

DEL CIELO A LA TIERRA: GONZALO DE BERCEO, *SIGNOS QUE APARECERÁN ANTES
DEL JUICIO FINAL*, Y SUS NEXOS CON LA ARQUITECTURA MEDIEVAL ESPAÑOLA

A Dissertation
Submitted to
Temple University Graduate Board

In Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy

By
Pilar L. Maraví
May 2014

Dissertation committee:

Dr. Montserrat Piera, Dissertation Advisor

Department of Spanish and Portuguese, Temple University

Dr. Hiram Aldarondo, Examination Committee Chair

Department of Spanish and Portuguese, Temple University

Dr. Teresa Scott Soufas, Internal Reader

Department of Spanish and Portuguese, Temple University

Dr. Adriano Duque, External Reader

Department of Romance Languages and Literature, Villanova University

©

Copyright

2014

by

Pilar L. Maraví

ABSTRACT

This dissertation is a study of the links between the poem *Signos que Aparecerán Antes del Juicio Final* of Gonzalo de Berceo and the Spanish medieval architecture. The analysis is based on a comparative and systematic contrast between the literary work of Berceo and the monumental sculptures of three cathedrals that represent the Spanish medieval architecture: the cathedral of Santiago de Compostela, the cathedral of León and the cathedral of Burgos.

The study consists of five chapters, a section of conclusions and two appendices. In chapter one, I specify the main objectives of my research and give a general review of Berceo's work within the context of the most outstanding arts from medieval times. Chapter two deals with the biography and literary work of Gonzalo de Berceo, author of the poem *Signos*, and the most important philosophical movements of his time. Chapter three is a synthesis of the literary and visual works that recreate the themes of the Apocalypse and the Last Judgment in the medieval period, prior to the work of Berceo. Chapter four consists of a special study of the poem comparing its structure and Christian symbolism with what is seen in the three cathedrals. It is remarkable how the iconographies found in the portals of these cathedrals have thematic and symbolic similarities with the poem of Gonzalo de Berceo. Chapter five is an examination of the history and architectural character of each cathedral, with an especial emphasis in the study of the existing monumental sculpture on the portals of these cathedrals.

The comparison leads to the conclusion that these iconographic narratives of the architecture have the same Christian iconography and allegorical meaning found in the

poem. We hypothesize that these links are interwoven with a desire to disseminate the Christian dogma of the Catholic Church, which guides and influences the thought and behavior of the medieval community. In addition to the investigation there are two appendices to assist in the reading of chapters four and five: Appendix A is a transcript of the entire poem *Signos*. Appendix B consists of images of the many iconographic details of the cathedrals Santiago de Compostela, León and Burgos.

RESUMEN

Esta tesis doctoral es un estudio sobre el poema *Signos que aparecerán antes del Juicio final* de Gonzalo de Berceo y sus nexos con la arquitectura medieval española. El estudio consta de cinco capítulos, una sección de conclusiones y dos apéndices. En el capítulo uno reseño la problemática de la obra de Berceo dentro del contexto de las artes más sobresalientes de la época medieval, y los principales objetivos que se buscan desarrollar. Para ello hago un análisis comparativo y de contraste sistemático entre la obra literaria y la escultura monumental presente en tres ejemplos de la arquitectura medieval: la catedral de Santiago de Compostela, la catedral de León y la catedral de Burgos. En éstas se estudian las narraciones iconográficas de sus portadas historiadas.

El segundo capítulo trata sobre la vida y obra de Gonzalo de Berceo, autor del poema *Signos*. En el tercer capítulo se hace una síntesis de las obras literarias y visuales que recrean el tema del Apocalipsis y el Juicio Final en el periodo medieval anterior a las obras en estudio. El cuarto capítulo consta de un estudio especial del poema para luego contrastar su estructura y simbología cristiana con la que se observa en las catedrales. Se resalta, de esta manera, la iconografía cristiana y el sentido alegórico-doctrinal que posee este poema. En el capítulo quinto se hace una reseña de cada catedral en cuanto a su historia y carácter arquitectónico y se finaliza con el estudio de la escultura monumental existente en las portadas de las catedrales.

La comparación permite concluir que estas narraciones iconográficas de piedra poseen la misma iconografía cristiana que se encuentra en el poema *Signos que aparecerán antes del juicio final*. Se postula que estos nexos se entretujan con un carácter propio al

del afán didáctico cristiano, el cual guía e influye el pensamiento y actuar del pueblo medieval. Al final de esta investigación se incluyen dos apéndices con el propósito de ayudar en la lectura de los capítulos cuatro y cinco: el apéndice A es la transcripción de todo el poema *Signos que aparecerán antes del juicio final*. El apéndice B consta de varias imágenes de los detalles que se observan en las portadas de las catedrales de Santiago de Compostela, la catedral de León y la catedral de Burgos.

AGRADECIMIENTOS

Un agradecimiento profundo a mis padres, quienes ya no se encuentran entre nosotros, pero a los que llevo en mi pensamiento y corazón en cada momento de mi vida. Gracias papitos por el amor y cuidado que me dieron cada día de mi vida.

A mi querida hermana Zenaida Maraví, mi segunda madre, a quien le dedico este estudio. Gracias hermanita por estar siempre a mi lado dándome consejos y apoyándome en todos mis proyectos, sin tu ayuda no hubiera podido terminarlos. Gracias por el amor de madre que me das a mí y a todos mis hermanos, te amo mucho.

Un agradecimiento especial a la Dra. Montserrat Piera, mi consejera, persona en la que me inspiré y la que me introdujo en el mundo medieval. Ella y su pasión por los estudios medievales me motivaron a seguir por los senderos empedrados de los estudios medievales. Con sus consejos pude culminar con este estudio, en el cual pude conectar mis dos grandes amores: la literatura medieval y la arquitectura.

Además mi agradecimiento a todos los profesores de la Escuela Graduada del Departamento de Español y Portugués, que participaron en mi formación profesional. Un especial agradecimiento a Eunice Cortez, mi compañera de estudio por el apoyo incondicional que me brindó en todo momento. Mil gracias a Milca Dubon, otra de mis compañeras de la escuela graduada, por toda su ayuda.

Por último, pero no menos importante, agradezco el apoyo de mi querida sobrina, Anna Sibel, y todo el amor de mi familia.

ÍNDICE TEMÁTICO

ABSTRACT / RESUMEN	iii
AGRADECIMIENTO	vii
CAPÍTULO 1: VISIÓN GENERAL Y OBJETIVOS DEL ESTUDIO	1
CAPÍTULO 2: ÉPOCA, VIDA Y OBRA DE GONZALO BERCEO	22
CAPÍTULO 3: ANTECEDENTES DEL APOCALIPSIS Y EL JUICIO FINAL	54
CAPÍTULO 4: SIGNOS QUE APARECERÁN ANTES DEL JUICIO FINAL DE BERCEO	102
CAPÍTULO 5: REPRESENTACIÓN DEL JUICIO FINAL EN EL POEMA SIGNOS QUE APARECERÁN ANTES DEL JUICIO FINAL Y EN LAS CATEDRALES DE COMPOSTELA, DE BURGOS Y DE LEÓN	166
CONCLUSIONES	244
BIBLIOGRAFÍA	254
APÉNDICE A: TRANSCRIPCIÓN POEMA SIGNOS QUE APARECERÁN ANTES DEL JUICIO FINAL	267
APÉNDICE B: IMÁGENES DE LAS PORTALES DE LAS CATEDRALES	286

CAPÍTULO 1

VISIÓN GENERAL Y OBJETIVOS DEL ESTUDIO

En España, el *Apocalipsis* de San Juan fue el libro más popular de la *Biblia* junto a los evangelios de San Lucas y San Marcos, especialmente en lo que concierne a su descripción del fin del mundo y la segunda venida de Cristo. Estas secciones de las escrituras bíblicas no sólo fueron las más leídas sino también las más copiadas e iluminadas dentro de la comunidad cristiana. El interés del público medieval por este tema empieza a incrementar con San Jerónimo, a quien se le atribuye un sermón que da a conocer al público oyente las señales que anteceden un inminente juicio final. Al igual que San Jerónimo, San Agustín también contribuyó a acrecentar este interés con su obra *De Civitate Dei*, en la que recuenta la esperanza de una patria definitiva, el juicio final, una victoria final y la completa paz que sobrevendrá sobre la ciudad de Dios. En el libro 20 de esta obra se trata, específicamente, el tan esperado acontecimiento del juicio final. Pero no es sino con el *Comentario del Apocalipsis* del Beato de Liébana que se propaga este tema a la creación de las artes plásticas y pictóricas. Así lo demuestra la profusa representación de este tema en los *Beatos*, manuscritos de bellas decoraciones que fueron logradas a partir de iluminaciones ricamente elaboradas.

El gran interés que el público medieval profesara por el tema del advenimiento del apocalipsis seguido de un juicio final se debió al temor infundido y utilizado por la Iglesia y los estamentos políticos dominantes de la época. La causa principal de este temor del hombre de la época radicaba en parte en el poco o nulo acceso que el pueblo

tenía a la educación, lo que lo mantenía postrado en un estado de tinieblas y a la merced de los decretos de una élite privilegiada, la cual fue poco a poco asociando su poder a un emergente poder clerical. El terror que causaba el fin del mundo, el infierno y el enemigo de Dios, el diablo, afectaba, sin embargo, la forma de vida de todos los estamentos sociales. El registro de este ambiente de inquietudes que imperaban durante esta época se puede vislumbrar en las representaciones que se plasmaron en los diversos campos del arte y el pensamiento: los tratados filosóficos y las artes escritas y visuales.

Dentro de las artes visuales, la escultura y la pintura plasmaron narraciones iconográficas del apocalipsis y el juicio final en las catedrales románicas y góticas. La importancia e influencia de estas artes en esta época va más allá de la simple contemplación estética. En la Edad Media se encontraban analfabetos en todos los estamentos sociales y éstos se educaban leyendo la narración iconográfica como texto y contemplando los tímpanos, capiteles, arquivoltas, paredes y vidrieras de las catedrales medievales. De este modo, se cumplía lo que manifestara San Gregorio: “Pictura est quaedam literatura illiterato” (citado en Fradejas 4). Las catedrales se convierten así en libros abiertos para los analfabetos permitiendo la difusión y popularización de un imaginario cristiano sobre el fin del mundo.

La escritura, aunque mucho más constreñida a un público educado y alfabetizado, también refleja las inquietudes e intereses propios de la época. Un escritor que coincide con la efervescencia de los temas del mundo cristiano en la literatura es Gonzalo de Berceo, uno de los escritores más importantes de la literatura medieval española. Este escritor, que vivió en el siglo XIII, fue también bastante prolífico en su producción de temas religiosos. Se han adjudicado doce obras a su autoría, las cuales se agrupan según

su contenido: tres himnos traducidos del latín, cuatro hagiografías, dos obras místico-doctrinales y tres obras marianas (Gerli 15). De todas estas, la obra más conocida y estudiada es la obra mariana, *Milagros de Nuestra Señora*. En cambio, otra de sus obras, *Los signos que aparecerán antes del Juicio Final*, aunque refleja más emblemáticamente la cultura y la mentalidad medieval, ha sido poco estudiada. Es sorprendente que esta obra místico-doctrinal no haya despertado el interés de los estudiosos, pues recrea uno de los temas de mayor popularidad de la época: el tema del juicio final.

En la obra de Berceo se observa esta influencia artística. No es de extrañar, ya que nuestro autor vivió rodeado de todas estas manifestaciones artísticas que se encontraban en las catedrales y los monasterios. Este hecho ha llevado a algunos estudiosos a interrelacionar la creación literaria de Berceo con la artística hasta el punto de verlo como inspirador y fuente del mundo artístico. Esta característica de la obra del poeta le permitió a Thomas Capuano (1988) comparar la obra *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* con un pórtico románico y afirmar “haber hallado una coincidencia entre la obra plástica y poética que por vez primera puede juzgarse tanto temática como estructuralmente” (739). Esta acertada comparación que apunta a los lineamientos temáticos del pensamiento filosófico que comparten las artes del periodo medieval, no ha sido desarrollada en profundidad en lo que se refiere a la obra de Berceo, y en especial su ya mencionado *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*. Mi propósito en las páginas que siguen es precisamente analizar los nexos temáticos de este texto con los que se encuentran en la obra arquitectónica y escultórica de su época, particularmente el tema del juicio final, el cual también se desarrolla con maestría en tres ejemplos emblemáticos de la arquitectura española: el Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago de

Compostela, la Puerta de Coronería en la Catedral de Burgos, y la Puerta Occidental en la catedral de León.

Las obras de Berceo han despertado gran interés entre los críticos y han sido relacionadas algunas de ellas con el arte gótico. Críticos como Maite Chaves, Teresa Labarta de Chaves, Isabel Uría Maqua, Giménez Rosano, Juan Manuel Rosas, entre otros, relacionan la obra mariana de Berceo con un ojival gótico, un portal gótico, o con los tímpanos de las iglesias góticas. Sin embargo, el poema *Signos*, el cual por su temática y carácter evangelizador tiene más puntos de convergencia con el arte escultural gótico que presentan las iglesias y catedrales, no ha despertado mucho interés entre los críticos. Thomas Capuano es uno de los pocos críticos que llega a visualizar esta obra como un elemento de la obra arquitectónica. Para él, por ejemplo, con las estrofas del poema de Berceo se puede construir un arco con su tímpano. La apreciación de mi estudio difiere de la de Capuano, y lo hace innovador en el sentido de que para mí cada estrofa del poema de Berceo aquí analizada podría ser un tímpano, un dintel u otro elemento arquitectónico de estas catedrales. De este modo, la maestría de la poética de Berceo se reconoce dentro de un conjunto mucho más amplio que comparten todas las artes, en especial, las artes plásticas y la literatura.

La poca cantidad de estudios que se centran en la relación y nexos que existieron entre las manifestaciones artísticas del período medieval español, específicamente entre la literatura, la escultura, la pintura y la arquitectura, se debe en parte a la tendencia generalizada de estudiar el arte y la cultura medieval aplicando parámetros culturales de nuestra propia época. Así, se parte de la idea de que la literatura y las artes visuales son disciplinas dispares e independientes y, por tal motivo, se las estudia como unidades

separadas. Esta concepción lleva a pasar por alto el hecho de que la mentalidad medieval no concebía esta división arbitraria en las artes. Así, una de las características de la alteridad¹ medieval es la noción de que todas las manifestaciones artísticas estaban relacionadas y servían para un mismo propósito: alabar a Dios y educar al cristiano.

De este modo, el propósito de esta tesis es ahondar en el estudio de los rasgos unificadores entre la obra de Berceo y las artes visuales monumentales. Para lograr este propósito se hace un recuento de las filosofías desarrolladas a través de la época medieval, específicamente los pensamientos de la etapa patristica, es decir, las reflexiones elaboradas por los padres de la Iglesia, quienes desarrollaron una filosofía teológica. Asimismo me basaré en algunas reflexiones de Umberto Eco sobre los postulados estéticos que giran en torno a los conceptos de la belleza y la fealdad con el fin de entender el quehacer artístico siguiendo el pensamiento y sentir medieval. En la tesis se utiliza un método descriptivo a la vez que comparativo de la narración literaria escrita y las narraciones visuales plasmadas en las catedrales góticas y románicas. Dos elementos o conceptos que rigen la creación artística también nos permiten en este caso unificar las cuatro obras comparadas en este estudio: los conceptos de lo bello y lo feo.

