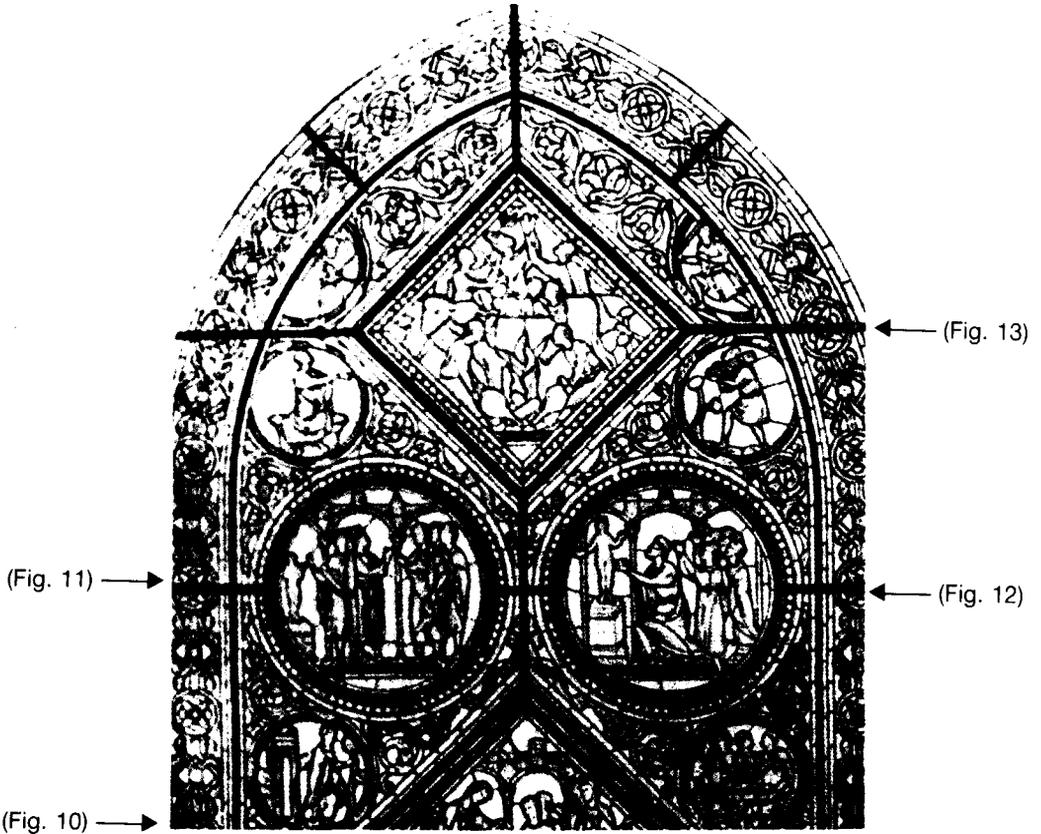
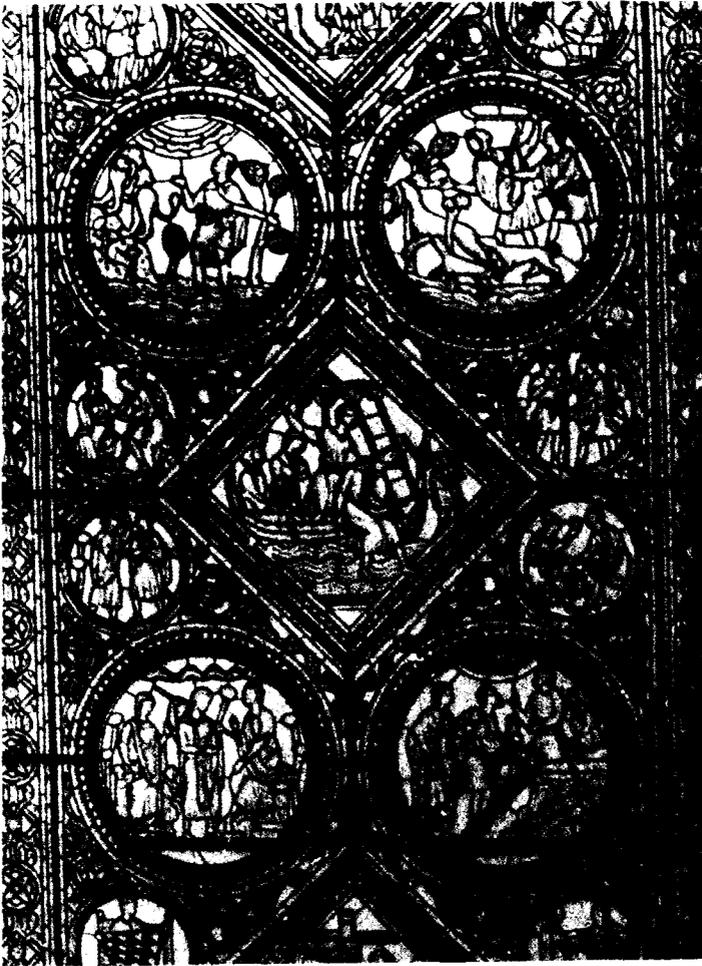


