

INFLUJO DE LA ICONOLOGIA DEL SEUDO-DIONISIO EN LA ICONOGRAFIA MEDIEVAL

«La teología mística es buena inventora de símbolos.»

(*Epist.* IX, 6. PG 3, 1114 C)

1. SIGNIFICACIÓN HISTÓRICA DEL SEUDO-DIONISIO

Hace 40 años el ilustre medievalista y bizantinólogo André Grabar publicó un interesante estudio sobre el influjo de Plotino en el arte cristiano medieval¹. Según Grabar, «Plotino anuncia el espectador de la Edad Media». Remitiéndose a la autoridad de E. Brehier² que ve en el filósofo alejandrino los signos precursores del espíritu medieval, Grabar investiga en Plotino las raíces de la nueva estilística: la eliminación de las tonalidades matizadas y degradadas, la pintura con colores planos, la perspectiva invertida, la presentación de las figuras situándolas en una superficie paralela a la superficie del cuadro, en mutua interpretación, la transparencia de los personajes, la sumisión de la naturaleza a esquemas geométricos regulares, etc. Todos estos rasgos que hemos observado en el arte cristiano de los siglos IV, V y VI derivan de la filosofía de Plotino; si bien no exclusivamente, ya que el mismo Plotino debió sentirse influido por la mentalidad estético-religiosa del mis-

¹ ANDRÉ GRABAR, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*: Cahiers archéologiques 1945, 15-34. (Reprod. en *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, t. I, 15-29.)

² EMILE BREHIER, *La Philosophie de Plotin*, Paris 1928, 145-146.

ticismo oriental. Y aunque los neoplatónicos, inmediatos seguidores de Plotino, favorecieron la vuelta a la tradición del arte clásico realista, siglos más tarde el arte cristiano alto-medieval nace y se desarrolla merced a una revitalización de la filosofía de Platón.

Ahora bien, no parece probable que las ideas de Plotino ejercieran directamente su influjo en la comunidad cristiana de los siglos posteriores, sino más bien a través de autores cristianos que habían asimilado y cristianizado la filosofía alejandrina, como fueron San Agustín y ese escritor enigmático que durante toda la Edad Media fue identificado con Dionisio Areopagita. El Seudo-Dionisio y Agustín son los dos teólogos cristianos de la antigüedad que más han influido en la configuración de la mentalidad estético-teológica del cristianismo medieval. Ambos provienen de la filosofía alejandrina. De ambos se ha dicho que realizaron una especie de elaboración cristiana del platonismo³. Lutero consideró a Dionisio *plus platonisans quam christianisans*⁴.

Apenas es posible exagerar el influjo que los escritos del Seudo-Dionisio ejercieron en los grandes pensadores del Medievo cristiano. El fue, sobre todo, el máximo maestro en cuanto a la doctrina mística y simbólica.

En Oriente, los escritos del Seudo-Dionisio fueron conocidos y divulgados a través de Máximo el Confesor que escribió unos *Escolios* sobre el *Corpus*, de Leoncio de Bizancio (siglo VI), de Juan Damasceno († 749), de Teodoro Estudita (759-826) y, más tarde, de Simeón el nuevo Teólogo (c. 949-1022), de Paquímero (1242-1310), de Gregorio Palamas (1296-1359) y otros teólogos de la teología apofática.

En Occidente, el *Corpus Areopagiticum* empezó a ser conocido desde el siglo VII. «Aunque pertenezca al mundo bizantino —escribe De Wulf—, Dionisio, el Seudo-Areopagita, puede ser alineado entre los principales maestros de Occidente en razón de la gran circulación de sus obras y en razón de su influencia en el mundo latino... Vino a ser un occidental de adopción... A través de toda la Edad Media se encuentra la influencia persistente de Dionisio»⁵.

Al fin del siglo VI ya le cita el Papa San Gregorio Magno en su 34.^a homilía sobre los Evangelios⁶. Cuarenta años después, otro Papa, San

³ E. VON IVANKA, *La signification historique du «Corpus Areopagiticum»*: *Recherches de Science Religieuse* 36 (1949) 5-24. Ver también A. DEMPFF, *Der Platonismus des Eusebius, Victorinus und Pseudo-Dionysius*: Bayerische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte. Jahrgang 1962, Heft 3. München 1962, p. 3-18.

⁴ LUTERO, *De captivitate babilonica*, WA, 6, 562.

⁵ M. DE WULF, *Histoire de la Philosophie médiévale*. 1947, 6 ed. Louvain, p. 106 y 109.

⁶ PL 76, 1254.

Martín I, fundamenta solemnemente la autoridad doctrinal de Dionisio y determina su magisterio. En el Sínodo de Letrán (649) se cita con honor a Dionisio por tres veces; y se procura aducir el texto literal para que nadie pueda apoyarse en la autoridad del gran maestro falsificándolo. Treinta años más tarde, el Papa San Agatón toma un largo pasaje de los *Nombres Divinos* en la carta que dirige al Concilio de Constantinopla en 680. El Seudo-Areopagita adquiere tal prestigio que, al estructurarse las escuelas medievales, va a ser considerado el maestro imprescindible para la formación de los clérigos en el alto Medievo.

A mediados del siglo VIII, queriendo surtir de materiales de primera mano a esas Escuelas episcopales y monacales, sobre el plan de un *Trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) y un *Quadrivium* (Geometría, Aritmética, Música y Astronomía), el rey Pipino escribe al Papa Pablo I rogándole le envíe textos. El Papa responde que le envía *quantum reperire potuimus*: es decir, antifonarios y responsorios, junto con libros de Gramática, Geometría, el Corpus del Areopagita, etc. Lo más notable de este texto es que las obras de Dionisio el Papa las sitúa entre Aristóteles y la Geometría⁷. Creen algunos⁸ que esta colocación no es fortuita. La obra de Dionisio, basada sobre la Escritura, sólo es una especie de exégesis de los nombres «inteligibles y sensibles» que la Sagrada Escritura atribuye a Dios y a sus criaturas. Ahora bien, el fin de la Retórica es éste: aprender a expresarse. «No es, pues, temerario pensar que los libros de Dionisio correspondían —en el pensamiento del Papa— a la Retórica eclesial. Su puesto, por tanto, era el *Trivium*: tras la Gramática y la Lógica de Aristóteles, y antes de la Geometría y del *Quadrivium*.»

Con ocasión de la querrela iconoclasta, la autoridad del *magnus Dionysius* es invocada por ambas partes. El Papa Adriano lo cita concretamente en su carta al emperador Carlomagno en defensa de las imágenes. Pero también es invocada, en sentido contrario, por los autores de los *Libros Carolinos*.