Desde los primeros siglos del periodo medieval hasta sus últimos años, se puede ir trazando la historia de la belleza, la cual se desarrolla en base a principios ya formulados en la Antigüedad, también llamada pagana. Las reflexiones acerca del tema de figuras

¹ Utilizo este concepto siguiendo las formulaciones de Hans Robert Jauss: "The mediating effect or hermeneutic function of the aesthetic pleasure proves to be that, whether through progressive agreement or through a *via negationis*, through the displeasure which occurs during the reading, one becomes aware of the astounding or surprising otherness of the world opened up by the text. In order to become conscious of this otherness of a departed past, a reflective consideration of its surprising aspects is called for, an activity which methodologically entails the reconstruction of the horizon of expectation of the addressees for whom the text was originally composed" (182).

tales como Platón y Aristóteles pasaron a la posteridad y dieron paso a diversos modos de concebir la belleza en el arte. Para Platón, la idea de lo bello se resumía en la manifestación de las ideas puras y del bien. Los seguidores de Platón, los llamados neoplatónicos posteriormente, le dieron a esta filosofía un carácter teológico. Para Plotino, por ejemplo, lo bello es el ‘Uno’ (Dios) creador de todo. Para Aristóteles, la belleza estaba dada en la simetría y el orden, la unidad de un todo. Son destacables también las ideas estéticas de algunos padres de la iglesia, como lo fueron, entre otros, San Basilio y Clemente de Alejandría.

Además se puede agregar a esta lista la importancia de otro notable pensador de la época, Seudo-Dionisio, para quien la belleza era un atributo divino: “En su doctrina estética, Pseudo-Dionisio, igual que todo su sistema, se basaba en dos conceptos: el concepto religioso de Dios tomado de las Sagradas Escrituras, y el concepto de lo filosófico del absoluto, asumido de los griegos. Pseudo-Dionisio reunió ambos conceptos, los fundió en uno solo y basó en él su idea de lo bello: la belleza era para él atributo absoluto de la divinidad” (Tatarkiewicz 31). Así, para él la creación del mundo emanaba belleza por ser la creación de Dios. De Plotino tomó la idea de la unión de lo bello con el bien, en el sentido de que lo bello era una envoltura de lo bueno, aunque para Pseudo-Dionisio lo bello y lo bueno pertenecían a una identidad única. Debido a esto, se le atribuye el concepto abstracto de lo bello concebido como absoluto, por lo cual la belleza pasó a ser perfección y potencia. Pseudo-Dionisio también afirmaba que las cosas visibles son imágenes de las invisibles, con lo que el hombre podía alcanzar la belleza perfecta e invisible a través de las imágenes de belleza visible. Y sugirió que la belleza era “como armonía y luz, o como proporción y claridad” (33).

De este modo, Pseudo-Dionisio se erigió como el pensador más destacado para la propuesta estética de la Baja Edad Media, la cual halla su base en sus pronunciamientos filosóficos en torno a lo bello y lo bueno. La influencia de la doctrina de Pseudo-Dionisio repercutió en diversas manifestaciones del arte. Su influjo en la poesía fue la vía para llegar a la música, y de ahí a las artes plásticas, como sucedió con la pintura. También por sus preceptos “las imágenes de los santos empezaron a ocupar un puesto destacado dentro de los templos, ya que a la luz de aquella teoría, los santos eran emanación de la divinidad” (35). De igual manera, la contribución del pensamiento de Pseudo-Dionisio se puede percibir en la arquitectura y su interpretación mística y simbólica, “la suya era una arquitectura simbólica saturada de misterios, que aspiraba a expresar los ‘misterios sublimes del cielo de la tierra’ y otorgaba a la luz un papel muy importante” (36).

Por otro lado, Umberto Eco sostiene en *Historia de la fealdad* que la fealdad se construye en torno a lo bello. La fealdad como tema no cuenta exactamente con una historia independiente como sí ocurre con la belleza sino que la fealdad se edifica con el propósito de resaltar más la belleza. A partir de este postulado, se puede formular que la belleza genera fealdad, y que sin la existencia de la fealdad la belleza estaría negada. Todas estas ideas y concepciones asociadas al tema de lo bello y lo feo son claramente identificadas en las representaciones del juicio final en el poema *Signos* de Berceo y en los tímpanos de las tres catedrales comparadas. En ellas, la belleza y la fealdad se sostienen la una a la otra para lograr un objetivo no necesariamente del placer estético sino el de educar y manipular al lector- espectador- oyente.

El tema del juicio final en *Signos* de Berceo

Tenemos muy poca información sobre Gonzalo de Berceo; lo único que se sabe de este escritor proviene de sus propias obras. Su lugar de nacimiento fue el pueblo de Berceo, ubicado en la Rioja Alta; y se educó en el Monasterio de San Millán de la Cogolla. También se tiene noticia de su muerte, a comienzos de la segunda mitad del siglo XIII. San Millán de la Cogolla es el monasterio ligado a la vida de Berceo; por algunos documentos notariales referentes al monasterio se sabe que era clérigo secular. En 1221 ostentaba el título de diácono, y para 1237 poseía el título de preste. Fue también una persona muy productiva para su institución en lo cultural y económico, y esto se puede constatar en sus obras en las cuales se reflejan las preocupaciones del escritor por el bienestar económico de su monasterio.

Muchas de estas obras fueron también motivadas por el partidismo de la política de su siglo. Una de las obras que más claramente muestra este hecho es la *Vida de San Millán de la Cogolla*, la cual contiene un episodio que gira en torno al privilegio que poseía Fernán González en Castilla. En la obra de Berceo se da prueba de cómo este personaje exige que toda Castilla pague tributo al monasterio de San Millán. Vemos así la intervención del poder político en cuestiones particulares del monasterio y cómo Berceo y sus obras se transforman en instrumentos propagandísticos de los estamentos dominantes de la época (Gerli 13). Berceo, que era un maestro de las técnicas y estructuras de la literatura didáctica, utiliza esta maestría para expresar su profunda lealtad al monasterio al que pertenecía y al poder político imperante en el periodo en que vivió. Como consecuencia, sus obras fueron utilizadas en la instrucción y educación de la gente de su época.

Las obras de Berceo están compuestas en un estilo poético erudito y cultivado por los clérigos, la cuaderna vía o mester de clerecía, que surge en el siglo XIII. El lenguaje de los clérigos era el latín, idioma que poco a poco va dejando espacio a la lengua popular para acercarse al pueblo común con el propósito de educarlo. Este estilo poético, que se destaca por su carácter narrativo y sus temas eruditos y piadosos, deriva de los monasterios franceses y debe su diseminación por la península Ibérica a la ruta de peregrinación que tenía como punto final Santiago de Compostela. Esta ruta de peregrinación es una muestra de la devoción de la población medieval por el culto a los santos, el más popular de los cuales fue Santiago.

La vida de los santos fue material utilizado como fuente inagotable de inspiración por los escritores medievales. La vida y milagro de estos santos causaban una gran admiración y devoción en el público lector de la época. Así, la historia de la vida de estos seres humanos de conducta excepcional experimentó un auge extraordinario. Muchas veces, sin embargo, las vidas de los santos eran desconocidas y por tal motivo muchos escritores las inventaron. Uno de los escritores más destacados en esta corriente inventiva fue Jacobo de Voragine con su obra *La leyenda dorada*, de gran popularidad en su época. Esta obra servirá de base para muchas obras literarias y también para múltiples representaciones de los santos en obras pictóricas y escultóricas. La vida de estos santos fue utilizada como ejemplo y recurso didáctico para educar al pueblo medieval, exhortándole al cumplimiento de una vida virtuosa y santa.

Es evidente que la *Biblia* fue otra fuente de gran inspiración para el oficio creativo en todas las artes, entre quienes se cuenta la obra de Berceo. Es notorio como el autor de *Signos* utiliza los diferentes elementos de la fuente bíblica y las transforma en material

propio, adaptándolos a su pensamiento y su época. Así, la obra *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*, es un pequeño poema compuesto en cuaderna vía que se encuentra en un único manuscrito I, “Ibarreta, folios 97v-102 r” (Dutton 120). Este poema de Berceo es, por sus características más sobresalientes, didáctico, doctrinal, profético y apologético. En el poema, Berceo recrea el tema del juicio final y lo antecede con los signos que anuncian la segunda venida de Cristo para juzgar a la humanidad, haciéndose eco del texto bíblico de San Juan pero, al mismo tiempo, creando una versión muy particular sobre este tópico.

Al referirnos a las fuentes de *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*, tenemos que remontarnos a la primera versión que se conoce de los 15 signos, es decir, la profecía de la Sibila Erithraea (135). A esta obra de Berceo también se le atribuye una relación con la versión antigua conocida con el nombre Pseudo-Beda, (sigla *P*). Asimismo hay que mencionar la versión de Pedro Damián, un texto breve correspondiente al siglo XI (sigla *D*), que deriva de alguna fuente relacionada con el Pseudo-Beda. Otra versión relacionada con la obra de Berceo es la de Pedro Comestor, denominada, (sigla *C*), perteneciente al siglo XIII, en la cual se vislumbra una derivación del Pseudo-Beda, y cuenta también con algunos rasgos de la versión de Pedro Damián. Pero quizás la fuente más importante es el poema latino del siglo XII, publicado en 1880 por Rudolf Peirper, (sigla *Q*), que está basada en la versión de Pedro Comestor, y que, según Dutton, es la fuente directa de la obra de Berceo.

El poema *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* se compone de 77 estrofas. En él se pueden distinguir claramente dos partes: la primera parte que se refiere a los signos y la segunda parte que comprende el juicio final. Berceo inicia la narración

con una introducción que abarca de estrofas 1 a la 4, para luego seguir con una descripción detallada de los quince signos, contenida desde la estrofa 5 a la 25. La estrofa 26 sirve como mediadora entre los 15 signos y el juicio final. En la estrofa 27 se describe el juicio final; en esta parte el autor separa a los justos a la derecha, estrofas 27-30, y a los malditos a la izquierda, estrofas 31-35. Luego empieza el premio y castigo, los castigos para los malditos, que están contenidos en las estrofas 36-47, y el premio para los justos, descrito en las estrofas 49-60. En las siguientes estrofas se narra la venida del Rey de la Gloria como Juez Supremo, y el subsiguiente terror que toda la creación sufrirá, incluyendo a los ángeles. A la descripción del miedo y el terror en la tierra ante la inminencia del juicio final, le sigue la narración de una visión horrorosa del infierno, con serpientes de bocas abiertas, lenguas enormes y dientes afilados. Los bienaventurados no tendrán noche porque el bien los iluminará y los condenados permanecerán en las tinieblas por carecer de la luz divina. La narración termina en las estrofas 75 y 76 con la penitencia, y el poema se cierra en la estrofa 77, con la petición y las oraciones del Padre Nuestro y Ave María.

Esta obra de Berceo muestra de forma clara el contexto histórico y teológico de inquietud que existía por el tema del juicio final en la cristiandad de la época, miedo que se remonta a la antigüedad cristiana. Así, en el siglo VII, la incertidumbre y zozobra política, y el pánico y terror a la proximidad del fin del mundo eran el temor latente en las vidas de hombres y mujeres. Cuando Berceo escribe los *Signos* en el siglo XIII, aún no se está lejos de los terrores del milenio. Las gentes de hacía más de dos siglos vieron pasar el año 1000 sin ver el fin del mundo. Para la época, ya habían sucedido algunas señales que atemorizaban al mundo medieval, como, por ejemplo, grandes terremotos de los que

hablan Sigisberto de Gemblours y las crónicas de San Medardo de Soissons. Además, ya había pasado la epidemia del año 997, llamada el ‘mal de los ardientes’, y el furor destructivo de Almanzor, que dio ocasión a que no pocos vieran en él la figura del Anticristo (Ramoneda 20). Este terror se fue disipando aunque el tema siguió siendo tratado hasta fines de la Edad Media, lo cual se evidencia en la existencia de escritos en varios idiomas y en representaciones en las otras artes de la península Ibérica.

El antecedente más relevante de Berceo, la obra del Beato de Liébana, demuestra también el fuerte interés que despertó el tema del juicio final. Del Beato se sabe muy poco; se cree que nació en Liébana, en Cantabria, y que vivió en el monasterio de Santo Toribio de Liébana. Su popularidad se debe a su obra *Comentarios del Apocalipsis* de San Juan en los años 776-786. Esta obra del Beato de Liébana abrió nuevos caminos hasta el punto de convertirse en un libro muy popular pero también de interés político, “puesto que su contenido sobre el fin de los tiempos, su descripción del anticristo y de la opresión de los creyentes se pueden trasladar directamente a los anhelos de la época en la lucha contra los usurpadores infieles” (Walther et al. 107), en referencia al carácter de infieles que se adjudicaba a los “moros” o musulmanes.

La obra *Comentario del Apocalipsis* del Beato de Liébana se compone de un prólogo, un resumen y los 12 libros del núcleo de la obra, que se dividieron en 68 secciones, y a cada una de estas secciones les seguían pasajes seleccionados de los escritos de los pensadores leídos en la época: “Each of these sections was followed by the *explanatio*, a more or less lengthy chain of exegetic passages provided by the writings of Jerome, Augustine, Gregory the Great, Ambrose, Fulgentius, Irinaeus Tyconius, Apringius, Isidore of Seville, Gregory of Elvira, Baquiarus, and others” (Williams 218).

De esta manera, el Beato hizo posible que todos los autores en los que se basa su obra alcanzaran reconocimiento y gloria. Pero el escritor que alcanzó mayor importancia en su obra fue Tyconius (218).

Del libro original del Beato de Liébana se hicieron al principio dos copias. Durante los siglos IX, X y XI se hicieron muchas copias más, a las cuales se las conocen con el nombre de *Beatos*. Los *Beatos* son manuscritos que fueron iluminados con miniaturas que presentan diferentes estilos según la época en que fueron ilustradas. En ellas se destaca el valor artístico de las pinturas que adornan el texto. De estos códices se conservan 23 copias confeccionadas entre el siglo X y el siglo XIII. El monasterio de Berceo, San Millán, fue uno de los centros de difusión de los *Beatos* y este hecho nos permite conjeturar que Berceo probablemente leyó y conoció la obra del Beato de Liébana. Además, las miniaturas e iluminaciones de estos *Beatos* responden a la misma intención didáctica que anima la obra de Berceo. Las representaciones artísticas iconográficas de estas iluminaciones se convierten así en elementos importantes e iniciadores del uso del tema del 'juicio final' en otras artes.

