

## ¿HUBO IMÁGENES HERÉTICAS EN LA EDAD MEDIA?

Jean-Claude Schmitt\*

[icsvialas@gmail.com](mailto:icsvialas@gmail.com)

Recibido: 10 de abril de 2013

Aceptado: 18 de julio de 2013

### Resumen

*El siguiente texto responde a la pregunta “¿Hubo imágenes heréticas en la Edad Media?”. Se analiza, por una parte, el discurso sobre la imagen de los movimientos heréticos durante la Edad Media. Por otra parte, se examina el discurso teológico de las autoridades eclesiásticas, en el cual trasparece la lenta construcción de una ortodoxia concerniente a la figuración y a la imagen. De esta manera puede observarse cómo la imaginación en lo que concierne a la imaginería fue considerablemente limitada por la imposición de un canon. La efectuación del concepto de “herejía” es central para este trabajo.*

**Palabras clave:** *Imágenes medievales – Ortodoxia/Heterodoxia – Herejía – Historia Medieval – Historia del Arte*

### Abstract

*This paper answers the question: Was there heretic images during the Middle Ages? On the one hand, it analyses the heretic discourse concerning images. On the other hand, it examines the theological discourse as expressed by ecclesiastical authorities. In so doing, it is possible to observe a slow articulation of a figuration- and image-related orthodoxy. It is thus possible to observe how imagination concerning imagery was considerably limited by the eventual imposition of a canon. How the concept of “heresy” was effected with this purposes is central to this paper.*

**Keywords:** *Medieval Images – Orthodoxy/Heterodoxy – Heresy - Mediaeval History – Art History*

## Introducción

Tanto para los hombres de la Edad Media como para nosotros, las imágenes pueden ser inmateriales (producidas por la *imaginatio* [imaginación]) o materiales, en la forma de esculturas, pinturas murales, miniaturas en los manuscritos, etc. Para decirlo más precisamente, la palabra “imagen” se refiere durante esta época a tres tipos de realidad: las imágenes mentales, las imágenes materiales y, de la misma forma, al principio mismo de la antropología cristiana, tal y como lo enuncia el libro sagrado de la Biblia. La primera vez que el hombre es mencionado en ese libro, en Génesis 1:26-27, se le refiere de hecho con el nombre de “imagen”. Dios dice: “Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza. Que mande a los peces del mar y a las aves del cielo, a las bestias, a las fieras salvajes y a los reptiles que se arrastran por el suelo. Y creó Dios al hombre a su imagen. A imagen de Dios lo creó. Macho y hembra *los creó*”<sup>1</sup>.

De esta manera, en el mismo pasaje de la Biblia, Dios afirma:

1. El vínculo de imagen que liga el Creador a la criatura.
2. La superioridad del hombre sobre todos los seres creados.
3. La distinción entre los sexos.

De manera triple, este texto fundador trae a colación la cuestión de las imágenes, incluida la cuestión de las imágenes materiales tal y como se desarrollarán más tarde en la Edad Media, una vez que la teología cristiana haya abandonado, invocando la Encarnación del Hijo —que san Pablo llama “imagen de Dios” (*imago Dei*)—, la prohibición veterotestamentaria de la representación. Es de hecho la palabra misma de Dios la que genera el principio de las imágenes antropomórficas de Dios, principio que implica la distinción de las figuras humana y animal y el de la sexualidad de las imágenes. Estos tres puntos son de mucho interés para la pregunta que proponemos hacer, aquélla que tiene que ver con saber si en la Edad Media existían imágenes juzgadas como heréticas.

Se sabe que la noción de ortodoxia es indisociable de la historia del cristianismo, del desarrollo de una teología cristiana y de la reafirmación de la autoridad eclesiástica, todo lo que los politeísmos antiguos habían ignorado, pues no imponían las obligaciones que implica una *doxa*. El apóstol Pablo afirmaba ya que aquél que “predice otro evangelio” debía ser declarado “anatema” (Gal. 1:8-9)<sup>2</sup>. Frente a la ortodoxia, la palabra “*haereses*” tomó para la cristiandad un sentido cada vez más negativo. En 385, en Tréveris [Alemania], se ejecuta por vez primera a un grupo de herejes, los Priscilianos; esto, a pesar de las protestas de San Ambrosio, cuyo discípulo, San Agustín aportará, empero, considerablemente a volver más rígida la ortodoxia en contra de quienes intentaban desviarse de ella. En este contexto, ¿qué pasa con las imágenes? “Predicar otro evangelio” dice san Paulo. Tenemos así que la ortodoxia es una cuestión de palabras y de escritos. Pero, ¿será también una cuestión de imágenes?

---

<sup>1</sup> N. T. : Texto tomado de la *Biblia Latinoamericana*, LXXXI edición, Madrid, 1989.

<sup>2</sup> En la Biblia Latinoamericana se lee “sea maldito”, N.T.