Algunos Papas lo consideran como el primer Padre de la Iglesia. En 827 una embajada del emperador bizantino Miguel el Tartamudo trajo a Luis el Piadoso, a Compiègne, un lote de manuscritos griegos

⁷ «Direximus Excellentissimae Praecellentiae Vestrae et libros quantos reperire potuimus, id est: antiphonale et responsale, insimul artem grammaticam, Aristotelis, Dionysii Areopagitis, geometriam, orthographicam grammaticam, omnes graeco eloquio scriptas, necnon et horologicum nocturnum.» *Monum. Germaniae Histor. Epistolae*, t. III, 529.

⁸ *Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage*. Ed. Desclée de Brouwer, 1937, t. I.

con las obras místicas del Seudo-Dionisio⁹. El emperador franco, recordando la gran devoción que sus antepasados tuvieron al mártir Dionisio y a su monasterio, encarga a Hilduino, abad de Saint-Denys, que recoja todos los datos que pueda hallar, en las fuentes griegas y en los códices latinos, sobre la vida y martirio del santo, y componga con todo ello un *corpus unum atque uniformem textum*. Entre 828 y 835, Hilduino construye una «biografía» plagada de leyendas y milagros, y elabora una traducción latina del *Corpus Areopagiticum*, traducción un poco bárbara como elaborada por monjes más bizantinos que romanos¹⁰.

A mediados del siglo IX, el irlandés Juan Escoto, llamado el Erígena, que se hallaba en la corte francesa, recibe de Carlos el Calvo el encargo de preparar otra traducción. Finalmente, en el siglo XII, Jean Sarrazin elabora la tercera versión latina, que será la preferida por los Padres Victorinos, por Pedro Lombardo y los escolásticos del siglo XIII. Alberto Magno hará una exposición literal de todos los escritos areopagíticos, y Tomás de Aquino comentará el *De Divinis Nominibus* y en sus obras le citará más de 1.700 veces¹¹. Era la época en que la Universidad de París recomendaba a sus alumnos como texto manual el *liber Dionysii cum commentis*.

2. LA TEOLOGÍA MÍSTICA DEL SEUDO-DIONISIO

Supuesta la gran autoridad del autor del *Corpus Areopagiticum* y la importancia que tuvo en la conformación de la mentalidad de los grandes ideólogos medievales, hemos creído que sería útil e interesante examinar de cerca la impronta que sobre ellos tuvo que dejar la doctrina estética e iconológica del famoso autor.

Antes de exponer esa doctrina, veamos en qué contexto teológico hay que situarla. Para el Seudo-Dionisio hay dos teologías. La teología simbólica —llamada también «catafática» o afirmativa— está destinada a los principiantes que necesitan usar de los sentidos como camino para ir a Dios. En cambio, la teología *mística* —o apofática— es la que rehúsa la capacidad de lo sensible para acercarnos a las realidades divinas. Ambas teologías no se excluyen nunca completamente. Más bien,

⁹ *Monum. Germaniae Hist. Epist. V, 325-327.*

¹⁰ Véase G. THERY, *Etudes Dionysiennes. II. Hilduin, traducteur de Denys. Edition de sa traduction*, Paris 1937, 495 p.

¹¹ Según V. LOSSKI, Tomás de Aquino coloca la obra del Seudo-Dionisio a un nivel superior que las de San Agustín. (Cit. por M. DE GANDILLAC en la introducción a *Oeuvres Complètes*, 1943, p. 18).

habría que decir que el verdadero camino hacia Dios sería una combinación dinámica y dialéctica de ambas vías¹².

El Seudo-Dionisio consagra su tratado de la *Teología Mística* al método negativo¹³. La tiniebla mística es la superación de la luz del conocimiento, de la que puede decirse que «vela a la vez la ἀγνοία defectiva del ignorante o del ateo y la ἀγνωσία eminente del místico»¹⁴. La imagen de la Noche expresará por un lado la idea de que el verdadero conocimiento consiste en reconocer que Dios es incognoscible; y, por otra parte, la idea, secundaria en el Seudo-Areopagita y más importante en la tradición posterior, de que no puede haber conocimiento en el sentido propio de esta palabra, sino en la medida en que la dualidad sujeto-objeto es superada por la fusión en la Unidad.

Dionisio justifica ambas: la positiva y la negativa. Pero, en algunos textos, opone el conocimiento negativo de Dios al positivo, como dotado de mayor perfección: la ignorancia a la que conduce sería, según él, superior a la ciencia, lo mismo que la «locura de Dios» es más sabia que la sabiduría humana»¹⁵. Porque las afirmaciones de la inteligencia que pretenden concebir formas inteligibles de Dios no nos dan de éste un conocimiento verdadero. «Sólo la negación y las negaciones sucesivas aplicadas a todas las formas cada vez más elevadas del razonamiento humano y del contenido revelado cristiano, expresan la actitud real de nuestra inteligencia ante lo trascendente. Porque el "en-sí" de Dios es incognoscible para todo conocimiento afirmativo de la inteligencia humana»¹⁶. La actitud que se impone al místico que se acerca al conocimiento de Dios es el silencio. Y Dios podrá ser llamado *Silencio* —σιγή, ἡσυχία— porque es su causa o porque aparece como tal.

3. DOCTRINA SOBRE LAS IMÁGENES Y SÍMBOLOS

A esa preferencia teológica por la vía apofática o negativa corresponde una doctrina dionisiana sobre las imágenes que, a nuestro jui-

¹² Ambas vías teológicas están en conexión: καὶ συμπέλεται τῷ ρητῷ το ἄρρητον (PG 3,1105). Las compara también a dos alimentos: pero sólo uno es capaz de embriagar, porque «supera todo sentido».

¹³ Las obras del Seudo-Dionisio que más nos interesan por sus connotaciones estéticas son la *Teología Mística* (TM), los *Nombres Divinos* (ND), la *Jerarquía Celeste* (JC) y algunas de sus Epístolas.

¹⁴ HENRI-CHARLES PUECH, *La ténèbre mystique chez le Pseudo-Denys l'Aréopagite et dans la tradition patristique: Etudes Carmelitaines* 23 (1938) 33-53. V. también JEAN-MICHEL HORNUS, *Les recherches récentes sur le Pseudo-Denys l'aréopagite: Revue d'Hist. et de Phil. Relig.* 4 (1955) 404-448.

¹⁵ ND VII, 1 (PG 3, 868).

cio, va a tener un notable influjo en la estética medieval y en el arte de la alta Edad Media cristiana.

La doctrina dionisiana sobre los *símbolos figurativos* que usan los autores de la Sagrada Escritura está sustancialmente expuesta y desarrollada en el capítulo 2 de la *Celeste Jerarquía*. Estos símbolos, según la terminología del Seudo-Dionisio, pueden ser *semejantes* o *desemejantes*. Pero antes de exponer esta doctrina conviene señalar que las palabras *semejanza* y *desemejanza* tienen en este escritor un doble sentido: uno, que podríamos llamar absoluto (y que proviene de sus fuentes neoplatónicas) y otro relativo.