Otras manifestaciones artísticas de la época medieval, como la escultura, la pintura y la arquitectura, también se encuentran involucradas en el contexto de la obsesión por los temas del apocalipsis y el juicio final. La escultura y la pintura cumplen este cometido utilizando imágenes que narran el momento dramático del último acto de la humanidad. Con estas versiones visuales se trataba de convencer al pueblo sufriente y agobiado por los problemas de la época de que en el más allá existía premio o castigo. Es así como los monumentos arquitectónicos medievales guardan como libros abiertos versiones de temas que influyeron enormemente en el hombre de la época, convirtiéndose

en un elemento pedagógico importante. Estos monumentos arquitectónicos responden al espíritu profundamente cristiano medieval que se manifestó en dos etapas artísticas bien marcadas: el románico y el gótico. El arte románico es considerado el primer estilo común en Europa Occidental, lo que se debió en gran parte a la nueva mentalidad que generara el cambio social que se logra al superar el estado psicológico que provocó el primer milenio. Se da la unidad espiritual del cristianismo, el avance tecnológico en la producción agraria, y el desarrollo y formación de núcleos urbanos, haciendo posible la construcción de grandes edificaciones (Abrantes et al. 87). El arte románico adopta también elementos del arte romano con nuevos sistemas constructivos y de diseños que dan nacimiento a un arte nuevo unificador, que se manifiesta como un nuevo estilo en las diversas disciplinas artísticas.

La escultura y la pintura románica desarrollan un carácter monumental, por lo que se encuentran supeditadas a la arquitectura. De este modo, estas tres artes mayores se desarrollan en estrecha relación y se convierten en instrumentos de enseñanza de los principios religiosos y morales de la religión cristiana. Además, el estilo románico español le debe su desarrollo a una extendida práctica religiosa: el peregrinaje. La fuerte influencia francesa que tuvo el románico llegó a España a través del Camino de Santiago, una ruta que atravesaba el norte de España.² Esta ruta estaba compuesta por campos, valles, montañas, burgos, monasterios y algunas ciudades importantes. A lo largo de este camino, los peregrinos se encontraban con iglesias modestas pero al terminar la ruta el peregrino quedaba sorprendido con una gran catedral al modo de las grandes catedrales

² Véase para más información *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela: A Critical Edition*. London: Harvey Miller (1998), y Manuel C. Díaz y Díaz. *El códice Calixtino de la Catedral de Santiago*. Santiago de Compostela: Centro de estudios Jacobeos (1988).

francesas, la Catedral de Santiago de Compostela. Esta influencia francesa no sólo se manifestó en la arquitectura sino que se extendió a la escultura y la pintura. Como resultado de esta influencia se dieron grandes obras maestras de arte entre las que se cuentan catedrales majestuosas que contienen impactantes esculturas, las cuales adquieren un rol importante en la formación de la cultura de la época. La escultura de estas grandes catedrales, también llamada monumental, fue adaptada a los distintos espacios interiores y exteriores de la edificación arquitectónica, tales como: tímpanos, arcos de las portadas, capiteles de las columnas y canecillos de las cornisas. Con un fin más pedagógico que decorativo, estos elementos arquitectónicos son usados como si fueran páginas de un libro que contiene narraciones iconográficas educativas y evangelizadoras.

Así, la escultura utiliza una amplia iconografía, especialmente la de tipo religioso, aunque están presentes también los temas profanos y cotidianos. La presencia de estos dos temas hace que la escultura románica posea una característica dual de pecado-salvación. Esta dualidad es aplicada a todas las artes con el propósito de educar al pueblo. La educación se conseguía a través de temas extraídos de la Biblia, que se muestran para conocimiento, ejemplo y meditación de los fieles y de los monjes. Este aspecto es muy importante, pues en una sociedad en la que sólo una minoría sabía leer y escribir, la imagen y la explicación de la misma constituyen la base fundamental de la educación religiosa. Así, las catedrales se transforman en enormes Biblias iconográficas, donde “la escultura, como también la pintura románica, es la ‘Biblia de los pobres’ (Abrantes et al. 98).

Una de las catedrales españolas que se destaca en el período románico es la catedral de Santiago de Compostela, construida en 1075. La catedral de Santiago acogía una gran cantidad de peregrinos que viajaban a lo largo de esta ruta para venerar con devoción a su santo, el apóstol Santiago. Esta catedral presenta en su decoración escultórica dos momentos marcados: uno plenamente románico, la portada de Platerías y el Pórtico de la Gloria, de estilo proto-gótico. Este pórtico de la Gloria consta de tres tramos abovedados y tres puertas. La puerta central es ancha con respecto a las otras dos; además, es la única que tiene tímpano, en el cual existe una representación escultórica del Juicio Final, o representación de la Gloria. En ella se narra:

Una visión apocalíptica con el Cristo triunfante, en su segunda venida, acompañado por el Tetramorfos y ángeles con los símbolos de la Pasión y por los bienaventurados; sobre ellos, en el arco y en disposición radial, los veinticuatro ancianos del Apocalipsis. En el parteluz que sostiene el tímpano, la imagen de Santiago titular del templo, recibe a los peregrinos. En las arquivoltas de la puerta izquierda se representa la liberación de Adán y Eva por Cristo y al pueblo Judío aprisionado por la antigua ley, y en la derecha el Juicio Final, con las almas bien llevadas al cielo o bien sufriendo los castigos infernales (Abrantes et al. 101).

La narración del tema y elementos propios al apocalipsis y al juicio final también son reproducidos en las catedrales de estilo gótico. En la época del gótico, surge un nuevo grupo social, la burguesía. Este estamento social hace que las ciudades alcancen un gran desarrollo y se conviertan al mismo tiempo en el emblema de esta nueva sociedad naciente. La arquitectura adquiere aún mayor importancia dado que las catedrales se convierten en el símbolo más notorio de la ciudad³. Los constructores de las catedrales

³ Para una visión panorámica de esta dinámica y de cómo se refleja en el arte y la arquitectura el cambio de la mentalidad de la época, véase George Duby. *The Age of The Cathedrals; Art and Society, 460-1430*. Trans. Eleonor Levieux and B. Thompson. Chicago: Chicago University Press, 1981.

góticas poseen nuevos avances arquitectónicos que hacen uso del desarrollo de técnicas que posibilitan impresionantes aspectos visuales y estructurales en las edificaciones. Así, se inicia la construcción de grandes ventanales con vidrieras que se convierten en elementos constitutivos de la esencia del gótico. Estos ventanales tienen una doble función; la de educar a través de sus narraciones iconográficas pintadas en ellas y la función simbólica-alegórica lograda por el efecto de la luz que se filtra a través de ellos. Este efecto crea un espacio interior sobrenatural, propio de lo divino, que logró impactar al público creyente medieval. De este modo, los elementos arquitectónicos tratados de modo diferente son una clara manifestación de los cambios sociales que marcan el pensamiento y el arte del momento.

Los artificios técnicos que se desarrollan en la arquitectura le permiten a la sociedad de la época percibir la cercanía del cielo a la tierra. Esta percepción se hace aún más profunda y sobrenatural con el uso de la pintura y la escultura monumental. Al igual que en la época del románico, además de adornar, la finalidad de estas dos disciplinas ligadas a la arquitectura es educar y adoctrinar en la fe cristiana. Esta escultura pedagógica, de gran influencia para el público iletrado, devoto y peregrino, se concentra en las portadas, donde se desarrollan programas narrativos iconográficos de temas muy variados, entre ellos los ciclos evangélicos más relevantes de la vida de Cristo y de la Virgen y el tema fascinante del juicio final.

Las imágenes iconográficas del tema apocalíptico y juicio final con frecuencia se encuentran plasmadas en muchas catedrales góticas. Una de las catedrales góticas representativa de la escultura monumental es la Catedral de Burgos, templo característico del llamado gótico clásico. La catedral de Burgos consta de tres puertas de acceso. La

más interesante para nosotros es la puerta de la Coronería en cuyo tímpano se representa una narración escultórica del Juicio Final donde aparece la figura del Juez Supremo y a cada lado están las imágenes de la Virgen y San Juan en actitud suplicante; estas imágenes están acompañadas de dos ángeles que portan las armas del tormento de Jesucristo.

La narración iconográfica más relevante sobre el tema, sin embargo, se encuentra en la Catedral de León, la más emblemática del estilo gótico. Su construcción se inicia ya en tiempo de Alfonso X. Esta catedral es la más francesa de las catedrales españolas y está construida en un espacio donde en diferentes épocas se edificaron termas romanas y dos templos anteriores. Su edificación se inicia hacia 1255 y para 1301-1313 estaba casi terminada. Lo más resaltante de la catedral de León es su fachada principal dividida en tres portadas adornadas de una rica decoración escultórica, en la cual se puede apreciar una rica expresión artística narrativa, motivo por el cual se las denominó puertas historiadas. Una de estas puertas es motivo de comparación entre la iconografía representada en la obra arquitectónica y la que se compone en la poesía en el artículo de Adriano Duque, “Cómo se exalta a un héroe”.⁴ En este estudio se establece una relación entre el *Poema de Fernán González* y la narración del juicio final en la escultura, encontrando un paralelo de contenido y forma entre los elementos de la puerta y el poema.

⁴ Adriano Duque relaciona ambas obras en su aspecto iconográfico y enfatiza la función de transición de la Puerta Central de la catedral de León “Concebida como un espacio de transición entre el pasado de Castilla y el advenimiento de Fernán González, la iconografía de la oración de los castellanos evoca la función de la puerta del juicio final de la catedral de León, no solo como espacio de tránsito sino también como representación de una visión universal de la historia, mediada por la propia iconografía de los santos y por la figura de Cristo, culminación de la historia universal. Ahora bien, mientras que el programa escultórico de la portada de León se centra en el mensaje escatológico del juicio final, la oración del *PFG* se articula en torno al motivo de la serpiente” (213).

De gran relevancia para nuestro estudio es precisamente la puerta central, labrada hacia 1270, que se dedicó a la temática del juicio final. Esta narración está ubicada en el tímpano donde aparece majestuoso el Cristo Varón de Dolores, en la parte central. A los lados aparecen los ángeles portando los signos de la pasión. Además cuenta con la presencia de la Virgen y San Juan de rodillas, en actitud suplicante, intercediendo por los pecadores. En el dintel se narra el juicio propiamente dicho. En el centro del dintel aparece San Miguel portando la balanza y separando a las almas. A la derecha los bienaventurados y a la izquierda los condenados. Los bienaventurados esperan la entrada al Paraíso en un ambiente agradable que se simboliza en un animado cortejo de laicos, y clérigos acompañados por ángeles músicos en dirección a la puerta del Paraíso que es protegida por San Pedro. Lo significativo de esta narración es que los elegidos están vestidos con hábitos franciscanos y traje real. En el lado opuesto los condenados sufren crueles castigos y carecen de vestimenta. La narración, que hace uso de una simbología infernal y aterradora, continúa en las arquivoltas; en ellas las escenas representan la resurrección de los muertos, y el combate de ángeles y demonios por la posesión de las almas (Pérez Monzón 183).

Es evidente que la narración del apocalipsis y el juicio final son temas que se reproducen con gran profusión en las artes de la época medieval española. Esto se puede deducir por la presencia del tema en narraciones escritas, manuscritos iluminados, y en las artes visuales e iconográficas. Muchos autores de varias disciplinas artísticas, tales como la literatura, pintura y escultura han recreado este tema en sus obras. Berceo, como artista creador no queda ajeno a esta influencia. Su obra, *Signos que aparecerán antes del*

Juicio Final, es un producto del ambiente cultural y la “mentalité”⁵ medieval. Mi propósito en esta investigación fue encontrar los rasgos unificadores entre la obra de Berceo y las artes visuales y demostrar así la simbiótica interrelación de todas las artes en aquella época. Esta conexión corrobora además la alteridad de la época medieval en contraste con nuestra época en la que estudiamos independientemente cada disciplina artística.

La presente investigación está organizada en cinco capítulos seguidos de una conclusión general. El primer capítulo trata la visión general y objetivos del estudio. En el segundo capítulo se relata la vida de Gonzalo de Berceo y su obra literaria. El quehacer literario de este autor se encuentra plasmado en doce obras en las que se emplea la ‘cuaderna vía’ como instrumento comunicativo. Su poesía está cargada de elementos simbólico-alegóricos a los cuales recurre el poeta para llegar a su público lector- oyente y así cumplir con su intención didáctica. En el tercer capítulo se investigan los antecedentes literarios y las narraciones visuales que existen sobre el tema del juicio final, tan usado en la época medieval. La popularidad del tema del juicio final ocasionó que las sociedades del medievo esperasen el final de los tiempos cada siglo. Es así como se desarrollan diversas interpretaciones de este tema, no sólo en lo literario sino también en las artes plásticas como la pintura y la escultura. Gonzalo de Berceo como miembro de este periodo medieval no es ajeno a esta influencia y esto lo prueba su obra *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*, con cuya obra pasó a formar parte de esta tradición apocalíptica. La característica resaltante de esta obra radica en la interpretación tan

⁵ Mi investigación se fundamenta en el concepto de “mentalité” de Le Goff: “Pure medievalists [. . .] scour the sources for ‘historical’ information, that is, information relevant to the subject matter of traditional history: events, institutions, major personages, and, more recently, marking progress of a sort, *mentalités* [mental out-look as expressed in discourse and artifacts]” (3).

particular del poeta sobre este tema. En el cuarto capítulo se analiza la obra *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*. El análisis se basa en el estudio simbólico alegórico de las iconografías cristianas utilizadas en las estrofas que componen este poema, las cuales poseen un rico muestrario del uso del lenguaje simbólico y alegórico. Este lenguaje hace que la obra de Berceo sea percibida desde otro punto de vista, es decir desde las artes plásticas. Esta forma de ver la obra de Berceo, sugieren algunos autores como Thomas Capuano, la visualiza como un elemento de la arquitectura. Así, su obra puede ser un referente comparativo con las obras artísticas plásticas como la escultura, la cual está ligada a la arquitectura. En el quinto capítulo se hace una comparación y contraste sistemático entre la narración literaria de *Signos* y en la manera en que se narra el tema del ‘Juicio Final’ en la escultura monumental de los tímpanos de las catedrales románicas y góticas. Además se analizan los nexos iconográficos existentes entre las representaciones visuales y la obra literaria de Berceo.

CAPÍTULO 2

ÉPOCA, VIDA Y OBRA DE BERCEO

La Época Medieval es una etapa singular de la historia de la civilización. Para algunos, este periodo de la historia “is varied and imprecise. Generally, it can be considered to begin with the Edict of Milan in 313” (Calkins xix). De acuerdo a otros, la Edad Media Hispánica se inicia con las invasiones de los pueblos germánicos durante los siglos IV y V, y finaliza entre los siglos XIV y XV. Gonzalo de Berceo, quien compuso entre otras obras *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*, fue un poeta que vivió en este período histórico, durante el siglo XIII. En este capítulo se da una visión general de la época, y se ofrece una síntesis de su vida y obra.

Entre los siglos V y X nacieron los hábitos y el sentir del hombre medieval. En estos siglos también comenzaron a formarse las futuras estructuras y con ello la manera de pensar y sentir del pueblo medieval. La mezcla y combinación de elementos importantes tales como la cultura de cada grupo social y la contribución de cada uno de ellos con su pasado, dan como resultado una nueva estratificación en la temprana edad media occidental. El pensamiento fue obviamente nuevo debido a la confluencia de la herencia pagana y a la contribución cristiana, dos herencias que se tuvieron que conciliar para lograr cierta homogeneidad (Le Goff *Medieval Civilization* 113). Así, las primeras obras cristianas y los trabajos modernos interesados en la civilización medieval enfrentan conflictos creados por la presencia de la cultura pagana y el espíritu cristiano. Debido a la confrontación de estas dos vertientes del pensamiento, es que se observa hasta el siglo XIV la existencia de fanáticos que apoyarían una u otra tendencia. Mientras que algunos

leían a los autores antiguos y tomaban sus principios tal cual eran, otros se dedicaban a su interpretación. Es así que las obras y principios de los seguidores de estas dos tendencias sirvieron para convencer y adoctrinar al pueblo medieval.