Esta pregunta se hace en dos niveles: Primero, el de la producción de las imágenes, por lo tanto el de la intención religiosa, ideológica y quizá polémica de quienes encargan su realización y de quienes la llevan a cabo. Segundo, el de la recepción, que puede ser objeto de fuertes variaciones a través de los siglos; por ejemplo, una imagen que al principio se consideraba totalmente ortodoxa puede algún día ya no ser tolerada y puede suscitar reacciones hostiles. Ya sea que se trate de la producción o, sobre todo, de la recepción, nos ocuparemos del *lugar* de las imágenes y de las condiciones de su exposición a las miradas. Una pintura mural en una iglesia, un manuscrito iluminado o las sillas del coro de una iglesia no están dirigidas a los mismos espectadores, no tienen las mismas funciones ni pueden ser, por consiguiente, objeto del mismo juicio de ortodoxia.

A propósito de las imágenes religiosas, el II Concilio Ecuménico de Nicea proclamó en 787 la “fiesta de la Ortodoxia”. ¿Cómo entender el establecimiento de esta relación entre las imágenes y la ortodoxia? Todos los años la fiesta de la Ortodoxia celebra, en la iglesia griega, la victoria del la iconodulia —el culto dedicado a las imágenes en la Iglesia griega— sobre la herejía iconoclasta. Así se confirma la legitimidad de la figuración divina, justificada por una compleja teología del ícono. Pero, lo que se prescribe es sobre todo la forma del culto que debe rendirse a las imágenes santas, las cuales deben ser besadas (*aspasmos*), delante de las cuales debe uno postrarse (*proskinesis*), quemar el incienso de los cirios, reservando siempre la adoración (*latría*) únicamente para la divinidad. Los íconos son únicamente el objeto de una simple veneración que en griego se llama *dulía*. La herejía, podemos verlo, no consiste en representar erróneamente a Cristo o a la Virgen, sino de sostener con respecto a sus imágenes un discurso falso, a no venerarlas como conviene y, a veces, a destruirlas.

En Occidente, donde los cánones del concilio fueron primero rechazados por Carlomagno y los obispos, los cuales sospechaban que los griegos *adoraban* las imágenes —es decir, que eran idólatras al igual que los paganos—, la evolución fue distinta. La iglesia franca adoptó una posición media, tratando de evitar las convulsiones que había conocido Oriente. Los herejes que se multiplican a partir del año mil, en cambio, expresan más radicalmente una aversión profunda por las imágenes, al punto (con frecuencia) de destruirlas. Esto es así en el caso de los cátaros del siglo XII y para los husitas o los lolardos del final de la Edad Media. Su intención no era, salvo excepcionalmente, proponer imágenes heréticas, así como sí proponían una *doctrina* herética, sino rechazar las imágenes legítimas y destruirlas. Su herejía consistía entre otras cosas en rechazar las imágenes aceptadas por la Iglesia. No eran culpables de fabricar ellos mismos imágenes que la Iglesia hubiese podido juzgar heréticas.

Sabemos, no obstante, que ciertas imágenes inquietaron a las autoridades eclesiásticas, pues planteaban una ruptura con la tradición. Entre los siglos IX y XI, las nuevas “*imagenes*” en tres dimensiones, que parecían acercarse a la estatuaria antigua y al culto de los ídolos, fueron objeto en un primer momento de la sospecha de despertar la “*superstitio*” pagana, es decir, de ser ídolos. El

Libro de los Milagros de Santa Fé de Conques (*Liber miraculorum sanctae Fidis*) muestra bien que a principios del siglo XI hizo falta toda la fuerza demostrativa de los milagros producidos en presencia de, o en contacto con, la reliquia de la santa (que era una estatua: la *majestas* de Santa Fé de Conques, conservada hasta hoy día) para poder convencer al monje Bernardo de Angers que la estatua no era contraria al culto cristiano. Sin embargo, estas acusaciones no mencionan la falta de *herejía*, sino la de “superstición”. No se trataba de denunciar un desvío de la fe, de lo cual un predicador o un teólogo podía ser culpable, sino de poner a las autoridades en guardia ante el resurgimiento de un culto pagano entre los iletrados o los laicos simples. Por lo demás, el monje Bernardo de Angers y los clérigos no tardaron en adoptar estas nuevas imágenes y a encontrarles una legitimidad cristiana; de hecho, rápidamente se convirtieron en campeones del culto de imágenes como ésta.

El sociólogo del arte, Pierre Francastel, se preguntó hace más de cuarenta años en un artículo intitulado “Art et hérésie”<sup>3</sup>, acerca de la razón de la ausencia de un “arte herético”: “Por el odio a los medios del adversario (...), pero más aún por asuntos de interioridad, parece (...) que las herejías tenían una vocación iconoclasta”. La explicación es doble. Por una parte, los herejes iban contra las imágenes porque las identificaban con todos los medios utilizados por la Iglesia jerárquica para expandir su dominación espiritual y material sobre la sociedad. Por otra parte, dice el autor, “ninguna de las herejías espirituales logró crear un sistema donde se reunieran un pensamiento interior vivo y una forma de pensamiento tradicional — lo cual la iglesia católica nunca dejó de hacer— (...); al menos en Occidente ninguna logró cambiar las leyes del lenguaje figurativo”<sup>4</sup>.