En el sentido absoluto, semejanza es una propiedad que deriva de la unidad o simplicidad y que podría traducirse como homogeneidad en cuanto que un objeto o un ser, cuanto más simple sea, más homogéneo es en las partes que lo componen. *Desemejanza*, desde este ángulo, valdría tanto como multiplicidad, complejidad, mezcla, diversidad, etcétera. En este sentido, el Seudo-Dionisio habla de que, en nuestros pensamientos sobre la divinidad, debemos excluir toda idea de *semejanza* o de *mezcla*¹⁷. Dios es la perfecta semejanza o identidad consigo mismo¹⁸ y en su comparación todo es *desemejante*.

En un sentido relativo, la idea de *semejanza* o *desemejanza* aplicada a una idea, a una imagen o a un símbolo, nos remite a un modelo a quien se aplica esa idea o ese símbolo. Y en este sentido parece hablar el Seudo-Dionisio en la *Celeste Jerarquía*, cuando discute sobre la validez de los símbolos *semejantes* o *desemejantes* utilizados por los escritores sagrados para referirse a la divinidad o a las jerarquías celestes.

Esto supuesto, advirtamos que lo que fundamenta el uso de tales símbolos respecto de Dios o de las celestes jerarquías es que «en relación con Dios, las cosas mismas creadas por El son *semejantes* y *desemejantes*; semejantes en cuanto imitan, como pueden, lo inimitable; desemejantes en cuanto que los efectos son inferiores a la causa, y se alejan de ella en una medida que escapa a todo límite y a toda comparación»¹⁹.

Aunque el Seudo-Dionisio parece hacer, a veces, una división un poco tajante entre símbolos *semejantes* y símbolos *desemejantes*, lo hace por simple metodología pedagógica, para dar a conocer con más

¹⁶ J. VANNESTE, *Le Mystère de Dieu. Essai sur la structure rationnelle de la doctrine mystique du Pseudo-Denys l'aréopagite*, Desclée de Brouwer, 1959, p. 219.

¹⁷ PG 3, 165, C y D.

¹⁸ ND 9,1 (PG 3, 909 A-B).

¹⁹ ND 9,7 (PG 3, 916 A).

claridad su doctrina; en realidad sabe que esa división es, en el fondo, algo arbitraria, ya que todo símbolo sensible aplicado a los espíritus trascendentes es de una inadecuación sustancial. Más que de símbolos semejantes y símbolos desemejantes habría que hablar de una desemejanza, más o menos grande, de tales símbolos con su modelo espiritual y celeste²⁰.

Esto supuesto, para la sensibilidad estética del Seudo-Dionisio, los símbolos menos desemejantes que utilizan los escritores sagrados son los que implican la *luz* y el *fuego*, y son los que, según él, parecen preferir: «Me parece, efectivamente —añade—, que la imagen del fuego es la que revela mejor la manera como las inteligencias celestes se conforman con Dios. Por eso los escritores sagrados describen frecuentemente bajo forma incandescente esa Esencia superesencial que escapa a toda figuración, y esa forma es la que suministra más de una imagen visible de lo que apenas nos atrevemos a llamar la propiedad teárquica»²¹.

Menos nobles son otras alegorías antropomórficas que también se encuentran en la Biblia; pero, con todo, la figura del hombre, por referirse a un ser que tiene inteligencia y alma tendida hacia lo alto, puede servir (incluso en sus diversos sentidos y órganos corporales y con sus vestiduras) para simbolizar realidades celestes²². Finalmente, hay un simbolismo, el inferior en categoría, en los animales —buey, león, águila, caballo, etc—, en las piedras, en los minerales, en los objetos —ríos, carros, ruedas, etc.

Simplificando, diríamos que hay dos modos o tipos de símbolos: «El primer modo procede por imágenes santas adecuadas a su objeto. El segundo modo lleva la inadecuación de las figuras hasta la extrema desemejanza y hasta el absurdo»²³. Adoptando el primer modo, la Divinidad (Tearquía) puede ser denominada Razón, Inteligencia, Esencia, etc.,

²⁰ «Todo simbolismo —comenta René Roques—, por muy noble que sea, es *desemejante*; todo simbolismo, por muy vil que sea, tiene alguna *semejanza*. Todos son semejantes en su intencionalidad, todos son desemejantes en su expresión. La ventaja del simbolismo calificado de desemejante es que levanta inmediatamente los equívocos que pueden amenazarle del lado de la expresión; la ventaja del simbolismo *semejante*, por el contrario, está en que evoca con más facilidad la orientación en la cual debe entrar la inteligencia en busca de significación. Pero tanto el uno como el otro tienen el fallo irremediable de que siempre deben moverse en el plano de las semejanzas y evocaciones, y no en el plano de la univocidad y de la identidad.» *Structures théologiques de la gnose à Richard de Saint-Victor*, Paris 1962, p. 170.

²¹ JC 15, 2 (PG 3, 329 A).

²² JC 15, 3 (PG 3, 331-333 A-C).

²³ JC 2, 3 (PG 3, 140 C).

y también figurársela como Luz o llamársela Vida. «Estas representaciones son seguramente más santas y parecen en cierta manera superiores a las imágenes materiales.»

Si sólo atendiéramos al respeto que merecen esas realidades sublimes, habría que echar mano únicamente de ese tipo de símbolo²⁴. Pero si miramos a nuestra propia necesidad y queremos evitar el riesgo que podemos correr con el empleo de tales imágenes, habría que preferir los símbolos de categoría inferior. Los escritores sagrados, de hecho, prefirieron los símbolos *desemejantes* porque tienen la ventaja de evitar que nuestra pereza se contente y goce con imágenes insuficientes, y de esta manera impulsa a la parte más espiritual de nuestra alma, mediante la fealdad misma de las metáforas, a reconocer que «los espectáculos celestes no tienen semejanza con esas figuras triviales».

No obstante —añade el Seudo-Dionisio— como también es verdad, según la Escritura, que «es bueno todo» lo que sale de la mano creadora de Dios, cualquier imagen terrena puede servir de punto de partida para la contemplación, incluso las imágenes desemejantes, a condición de no olvidar la enorme diferencia entre el comportamiento de los seres inteligentes y el que es propio de los seres sensibles²⁵. (Esta observación es la que hace decir a Urs von Balthasar que hay que cuidarse de situar a Dionisio en el bando de los iconoclastas; de hecho, como ya advertimos, los textos del Areopagita sirvieron y pueden servir para sostener ambas posiciones contrarias.)