La base de este pensamiento fue hecha y arreglada por los Padres de la Iglesia, quienes en sus obras edificaron los principios cristianos que favorecerían el desarrollo del poder eclesiástico en la Iglesia. Una de las figuras más sobresalientes entre los Padres de la Iglesia fue, sin duda, San Agustín. Su obra da testimonio del encuentro entre la herencia pagana y los nuevos modos de concebir la nueva cultura cristiana y sugiere que los cristianos deberían usar la cultura antigua igual que los judíos se habían aprovechado de las riquezas de los egipcios:

That Christians ought to use ancient culture as the Jews had used the spoils of the Egyptians. If the philosophers [pagan philosopher, understood] chanced to utter truths useful to our faith, as the Platonists above all did, not only should we not fear these truths but also we must remove them from these unlawful usurpers for our own uses (citado por Le Goff *Medieval Civilization* 114).

El mundo medieval: La formación de la Europa cristiana Siglo XI-XIII

El crecimiento de la Europa cristiana aparentemente comenzó alrededor del año 1000. El gran crecimiento de la construcción de edificaciones fue la mayor contribución del avance medieval de la Europa cristiana que se dio entre el siglo X y XIV. Los materiales como piedra, madera y hierro fueron producidos y utilizados en estas edificaciones. La habilidad en la implementación de la extracción de estos materiales fueron perfeccionados al igual que el transporte. Se reclutaron trabajadores y las construcciones fueron financiadas como un estímulo económico. Los edificios que más se construyeron fueron las iglesias y catedrales de todos los tamaños; también se

construyeron casas para los ricos, y edificaciones como puentes, graneros, establos y mercados techados, cuyo propósito era el desarrollo económico. Este crecimiento económico hace evidente el contraste entre el campo y la ciudad.

La ciudad no se diseminaba, como nuestras ciudades, en arrabales descuidados de fábrica aislada y de casitas de campo uniformes, sino que se erguía rotunda, cercada por sus muros, con sus agudas torres sin número. Por altas y poderosas que fuesen las casas de piedra de los nobles o de los comerciantes, eran las iglesias las que dominaban con sus eminentes masas pétreas la silueta de la ciudad (Huizinga 12).

Estas edificaciones fueron el centro de la temprana industria medieval. Esta gran escala de construcciones responde a la necesidad de acomodar a la gran población. No siempre la construcción de un edificio más grande fue motivada por esta necesidad, muchas veces fueron construidas sólo por prestigio. Eso se hace evidente en la construcción de las iglesias de doble tamaño, no por el tamaño de la feligresía sino por el prestigio de lo que llevaba implícito.

Es difícil distinguir la causa y el efecto de la evolución de la Europa cristiana. Y es difícil señalar e identificar la primera causa de este proceso; el crecimiento de la población fue, por ejemplo, el resultado más espectacular de este progreso. En el siglo X, las invasiones terminaron y el interés por conseguir la paz dio lugar a las alianzas entre los grupos en conflicto. “The first organization intended to make people observe the peace of God was established at the synod of Charroux in 989” (Le Goff *Medieval Civilization* 57). Esto fue regulado por el número de población no combatiente como: niños, mujeres, clérigos y mercaderes. La inseguridad fue declinando como consecuencia de la decisión de un gran sector de cristianos de proteger el progreso de la naciente economía.

El origen de esta expansión económica la podemos establecer en la tierra, que era la base de todo en la Edad Media. Los señores feudales nacen desde el momento en que la clase dominante se establece en el campo y se convierte en propietaria de grandes extensiones de tierra. Estos señores feudales fueron los que cuidaron el progreso de la producción agrícola, se convirtieron en un grupo social económicamente fuerte y poderoso llegando a convertirse luego en los llamados aristócratas (57). Es muy probable que este progreso se deba a lo que podríamos llamar una revolución agraria que se dio entre el siglo X y el XIII. Paralelo a este crecimiento interno se dio también un crecimiento externo. “Thus a twofold movement of conquest arose which had the result of pushing back the frontiers of Christianity in Europe and of sending out expeditions to distant Muslin lands: Crusades” (Le Goff *Medieval Civilization* 62). Este crecimiento de la cristiandad en Europa se revivió fuertemente en el siglo VIII y continuó en el siglo IX y X.

Desde la mitad del siglo XI, la reconquista española fue tomada con un tono de guerra religiosa. El término “Reconquista” se refiere a la actividad militar desarrollada por los combatientes cristianos a lo largo de los diversos siglos de la Edad Media, con la finalidad de recuperar todos aquellos territorios que cayeron, durante el siglo VIII, en poder de los invasores musulmanes” (Valdeón 9). Esta actividad bélica abrió la realidad del mundo religioso militar de la cruzada. El objetivo por excelencia de las cruzadas era la Tierra Santa. La colonización en el sur de Francia y el reino de Sicilia, y la colonización de Alemania en Prusia, adquirió oficialmente el nombre de cruzada. Es así como la idea de la cruzada pudo ser ensanchada y degenerada, y esto permitió que coloquemos diversas empresas en el contexto de ellas. Así la expansión de la Europa

Occidental pudo ser disfrazada. Este disfraz se usó como punta de lanza del movimiento de la expansión en Europa (Le Goff *Medieval Civilization* 66).

La empresa de la cruzada fue de gran atracción para los caballeros y se transformó en una actividad muy popular, creándose una clase social llamada caballería. La popularidad de esta actividad hace que la caballería sea lo primero que se percibe de la Edad Media, pero “un estudio más profundo nos ha enseñado, ciertamente que la caballería sólo es una parte de la cultura de aquel período, que la evolución política y social transcurre en su mayor parte fuera de aquella forma. El período del verdadero feudalismo, en que florece la caballería se cierra ya en el siglo XIII” (Huizinga 81). Para los caballeros y los que transitaron por este período las cruzadas probablemente fueron como una salida para el exceso de población. El deseo de adquirir tierras, riqueza y cuotas jugosas, fue una gran atracción para estos hombres. Las cruzadas no satisficieron a estos caballeros porque no trajeron el sabor del lujo y los hábitos finos, sino que estimularon la debilidad y el crecimiento del comercio medieval de la Europa del oeste. Al contrario las cruzadas ayudaron al empobrecimiento especialmente de la clase de los caballeros.

El mundo medieval de la Península Ibérica

El mundo medieval español también estuvo inmerso en estos acontecimientos que ocurrieron en Europa. Uno de los sucesos importantes que se dio en esta época fue la gran expansión del poder militar cristiano, entre el siglo X y el siglo XIV en casi toda España, y en la cual participaron todos los reyes cristianos peninsulares. Francia desempeñó un papel importante para lograr la reconquista, debido a que dio su apoyo como fuerza auxiliar a los reyes cristianos. Los monjes de la orden de Cluny jugaron

también un papel muy importante en este hecho. La reconquista no fue una serie de interrumpidas victorias. Los reinos cristianos a lo largo de toda la empresa de la reconquista experimentaron reveses, tales como la destrucción de la iglesia de Santiago de Compostela en 999 por el famoso Almanzor. También ocurrieron sucesos que no dejaron ningún beneficio para los cristianos, como por ejemplo, la captura de Valencia por Fernando I en 1065, en la que tuvo que intervenir Rodríguez de Vivar en 1094 (Le Goff 65).

Decisivos pasos fueron dados con la captura de Toledo por Alfonso VI de Castilla y con la conquista de todo el país entre el Duero y el Tajo en 1093, donde Santarem, Cintra y Lisboa fueron capturadas. Estas ciudades se perdieron y fueron luego reconquistadas en 1147. El hito más importante de la reconquista fue la victoria de las Navas de Tolosa el 16 de julio de 1212. En esa batalla los reyes cristianos derrotaron a las tropas musulmanas del califa de Córdoba. El beneficio de la victoria en las Navas fue la ruptura de la resistencia musulmana. En 1229, Jaime I de Aragón conquistó Mallorca, en 1238 Valencia y en 1265 Murcia. Por otra parte los aragoneses y catalanes tuvieron una vocación marítima que es confirmada con la captura de Sicilia en 1282. En 1248 Castilla tomó Sevilla. Al final del siglo XIII, los españoles musulmanes fueron confinados al pequeño reino de Granada, que derrochó esplendor en el siglo XIV, tal como el palacio de Alhambra (LeGoff *Medieval Civilization* 65). La reconquista española fue acompañada de la sistemática repoblación del campo haciéndolo productivo. Las nuevas tierras fueron ofrecidas particularmente a los españoles del norte y a los cristianos extranjeros, especialmente a los franceses como recompensa por su ayuda en esta empresa.

El mundo medieval en la Península Ibérica en el siglo XIII

El mundo medieval en el siglo XIII estuvo marcado por la solidificación del desarrollo urbano que adquiere libertad política y ventaja económica. Además “the thirteenth century was the age of the universities because it was the age of corporations. In any town where there was a profession bringing together a large number of members, they organized to defend their interests, and to establish a profitable monopoly” (Le Goff 65). Esta libertad económica y política fue ambigua pues se establece con ello la supuesta libertad que no fue un privilegio brindado por el monopolio. Otra característica de la expansión demográfica del cristianismo en la Europa Occidental es que trajo consigo, la construcción de una serie de nuevas iglesias “for this larger Christian population, churches showing a new spirit, but the era of the great Gothic cathedrals ended in the previous century” (65).

Las universidades también muestran un declive en este siglo, ya que éstas siempre estuvieron ligadas a las catedrales. Pero los verdaderos focos de irradiación de cultura en la Edad Media fueron los monasterios, ya que también dieron su apoyo a la empresa de la Reconquista, y estuvieron activamente involucrados con la repoblación y las actividades económicas agrícolas. A partir del siglo XI los reinos cristianos toman fuerza, y esto conlleva a que el ambiente se torne más optimista. Este cambio hace que la cultura adquiera un nuevo desarrollo. En este nuevo ímpetu cultural, cobra preponderancia en el desarrollo de la cultura Ibérica el contacto con la cultura oriental. Esto se debe en parte a la presencia de textos orientales traducidos al latín. En esta tarea se vieron involucrados muchos personajes importantes, como los reyes. El que más se involucró, y quien fuera

artífice clave en el desarrollo de la cultura ibérica, fue Alfonso X, el llamado rey Sabio que reinó en el Siglo XIII.

Los monasterios se fortalecieron al independizarse del poder de los reyes. Este desarrollo trae como consecuencia el desarrollo de la vida espiritual del pueblo medieval. Es en los monasterios donde se cultiva el amor al estudio y donde se cultiva la actividad intelectual durante esta época.

But the great focal point of civilization in the early middle ages was the monastery, and increasingly the isolated monastery in the countryside. With its workshops it was a conservatory for crafts and artistic skills; with its scriptorium and library it maintained intellectual culture. Thanks to its estates and its tools and workforce of monks and dependants of all sorts it was a centre of production and an economic model, and of course it was a focus of spiritual life, often based on the relics of a saint (Le Goff *Medieval Civilization* 120).

Es en los monasterios donde la vida intelectual se desarrolla en toda su magnitud. En ellos es donde se guardaron muchos documentos, libros, obras literarias y artísticas que han podido sobrevivir hasta estos días. Muchas de estas obras literarias son de carácter didáctico, durante el siglo XIII “éstas podrían agruparse en dos tendencias principales: el eminentemente doctrinal y el novelesco. La literatura didáctica-doctrinal española se presenta escueta y fiel a la enseñanza que transmite, sea ésta de carácter político, moral o teológico” (López 279).

El Monasterio de San Millán de la Cogolla, en la Rioja, fue sin duda uno de los centros más importantes en el desarrollo cultural de esa época. Este monasterio fue fundado en el año 574, y se convirtió en parada obligatoria de muchos peregrinos. Este monasterio también contó desde esos tiempos con una biblioteca muy bien equipada. Los monjes se ocupaban de cuidarla y de copiar y elaborar manuscritos de los textos más

importantes existentes en esta época. Uno de estos monjes fue el escritor Gonzalo de Berceo, poeta cuya obra literaria es la base principal del presente estudio.

La vida de Berceo

Gonzalo de Berceo⁶ es un escritor importante de la literatura medieval española. Tenemos muy poca información sobre este singular escritor; lo único que sabemos de nuestro autor proviene de sus obras. Este escritor que vivió en el siglo XIII nació en un pueblo llamado Berceo, ubicado en la Rioja Alta. Así nuestro escritor es nombrado con el nombre del pueblo en que nació. También conocemos algunos datos del autor por los documentos notariales del Monasterio de San Millán de la Cogolla, monasterio donde fue educado y al cual perteneció. Sabemos por estos documentos que era clérigo secular y que en 1221 tenía el título de diácono y para 1237 era sacerdote. Para ser diácono era necesario tener por lo menos veinticinco años y, por lo tanto, podríamos afirmar que Berceo debió de nacer en 1196 o antes de ese año. Por otro documento oficial sabemos que en el año 1246 todavía vivía, referencia que hace el mismo autor en una de sus obras, el *Poema de Santa Oria*, “Quiero en mi vegez, maguer so ya cansado / de esta Sancta Virgen romançar su dictado”; por lo que se puede deducir que murió a comienzos del siglo XIII (Gerli 12).

La obra de Berceo

Gonzalo de Berceo fue un escritor muy productivo. Escribió diversas obras⁷ de tema religioso de las cuales nos han llegado doce, que se agrupan según su contenido:

⁶ La no existencia de sus manuscritos nos hace pensar que “A su pérdida habrá contribuido la poca fama literaria que él tuvo en la época antigua: tanto así que ni se le menciona entre los autores del Mester de Clerecía en la famosa carta proemio del Marqués de Santillana” (Gariano 20).

⁷ Las primeras noticias sobre su obra nos la proporcionó Fray Martín Sarmiento, estos son “dos antiguos códices berceanos, uno en cuarto y otro en folio. De ellos se sacó la llamada copia Ibarreta” (Gariano 21).

tres Himnos traducidos del latín, cuatro hagiografías (*Vida de San Millán de la Cogolla, Vida de Santo Domingo de Silos, Vida de Santa Oria, y Martirio de San Lorenzo*; dos obras místico-doctrinales (*El sacrificio de la misa, Los signos que aparecerán antes del Juicio Final*), y tres obras marianas (*Loores de Nuestra Señora, Duelo que fizo la Virgen el día de la Pasión de su Hijo, y Milagros de Nuestra Señora*) (Gerli 15).