Fig. 1. ③

(Fig. 8) →



← (Fig. 9)

(Fig. 5) →

← (Fig. 7)

← (Fig. 6)

(Fig. 4) →



(Fig. 2) →

← (Fig. 3)

(Fig. 1) →

(Segundo cuadro)



Fig. 2. *La mirada de Théophile*. Pórtico Norte Catedral de Nôtre Dame de Paris.

(Tercer cuadro)



Fig. 3. *La sinagoga y la Iglesia*. Vidriera de la Catedral de Bourges.

(Cuarto cuadro)

①

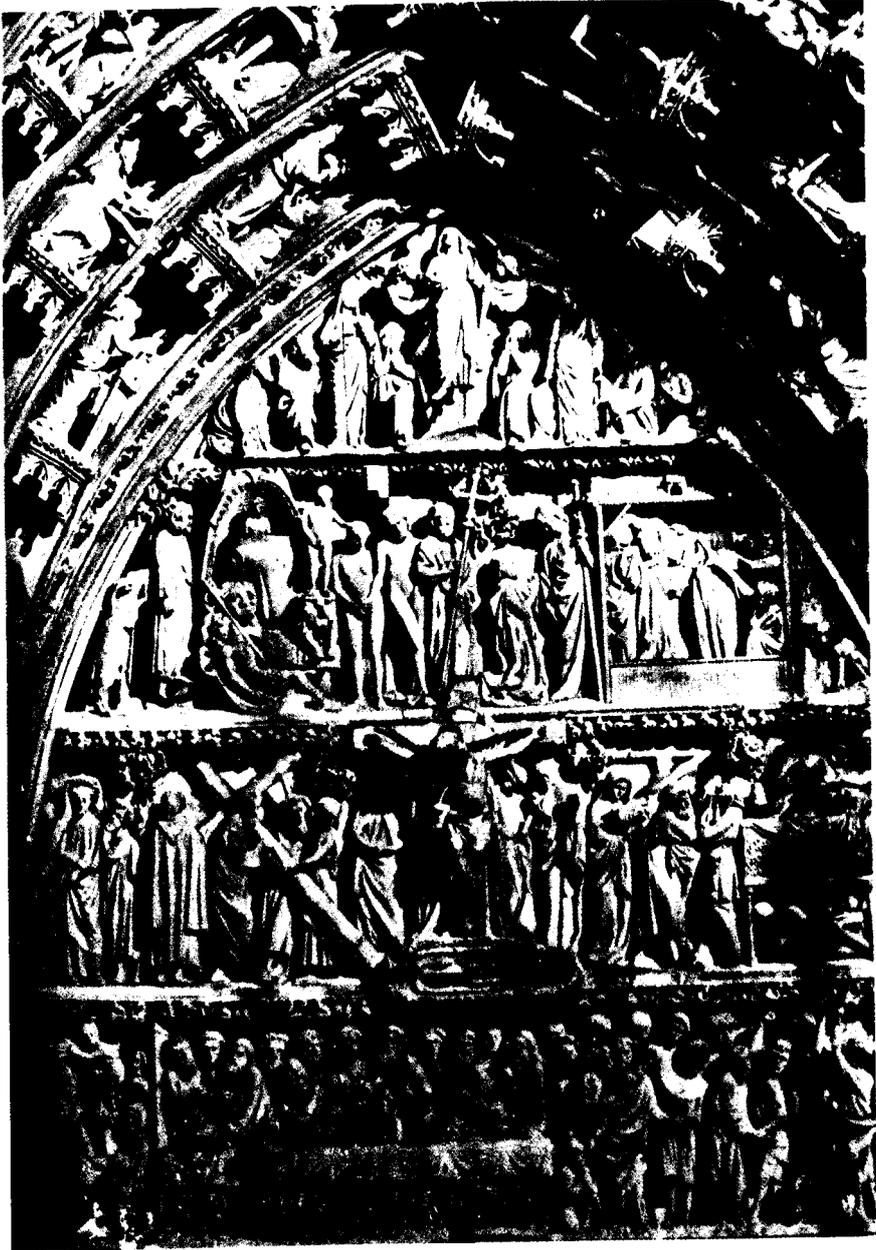


Fig. 4. *Pasión de Cristo*. Tímpano de la Catedral de Strasburg.

(Cuarto cuadro)

②



Fig. 5. Tímpano de la Catedral de Strasburg (detalle de la segunda banda).