La explicación es correcta, pero parece encontrarse en otra parte: es en el lenguaje que se jugó el debate de la ortodoxia y de la heterodoxia, no en las imágenes. En la cristiandad medieval, reunida en su totalidad alrededor de la creencia en el Verbo hecho Carne, son las palabras las más importantes, por lo tanto son las palabras el objeto de mayor vigilancia, son ellas las que se exponen a la censura y a la condena por herejía. La libertad de palabra y de escritura es limitada. Sólo el sacerdote puede pronunciar las palabras sacramentales. Sólo el clérigo puede predicar. Sólo los “litterati” — que por mucho tiempo fueron precisamente los clérigos mismos— pueden escribir estas palabras, reproducirlas y comentarlas. Es en el campo de la palabra, escrita y oral, que se identifican y se sancionan los errores. Así, si bien existen las palabras heréticas, en la Edad Media

---

<sup>3</sup> FRANCASTEL, Pierre, « Art et hérésie », in *Hérésies et sociétés dans l'Europe pré-industrielle, 11<sup>e</sup> – 18<sup>e</sup> siècles*, Paris – La Haye, Mouton, 1968 (Civilisations et sociétés, 10), p. 31-50. Depuis, la question d'absence d'un « art hérétique » n'a guère été reposée. Dans une thèse soutenue à l'université de Poitiers en octobre 2005 sous la direction d'Eric Palazzo, Alessia Trivellone s'est intéressée qu'à la question – différente - de la représentation des hérétiques dans les images jusqu'au début du XIII<sup>e</sup>.

<sup>4</sup> FRANCASTEL, Pierre, p. 35-36. L'auteur donne ensuite – pour l'Espagne mozarabe et les Balkans, quelques exemples d'« affleurement » de motifs peut-être hérétiques dans l'art chrétien, mais cela ne change rien à la thèse d'ensemble.

no hubo imágenes heréticas. Los herejes de los siglos IV y V, conocidos bajo los nombres de Maniqueos, Priscilianos, Docetistas, Pelagianos, y luego, en los siglos XII y XV, con el nombre de Cátaros, Valdenses, Lolardos y Husitas, supuestamente contradecían la doctrina ortodoxa tal y como la definían las Escrituras, los Padres de la Iglesia, los concilios y el papa. Pero aún no existe una “doctrina” semejante referente a la imagen. No existe ninguna “ley” (lex) ni “derecho” (jus) que rijan su representación. Ni las Escrituras, ni el derecho de la Iglesia fijaban un canon iconográfico, ni prohibían esta o aquella representación. Existían sin duda normas de representación, pero eran implícitas y cambiantes. La única obligación que pesaba sobre el pintor o el escultor era la “conveniencia” formal y social de las imágenes con las nociones que surgían a la vez de la moral, la piedad y el juicio estético —los textos hablan de “convenientia”, de “decus” u “ordo”—. En cambio, un mal uso de las imágenes sí podía exponer a alguien a la acusación de herejía y, así, se confrontaba a la imagen mal utilizada y justificaba su condena.

Hacia 1112 y 1114, en la diócesis de Utrecht, el predicador popular y hereje, Tanchelm, que se decía habitado por el Espíritu Santo, hizo traer frente a sus discípulos una imagen de Santa María. Poniendo su mano sobre la de la imagen, pretendió esposarla, mientras pronunciaba las palabras sacramentales del matrimonio. Luego, obligo a disponer a cada lado de la estatua una escarcela, para que los hombres de un lugar y las mujeres del otro colocaran regalos para la imagen. Las mujeres regalaron sus aretes y sus brazaletes, lo cual permitió a Tanchelm recolectar una gran suma. Es importante notar en primera instancia que el hereje se ampara aquí en el motivo narrativo bien conocido del “matrimonio con la estatua” de la Virgen, conocido en el XIII siglo por el libro de los *Milagros d Nuestra Señora de Gualterio de Coincy* y por las *Cántigas* de Alfonso el Sabio. Esta práctica es posible encontrarla incluso en el siglo XIX en el cuento de Mérimée intitulado “La Venus de la Isla”. Pero la historia debe ser originaria de un tiempo anterior, al menos al siglo XII, sobre todo en la tradición oral o quizá incluso la folclórica. Es el hecho de retomar en un ritual esta tradición lo que asegura al hereje su éxito. La imagen de la Virgen está en perfecta conformidad con las normas iconográficas admitidas en esa época. Lo que denuncian los clérigos de Utrecht frente al arzobispo de Colonia no es una imagen herética, sino el uso sacrílego de una imagen autorizada de parte de un predicador hereje. La herejía es solamente agravada por la acción de desvirtuar, con fines reprehensibles, pecuniarios y sacrílegos, una imagen religiosa.