«Sé, pues —concluye Dionisio—, que se puede atribuir con cierta razón figuras a seres celestes, aunque sea tomándolas de las partes más viles de la materia, puesto que esa misma materia, habiendo recibido su subsistencia de la Belleza absoluta, conserva, a través de toda su ordenación material, algunos vestigios de la belleza intelectual, y puesto que es posible, por la mediación de la materia, elevarse a los

²⁴ «Puede pensarse que, tratándose de evocar realidades celestes con figuras materiales, los escritores sagrados hubieran podido echar mano de «imágenes más convenientes» y, en lo posible, homogéneas a su objeto, partiendo de las sustancias que nosotros consideramos como las más nobles y que en cierta manera son incorpóreas y trascendentes, en lugar de figuras tomadas de las más bajas realidades terrenas... Así se evitaría el riesgo de ultrajar indignamente a esos poderes celestes y de inducir a error a nuestra inteligencia mediante alegorías profanas...» (PG 137 C).

²⁵ Probablemente —como observa René Roques— el simbolismo *semejante* hay que relacionarlo con la teología afirmativa o movimiento procesional descendente (desde el Uno hasta las criaturas sensibles), y el simbolismo *desemejante* con la teología negativa, orientando a ambos en el sentido de la anagogía o proceso de conversión o regreso al Uno. Desde luego esa es la interpretación que hará Juan Escoto Erígena (R. ROQUES, o.c., p. 177).

arquetipos inmateriales, cuidando sin embargo de tomar, como se ha dicho, las metáforas por su misma semejanza, es decir, en lugar de considerarlas siempre de manera idéntica, tener cuenta de la distancia que separa lo inteligible de lo sensible, y definirlos de la forma que convenga propiamente a cada uno de sus modos»²⁶.

Las alegorías que emplean los autores sagrados sirven no sólo para referirse a los órdenes celestes, sino incluso a los misterios mismos de la divinidad. A veces ellas la celebran con símbolos excelentes llamándola *Sol de justicia*, *Estrella de la mañana*, *Luz radiante*. Otras veces, en fin, las metáforas son de origen vulgar, como por ejemplo, *ungüento suave* o *pedra angular*; o de origen animal, como cuando se atribuye a la divinidad las propiedades del *León* o de la *pantera*, o se la representa como un *leopardo* o una *osa* airada. Recordemos la metáfora más baja: la del *gusano* de la tierra, aplicada a Cristo Dios por Isaías²⁷.

Los autores sagrados emplearon estos símbolos desemejantes para que los misterios divinos queden ocultos a los profanos y para que los que saben interpretar, superando los signos simbólicos, puedan honrar a los secretos divinos por medio de negaciones y de metáforas sin verosimilitud. «Nosotros mismos —dice el autor— si no nos hubiéramos sentido chocados por el carácter deforme de esas imágenes que, en la Escritura, representan a los Angeles, no nos hubiéramos sentido atraídos hacia la exégesis y el estudio de esos textos. Y precisamente gracias a esa turbación, nuestra inteligencia ha podido despojarse de todo afecto material o hedonista, y se ha sentido movida a superar las apariencias para elevarse hasta las realidades espirituales que no son de este mundo.»

4. INFLUJO DEL «CORPUS AREOPAGITICUM» EN EL PRIMER ARTE CRISTIANO

La mentalidad creada por los escritos dionisianos influyó para que se creara y difundiera hacia el Occidente una imagería simbólica. Y para que los artistas plásticos buscaran su inspiración en aquellos escritos sagrados que ofrecían ese tipo de iconografía.

Pronto debió buscarse en el Apocalipsis los símbolos adecuados a estas realidades celestes. Por ejemplo, pronto apareció el Cordero Místico, símbolo de Cristo, tal como había sido imaginado por el profeta Isaías y evocado en el Apocalipsis. En los mosaicos de Ravenna apare-

²⁶ JC 2, 4 (PG 3, 144 C).

²⁷ JC 2, 5 (PG 3, 144 D-145 A-C).

ce rodeado de otros corderos. La *Adoración del Cordero* será tema de una larga tradición que, a través del Románico y el Gótico, llegará hasta el Renacimiento. Y en 1432 Van Eyck nos dejará en su célebre tríptico de Gante una espléndida realización en la que la liturgia celeste se muestra unida a la liturgia de la Iglesia peregrina. El estilo «alegórico» dejó de ser moda para convertirse en tradición desde los tiempos del Papa San Dámaso a fines del siglo IV. Pero poco a poco la figura humana de Cristo apareció y se fue difundiendo por todas partes, tanto en Oriente como en Roma. La tentativa de combinarla con el símbolo del Cordero fracasó más tarde, en detrimento de la representación del Cordero.

En Occidente la influencia de la estética teológica del Seudo-Areopagita y de su mentalidad neoplatónica debió de ejercerse mediante canales de una cultura cristiana orientalizante.

Por lo que atañe a España, es verdad que cuando dicho influjo llega a Europa occidental a través de los escritos de los monjes griegos, ya se ha producido en la península un arte visigótico que, como nota Jacques Fontaine, es de estirpe menos germánica que hispano-romana e indígena. Sin embargo, no pueden negarse importaciones culturales de Oriente aun en esa lejana época, y ellas se nos muestran particularmente vivas en la última fase del arte visigótico: en la orfebrería de la época de Recesvinto y en la decoración abstracta en que predomina el *signo de la Cruz* y otros esquemas geométricos, así como en un cierto tipo de iconografía, ese exótico bestiario (pájaros, serpientes y cuadrúpedos) que nos ha sido conservado en canceles, dinteles y estelas de esa época visigótica y que luego pasó al arte asturiano.

A fines del siglo VIII un monje de Liébana hace un comentario al Apocalipsis destinado a alcanzar un enorme éxito de difusión. El éxito, en el plano artístico, es excepcionalmente notable en cuanto que los *Beatos* no son un simple libro doctrinal del alto Medievo, sino un libro ilustrado. El libro de Beato de Liébana fue particularmente estimado y copiado en los monasterios porque contenía una serie de ilustraciones que respondían a la psicología estética de esos siglos (IX-XII).

5. INFLUJO DEL «CORPUS AREOPAGITICUM» EN LA QUERRELLA DE LAS IMÁGENES

En el siglo VII, y no obstante la tendencia alegórica y anicónica que se había mantenido en la clase dirigente de las cristiandades de Orien-

te, el pueblo cristiano se hallaba rodeado de iconos sagrados en todos los lugares donde realizaba su vida.