Hablar del estilo de Berceo no es una tarea fácil ya que no se trata de una ciencia exacta, es decir, implica una serie de apreciaciones personales que varían de un individuo a otro; “lo práctico será proponer que aceptemos como regla general el principio de que el estilo es el conjunto de características, más o menos aparentes, que individualizan a un autor [...] es decir, que muestran su habilidad como artista” (Sala 22). Pero además tenemos que ubicar y analizar al escritor dentro de un lugar, una época y un conjunto de ideas, tradiciones y convenciones determinadas. A Berceo no se le puede desligar de la época que le tocó vivir. Es necesario encontrar el punto de equilibrio entre la personalidad literaria de Berceo y la época cultural en la que escribió sus obras. El poeta transfiere los conocimientos que están escritos en latín a la lengua romance para llegar a su público, lector u oyente. Así “la alta cultura latina se convierte en literatura romance con una finalidad didáctica y pedagógica” (García XV).

En la época en que vivió Berceo los monasterios estaban bajo la influencia y el poder de los reyes y hombres de poder del lugar donde se encontraban ubicados. Es así como Berceo escribe sus obras en beneficio de la institución a la cual pertenecía, “Berceo fue un maestro de las técnicas y estructuras de la literatura didáctica y un propagandista experto que sentía profunda lealtad por el monasterio al que estaba vinculado” (Gerli 14).

Muchas de las obras de Berceo reflejan una preocupación por el bienestar económico del monasterio al cual pertenecía, así como también al partidismo de la política monástica de su siglo (12).

Casi todas las obras de Berceo⁸ que nos han llegado están compuestas en forma métrica del arte mayor clerical, la cuadernavía, la cual tiene su base en la poesía narrativa didáctica popular en la Romania desde la mitad del siglo XII. Esta forma poética es considerada en Castilla la base de la escuela del llamado “mester de clerecía” (García XIII). Las obras de Berceo existieron en dos códices guardados por siglos en el Monasterio de San Millán de la Cogolla, denominados: uno manuscrito “en quarto” (Q) y otro en “Folio” (F); los dos desaparecieron a principios del siglo XIX. (Ramoneda 115). Estos dos manuscritos son nombrados así por su tamaño, el manuscrito (Q) contenía 35 coplas por folio a dos columnas, mientras el manuscrito (F) era un ejemplar de lujo con 16 coplas por folio a una sola columna. El testimonio (Q) era el más antiguo, se piensa que fue recopilado entre los años 1250-1260. El códice (F) fue compilado en la primera mitad del siglo XIV, hacia 1325, y escrito en una lengua modernizada. En el siglo XVIII el padre Diego Mecoleta dirigió la elaboración de una copia denominada (M) que fue descubierta por Manuel Blecua (Clavería, García XVI). Existe una copia elaborada en el siglo XIX, mandada a hacer por el P. D. Ibarreta, la cual se hizo “sobre el manuscrito en “folio” (F), y luego las corrigió sobre el códice en “quarto” (Q). Esta copia actualmente

⁸ Las obras de Berceo fueron escritas “en tetrástrofos monorrimos, es decir coplas de cuatro versos alejandrinos que riman en consonante y que están formados cada uno de ellos por dos hemistiquios heptasílabos (7 + 7) separados por cesura y contruidos con dialefa (ausencia de sinalefa)” (García XIII).

está en el Monasterio de Santo Domingo de Silos” (Ramoneda 115), y se le llama copia de Ibarreta (I)⁹. En esta última las obras de Berceo aparecen en el siguiente orden:

Estoria de San Millán; 32r-44v: *Vida de Santa Auria*; 45r-51v: *Martirio de San Lorenzo*; 53r- 73v: *Sacrificio de la Misa*; 73v hasta el final del folio 82v: *Duelo que fiso la Virgen María*; (las coplas 7-42 están en los folios 66r-67v); 83r-84v: *Himnos*; 84v-97v: *Los Loores de Nuestra Señora*; 7v hasta la mitad del folio 102r: *Los signos que aparecerán ante del juicio*; 102r 152v: *Milagros de Nuestra Señor*¹⁰ (Ramoneda 16).

La vida de San Millán de la Cogolla

Siguiendo el orden en que se presentan las obras de Berceo, nos ocuparemos de *La vida de San Millán de la Cogolla*, escrita entre 1230 y 1236. Es una obra que narra la biografía del santo de este nombre fundador del monasterio de Berceo, por lo tanto es una obra hagiográfica. Este tipo de literatura es de origen muy remoto y tiene su comienzo en los primeros siglos de la historia de la Iglesia. En la actualidad todavía está presente en algunas comunidades religiosas, por consiguiente es uno de los géneros literarios cultivados durante siglos (Rufinato 17). Se entiende por hagiografía el tratado biográfico de los santos venerados por la Iglesia Católica, haciendo una salvedad entre ésta y los trabajos afines como la obra panegírica y la biografía. La literatura hagiográfica debe tener un carácter religioso y un fin edificante; en algunos casos se usan materiales de uso propagandístico (Rufinato 17). En la *Vida de San Millán* se puede apreciar esta característica de la literatura hagiográfica presente en un episodio clave “en torno al privilegio de Fernán González que exige que toda Castilla pague tributo al Monasterio de

⁹ “La importancia de la citada copia de Ibarreta (a la que llamamos I), es grande y aunque apareciera otra más antigua “no perdería su valor, pues el que la sacó, paleógrafo experto, tuvo a su disposición varios códices, utilizando sobre todo el más antiguo” (Ramoneda 115).

¹⁰ “Es imposible establecer si el orden en que están dispuestos los poemas de Berceo en los códices existentes corresponden al orden cronológico en que los compuso su autor” (Gariano 21).

San Millán (estrofas 461-63), texto que se basa en una serie de documentos falsificados por un tal Fernando, monje contemporáneo y probablemente conocido por Berceo” (Gerli 13).

La falsificación de documentos eclesiásticos para apoyar afirmaciones no comprobables era una práctica común en la Edad Media. Estos llamados “*Votos de San Millán*” se falsificaron para aumentar las rentas del monasterio y estimular la peregrinación al santuario. La existencia de estos *Votos* “forma parte esencial de la estructura de la obra, cuyo propósito es el de publicar el antiguo privilegio otorgado por el Conde castellano y convertir en ley lo que antes era costumbre voluntaria” (Gerli 13). Berceo al nombrar estos documentos falsificados (estrofa 479-80) no oculta su intención al crear esta obra que sería la de favorecer al Conde, y de esta forma se puede percibir la realidad política y económica del poema. Las posibles fuentes son: *Vita Beati Emiliani* de San Braulio de Zaragoza, escrita en el siglo VIII; el Privilegio latino de los Votos de *San Millán*, falsificado en el siglo XIII por Fernando Garcéz, contemporáneo de Berceo y el *Liber Miraculorum*, también de Fernando, quien compone su obra entre 1209-1245, basándose en la *Historia Silense* (Ruiz Domínguez 21).

La vida de Santa Oria

Santa Oria fue una santa poco conocida fuera de la Rioja y su vida se relaciona íntimamente con el monasterio de San Millán de Suso. La información que tenemos sobre la vida de Santa Oria la sabemos por el poema de Berceo, “por él sabemos que nació en Villavelayo, que sus padres se llamaron Amunia y García, y que siendo muy joven se recluyó, con su madre, en el monasterio de San Millán de Suso, en donde permaneció hasta su muerte, gozó de una serie de visiones celestiales en los últimos años de su vida y

se apareció a su madre después de morir. También nos dice Berceo que su cuerpo fue enterrado en una cueva excavada en la roca, detrás de la Iglesia del Monasterio de Suso” (Uria Maqua 15). Por el poema también sabemos que nació en el año 1043; que entró de reclusa al monasterio en 1052, y murió en 1070 a los veintisiete años. También del poema se puede deducir el espíritu místico, sereno y contemplativo de la Santa, y además sabemos que contaba con una buena educación.¹¹ Esta obra “es la penúltima de las obras de Berceo, compuesta en su vejez (copla 2ª), hacia 1252-56” (Dutton 83).

Después de la muerte de esta Santa, un monje de nombre Munio¹² escribió *Vita latina* “El texto latino de la Vita Beate Auree ha desaparecido por completo y sólo tenemos de él lo que pretende ser un resumen hecho por Prudencio de Sandoval en castellano” (Dutton 132), en la cual relata la vida excepcional de Santa Oria. Este monje fue una persona cercana a la santa ya que fue su maestro y confesor. En el siglo XIII, Berceo escribió el poema *La vida de Santa Oria*, en lengua romance. Esta obra tiene como base la obra del monje Munio, cuyo manuscrito no existe, pero que sabemos que existió por el mismo Berceo ya que en la obra hace reiterada alusión a éste.

En la narración de la *Vida Santa Oria* sucede que “De repente, hablando en primera persona, Berceo se deja apoderar del autor de su fuente y le pasa la voz [. . .] Berceo describe como la joven Oria empieza a sentir los dolores que anuncian su fin,

¹¹ “También se deduce del poema el nivel cultural de la joven reclusa, indudablemente alto para su condición de mujer y de la época en que vivió. Efectivamente, de la c. XXXVIIIB, se desprende que Oria leía habitualmente Vidas de Santos y relatos piadosos de mártires, los cuales naturalmente, estaban escritos en latín. Por consecuencia Oria no sólo sabía leer, sino que leía, incluso, un género de obras que exigía un conocimiento básico de la gramática latina, ya que los hagiógrafos eran escritores que manejaban un latín relativamente difícil. Por otra parte la misma Oria nos dice (LXXIID-LXXV) que tuvo una maestra, llamada Urraca, cuya doctrina despertó su vocación” (Uria 16).

¹² En Prudencio de Sandoval dice “Vida de la bienaventurada virgen santa Auria, monja de San Benito, sacada de un libro antíguisimo, escrita por un monge de San Millán llamado Muño que la vio y la trató” (Dutton 132).

pero de golpe es Muño quien habla: Yo Munno e don Gómez” (Dutton 86). Esta parte de la narración nos lleva a afirmar que Berceo al realizar su obra siguió muy de cerca a su fuente (Uria 26). Con esta obra Berceo contribuyó a acrecentar la popularidad de la santa, “veneración que debió seguir creciendo, a lo largo de los siglos XIV, XV y XVI, y que culminó con el traslado de sus reliquias a la nueva Iglesia de Yuso” (Uria Maqua 17). “Su vida no sólo fue recogida en prosa latina y en verso romance por los hagiógrafos emilianenses, Munio y Berceo, sino que los modernos editores de *Vidas de Santos* también la recogieron en sus *Colecciones*, tanto latinas como romances” (18). Al hablar de las fuentes del *Poema de Santa Oria*, podríamos observar que Berceo se basó en la obra latina de Munio escrita en el siglo XI, siguiéndola fielmente, sin suprimir ni alterar ningún dato, aunque éste ya no tenga vigencia (27). El hecho de la no existencia de un manuscrito de la obra latina imposibilita la comparación entre ésta y la obra de Berceo. Este hecho no desmerece la capacidad creativa de Berceo, sino que hace evidente la maestría de nuestro poeta en la estructura poética de su obra.

La técnica narrativa del *Poema de Santa Oria* es similar a los rasgos que se observan en las otras obras de Berceo, y también el uso de la cuaderna vía. En esta obra cada cuaderna describe o narra una escena, las cuales son independientes entre sí. El enlace de cada una con la anterior casi nunca es sintáctico sino lógico y estilístico. En algunos casos Berceo cierra las cuadernas con alguna observación “o algún juicio de valor, de matiz admirativo, exclamativo o ponderativo, que suele ir acompañado de un cambio del tiempo, la persona, y a veces del modo del verbo” (Uria 29). Con el uso de esta técnica observamos que:

más que narrar, lo que hace Berceo es presentar en sucesivos cuadros y escenas la materia o asunto que trata; es decir la vida y visiones de la reclusa Oria. Su estilo, es por tanto, más representativo y descriptivo que propiamente narrativo, y de ahí que en la mayoría de las cuadernas predomine el Imperfecto – forma propia de la descripción- sobre el Pretérito, que es el tiempo del relato objetivo (32).

El autor también hace uso del diálogo, el cual es utilizado para pasar del plano natural de la vida al plano sobrenatural de las visiones. En estos momentos el autor-narrador desaparece y toman vida los personajes del poema, que se convierten en seres activos que nos dan información de los hechos del poema (33). El discurso en el *Poema de Santa Oria* presenta varias formas según las partes del relato. En primer lugar el poema cuenta con cuadernas en donde el narrador-autor está presente, por lo tanto están siempre en primera persona, singular o plural. Estas cuadernas cumplen con diferentes funciones a lo largo de él (32). El poema cuenta además con cuadernas típicamente formularias que “se encuentran encabezando el poema, o alguna de sus partes (I-IV; XI); anuncian el final de la obra, o de una parte de ella (IX; CLXXXVI; CCIV); señalan la transición entre unas y otras partes (X; CXVII; CLXIII; CLXXXVII); o bien sirven para retomar el relato en un punto determinado al que el poeta quiere volver (XXIII – XXIV y XCI – XCII)” (32). Además el poema cuenta con la cuaderna VI, en donde el poeta se dirige al lector instándolo a creer en su relato, ya que éste está garantizado en su fuente latina. En las cuadernas VII, VIII y IX ab, el autor quiere dar a su poema un sentido histórico y quitarle todo sentido de ficción.

En cuanto a su composición la obra está dividida en siete partes, las cuales se distinguen por su contenido, las cuadernas formularias que son utilizadas como elementos de introducción y tránsito de cada una de estas partes. El núcleo y punto culminante de la

obra son las partes centrales, que están constituidas por las tres visiones de Santa Oria, precedidas por una introducción y un prólogo. La obra finaliza con la muerte de Santa Oria y la aparición después de muerta a su madre, y el poema se cierra con la fórmula de cierre o despedida.

La obra literaria de Berceo, *La vida de Santa Oria*, “está contenida en una sola versión, conservada en tres copias manuscritas: una del siglo XIV, el Ms. 4b de la Real Academia de la Lengua, y otras dos del siglo XVIII, el Ms. 93 del archivo del Monasterio de Silos y el Ms. 18577/16, de la Biblioteca Nacional de Madrid” (Uria Maqua 39). El manuscrito 4b, llamado *F*, pertenece al año 1325, y sirve como base a la copia Ibarreta que pertenece al año 1775. *La Vida de Santa Oria* ocupa los folios CIv - CXIIIr (verso en blanco) del manuscrito *F*¹³ (Dutton 89). Se puede decir que “sabemos que el *Poema de Santa Oria* se copió enteramente de *F*, pues ambos textos son idénticos, repitiéndose, incluso, en I las mismas erratas que hay en *F*” (Uria 42). Realmente no se puede afirmar de dónde se copió el manuscrito *F*, ya que no existe ninguna evidencia concreta, solamente conjeturas “basadas unas y otras, en el peculiar estado de desorden en el que el texto de *Santa Oria* nos ha sido transmitido” (45).