De hecho, no conozco más que un caso en el que la forma misma de la imagen fue puesta en cuestión e identificada con una herejía. Aún así, este ejemplo es extremadamente parcial y sin duda ampliamente ficticio. A mediados del siglo XIII, el obispo de León, Lucas de Tuy, compiló un tratado “contra los errores de los Albigenses”, para el cual se inspiró considerablemente en la tradición heresiológica de Isidoro de Sevilla, contribuyendo empero con varias innovaciones en lo referente a la cuestión de las imágenes. Su demostración parte de tres puntos. Varios herejes, dice, afirman que las pinturas hacen que la “Trinidad sea comprensible”. Éste es un error de doble naturaleza. Por una parte, son los *illiterati*

(analfabetos) quienes pretenden disputar a los clérigos el monopolio de la exégesis. Por otra parte, se equivocan grandemente, pues la imagen, contrariamente a la teología, no tiene la facultad de hacer que el dogma sea inteligible. Las palabras y los razonamientos son a todas luces más importantes que las imágenes. No obstante, Lucas de Tuy califica de desviación lo que en su tiempo se había vuelto práctica corriente, a saber: la figuración de las tres personas divinas en forma del Trono de Gracia, donde el Padre tiene frente a sí al Hijo crucificado, mientras que la paloma del Espíritu Santo hace las veces de coyuntura entre ambos.

Segundo, expresa Lucas, los herejes no dudan en “pintar las imágenes de los santos de manera deforme para los cristianos simples, al verlas, inspiran disgusto”. Al contrario de Tanchelm, los herejes del Sur de Francia, de creerle a Lucas, no eran objeto de rechazo por hacer un mal uso de la estatua de la Virgen, sino que por el hecho de haber fabricado una imagen de la Virgen con un solo ojo (monoculam) y deforme, con el fin de hacer creer a quienes los escuchaban que Jesucristo había deseado humillarse de tal forma que se encarnó en el cuerpo de una mujer harto corriente (*turpissimam foeminam praelegerit*). Y con el fin de engañar mejor al pueblo, continúa diciendo el obispo, fingían estar enfermos y luego obtener milagrosamente la sanación frente a esta horripilante estatua. De la misma forma, los propios sacerdotes habían comenzado a cometer los mismos abusos, habiendo adoptado esas imágenes dentro de sus iglesias. Es muy poco probable que los Albigenses, hostiles por principio a toda imagen material, hayan sido responsables de ese tipo de pantomimas. Pero, aunque sea dudoso, el rumor que, con intención de polemizar, comienza el obispo, es igualmente interesante para comprender lo que debía de ser una imagen cristiana auténtica: ni fea, ni monstruosa, sino bella y conforme a la tradición.

Finalmente, según Lucas de Tuy, los herejes reproducirían falsamente la verdadera cruz de Cristo. El español sostiene que la cruz original estaba compuesta de cuatro piezas de madera: el tronco superior (*stipes erectus*), el potro transversal (*lignum transversum*) y el tronco inferior (*truncus suppositus*) y el título superpuesto (*títulus superpositus*) que contenía la inscripción “Jesús de Nazareth, rey de los Judíos”. Las cuatro divisiones de la cruz evocan las cuatro dimensiones del mundo y los cuatro elementos de la naturaleza creada. De la misma forma, las cruces adoptadas por la Iglesia reproducían el mismo simbolismo numérico, confirmado por el papa Gregorio IX. Pero los herejes, según Lucas de Tuy, se burlaban de ese cuaternario sagrado que la Pasión de Cristo había hecho inviolable. De hecho, “voltean con mofa la imagen de Cristo o la desprecian fijando un pie (de Cristo) sobre otro con un único clavo en el medio”. Su crucifijo no tenía entonces cuatro clavos, sino sólo tres, lo cual “ponía en duda la fe en la santa cruz y en las tradiciones de los santos Padres”. Por sobre la autoridad del papa Inocencio III y de la Santa Sede, Lucas invoca la prueba de las cuatro estigmas de san Francisco (dos en las manos, dos en los pies) y la imagen contemporánea de San Volto de Lucca, que tiene los pies paralelos (“rectos y no torcidos”) y posee cuatro clavos. Asimismo, recuerda Lucas de Tuy, ese célebre

crucifijo fue esculpido por Nicodemo, testigo de la Pasión de Cristo, lo que garantiza su fidelidad con respecto al original.

Es muy poco probable que los herejes Albigenses se hayan preocupado por el nombre de clavos en el crucifijo, pues negaban a priori la legitimidad de todas las imágenes materiales de la Iglesia. Sucede, más bien, que Lucas de Tuy intentaba hacer parte de su preocupación por fijar, con autoridad, una norma iconográfica, valiéndose de los argumentos de la tradición y de la exégesis. De esa forma, libraba un combate defensivo en un momento en el que el Trono de Gracia se transformaba en la iconografía por excelencia del salmo 109 (Sede a dextris meis) y en el que, sobre los crucifijos “góticos”, el cuerpo de Cristo, que se había vuelto el centro de la devoción, tendía a desprenderse de la cruz, a adelantarse con respecto a ésta, y a dotarse de un relieve que la época romana no había conocido y que reforzaba ahora la superposición de los pies. Heresiólogo, dedicado por lo tanto a buscar la herejía en todas partes, el obispo Lucas de Tuy deseaba combatir una evolución de las imágenes que se concretaba frente a sus narices y que lo incomodaba considerablemente. Es por eso que atribuyó esa transformación a los herejes con el fin de darle más peso a sus argumentos. Hombre de lo escrito y no de las imágenes, desconocía la autonomía relativa y la libertad de las imágenes con respecto a la tradición escrita de la exégesis y a los argumentos de autoridad de la Iglesia. Por improbable que sea, el recuento de Lucas de Tuy nos muestra en todo caso que, si bien no hubo nunca una “herejía” de las imágenes medievales, es conveniente buscarla en las imágenes más singulares, más raras o incluso en las imágenes únicas.