Además se había extendido la costumbre de dar a esos iconos un culto, unas muestras de veneración como las que solían darse a las efigies de los emperadores. Los basileus bizantinos habían tenido buen cuidado de no oponerse a esta costumbre, que Grabar llama la «política de los iconos»: las imágenes de Cristo y de los santos acompañaban a las imágenes del emperador en las iglesias. El año 692 el Concilio denominado *in Trullo* declaró venerables las imágenes y permitió expresamente la representación de Cristo en forma humana. Con ello no hacía más que consagrar una costumbre que había logrado un desarrollo inimaginable, a la que sólo parecían oponerse algunos jefes fieles a la antigua costumbre, y algunos sectores oligárquicos que se sentían siempre apoyados por la tradición patristica y por la autoridad de «Dionisio Areopagita».

A principios del siglo VIII esta élite espiritual y culta creyó poder imponerse a las «supersticiones» de la masa popular. León Isaurico destruyó la *imagen* de Cristo de su propio palacio sustituyéndola por el signo tres veces santo de la Cruz, porque «no podía tolerar una imagen que no respira». La imagen —verdadero EIKON— tenía que ser consustancial con el modelo. Este argumento se apoyaba en el verdadero sentido de la palabra EIKON aplicada a Cristo en cuanto Imagen del Padre. El argumento valía tanto como decir que aquella figuración no era verdadera *imagen*.

El Isaurico mantuvo su política de los iconos de los emperadores, que eran enviados a los países tributarios o vasallos. Esta incongruencia parece explicarse porque en el ámbito del emperador pesaba la conciencia de que la distancia entre el retrato del emperador y su persona era infinitamente menor que entre el icono religioso y la persona de Cristo. En todo caso, y como dice A. Grabar, la razón decisiva fue de orden político: Era necesario integrar en el Imperio a los pueblos mahometanos procurando que el culto cristiano no ofreciera contrastes excesivos con el culto musulmán.

En el debate teológico que surgió con ocasión de la querrela iconoclasta, Juan Damasceno se erigió en intérprete de los iconodulos en sus tres *Discursos sobre las imágenes*, apoyándose, sobre todo, en el principio del Areopagita de que «todo es imagen y símbolo»; todas las formas sensibles son una manifestación visible de lo invisible, sin paramientos en que estas expresiones del Seudo-Dionisio eran arma de dos filos, ya que si «todo es imagen y símbolo», no se veía razón decisiva para echar mano de la representación humana contra la que el mismo

autor había prevenido como fácilmente inductora de error cuando se tratara de realidades trascendentes.

Interesa advertir que, mientras el Imperio Bizantino se desgarraba en lucha cruenta defendiendo o atacando el culto de las imágenes, la tendencia adversa a éstas estaba bastante generalizada en los pueblos de Occidente. En 767 —veinte años antes del Concilio de Nicea— un concilio nacional reunido en Gentilly había admitido la legitimidad de las imágenes, pero con una frialdad llena de reservas. El Papa Esteban II reunió un concilio Romano en 769 y en él defendió la veneración de las imágenes. Veinte años después el II Concilio de Nicea (787) confirmó la misma doctrina apelando a la *tradición* de la Iglesia Católica, viendo tal tradición reflejada no tanto en los textos de los antiguos Padres (que nunca abordaron con claridad el problema) cuanto en la vida misma del pueblo cristiano, que había venerado las imágenes al menos durante varios siglos. En el Concilio se leyó una larga carta del Papa Adriano I en la que se argumentaba con pasajes de la Escritura citados y comentados por el gran «Dionisio Areopagita» (en la *Celeste Jerarquía* y en su *Epístola ad Ioannem Evangelistam*).

Carlomagno rehusó poner en vigor, en las iglesias de Occidente, los decretos de Nicea, e hizo componer una refutación: los llamados *Libros Carolinos*, probablemente el documento teológico más importante de esa época²⁸. En el Concilio de Frankfurt (794), «convocado» por Carlomagno contra los adopcianistas, se condenó formalmente el culto de las imágenes, porque «nuestros santísimos Padres rechazaron y condenaron tal adoración».

En Europa, por consiguiente, se mantiene cierta resistencia al culto a las imágenes, una postura moderada frente a lo que denominan la «pertinacia romana»²⁹. Pasan los años. Y en 825 se reúne, bajo la iniciativa del emperador Luis el Piadoso, el Concilio de París, en el que se sancionan las decisiones de Frankfurt. Se lee allí una carta de los emperadores Miguel y Teófilo al emperador de Occidente, condenando el hecho de sustituir las cruces con imágenes. En un libelo sinodal del mismo Concilio de París, dirigido a Luis y Lotario, los firmantes buscan la postura media de Carlomagno: permiten las imágenes pero no su culto; expresamente critican el uso de textos patrísticos que hacen los Padres de Nicea II y el Papa Adriano, y justifican una postura moderada con citas de Gregorio, Agustín, Orígenes... Su conclusión es que: el que quiera imágenes porque le ayudan, que las tenga y las haga;

²⁸ Fueron editados por Hubert Bastgen en *Monum. Germ. Hist., Concilia*, Supplem (1923).

²⁹ PL 104, 1317.

pero no de manera que quiera imponerlas al que no las quiere, y viceversa.

Es notable el empeño con que los miembros de este Concilio de París insisten en que se dé culto a la *cruz* y no a las imágenes. No se debe equipararlas, ya que en el Antiguo Testamento la Cruz fue figurada de diversos modos, y en cambio en el Nuevo Testamento no se nos dice que las imágenes deban sustituir a la Cruz en que murió Cristo. «Está claro que nosotros y para nosotros todas las cosas están significadas por la madera de la Santa Cruz y no por las imágenes»³⁰.

En toda esta época —inicios del siglo IX— grandes teólogos y destacados escritores cristianos se mostraron adversarios del culto a las imágenes: Agobardo de Lyon (769-840), Walafrido Estrabón (808-849), Claudio de Turín (m. 839), un español extremista, discípulo de Félix de Urgell, presbítero en la corte de Luis el Piadoso y finalmente obispo de Turín, e Hincmaro de Reims (806-882), el más ilustre personaje de la corte franca. De todos ellos al menos este último, como monje educado en la abadía parisina de San Dionisio, cita al Seudo-Areopagita en apoyo de su doctrina.

Pero el principal exponente de esta mente y esta sensibilidad que prefería los símbolos a las imágenes fue, sin duda, Juan Escoto Erígena (810?-880?).

6. ESCOTO ERÍGENA

Este famoso irlandés del siglo IX³¹, conocedor de la lengua griega, lector de las obras de Orígenes, Gregorio de Nisa, Gregorio de Nacianzo y Máximo el Confesor, recibió del rey francés Carlos el Calvo, el encargo de hacer una traducción de las obras del Areopagita³². Además de su traducción, Escoto escribió un comentario a los escritos de Dionisio acentuando la tendencia neoplatónica y, podríamos decir, orientalizan-

³⁰ Es curioso que en este libelo sinodal del Concilio de Frankfurt se excuse a León Isáurico presentándole simplemente como «inflamado por el celo indiscreto contra los abusos de los iconodulos que derivaba en verdadera superstición». Véanse todos estos textos del Libelo y de su Epítome en *Docum. Germ. Hist., Concilia*, p. 380ss.