El martirio de San Lorenzo

No se sabe mucho sobre la vida de San Lorenzo “en realidad, de San Lorenzo solamente se sabe que fue diácono romano, discípulo de Sixto II y que padeció martirio hacia el año 258, tres días después de la muerte del pontífice, durante la persecución de Valeriano” (Ramoneda 92). La tradición convirtió a este mártir en español. Esta tradición perduró a través de los siglos ya que se redactan himnos y se erigen basílicas en honor a

¹³ El manuscrito *F* “moderniza muchísimo el lenguaje del original” (Dutton 89).

este mártir. “Parece inevitable la conclusión de que existía en San Millán algún culto especial a San Lorenzo, relacionado con la ermita en la cumbre del Pico de San Lorenzo y los cuarenta años pasados en estas partes por San Millán, en el siglo VI” (Dutton 143). Cuando el tema llega a Berceo ya cuenta con una amplia tradición, ya que muchos autores se ocupan de él en sus obras. “Ya Dámaso, un gran admirador del mártir romano, se refiere a él en dos epigramas” (Ramoneda 95), así como también numerosos autores como San Fulgencio, San Máximo de Turín Gregorio de Tours, los martirólogos Adon y Usuardo y San Agustín. Estos son algunos entre los muchos autores que escribieron sobre San Lorenzo.

La obra que guarda más relación con el *Martirio* es la obra la *Leyenda Aurea*, de Jacobo de Vorágine. Pompilio Tesauro identificó como el texto más cercano a la fuente de Berceo la *Passio Polychronii*.¹⁴ Se cree que Berceo debió inspirarse en alguna *Passio Sancti Laurentii* de la biblioteca del convento, desgraciadamente perdida (Dutton 143). El *Martirio de San Lorenzo* es la única obra incompleta de Berceo. Rigiéndonos por “las tres partes que recomiendan las retóricas antiguas en la composición de los poemas épicos (invocatio-narratio-conclusio) falta esta última” (Ramoneda 96). En cuanto al estilo “las metáforas e imágenes que aparecen en las obras de Berceo son, por lo general, fáciles de interpretar: muchas tienen gémenes bíblicos” (110). En cuanto a la métrica Berceo en esta obra hace uso del alejandrino y utiliza “sus variedades trocaica, dactílica y mixta” (114).

Contamos con dos copias de la obra *El martirio de San Lorenzo*. Ambas copias pertenecen al siglo XVIII, y provienen del manuscrito en cuarto, Q, que pertenece al

¹⁴ “Es una especie de novela bizantina a lo divino de los martirios de muchos santos, entre ellos Policronio, Parmenio, Elinas, Lucas, Senes, Sixto, Agapito” (Dutton 163).

siglo XIII. Poseen pocas diferencias y ambas terminan con la copla 105. “La primera y mejor copia es la de Ibarreta de hacia 1775-76. Ocupa los folios 45r.-54v del MS *I*. La segunda se encuentra en el tomo 36 *del Archivo de los Benedictinos de Valladolid*, una compilación del siglo XVIII conservada en Silos, folios 139r-145v” (Dutton 144).

El Sacrificio de la Misa

El Sacrificio de la Misa es una de las obras doctrinales de Gonzalo de Berceo que pertenece a la tradición exegetica. La obra “empieza con Jesucristo mismo en su explicación de los acontecimientos de su vida en términos de la profecías del Antiguo Testamento” (Dutton 3). En esta obra, Berceo utiliza también la técnica alegórico-simbólica. Como afirma la hermana Teresa Goode en su obra sobre *El Sacrificio de la Santa Misa*, esta tiene “two-fold interest, the one literary, the other liturgical. Of the literary interest, there is small need to speak. It is obvious. But of the liturgical interest, - that is another matter” (Goode vii). Con su habilidad narrativa Berceo transmite y difunde la liturgia cristiana y la Biblia, que fue muy leída por el pueblo medieval. La Biblia fue la fuente más importante de Berceo y su arma para educar y adoctrinar al pueblo.

La obra *El Sacrificio de la Misa* no se escapa del problema al que se enfrenta el estudioso de las obras medievales al tratar de precisar sus posibles fuentes. Entre las fuentes de esta obra se encuentran dos tratados antiguos importantes que escribió Amalario de Metz (siglo IX), estos son: “*De Ecclesiasticis Officiis y Eclogae de Officio Missae* (PL, CV, 1095-1156 y 1315-1332), en las cuales reunió y codificó las interpretaciones de las ceremonias hebreas en términos de la misa. De su obra deriva en gran parte el tratado usado por Berceo” (Dutton 3). Esta probable fuente es descrita de esta manera.

El manuscrito 298 de la Biblioteca Nacional, Madrid, contiene la *Glosa ordinaria Walafridi Strabi et interlinea Anselmi Laudunensi super Apolalypsim*, folio 2 -33, en una vitela finísima escritura carolingia italiana del siglo XII. Encuadernado con dicho manuscrito, folio 34r -51v, en pergamino y de una mano muy parecida a la de varios códices emilianenses de la primera mitad del siglo XIII, hay un tratado sobre la misa que no lleva título. Al parecer, falta un folio al principio que llevaría dicho título y tal vez un prólogo. Los folios de ambos manuscritos miden 220 por 155 milímetros (Dutton 64).

En *El Sacrificio de la Misa* se hace evidente como Berceo utiliza con gran técnica y habilidad las fuentes para elaborar sus obras. Existen sólo dos manuscritos del *Sacrificio de la Misa*, el manuscrito “MS I (Ibarreta) conservado en Santo Domingo de Silos, de hacia 1775-1776 y, B, Biblioteca Nacional, Madrid, MS 1533 99v.-105v, de hacia 1290 [...] El MS I copia a Q, el MS *en quarto* de hacia 1250-60, para las coplas 1-128, que faltan en F, el MS *en folio* de hacia 1325. Las coplas 129-297 derivan de F. *El Sacrificio* era la primera obra en F, donde faltaban los ocho folios iniciales, o sea un cuaderno entero” (Dutton 13). El manuscrito MS B consta de seis folios, “está escrito en pergamino a dos columnas de una mano de fines del siglo XIII. Los folios miden 290 x 195 mm. Los folios 1-99r contiene la *Crónica* latina del arzobispo don Rodrigo de Toledo.” (13). Esta obra, junto con los *Signos del Juicio Final* y hasta cierto punto los tres *Himnos*, forma el cuerpo litúrgico-doctrinal de su obra (Dutton 12). De este segundo manuscrito, que está incompleto, Mr. A. G. Solalinde da la siguiente descripción:

El sacrificio de la Misa hállase copiado en las últimas hojas del códice de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura 1533 (ant. F. 122) después del texto en latín de las Historias de Conde Don Rodrigo de Toledo que ocupan los folios 1 al 99 v.2. Comienza la poesía de Berceo en el folio 99 v. a. y termina en el 105 v. Como falta la última hoja, nuestra obra queda incompleta, terminando en la estrofa 250 c. (Goode 14).

El duelo de la Virgen

La obra mariana de Berceo, *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su Fijo Jesuchristo*, es una obra que responde al momento en que el culto a la Virgen es muy popular. Estas obras marianas responden a una tradición religiosa que se ha transmitido ininterrumpidamente hasta nuestros días, en “el siglo XIII el culto a la Virgen se había desarrollado plenamente” (Ramoneda 60). En la Rioja, lugar de procedencia de Berceo, el culto a la Virgen poseía mucha popularidad.¹⁵

El tema central de esta obra de Berceo es el duelo y dolor de la Virgen por su hijo, el cual está representado a lo largo de la obra. Este dolor de la Virgen por la pasión de su hijo es relatado “con una gama poco variada de matices, una parte del relato se centra en la narración de la vida pública de Jesús y en una explicación de la importancia de la redención” (Ramoneda 65). El inicio de la obra presenta una estructura dialogada, en la cual “San Bernardo, convertido en ocasional periodista se dispone a entrevistar a la Virgen –va dejando paso al monólogo de ésta, interrumpido en dos ocasiones por Jesús para recordarle el sentido de su muerte en la cruz. El *Duelo* se convierte así en una sucesión de diálogos y monólogos y partes narrativas; una estructura que se acerca a la noción medieval de espacio, concebido como una suma de elementos fácilmente descomponibles” (Ramoneda 65). El poema muestra un desorden narrativo, pues sigue la táctica de los poetas medievales, quienes fácilmente podían pasar de una narración en primera persona a una en tercera persona saltando sin transición de una forma a otra. “El relato está dirigido a un interlocutor, San Bernardo, que, escamoteado en seguida por

¹⁵ “Sobre el culto a la Virgen en la Rioja existen ya referencias en los documentos emilianenses de los años 926, 929,945; en el siglo XIII las noticias son más concretas, como ocurre, por ejemplo, en el *Bulario* que se conserva en el Archivo de San Millán” (Ramoneda 60).

Berceo- sólo aludirá a él en una ocasión (43^a), asume el papel de un auditorio más amplio: todos los oyentes a los que la obra va dirigida” (Ramoneda 68). San Bernardo es utilizado por Berceo para lograr su propósito de adoctrinar al oyente.

Esta obra aparece en el ya mencionado manuscrito Ibarreta que data de 1774 – 76, MS 93 que se encuentra en el archivo de Santo Domingo de Silos. El tema de esta obra es muy común y conocido por la literatura medieval. Por este motivo se cuenta con muchas obras, una de ellas sería la que Mushacke publicó, “un texto latino, atribuido a San Bernardo, *Tractatus beati Bernhardi de planctu beate amarie virginis* (págs. 41-50), que parece ser un texto muy parecido a la fuente utilizada por Berceo” (Dutton 7). Pero la obra más cercana a la obra de Berceo es la *Liber de passione Christi et doloribus et plangentibus Matrisejus*, publicada en la *Patrologia latina* 182, cols. 1133-1142” (7).

Los tres Himnos

Los Himnos es una obra escrita por el poeta tomando como fuente una obra latina. Esta obra es catalogada junto con *Del sacrificio de la misa*, y los *Signos que aparecerán antes del juicio final*, como la vertiente más claramente pedagógica de Berceo (Clavería XX). Los himnos, parte de la liturgia, “son cantos de alabanza a Dios” (San Isidoro 152). Éstos al ser cantos dirigidos a Dios fueron de uso diario. Es por este motivo que probablemente el poeta los creó en lengua romance para que pudieran ser cantados por el público oyente. De las obras de Berceo, *Himnos* es la que posee en su composición más características latinizantes que las otras obras. Así usa la forma latina *Virgo* en lugar de *Virgen*. Los tres *Himnos* (*Veni Creator*, *Christe qui lux* y el *Ave maris stella*) se encuentran juntos en los manuscritos (I) y (F). Cada *Himno* consta de siete coplas, y en ellas el poeta trata de ser fiel a la obra latina pero adaptándola de acuerdo a

las necesidades de los poemas en cuaderna vía. “El *Veni Creator* y el *Ave maris stella* figuran entre los himnos mas cantados en la liturgia cristiana. El primero corresponde al domingo de Pentecostés y se canta para anunciar la venida del Señor entre los discípulos reunidos. El *Ave maris stella* se canta en la fiesta de Asunción de María y en las demás fiestas de la Virgen [. . .] El himno *Christe qui lux* se cantaba el domingo” (García 1).

Los loores de Nuestra Señora

El fenómeno mariano empezó a desarrollarse en el siglo III y éste fue creciendo con el correr de los siglos. Para el siglo XIII este fenómeno ya se había desarrollado plenamente (Ramoneda 63). Para Dutton la obra mariana de Berceo “se relaciona con un culto especial del monasterio de San Millán de Yuso, y no son puramente ‘universales’. Tienen una relación íntima con el gran cenobio riojano y con una virgen particular, la de Yuso, Nuestra Señora de Marzo, y, aunque menos exclusivamente, forman parte de la obra propagandística a favor de San Millán de la Cogolla” (Ramoneda 63).

La obra *Los loores de Nuestra Señora* cuenta con dos manuscritos “los folios 84v -97v del MS Ibarreta y el MS S, folios 131r- 138v, que contiene las coplas 1-56” (Dutton 69). El manuscrito MS S se encuentra en el tomo 36 del *Archivo de los Benedictinos de la congregación de Valladolid*, conservado en la Abadía de Santo Domingo de Silos. En cuanto a las fuentes no se puede precisar claramente de donde proviene la obra. Es muy probable que Berceo al crear esta obra se basara únicamente en sus conocimientos cristianos y bíblicos.

Signos que aparecerán antes del Juicio final

Esta obra es un pequeño poema compuesto en cuaderna vía que se encuentra en un único manuscrito I, “Ibarreta, folios 97v – 102 r” (Dutton 120). Los *Signos* son,

“según Berceo, su versión particular de un sermón de San Jerónimo” (Ramoneda 21). Los *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* es un poema compuesto de 77 estrofas. En el poema se pueden distinguir claramente dos partes: la primera parte que se refiere a los signos y la segunda parte que comprende el Juicio Final. Berceo inicia la narración con una introducción que abarca las estrofas 1-4. Luego sigue con la descripción detallada de los quince signos. Esta descripción está contenida desde la estrofa 5 a la 25. La estrofa 26 sirve como mediadora entre los 15 signos y el Juicio Final. En la estrofa 27 se describe el Juicio Final; en esta parte nuestro autor separa los justos a la derecha (estrofas 27- 30) y los malditos a izquierda (estrofas 31-35). Luego empieza el premio y castigo, los castigos para los malditos, que están contenidos en las estrofas 36-47, y el premio para los justos que están contenidos en las estrofas 49-60. En las siguientes estrofas el autor narra la venida del Rey de la Gloria como Juez Supremo. Relata además el gran terror que toda la creación sufrirá, incluyendo a los ángeles. Luego describe el miedo y terror, de tal manera que todo quedará en un silencio sepulcral. Al miedo le sigue la narración de la visión horrorosa del infierno con serpientes de bocas abiertas, lenguas enormes y dientes afilados. Luego señala que los bienaventurados no tendrán noche porque el bien los iluminará y los condenados permanecerán en las tinieblas por carecer de la luz divina. La narración termina en las estrofas 75 y 76 con la penitencia. El poema se cierra en la estrofa 77 con la petición y las oraciones del Padre Nuestro y Ave María.

En toda la Europa medieval proliferaron las versiones de narraciones literarias e iconográficas de estos quince *Signos* que anunciarán el juicio de Dios. Es así como la obra de Berceo, *Los signos que aparecerán antes del Juicio Final*, forma parte de una

larga tradición literaria medieval. Esta obra que es de nuestro interés en esta investigación será analizada y estudiada con detenimiento en el capítulo cuatro.

Milagros de Nuestra Señora

La obra de Berceo *Milagros de Nuestra Señora*, es la más conocida y estudiada por la crítica literaria. Esta obra forma parte del fenómeno más popular en el mundo cristiano de la época medieval, el culto a la Virgen María, que se afianzó en los siglos XII y XIII en Europa. La Virgen María había sido una figura secundaria en el cristianismo, pero a “mediados del siglo II es cuando María comienza a destacarse como una fuerza importante en la devoción occidental” (Gerli 20). La Virgen María se transforma en la llave de salvación con la que cuenta el hombre para su salvación y redención cristiana. Esto se logra “con los escritos de San Justiniano y san Irineo” (20), los cuales intentaron reconciliar la figura de la ‘Nueva Eva’ salvadora, con la pecadora ‘Eva Antigua’.