### *La representación de la Trinidad*

Como lo sugiere la definición por el Génesis del hombre-*imago* del Creador, es por medio de la imagen de Dios que debemos comenzar nuestra investigación. Y ya que la cuestión de la Trinidad traza desde los primeros siglos del cristianismo la línea que divide la ortodoxia más sensible de la heterodoxia, es de la imagen de la Trinidad que debemos partir. Tomemos un ejemplo bien conocido: el dibujo que introduce el Oficio de la Trinidad en el Salterio de Winchester, manuscrito del siglo XI (Londres, British Library, Titus D. XXVII, fol. 75<sup>v</sup>). Ernst Kantorowicz no dudó en llamar irónicamente a esta imagen la “Quinidad de Winchester”<sup>5</sup>, con lo cual subrayaba su carácter insólito, al límite quizá de la ortodoxia, pues en su parte inferior, bajo el orbe reservado a la divinidad, el diablo se precipita a las fauces del infierno, al tiempo que su comparsa, el hereje Arrio y el traidor Judas, son encadenados y aplastados. Pero esta imagen resulta sorprendente por varias razones, a saber:

- Por el desdoblamiento del Hijo, que aparece una vez sentado sobre el arco celeste al lado del padre y una segunda vez en brazos de su Madre

---

<sup>5</sup> KANTOROWICZ, Ernst, « The Quinity of Winchester », repris dans *Selected Studies*, Locust Valley – New York, 1965, p. 100-120

\* Quinidad: la representación de Dios en cinco partes o cinco imágenes, N. T.

- Por la inclusión de María, de pie, en el lugar circular reservado a la divinidad
- Por la imposición de la paloma del Espíritu Santo, posada sobre la corona de la Virgen

Numerosos trabajos han profundizado en el sentido de esta imagen, que sigue siendo única pero que atesta los esfuerzos hechos desde el siglo IX para superar la representación alegórica de la Trinidad sacada del episodio veterotestamentario en que los tres ángeles visitan a Abraham frente al roble de Mambré, iconografía que perdurará en Bizancio. En Occidente, por su parte, la representación de las dos naturalezas de Cristo (*secundum **humanitatem** et secundum **divinitatem***) y el incipit del salmo 109, *Sede a dextris meis*, compelieron a establecer una relación entre, y a colocar en un mismo nivel a, las figuras del Padre y del Hijo, distinguiendo así primero *dos* y luego *tres* figuras divinas, con el fin de ilustrar el dogma trinitario. La imagen de Winchester tiene al mismo tiempo otra fuente de inspiración: el comentario al *Cantar de los Cantares* que asimilaba la Iglesia-Virgen a la *Sponsa* de Cristo. Sin embargo, al pasar de tres a cinco figuras, la imagen trasciende por mucho las nuevas convenciones de la representación de la Trinidad y resulta altamente sorpresiva, además de transmitir una duda. De hecho, sólo un comentario exegético autorizado —el recurso a una palabra de autoridad, lo cual excluye ad portas la herejía— permitía demostrar que a pesar de las apariencias la imagen se apegaba perfectamente a la ortodoxia.

La inventiva figurativa medieval se manifestó más intensamente en relación con la Trinidad también pues ésta constituía el corazón del dogma cristiano y, al mismo tiempo, el gran tropiezo de las herejías antiguas. Todo esto, a pesar de que las Escrituras no ofrezcan, paradójicamente, ninguna guía segura para poder expresar la Trinidad en imágenes. Ergo tan numerosas intenciones de imágenes trinitarias, de las cuales la “Quinidad” de Winchester es sólo un ejemplo: El monstruo de tres cabezas de un salterio inglés que data de los años 1270-80 y que buscaba ilustrar la escena de la aparición de los tres ángeles a Abraham. Éste está, de hecho, presente. Aparece arrodillado frente a una “majestad” alada, única y frontal, cuyo carácter tricéfalo es efectivamente monstruoso.

Es posible oponer este “monstruo” tricéfalo a la imagen trinitaria, en apariencia más clásica, del “Trono de Gracia” que se encuentra en otro salterio inglés del siglo XIII. Se trata de una inicial del salmo 109 (*Dixit dominus domino meo...*), esta vez con las figuras de dos mujeres que oran frente a la divinidad. Los herejes son aplastados por la Trinidad (puede pensarse entre otros en Arrio). Lo más sorprendente es, empero, que el rostro del Padre está disimulado por una suerte de trébol de cuatro hojas, símbolo de la “*quaternitas divina*”, el poder y la sabiduría universal de Dios. Al exceso de lo visible, característico de la imagen precedente, se opone aquí la disimulación del rostro del Padre invisible, como si pesasen aún la vieja prohibición veterotestamentaria de figurar a Dios y el recuerdo de Moisés frente a la Zarza Ardiente, cuando escuchó la voz de Yahwé, pero no podía verlo.