³¹ Juan Escoto nació en Irlanda hacia 810 y debió de llegar a Francia hacia el año 850; desde entonces hasta su oscura muerte (hacia 880) vivió en la corte de Carlos el Calvo, príncipe bastante instruido para su tiempo.

³² La traducción del «corpus areopagiticum» por el Erígena fue más bien una revisión de la traducción de Hilduino. Buscó ante todo una expresión más latina, más exacta y más inteligible. Cf. G. THERY, *Etudes dionysiennes* I, p. 166-167.

te en su interpretación de la escritura dionisiana. Según algunos, leyendo a Escoto hay peligro de conceder a la doctrina de los símbolos «desemejantes» una importancia que no tiene en el sistema del mismo Dionisio³³.

Escoto aconseja, como Dionisio, la interpretación anagógica, no literal, de la Biblia, y advierte que «las cosas divinas y celestiales se manifiestan mediante símbolos desemejantes» (*per dissimilia symbola*)³⁴. 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 nos está diciendo que tales figuras son *significativas*, no *sustantivas*. Con tales símbolos «desemejantes» se evita que la gente simple crea que las imágenes son algo real y no mero símbolo, pues, desgraciadamente, hay quienes las contemplan sin exigirse superarlas con una contemplación más profunda; se engañan así, quedándose en la figura exterior y no fijando la mirada de la mente en la significación mística.

Creemos que estos principios de iconografía, que Escoto ha tomado del Areopagita, manifiestan la mentalidad que se expresó en todo el arte del alto Medievo. El icono es aquí, como en el Areopagita, la palabra griega *Agalma*, palabra que ya había empleado la antigüedad para designar las imágenes de los dioses paganos. Desde el punto de vista estético, lo característico del *agalma* es su pretendido parecido con el original; era un simulacro³⁵. (También para los Padres griegos, el Verbo era *Agalma* del Padre, y la deificación por la gracia hace a los hombres «*Agálmata*» de Dios)³⁶.

Pues bien, Escoto patrocina aquí un arte plástico que tome la dirección opuesta. Tratándose de Dios y de los ángeles, debemos pretender honrarlos más por proposiciones negativas que positivas; y por eso le honra más a un ser espiritual el que lo representa en figura de animal (simbólico) que el que lo imagina en forma humana (*formosissimae*

³³ Así piensa M. HORNUS (o.c. p. 32), quien juzga que la doctrina de los símbolos desemejantes no es central en el sistema dionisiano.

³⁴ PL 122, 143.

³⁵ «*Agalma enim dicunt omnem expressam imaginem quae intuitibus laetitiam efficit. Agalma quoque dicitur idolum vel simulacrum ipsi, cuius imago, similitudo est, simillimum*» (PL 122, 171).

³⁶ H. DONDAYNE, *Les «expositiones super Hierarchiam Coelestem» de J. Scot Erigène*: Arch. Hist. doct. et litt. du Moyen Age 3 (1951) 215.

imagines illae), cubierto de oro y pedrería, con vestiduras preciosas y circumscripita en cuerpos espléndidos³⁷.

¿No resulta absolutamente coherente con esta concepción dionisiana de Escoto la preferencia que la tradición céltica mostró por las cruces monumentales en que la figuración se inscribe más como un factor decorativo y simbólico que representativo? ¿No hallan aquí mismo explicación las extrañas formas del arte celta y anglosajón contemporáneo que tan bien conoció este ingenioso irlandés del siglo IX? Esta es la mentalidad que presidió la creación de las fantasías del arte prerrománico, tan alejado de todo naturalismo mimético. Lo que nos queda de esos siglos revela este interés simbólico, o al menos antirrepresentativo. Del siglo VIII al X los manuscritos miniados que salieron de los monasterios insulares (Durrow, Kells, Durham, Lindisfarne...) manifiestan a través de extraños signos, una delirante fantasía y una desconcertante lógica, ciñendo, retorciendo y estilizando la figura de seres humanos, animales y vegetales en una red indefinida de grecas, arabescos y entrelazados. Quizá no pueda hablarse siempre de una preminencia del símbolo sobre la imagen, pero no cabe duda que un temor latente a la fuerza seductora del icono desarrolló una sensibilidad adherida al gusto por lo decorativo y abstracto.

Es posible suponer que Escoto conoció los manuscritos del Beato de Liébana, que en ese siglo estaban ya difundiendo de un scriptorium a otro por los monasterios de Occidente. Esta mentalidad simbólica, originada en la teología neoplatonizante de Dionisio, fue también la que presidió el arte asturiano. En las iglesias asturianas que se han conservado, las formas ornamentales son perspectivas arquitectónicas, cortinajes, palmetas, círculos y polígonos de probable intención simbólica. Si no hay razón, como pretende Helmut Schlunck³⁸ contra el parecer de Gómez Moreno, para relacionar esta decoración cuasi abstracta con el canon iconómico de Elvira, el hecho prueba que en las nacientes monarquías hispánicas, más próximas a influjos carolingios y árabes que bizantinos, se mantenía una sensibilidad favorable al lenguaje simbólico y abstracto.

³⁷ «Ac per hoc sicut ipsum magis honorat qui negat eum esse quid, quam qui eum affirmat quid esse, ita plus eum significat atque honorat, qui figuram bestialem ipsi circumdat, quam qui in humana effigie auro gemmisque decora, pretiosaque induta vestimenta, coelestibusque splendidissimis corporibus circumscripita, ipsum imaginat. Putat enim eum sic subsistere; non autem decipitur, dum de ipso bestiales turpesve confusasve formas tradat». *Super Coel. Hier.* II, 4 (PL 122, 172).

³⁸ HELMUT SCHLUNCK, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Madrid 1957.

En la capilla de Teodulfo, de Germigny des Près, el ábside fue cubierto al comienzo del siglo IX por un bello mosaico (carente de influjos formales bizantinos) que representa el Arca de la Alianza, símbolo del templo cristiano, rodeada de ángeles, palmeras y flores. Dios está simbolizado por una mano que sale de las nubes. Al pie del mosaico esta inscripción:

«Contempla el esplendor del arca de Dios, y a su vista, piensa en llegar con tus plegarias hasta el Señor del trueno, y asocia, por favor, a ellas el nombre de Teodulfo.»

Estos simbolismos son contemporáneos de las alegorías del arte ottoniano, de las fantasías abstractas de la miniatura irlandesa y de las composiciones geométricas del arte mural asturiano.