A partir del siglo V, la presencia de la Virgen María en la Península Ibérica cobra más importancia en la liturgia mozárabe. Pero son los padres de la iglesia visigótica los que desarrollan las creencias claves del marianismo; San Idelfonso de Toledo (606- 667) escribió un tratado sobre la virginidad de María, tema de gran importancia para los cristianos. Además, en la liturgia mariana visigótica aparece la idea de María como mediadora y que nos puede abrir la puerta del cielo. El clérigo cisterciense San Bernardo de Clairvaux (1153), en sus Sermones “desarrolla en forma metafórica su teoría de la meditación universal. Para San Bernardo la Virgen es el canal de la gracia divina y el mejor camino hacia Dios” (Gerli 21). Este Santo define a la Virgen como la humanidad pura que intercede por nosotros ante Dios, es la figura materna que conecta al hombre con Dios.

En el siglo XII se produce un fenómeno cristiano arrasador, que tiene como centro a la Virgen María. La devoción mariana del pueblo cristiano hace que ella cobre importancia en las peregrinaciones, en la iconografía y sobre todo en la literatura. Los *Milagros de Nuestra Señora* forman parte de este fenómeno cristiano que refleja el espíritu de devoción del pueblo medieval en los siglos XII y XIII. El monasterio de Yuso de San Millán de la Cogolla, es uno de los monasterios en los que según algunos críticos existía el culto a la Virgen. Como es sabido este culto a la Virgen motivó las peregrinaciones, hecho que está muy ligado a las obras marianas de Berceo. Probablemente estas obras sirvieron para atraer a los peregrinos que pasaban por el Camino de Santiago ya que el Monasterio de San Millán estaba a unos pocos kilómetros de este camino. Así lo podemos notar en la introducción de la obra en donde el peregrino está ampliamente identificado. Esta obra tiene también un espíritu propagandístico ya que en aquella época los monasterios se disputaban entre sí las riquezas y competían para atraer a los peregrinos. Podríamos afirmar que la obra *Los Milagros* está enmarcada en un contexto histórico de una realidad social ideológica e intelectual específica.

En cuanto a la fecha y fuentes,¹⁶ se puede deducir “que éstos fueron obra de larga elaboración, puesto que hay indicios de que Berceo comenzó a escribirlos antes de 1246 y continuaba trabajando sobre ellos después de 1252” (24). Esta literatura se centra en los milagros de la Virgen y se convierten en el tema principal de este culto. Durante el siglo

¹⁶ “La búsqueda de las fuentes de los *Milagros de Nuestra Señora* fue, hasta hace pocos decenios, un problema de la historia literaria, pues los eruditos trataron de descubrirlas en la *Leyenda aurea* o en *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais, o en los *Miracles de la Vierge* de Gautier de Coinci, o en el libro de Bernardo Pez. Hoy el problema se considera resuelto gracias a la publicación de la tesis doctoral de Richard Becker, quien, siguiendo la labor comparativa de Mussafia sobre las antiguas colecciones de milagros marianos, sacó a luz manuscritos Thott 128 de la biblioteca de Copenhague, en el cual se hallan los primeros veinticuatro milagros de Berceo, todos excepto el último” (Gariano 24).

XIII, contamos en la Península Ibérica con tres importantes colecciones sobre los Milagros de la Virgen, *las Cantigas de Santa María*, de Alfonso el Sabio, el *Liber Marie*, de Juan Gil Fernández de Zamora, y *Los Milagros* de la Virgen de Berceo. Estas tres colecciones presentan muchas coincidencias en sus narraciones. Este detalle hace probable que puedan tener las mismas fuentes. Se afirma que “la fuente de los veinticinco *Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo, es una compilación de veintiocho historias escritas en prosa latina” (26). Han llegado hasta nuestros tiempos dos manuscritos de esta colección latina. Uno de ellos es el manuscrito Thott 128 de la Biblioteca Real de Copenhague, el otro es un manuscrito hispánico que fue descrito por Richard P. Kinkade en un estudio de investigación que hizo en 1971, el cual se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. El manuscrito de Copenhague es el más cercano a la obra de Berceo.

A pesar de tener semejanzas con su fuente, la obra de nuestro escritor castellano presenta elementos y recursos diferentes. El estilo literario de nuestro poeta se refleja en la narración dejando en evidencia su ingenio y talento. En cuanto a lengua y estilo de “los *Milagros de Nuestra Señora*, así como todas las otras obras de Berceo, no son literatura forjada por una imaginación popular, sino literatura para la imaginación popular creada por un hábil artista de amplia formación libresca quien adapta su expresión a la mentalidad del pueblo al que busca influir. Berceo rebaja, concreta y coloquializa los hechos que narra, infundiendo su expresión de popularismo, para aproximarlos a un público no erudito” (Gerli 32). Para muchos críticos Berceo es sólo un poeta rústico y de escasa formación, pero Gerli discrepa, y pone en claro como Berceo utiliza su habilidad artística para educar y adoctrinar al pueblo medieval.

La estructura de *Milagros de Nuestra Señora* consiste “en una colección de episodios casi independientes, aunque el marco hispánico que los encierra y el alegorismo que lo introduce son rasgos estilísticos individuales” (33). Para leer y apreciar la estructura narrativa y temática de esta obra tenemos que analizarla bajo los principios de la teología mariana y bíblica. La introducción de la obra es la clave de la organización y unidad de la obra. Es en la introducción¹⁷ donde radica la novedad de esta obra; por tal motivo ha recibido mucha atención de la crítica literaria. La técnica alegórica utilizada por Berceo es una de las más difundidas en la literatura de la edad media. Pero no se ha llegado a establecer o explicar claramente el sentido de esta introducción con los veinticinco milagros. Los aportes importantes son los de James F. Burke y Northop Frye quienes afirman, citados en Gerli, que “la alegoría es un elemento estructural de la literatura’ y se cultiva no sólo para adornar sino para organizar, unificar y explicar el sentido de una obra” (35). Si partimos de este principio podemos afirmar que en la Introducción se encuentra la clave de la unificación temática de la obra.

La presencia de la alegoría en la Introducción de los *Milagros* se puede analizar bajo la técnica de la tipología,¹⁸ muy usada en la Edad Media. Si analizamos la introducción a los *Milagros* bajo la luz de esta técnica “descubrimos en ella un intricado y coherente sistema de asociaciones que unifica, estructura y presta sentido no sólo a la misma Introducción , sino al resto de la obra” (37). Berceo como hábil escritor utiliza esta técnica y basa su obra en la caída y redención del hombre. Este tipo bíblico está

¹⁷ “Las fuentes de la introducción pueden rastrearse a través de muchos autores antiguos. En el siglo XIII se verifica una verdadera eclosión en el culto mariano por toda Europa, que corre pareja, aunque independientemente, con la difusión de la poesía amorosa provenzal en que se exalta la figura de la mujer” (Gariano 29).

¹⁸ “La tipología, o la elaboración figurativa, era una técnica de composición e interpretación textual ampliamente practicada durante la Edad Media” (Gerli 35).

presente en cada milagro que forma parte de la obra unificándolos con la simbología y figuras alegóricas de la introducción. En ella Berceo “busca reconstruir y restituir el Paraíso perdido por medio de una sistemática elaboración de imágenes poético-tipológicas. Es por esta razón por lo que adopta el motivo del *hortus conclusus* y urde alusiones a las profecías marianas del Antiguo Testamento dentro de su descripción. El poeta desea establecer la clara tipología entre el mundo de la Vieja Ley, el del pecado, y el de Adán y Eva, y el de la Nueva Ley, el de la posibilidad de la salvación del Pecado Original por medio de Cristo y el instrumento humano de su advenimiento, su madre” (45). La idea central de la obra es la exaltación a la madre de Cristo y funciona como un elemento unificador. Es decir la mediadora, la que va a interceder por la gracia de los pecadores, es la salvadora, lo que quiere decir el objetivo básico del hombre medieval.

De esta obra existen tres manuscritos, los cuales se denominan “*I*, *F* y *M*. *I* es la copia llamada de Ibarreta, hecha entre 1774 y 1779 y sacada casi entera de un manuscrito en cuarto del siglo XIII (*Q*) hoy perdido. *I* es el Manuscrito 110 (*Olim*, 93) que pertenece al Archivo de la Abadía de Santo Domingo de Silos” (Gerli 49). “*F* es un manuscrito en folio del Siglo XIV que se pensaba perdido hasta que en 1926, C Carroll Marden, redescubrió dos partes de él en Santo Domingo de la Calzada. Hoy día la mayor parte de *F* pertenece a la Real Academia de la Lengua” (Gerli 50). El manuscrito *M* fue denominado así por el padre Diego de la Mecolaeta, abad de San Millán de la Cogolla “quien lo sacó de *Q* y *F* entre los años 1741 y 1752” (Gerli 50). Hoy este códice pertenece a la Biblioteca Nacional de Madrid.

La vida de Santo Domingo de Silos

La obra la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Gonzalo de Berceo es una obra hagiográfica.¹⁹ En cuanto a su fuente “Berceo se basa, sin ninguna duda, en la *Vita Beati Dominici*, compuesta por el monje Grimaldo, hacia 1090, a petición del abad que sucedió a Domingo, Fortunio (1073-1116). Berceo sin embargo no usa el original sino una copia realizada entre 1100 y 1236, que podía estar incompleta” (Ruiz Domínguez 21). La aportación extraordinaria de nuestro autor es como transforma la obra hagiografía latina de Grimaldo en tetrástrofos de la cuaderna vía (Sala 42).

El manuscrito Ms. S, “perdido en el siglo XIX, fue descubierto casualmente en 1915 por fr. Mateo del Alamo, monje de Silos en el desván de una casa de Carazo, localidad muy próxima al Monasterio de Santo Domingo” (Ruffinatto 54). Este manuscrito se encuentra en una encuadernación de madera revestida de piel del siglo XVII. Probablemente este manuscrito pertenece a los siglos XIII y XIV. Los tres folios de guarda han sido añadidos por el encuadernador del Siglo XVII. En el *verso* del segundo, una mano del siglo XVIII ha diseñado el escudo del monasterio de Silos. Tres distintas numeraciones que corresponden a las tres partes en el que se dividía el manuscrito antes de la intervención del encuadernador. La primera foliación, del siglo XVIII, comienza en el cuarto folio, numerado 1 y termina en el número 86 y corresponde al manuscrito que contiene en latín la vida de Santo Domingo escrita por el monje Grimaldus. Este texto está escrito en una columna (53). La segunda foliación, también del

¹⁹ Como vimos antes se entiende por ‘hagiografía’ el tratado biográfico de los santos venerados por la iglesia Católica. Sin embargo, esta definición no es suficiente para una correcta valoración de semejante fenómeno literario, puesto que no tiene en cuenta dos factores esenciales que contribuyen en igual medida a la caracterización del relato (o leyenda) hagiográfico (-a), diferenciándolos de otros trabajos aparentemente afines tales como, por ejemplo, el panegírico o la simple biografía (Ruffinatto 17).

siglo XVIII, corresponde al manuscrito que contiene la vida de *Santo Domingo de Silos* escrita por Berceo. El texto está escrito a dos columnas, y probablemente fue escrito por Berceo en el mismo monasterio de Silos.

El otro manuscrito H, fue llamado H por Fitz – Gerald, escrito a dos columnas, copia de S realizada en el monasterio de San Martín de Madrid. El manuscrito H fue denominado por Sánchez “Códice de Montserrate” porque se conservaba en el monasterio de Nuestra Señora de Montserrat hasta la supresión de las órdenes religiosas en 1815. Pasó luego a la Real Academia de la Historia y allí fue colocada entre los manuscritos de don Luis de Salazar (55). El manuscrito E formaba parte de un manuscrito más amplio que probablemente contenía todas las obras de Berceo. Se puede decir que en la tradición manuscrita de la *Vida de Santo Domingo de Silos* existen claramente dos troncos independientes representados por S y E, que tienen un origen común con el arquetipo (56).

En conclusión, se puede afirmar que todas las obras de Berceo tienen una relación estrecha con el monasterio de San Millán de la Cogolla “aparte de las obras que llamamos litúrgico- doctrinales: *Sacr.*, *Signos*, *Himnos*. Las *Vidas San Millán*, *Santo Domingo de Silos* y *Santa Oria* tratan de santos íntimamente relacionados con San Millán de Suso. Las obras marianas, *Milagros*, *Duelo*, *Loores*, se relacionan con el culto especial de la Virgen en San Millán de Yuso” (Dutton 139). Podemos afirmar también que Berceo utiliza su habilidad creadora para beneficiar al monasterio al cual pertenecía, hecho que queda demostrado en algunas de sus obras. Es evidente que las obras de Berceo, al pertenecer al grupo social de los educados de su época, caen dentro de la literatura especializada y utilizada en la tarea didáctica del pueblo medieval. Se puede

observar que al crear estas obras, el autor fue influenciado por las políticas y pensamiento dominantes en la época en que vivió.

En la obra *Signos que aparecerán antes del juicio final*, Berceo recrea un tema fascinante y aterrador para sus coetanos, el apocalipsis y su juicio final. El hombre de esta época vive sumergido en la histeria de la espera de este suceso y ve en todo acontecimiento especial el fin de los tiempos. En esta obra, Berceo sigue la línea fascinante que despierta en la imaginación del mundo medieval este tema. Esta fascinación queda demostrada por la literatura cuantiosa que trata el apocalipsis y el juicio final. De esta forma, Berceo y su obra forman parte de esta literatura apocalíptica, la cual no sólo se desarrolló en la literatura, sino también cuenta con un gran repertorio representativo en las otras artes, como son la pintura y la escultura. En el siguiente capítulo se resalta algunas de estas obras literarias y artísticas anteriores a la obra de Berceo que reproducen este mismo tema del Apocalipsis.

CAPÍTULO 3

ANTECEDENTES DEL APOCALIPSIS Y JUICIO FINAL

El tema del fin de los tiempos es uno que se encuentra bastante arraigado en la historia del pensamiento oriental y occidental. En ciertos momentos de la historia de la humanidad, el tema despierta un gran interés que se difunde a través de la filosofía y las artes. La Edad Media presenta, de este modo, una creciente fascinación con los temas del apocalipsis y el juicio final, los cuales son reproducidos en las obras de filósofos, escritores y artistas plásticos; pero también llega a cautivar al pueblo llano con la popularidad y expansión de las doctrinas que propagara el cristianismo. La época que llamamos Edad Media aglutina muchos siglos que van entre el fin de la Antigüedad hasta los tiempos modernos. Al abarcar tantos siglos se convierte en un período de acontecimientos diversos en todos los aspectos surgiendo diversas manifestaciones del quehacer humano, entre ellas el desarrollo de nuevas formas en las artes visuales, las cuales estuvieron relacionadas a la historia de la religión cristiana. Muestra de ello la tenemos en la arquitectura y la escultura, las cuales se desarrollan al servicio de los preceptos del pensamiento filosófico y cristiano. En la arquitectura esta relación se pone de manifiesto en la construcción de edificaciones como catedrales, monasterios e iglesias; las mismas que serían decoradas y ornamentadas con pinturas y esculturas que hacían uso de una vasta iconografía cristiana.