Pero debe sobre todo verse en esta imagen el efecto de la “teología negativa” inspirada en Pseudo-Dionisio [el Areopagita] y revivida a partir de los siglos XII y XIII, según la cual el Padre está más allá de toda palabra y de toda imaginación humana.

El manuscrito de los *Rotschild Canticles*<sup>6</sup> lleva a cabo a todas luces el programa iconográfico de dicha “teología negativa”, promovida hacia el final de la Edad Media por las corrientes místicas. Este libro de formato mínimo (11,8 x 8,4 cm.) fue escrito y abundantemente iluminado (50 páginas completas, 150 viñetas y numerosas iniciales) alrededor de 1300 por una comunidad devota femenina del norte de Francia. Se trata de una compilación de textos de la Biblia y de los Padres de la Iglesia, acompañado de casi una centena de miniaturas y de viñetas. Es posible distinguir varios conjuntos de texto y de imágenes, centradas alrededor de la devoción marital, del Cantar de los Cantares y de la Vida de los Padres.

Dos series de un largo bastante desigual conciernen directamente la Trinidad. Las tres, y luego dieciséis, imágenes trinitarias son extraordinarias y plantean una profunda ruptura con la iconografía común. Textos e imágenes expresan un programa coherente de contemplación mística que se inscribe en una larga tradición exegética. Para el devoto que lee y mira el manuscrito, se vuelve importante el abstraerse de la experiencia sensual para elevarse a la contemplación cada vez más intensa por medio de la lectura del texto y de la meditación sobre las imágenes. En esta contemplación, el espíritu descubre su impotencia para concebir e imaginar la totalidad del poder divino. De esta forma, las imágenes progresan desde una representación aún antropomórfica —aunque atípica— de los personajes de la Trinidad hasta una figuración cada vez más abstracta, en la cual las envolturas textiles, metáforas ambivalentes de la revelación, ceden poco a poco su lugar a círculos y a ruedas de fuego y de luz que simbolizan la presencia cegadora de la divinidad. De esta forma presenciamos, página tras página, una verdadera metamorfosis de la imagen trinitaria, a medida que la contemplación mística se va elevando hacia lo invisible.

### *San Bernardo y las imágenes*

Otro tipo de representación suscitó vivas polémicas en la Edad Media, a saber: las imágenes híbridas de hombres y animales. Son famosas las expresiones de indignación de Bernard de Clairvaux [San Bernardo] cuando denuncia, en su *Apología a Guillermo de Saint-Thierry* las capitales historiadadas de los templos de su época. Este texto constituye con seguridad una prueba de primera importancia acerca del asunto de las imágenes en el siglo XII. Citado con frecuencia, este texto es, sin embargo, comúnmente aislado de su contexto, el cual evidencia en San Bernardo una actitud algo más compleja y ambivalente en lo concerniente a las imágenes. Bernardo condena en primera instancia el desvío de las riquezas que deberían llegar a los pobres en pos de la decoración suntuosa de las iglesias (por medio del uso dispendioso de colores, del oro, bronce y piedras preciosas).

---

<sup>6</sup> En inglés en el original, N.T.

Pero este juicio moral no implica de ninguna forma una condena de las imágenes en general. Al contrario, Bernardo rogaba que las “imágenes santas” que se extendían sobre el pavimento de la iglesia no fueran pisadas, que no fueran cubiertas de escupitajos y que el frote de los zapatos no borrara sus caras. Bernardo se opone al absurdo que implica el hecho de adornar lo que será mancillado, a pintar lo que será borrado. Las formas bellas se cubren de polvo. Pero, cabe subrayar que Bernardo habla de las “iglesias” seculares y no de los monasterios de su orden [la Cisterciense]\*

En ciertos monasterios, no obstante, sí hay por qué escandalizarse. Bernardo apunta en esta ocasión contra la orden rival de Cluny .

- Encuentra ora imágenes de monstruos e híbridos: “centauros que son hombres a medias”; “varios cuerpos bajo una única cabeza (...) varias cabezas sobre un solo cuerpo”; “una bestia montando un caballo cuyo trasero es el de una cabra (...) un animal que lleva en su parte posterior un caballo cornudo”.
- ora animales que inspiran el vicio: “simios inmundos, leones feroces, tigres manchados;
- o sino, observa imágenes que recuerdan a los monjes las vanidades y la violencia del mundo laico y de la aristocracia: “guerreros en medio del combate”, “cazadores que tocan la trompa”.