7. HUGO DE SAN VÍCTOR

Todavía tres siglos después, cuando el icono no sólo se ha difundido mediante toda clase de técnicas que pudiéramos llamar «bidimensionales» (la miniatura, la pintura mural, el mosaico, el esmalte o la orfebrería), sino que ha conquistado el espacio haciéndose escultura exenta con escándalo de ciertos letrados³⁹ que ven en ella la reaparición de los antiguos ídolos, los maestros de teología espiritual insisten en una visión del problema marcada visiblemente por los escritos del Seudo-Dionisio.

El núcleo activo de esta influencia debe situarse en l'Ile de France, concretamente en dos abadías parisinas: la de San Dionisio y la de San Víctor. En la abadía de Saint-Denis, fundada por el rey Dagoberto en honor del mártir Areopagita y sus legendarios compañeros, el dinámico abad Suger (1122-1151), poeta y constructor, se constituyó en paladín de una teología que propugnará todos los esplendores del arte como una propedéutica para llevar a las almas a Dios. Siguiendo la doctrina de su santo patrono y su «estética de la luz», procuró que su iglesia abacial se convirtiera en otra «Jerusalén celeste», abriendo ventanales en la fachada occidental.

La abadía de San Víctor, que acababa de surgir en París en el siglo XII, se prestigiaría pronto con el nombre de ilustres teólogos. El

³⁹ *Liber Miraculorum Sanctae Fidis*: BHL n. 2042. Cf. A. BOUILLET-L. SERVIERES, *Sainte-Foy* (Rodez, 1900) p. 441-627.

más notable de ellos, Hugo de San Víctor, es autor de un largo comentario a la *Celeste Jerarquía*, con matizaciones que revelan características propias del pensamiento y la sensibilidad de los escritores del siglo XII.

Si comparamos a Hugo con Dionisio, observaremos una diferencia: Dionisio es más neoplatónico; recurre más frecuentemente a la oposición fundamental entre el Uno (divino) y lo Múltiple (creatura). Para Dionisio —como para San Agustín y los demás pensadores antiguos inspirados en Plotino— la semejanza es un acercamiento a la Unidad; la desemejanza acompaña esencialmente a la diversidad (de las criaturas).

Hugo se aplica a salvar por un razonamiento algo sutil el ser propio de los símbolos desemejantes, en cuanto elementos de la creación. Subraya la semejanza que comporta el simbolismo desemejante, y la desemejanza inherente al simbolismo más semejante, y así equilibra el conjunto de la doctrina, que le permite superar la oposición un poco arbitraria entre ambos simbolismos. Porque uno y otro son extraños (*alia*) al Creador, uno y otro provienen de El (*ab eo facta*): los dos son, pues, semejantes y desemejantes al mismo tiempo.

Sea cual sea la naturaleza del símbolo, el principio regulador de su interpretación será siempre el del simbolismo *desemejante*: será necesario que la inteligencia rechace su sentido inmediato y natural para mantener rigurosamente la distancia irreductible que siempre separa la figura de la realidad. El contemplador debe *purificar* el símbolo para que éste desempeñe su papel anagógico. La inteligencia no debe detenerse en las imágenes y adherirse a ellas según su *carnalem sensum*. Ahora bien, este desprendimiento es más difícil en el caso del simbolismo semejante que en el desemejante; porque la inteligencia renuncia más difícilmente al hedonismo que le ofrecen las representaciones armoniosas, grandiosas, bellas y espléndidas.

Edgar de Bruyne sugiere a este propósito que el neoplatonismo cristiano se muestra precursor del romanticismo por este gusto o preferencia por lo feo. «Se encuentra y alaba mejor a Dios en lo feo que en lo bello; el sentimiento de lo bello es terrestre, el de lo feo despierta una nostalgia supramundana.» Dionisio habla ciertamente de *imágenes feas*. Pero en el comentario de Hugo no abundan tanto como en Dionisio o en Escoto los calificativos de feo o deforme —*indecorum, deformis*—, cuanto los de «indignas», «quasi alienas», «minus convenientes».

⁴⁰ Escoto insistió más que Hugo de San Víctor sobre la idea de la desemejanza; y esa insistencia fue tanto más fuerte cuanto que Escoto desarrolló largamente, más que Hugo, la aproximación entre teología negativa y simbolismo desemejante. Cf. R. ROQUES, o.c., p. 334, nota 3.

tes». Y la razón de esto está en que el escritor del siglo XII siente de una manera más o menos consciente, lo que la iconografía románica de su siglo le ha hecho experimentar mil veces, esto es, que el arte puede transfigurar esas figuras aberrantes en un conjunto formal verdaderamente armonioso, expresivo y bello; y en este sentido, el comentario de Hugo, comparado con el de Escoto, nos revela el camino recorrido por el arte y la sensibilidad estética en varios siglos, y nos hace vislumbrar los albores del Renacimiento.

En el siglo XII, se trata todavía de una necesidad (religiosa) de evitar el peligro de un error teológico, induciendo a creer que la belleza invisible es de la misma naturaleza que la belleza sensible; de impedir el riesgo que las gentes sencillas imaginen a los seres espirituales con las formas de la naturaleza corporal. Se trata incluso de guardar la antigua «ley del arcano», es decir, de lograr que los misterios cristianos, mediante formas de expresión enigmáticas, fueran sólo comprendidas por los iniciados⁴¹. Toda figura demuestra con tanta mayor evidencia la verdad —comenta Hugo— cuanto más claramente haga ver, mediante una figura desemejante, que es una figura de la verdad y no la verdad misma. Y las semejanzas desemejantes nos conducen mejor a la verdad, precisamente por el hecho de no dejarnos descansar en la mera semejanza.

Aún podríamos añadir que esta estética —antinaturalista— que procede de Dionisio y llega hasta Hugo de San Víctor es la que responde mejor a la visión moderna de la distinción entre forma natural y forma artística. Lo que esos autores teólogos exigen por razones teológicas y de pedagogía religiosa, hoy se otorga por razones estrictamente estéticas. La evolución de la sensibilidad ha llegado ya al punto de no exigir que la belleza artística respete las formas de la belleza natural, porque el arte es autónomo, tiene sus propias leyes y debe crear su propio mundo.

La manera como, sobre los textos originarios del Areopagita, plantearon la cuestión de la iconografía un Escoto en el siglo IX y un Hugo en el XII, es la manera como, en aquella época de cristiandad, tenía que plantearse el problema de un arte que pretendía expresar una realidad divina e inefable. Pero esa misma tensión (aunque adoptando una terminología distinta) tenía que surgir también en una época desacralizada como la nuestra, en cuanto se adquiriera conciencia del valor trascendente de *todo arte* creador. Si el arte debe evocar realidades que desbordan el plano de las meras apariencias sensibles de lo natural,

⁴¹ PL 175, 971.

será necesario dejar libre curso a la imaginación creadora. Esa conciencia lleva necesariamente a la distinción entre belleza *natural* y belleza *artística*, entre forma natural y forma expresiva o artística.

8. EL SEUDO-DIONISIO AL FIN DE LA EDAD MEDIA

En el siglo XIII son varios los maestros escolásticos que dedicaron libros a comentar los diversos tratados del *Corpus Areopagiticum*: Tomás de Verceil (Thomas Gallus), Roberto de Lincoln (Grossetesta), Alberto Magno, Tomás de Aquino, Buenaventura... Y otros muchos son los que lo citan o comentan aunque no exprofesso.

Aquí nos limitaremos a anotar que en todo ese siglo se mantiene la autoridad del famoso escritor sirio, que en la Universidad de París era, como escribe el P. Chenu, «texto de enseñanza, fuente de pensamiento y maestro de cristiandad»⁴². Por eso su doctrina sobre la utilidad de los símbolos desemejantes para la evocación de realidades sobrenaturales fue aceptada y sostenida por los grandes teólogos que la comentaron.

Tomás de Aquino aprovechará la expresión del Seudo-Dionisio «semejanzas desemejantes» para derivar de ella su doctrina general sobre el conocimiento por analogía tanto de Dios como de los espíritus puros⁴³. Y desde luego fundará en sus textos su demostración de que la ciencia teológica puede hablar de un Dios inaccesible empleando *metáforas* tomadas del mundo sensible⁴⁴. Por necesidad de los más rudos, los autores bíblicos utilizaron el lenguaje velado de las metáforas: «Como dice Dionisio, es más conveniente que la Sagrada Escritura ponga lo divino bajo la figura de cuerpos viles que de cuerpos nobles, y esto por tres motivos. Primero, porque así se previene mejor al hombre contra el error, pues todos comprenden que tales figuras no se aplican a Dios con propiedad, y en cambio, podrían dudarle si se describiese lo divino con imágenes de cuerpos nobles; y más que a nadie sucedería esto a los que no conciben cosa superior a los cuerpos. Segundo, porque este modo está más en conformidad con el conocimiento que tenemos de Dios en esta vida, ya que con más facilidad vemos lo que Dios no es que lo que es, y por eso las imágenes más alejadas de Dios nos dan mejor a entender que está por encima de cuanto pensamos y decimos de El. Tercero, porque así lo divino se

⁴² M. D. CHENU, *Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin*, 1950, p. 193.

⁴³ G. THERY, o.c. (nota 10) p. 72.

⁴⁴ ST I, q.13, a.12; ST I, q.88, ad 1.

recata mejor a los ojos de los indignos»⁴⁵. Son muchos los textos del Aquinate en los que se reiteran estos argumentos, destacándose como razón principal para el uso de tales símbolos *ut omnis errandi tollatur occasio*.

La misma justificación de tales símbolos se repite en los comentarios de Alberto Magno a las obras del Seudo-Dionisio. En su comentario a la Epístola IX del Areopagita muestra una clara preferencia de los símbolos sobre las imágenes; en aquéllos ve una justificación de la *analogia proportionalitatis*⁴⁶. En el comentario a la *Celeste Jerarquía* concluye que, desde el punto de vista de la *naturaleza* del objeto representado, los seres divinos están mejor evocados mediante seres nobles; pero desde el punto de vista de la *utilidad* del cognoscente, es mejor representarlos mediante seres innobles porque así *occasio errandi tollitur*; la misma vileza de la representación nos estimula a superarla con la mente⁴⁷.

Cuando Tomás de Aquino y Alberto Magno hacen estos comentarios a las obras del Seudo-Areopagita, la iconografía gótica se halla en plena floración. Pero también es verdad que el gusto por los monstruos está todavía bastante generalizado. Porque no hay que pensar que la iconografía teratológica pertenece exclusivamente al alto Medievo. Como ha mostrado Baltrusaitis en su obra sobre los influjos de la antigüedad helenística, del Islam y del Oriente en la iconografía medieval⁴⁸, el Medievo gótico no evoluciona solamente hacia el orden de la vida y hacia el realismo; tiene también su costado surrealista, sus artificios y sus exotismos. Un Medievo atormentado, poblado de monstruos y de prodigios, se restituye y se desarrolla en el interior de la Edad Media evangélica y humanista.

Un siglo antes Francisco de Asís había ya demostrado que no se necesitaban símbolos extraños y monstruosos para conducir el alma

⁴⁵ ST I, q.1, a.9, ad 3: *De Verit.* q.10, a.7, ad 10; *Opusc.* 53, a.14 (De doctr. Cti); *Opusc.* 63 (De trin. Boet.) q.6, a.2.

⁴⁶ «Solutio: Dicendum quod de Deo verius scimus quid non est quam quid est, sicut patuit ex *Mystica Theologia*, et ideo ea quae sunt manifestioris remotionis ab Ipso, sunt magis convenientia ad reduendum nos in Deum: et ideo modus per symbola est maxime conveniens theologiae». ALBERTO MAGNO: Coment. a la *Epístola IX* de Dion. Areop.

⁴⁷ «Ipsa enim vilitas figurae facit nos quaerere veritatem, ut sic in superiora ducamur. Non veniremus dico nisi deformitas, id est, indecentia formationis (id est, figurationis) Angelorum manifestatoriae, i. e. qua manifestantur, nos extorqueret, id est, compelleret nos ad hoc... Animum dico assuescentem ad hoc». ALBERTO MAGNO. Coment. a *De Cael. Hierarc.*, cap. II, 15.

⁴⁸ J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1955, 300 p.

hacia Dios; el mundo de los seres reales —las plantas, el bosque y la montaña, los pájaros, las fieras y el hombre— todo le llevaba sin equívocos hacia el Creador. Al morir los dos grandes maestros escolásticos —Tomás y Alberto—, un niño de pocos años empezaba a pintar las cosas tal como las veía y se preparaba en el taller florentino de Cimabue para ser pronto el impulsor de una iconografía nueva correspondiente a un nuevo misticismo.

Dos siglos más tarde, resurgiría el platonismo en forma de doctrina teórica para espíritus selectos y la Academia medicea reunida en torno a Marsilio Ficino restauraría un idealismo platónico que, conjugado con la admiración por la belleza física, llevaría al culto de la forma natural idealizada. El mismo Ficino escribirá en latín, en forma de diálogo entre él y Dionisio, un comentario a las obras del escritor sirio, en el que el helenismo neoplatónico de éste quedaría despojado del misticismo cristiano-oriental. En él no habrá, sobre la doctrina de los símbolos, más que una referencia al sol radiante como símbolo de la divinidad. Ninguna alusión a los símbolos desemejantes, deformes o monstruosos. Eran otros tiempos.

JUAN PLAZAOLA