Bernardo toma ante todo en consideración la función y el lugar de las imágenes, las cuales intenta desterrar de los claustros, pues distraen a los monjes, que deben vivir únicamente para “el espíritu”. Bernardo no, por lo demás, es insensible a la belleza de las formas plásticas. Sin embargo insiste en que deben ser sacadas de los claustros, para que no distraigan a los monjes. Por otra parte, en cambio, en las iglesias seculares, ciertas imágenes pueden ser incluso útiles. Numerosos testimonios muestran la gran tolerancia en lo referente a los híbridos, tales como las figuras antrozoomorfas de los Evangelios de Marcos, Lucas y Juan, que nos sorprenden, pero que no parecen ser inconvenientes. Simplemente siguen a la letra la visión tetramorfa del profeta Ezequiel (Ez 1:10).

### *La obscenidad de algunas imágenes*

Consideremos para terminar una serie de imágenes algo más tardías (siglos XV y XVI), caracterizada por condiciones de exposición muy distintas, a saber: la parte inferior de los asientos, llamadas “misericordias”, que eran sillas construidas en el

---

\* N.T.

\* La orden de Cluny (o clunicense) reformadora de la regla monacal de San Benito, tuvo su momento álgido entre los siglos X y XIII. El complejo monacal (constituido de varios monasterios) se ubica cerca del pueblo de Mâcon, en el sur de Borgoña. La orden cisterciense, fundada por San Bernardo, es originaria del norte del ducado de Borgoña, cerca del territorio conde de Yonne, y su momento de mayor importancia se ubica entre los siglos XII (el de su fundación) y XIV. La rivalidad entre ambas órdenes se manifestó en la historia del reino franco y más específicamente en la historia del ducado de Borgoña en varios conflictos, incluso armados. N.T.

espacio reservado para el coro de los canónigos, regulares o seculares. La iconografía ha sido criticada por las “rarezas” de los manuscritos, pero la función y el lugar de estas imágenes son bastante distintas. Del punto de visto iconográfico, es posible encontrar en las misericordias simios, gatos y ratones antropomorfos, sirenas, hombres salvajes y bufones, que abundan en los márgenes de los manuscritos. La desnudez, la obscenidad y la escatología se encuentran en el lugar adecuado. Sentados sobre sus sillas, los clérigos se encontraban casi en contacto con escenas de defecación y de alegre exhibición de las partes genitales. Pero nadie veía nada: Cuando los canónigos ocupaban su silla, estas imágenes eran disimuladas y relegadas cada vez más al espacio reservado y cuidadosamente cerrado del coro. Ciertas imágenes provocadoras fueron martilladas. Pero otras, que estaban justo a su lado, mostraban un ligamen total con la ortodoxia, como en el caso de la escena frecuente del globo de Dios, superpuesto a la cruz y devorado, como si fuera un queso, por las ratas de la herejía. La imagen se coloca explícitamente del lado de la ortodoxia (contra la herejía) en un lugar reservado casi siempre a imágenes poco conformes con la moral cristiana —las misericordias de las sillas del coro de la iglesia—.

Cuando se trata de imágenes, las nociones de ortodoxia y herejía nos parecen móviles, relativas a los tipos de objetos, a los lugares, a las épocas y a la identidad de los espectadores. Son raros los juicios explícitos que permiten conocer los criterios de tales juicios en un momento y en un contexto dado. El del clérigo de Utrecht, por ejemplo, y el del obispo Lucas de Tuy —que se refieren explícitamente a la herejía— o el de Bernardo de Clairvaux, que invoca más bien los valores religiosos y morales del monaquismo, son excepcionales. En el siglo XV, dos otros testimonios muestran una transformación en la forma de ver las imágenes, al tiempo que dan fe de un nuevo problema para la “ortodoxia” de las imágenes.

### *Primeras críticas de imágenes en el siglo XV*

No es sino en las postrimerías de la Edad Media que teólogos y prelados comienzan verdaderamente a querer controlar de forma explícita las imágenes (por ellas mismas y no sólo en lo referente a su uso) y conformar la fabricación de estas a su propia concepción de la ortodoxia, no sólo moral sino también doctrinal. Dos tipos de imágenes constituyen el punto central de estas preocupaciones, a saber: las que figuran la Anunciación y la Trinidad. En 1450, el arzobispo Antonino de Florencia habla en su *Summa Theologica* en contra de las pinturas que figuran la Trinidad como una sola persona provista de tres cabezas, “de modo contrario a la fe” (*contra fidem*). Figura que parece ser “un monstruo en el orden de la naturaleza” (*quod monstrum est in rerum natura*). Ya no puede tolerarse esta imagen, la cual podría haber sido perfectamente aceptada en un salterio del siglo XIII, como lo vimos más arriba. De la misma forma, son reprehensibles, a partir de ese momento, las imágenes que figuran la Anunciación “con el Niño Jesús formado ya en el útero de la Virgen, como si su cuerpo no hubiese tomado parte de su sustancia de la Virgen”.

Antonino estaba también contra todas las “curiosidades” pintadas en las iglesias, las cuales no incitaban a la devoción, sino a la risa y a los malos pensamientos. Todas estas imágenes habían sido admitidas sin problemas en las iglesias, y se habían multiplicado en los muros de los templos y en los manuscritos iluminados desde hacía dos siglos, o más. Nadie tenía nada que decir. La actitud del arzobispo de Florencia es nueva. Éste se inquietaba por vez primera acerca de la influencia de la literatura apócrifa en las imágenes. Nuevamente se trata de la reacción de un letrado. Se trata de una condena de un tipo de escritos [los apócrifos] que invitaba a dudar sobre ciertas imágenes. Esto, a pesar de que los apócrifos hubiesen sido durante siglos uno de los principales recursos del dinamismo y de la inventiva de la iconografía cristiana occidental.

La condena de Antonino de Florencia hacen eco a las de Jean Gerson (1363-1429), canciller de la Universidad de París. En un “sermón de la Natividad del Señor”, Gerson critica la estatua de la “Virgen que se abre” ofrecida a la devoción de la “gente simple” en la iglesia del Carmen de París. Esta estatua contiene “en su vientre una Trinidad como si toda la Trinidad hubiese encarnado en la Virgen María”. No únicamente le parece indecente abrir el vientre de la Virgen como si fuese un armario, sino que le ofusca el hecho que pueda entenderse que la Virgen llevó en su seno a las tres personas de la Trinidad, y no solamente a Cristo. En este caso, es la condena de este tipo de imagen lo que es nuevo, pues las “Vírgenes que se abren” eran bastante comunes desde el siglo XIV y nadie hasta entonces habíase ofuscado por su carácter “*unorthodox*”.

La evolución de las sensibilidades atestada por Jean Gerson y Antonino de Florencia va a acelerarse en el contexto polémico de las Reformas, bajo el efecto de la crítica de las imágenes y de la iconoclasia de algunas Reformas. La Iglesia católica intentó desarmar las críticas planteando ella misma la división entre las imágenes juzgadas como “ortodoxas” y aquéllas que no ya podían ser toleradas. El criterio moral (la decencia) pasó entonces a un segundo plano, favoreciendo así al criterio doctrinal. El hecho de que el dogma se encargara de las imágenes cristianas condujo así al *Tratado de las imágenes santas* de Molanus (1570) y a los decretos sobre las imágenes promulgadas por el concilio de Trento. Tal evolución se inscribe en una duración todavía más larga, pues deberá esperarse hasta 1628 para que un papa, Urbano VIII, condene oficialmente la imagen de la Trinidad bajo la forma de “monstruo” tricéfalo y hasta 1745 para que una bula pontifical, la *Sollicitudinae Nostrae* de Benito XIV, fije una norma ortodoxa para las imágenes cristianas. Esta fecha tan tardía muestra bien hasta qué punto la dogma no se ocupaba de la cultura medieval de las imágenes, la cual nos parece haber sido más libre en su escogencia de temas iconográficos, más abierta a la innovación y más flexible en lo que se refiere a la recepción de imágenes nuevas.

Traducido por Armando Torres Fauaz

---

\* En inglés en el original, N.T.



Imagen 1: "Cristo de Nicodemo". GAHOM

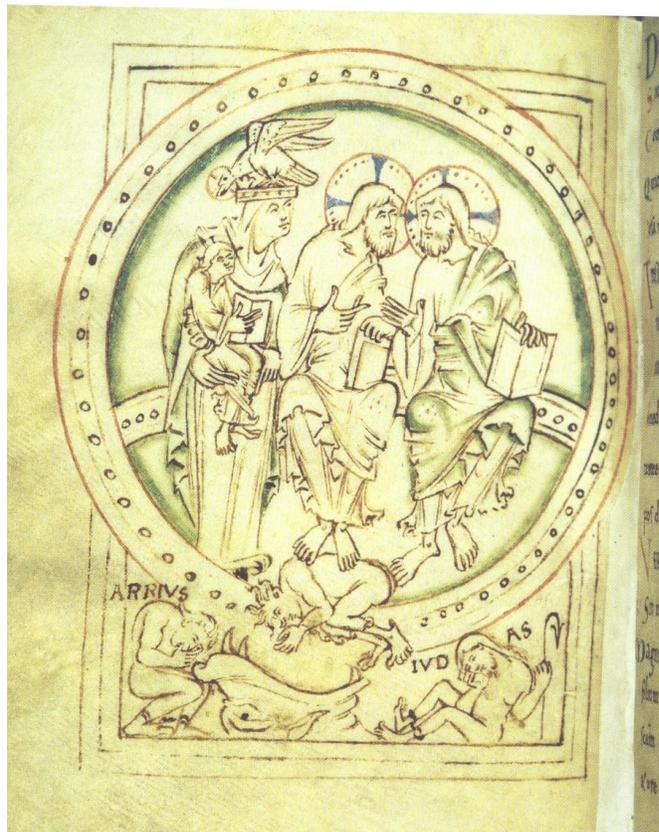


Imagen 2. La Quinidad de Winchester. GAHOM



Imagen 3. Trono de Gracia. GAHOM



Imagen 4. Bartolo di Fredi. Retablo de la Trinidad. GAHOM



Imagen 5. Imagen obscena en las misericordias de Rodez. GAHOM



Imagen 6. Imagen obscena en las misericordias de Lorris. GAHOM



Imagen 7: Virgen-cofre. Museo de Cluny. Derechos Reservados