En la historia del pensamiento cristiano podemos ver el uso de los argumentos teológicos basados en creencias y de acuerdo a lineamientos políticos que se dieron en

períodos en los cuales fueron formulados. Estos pensamientos fueron ilustrados en la literatura y arte cristiano desde sus inicios y a través de los diferentes períodos del medievo, contribuyendo con esto a dar forma al pensamiento y cultura de la civilización de Occidente. Los escritores y pensadores que dejaron sus testimonios escritos, así como aquellos que los dejaron plasmados en otros medios de representación artística, abordaron el tema de acuerdo a las ideas en boga de cada época pero también compelidos por eventos contemporáneos que afectaron de forma directa y material las sociedades en las que vivieron. Un aspecto importante de los acontecimientos históricos que influyen en el pensamiento reflejado en las obras medievales es la conciencia de la muerte que se generalizaba después de que alguna catástrofe natural azotaba de forma severa a las poblaciones de aquella época.

Se cuenta entre estos acontecimientos históricos los diversos terremotos que ocurrieron durante los siglos, algunos de los cuales son señalados por Sigisberto de Gemblous y San Medardo de Soissons de Lieja y Lobbes. Otro hecho importante y que diezmó a gran parte de la población medieval fueron las diversas pestes que la azotaron a través de los siglos. La más grande, o tal vez la mejor documentada, fue la peste negra o “mal de los ardientes”, la cual aparece en una obra mundialmente conocida como *El Decamerón*. El constante estado de sitio y de guerra que generaban las relaciones beligerantes entre los pueblos musulmanes y los cristianos también generaba una conciencia que se asociaba al fin de los tiempos; un ejemplo de esto sería la invasión de Almanzor dentro de la Península Ibérica (Ramoneda 20). Hechos históricos como estos dieron paso a los argumentos teológicos que se popularizaron en la época medieval, lo

que provocó en la mente de la gente una sicosis en espera de las señales que presagiaban el fin de los tiempos, esto es, el acontecimiento final o apocalipsis.

La exégesis del *Apocalipsis* en la época temprana medieval tiene una historia compleja y que se entreteje en textos escritos por autores desconocidos. El tema fue manejado a la luz de dos interpretaciones: la primera es la interpretación ortodoxa (fiel) de las primeras traducciones latinas que surgen en el siglo IV; mientras que la segunda obedece a una extensa alegoría creada por la iglesia cristiana, la cual interpreta el *Apocalipsis* de acuerdo a la construcción de su propia doctrina. La investigación presente estará centrada en las interpretaciones del *Apocalipsis* a lo largo de los siglos y tomando en cuenta cómo cada autor adaptó el material recibido a nuevas formas en respuesta a los patrones impuestos por la Iglesia, la cual se iba desarrollando y afianzando a través de la difusión de sus preceptos. De este modo, estos textos escritos y de las artes plásticas contribuyeron a la popularidad que iba adquiriendo el tema del apocalipsis.

Las artes involucradas en la propagación del tema del apocalipsis y el fin de los tiempos son: la literatura, la escultura, la pintura y la arquitectura. En este capítulo haremos un sumario de las interpretaciones de los autores más importantes que dan las bases para el desarrollo del pensamiento occidental como: Irineo, Origen, Victorinus, Tyconio, Hipólito, San Isidoro de Sevilla, San Agustín y Joaquín de Fiori; así como también se considera el aporte del Beato de Liébana quien con su obra incrementó la popularidad y la introducción del tema el apocalipsis en las artes visuales.

Antecedentes históricos como interpretación del fin de los tiempos

Los terremotos a los que se refieren Sigisberto de Gemblous y San Medardo de Soissons, de Lieja y Lobbes son hechos que fueron interpretados como señales de la

proximidad del fin de los tiempos. Esta idea se origina por la creencia de que seres sobrenaturales eran los responsables intervinientes en los desastres naturales que causaban gran desolación por la destrucción y mortalidad que dejaba a su paso: terremotos, erupción de volcanes, huracanes, diluvios y otros desastres. Para el pueblo medieval, estos eventos de la naturaleza eran castigos enviados por Dios cada vez que hombres y mujeres se rebelaban contra las normas y preceptos de la iglesia. La idea del porqué de estos desastres influía en el estado emocional de todo el pueblo, el cual vivía sumergido en la histeria colectiva provocada por la creencia de la furia de Dios y a la espera del apocalipsis y el juicio final. Un buen ejemplo de la furia de Dios contra un pueblo quedó evidenciado en la narración bíblica de la destrucción de la ciudad Sodoma y Gomorra (Nur 74). La historia consignada en el libro bíblico *Génesis* relata que el castigo divino “hizo llover del cielo sobre Sodoma y Gomorra azufre ardiendo que venía de Yavé, destruyó completamente estas ciudades y toda la llanura con todos sus habitantes y la vegetación” (19: 24-25).

En la historia del mundo han ocurrido muchos sucesos naturales que han ocasionado la destrucción de ciudades y una gran mortandad de sus habitantes. En Roma tenemos como ejemplo el desastre natural que destruyó la famosa ciudad de Pompeya. La erupción del Vesubio ocurrió el año 79 d.C., cuando Pompeya había sufrido ya un terremoto el año 62 o 63 d.C., el cual había destruido la ciudad que era propensa a terremotos severos. De hecho, este terremoto fue tan devastador que el emperador Nerón fue a evaluar los daños personalmente y recomendó a la población abandonarla definitivamente. Gran parte de la población decidió permanecer en la ciudad y dieciséis años más tarde fueron sepultados por la erupción del Vesuvio (Nur 78).

De este modo, en la época medieval la sociedad se edificaba sobre la base de creencias y temores que emanaban de la instrucción cristiana, las cuales profesan una serie de premios y castigos otorgados por Dios. Debido a esto, el período estaba envuelto en un estado de enajenación que presagiaba la venida del fin de los tiempos, y que se narraba en el libro bíblico de la revelación o *Apocalipsis*, “Se produjeron relámpagos, retumbar de truenos y un violento terremoto. Nunca hubo terremoto tan violento como éste desde que hay hombre sobre la tierra. La Gran Ciudad se abrió en tres partes y las ciudades de las naciones se desplomaron” (16: 16). El pueblo medieval esperaba estos acontecimientos con gran terror, de tal manera que veían en cualquier desastre natural el cumplimiento de las profecías del Apocalipsis.

Otro acontecimiento histórico visto como una señal del fin de los tiempos se relaciona al nombre de Abu Amir Mohammed Ben Abi Amir al-Ma’Afiri, “a quien sus conciudadanos llamaban Al-Mansur, el Victorioso, y nosotros llamamos en romance Almanzor” (Beladiez 21). Este personaje empieza a sobresalir por su poder político el día de la investidura del Califa Hixem II. Siendo aún niño, Almanzor vivió junto a este califa y utilizó todos los momentos que se le presentaron para erigir su poderío, entre ellos el quehacer bélico. Luego de trasladar su residencia a Medinat al-Zahira, anunció que “Hixem II se dedicaría en lo sucesivo solamente a la piedad y que él, su Hachib, sería el único y exclusivo encargado de la administración de los asuntos de estado [. . .] fue entonces cuando empezaron sus campañas contra los estados cristianos” (146). En la Península Ibérica el objetivo de los reinos cristianos fue desalojar a los musulmanes y colonizar las tierras que ellos abandonaban. Los ataques guerreros y las victorias de Almanzor contra los cristianos sólo fueron realizados para consolidar su poder en

Córdoba, y llevó “a cabo sus campañas contra los reinos cristianos bajo el estandarte del Profeta. En León, Castilla, en Navarra y Cataluña creían que el Hachib cordobés les hacía la guerra porque eran cristianos [. . .] y los atacó cincuenta veces en veinte años” (151-52). También se tiene noticia de su ataque a Santiago de Compostela el año 997. Desde el punto de vista cristiano, Almanzor fue percibido como un fánatico exterminador de los cristianos, como un azote de Dios. Por esto, él encarna al Anticristo que el pueblo medieval espera antes de la venida del juicio final y el fin de los tiempos, quien no iría al limbo sino que, como anota Beladiez, “Mortus est Almanzor et sepultus est in Inferno” (121).

La gran mortandad que sufría el pueblo medieval no sólo se debía a los fenómenos naturales y los continuos choques bélicos entre los grupos existentes. Esta mortalidad también se debe a las diversas plagas y epidemias que azotaban una región en particular o un continente. Se sabe de dos pestes que habían llegado a Europa a través de dos grandes epidemias previas: una en el siglo V antes de Cristo, inmortalizado por Tucídides, y la otra durante el reinado del emperador Justiniano (527-565 D.C.). Además varias fuentes indican que hubo brotes de la plaga en la época romana y en los siglos de la Edad Media. Pero fue sólo en el siglo XIV cuando la peste cobró una visión escalofriante. En Europa comenzó en 1348 y es llamada la Peste Negra, la cual era bubónica y neumónica (Carpentier 35).

Antecedentes literarios del *Apocalipsis* y *el Juicio Final*

El libro bíblico *Apocalipsis* del apóstol San Juan levantó mucho desacuerdo y debate en la iglesia cristiana primitiva. Estos debates no sólo se dieron acerca de cómo debía ser leído, sino también sobre si se debía incluir o no en la lista de libros

pertenecientes al canon del cristianismo ortodoxo. Estos dos conflictos no pueden separarse fácilmente, ya que el surgimiento de la lectura del *Apocalipsis* fue fructífero para la vida de la iglesia, y el centro de la discusión fueron su origen apostólico y canonicidad. De este modo, puede ser útil examinar, una vez más, algunas de las etapas claves en el debate sobre el libro durante los siglos II y III. Estos puntos de reflexión que se dieron en la etapa temprana de la recepción del conjunto del *Apocalipsis* generaron debates posteriores sobre la utilidad del libro y su correcta interpretación.

San Jerónimo reconoció que el *Apocalipsis* tenía esta especial condición, y afirmaba que el *Apocalipsis* tenía tantos misterios como las palabras, misterios que atraían a algunos y que otros rechazaban. Para lectores como San Jerónimo y sus seguidores, el simbolismo ambiguo, la confusa estructura y el carácter extraño de este libro dio como resultado una nueva interpretación. Todos los pensadores ayudaron a que el enigma de la revelación de San Juan fuera interpretado desde diferentes perspectivas. Se piensa que las primeras iglesias de Asia Menor, a quienes estaba dirigido el libro, captaron inmediatamente su mensaje, aunque no se puede asegurar a ciencia cierta. Lo que está claro es que durante el siglo II los aspectos del mensaje del *Apocalipsis* levantaron muchas críticas. Esto se percibe en las interpretaciones que revelan algunos aspectos claves en el desarrollo del pensamiento patrístico del *Apocalipsis* (McGinn *Turning* 83).

Algunos estudiosos de la historia primitiva de la iglesia han visto la crisis en el retraso, o la no aparición, de la Perusia en el momento crucial del desarrollo de las primeras comunidades de la gran iglesia incipiente de Jesús. Sin negar que el retorno de Jesús fuera un problema importante, las interpretaciones se concentran en el supuesto

abandono del sentido apocalíptico de la historia en el siglo II. Se puede argumentar que el siglo II mostró una impresionante cantidad de creatividad en el tema apocalíptico. La aparición en este gran escenario del pensamiento sobre los últimos tiempos de Ireneo e Hipólito, y en cierta medida de Tertuliano, fue un logro teológico. El desarrollo de este pensamiento tiene poco que ver con el *Apocalipsis* de San Juan. La imagen típica de los acontecimientos de los últimos tiempos era una construcción teológica que pretendía fusionar muchas fuentes, tanto de la Biblia como de otros escritos y tradiciones orales. Esto es evidente, por ejemplo, en la teología por la cual surge la figura del Anticristo, que se formó en parte por el desarrollo de la cristología del siglo II. El hecho de que el *Apocalipsis* de San Juan, después de mucho debate, fuera aceptado como canónico no debe eclipsar el hecho de que en la larga tradición de la historia apocalíptica patristica el libro generó diversas interpretaciones y dos ramas importantes que explican el suceso del fin del mundo: la rama milenarista y la antimilenarista²⁰ (McGinn *Turning* 84).

Al debate sobre el apocalipsis ha sido vinculado el tema milenarista, es decir, el reinado de mil años de Cristo y la resurrección de los santos después de la derrota de las

²⁰ “Se pueden observar tres tipos de *milenarismo*: el milenarismo, el premilenarismo y el posmilenarismo que hablan de dos milenios. En uno de ellos Satanás está atado y en el otro Cristo reina. Se entiende por *milenarismo* la doctrina que sostiene que Satán es maniatado justo al momento en que Cristo muere en la Cruz, de modo que ya ha sido derrotado, aun cuando conserve un cierto poder sobre los hombres, hasta que sea definitivamente precipitado a los infiernos, en la segunda venida de Cristo. Ese reinado terrenal de Cristo coincide con la historia de la Iglesia. Tal es la posición católica desde que San Agustín, a finales del siglo IV, disipó por completo las dudas premilenaristas de los Padres preniceros. Los muertos, pues, resucitarán en la segunda venida de Cristo, comparecerán en el Juicio universal y recibirán entonces su destino eterno (premio o castigo). Por *premilenario* se entiende, en cambio, la doctrina que confiesa que Cristo vendrá para reinar durante mil años, al cabo de los cuales tendrá lugar la definitiva venida de Cristo con toda majestad, se cerrará la historia y se establecerá el reino definitivo. Durante ese milenio intrahistórico, Cristo reinará en la tierra con los ángeles y con los que ya entonces habrán resucitado en esa venida intermedia, previa a la definitiva resurrección final del resto de los mortales. Finalmente el *postmilenarismo* es una posición que hoy pocos comparten. Fue, sin embargo, muy común en el siglo de las Luces y se esconde detrás de la fe en el progreso indefinido de la humanidad. Se afirmaba, entonces, que durante un milenio la progresiva maduración de los dones evangélicos debía preparar la segunda venida de Cristo, al cabo del cual tendría lugar la parusía” (Ignasi 224-25).

fuerzas del mal antes del final de los tiempos, como se narra en el capítulo 20 de *Apocalipsis*. La conexión entre el milenarismo y la aceptación del apocalipsis es importante, pero no se debe exagerar por varias razones. La primera es que no sabemos cómo las creencias milenaristas se generalizaron, ya que fueron formuladas por los cristianos de los primeros ciento cincuenta años de la iglesia. Algunos textos apocalípticos y bíblicos, como las cartas Paulinas, y la cuasi-escritura, como la *Didache*, están libres de milenarismo. Los autores del siglo II más significativos, como Justino e Ireneo, tenían una perspectiva milenarista, mientras que otros como Clemente, Ignacio de Antioquía, y Hermas no lo eran. Muy importante es Hipólito, quien aceptó y ayudó a desarrollar el escenario apocalíptico de los acontecimientos del fin de los tiempos bajo la influencia de Ireneo, pero que no compartía el milenarismo y rompió con la tradición al rechazar explícitamente una parusía inminente (McGinn *Turning* 85).

En segundo lugar, había una gran variedad de formas de milenarismo en la forma que el reino de Dios tomaría, especialmente en lo material. La descripción de San Juan del reinado de mil años en el libro del *Apocalipsis* no es informativa acerca de la naturaleza real del milenio. Su relato de la nueva Jerusalén que desciende a la tierra en el capítulo 21 y 22 es un reino eterno que viene después del juicio final (20: 11-15), y es más sustantiva en mencionar detalles como las piedras preciosas de la construcción de la ciudad, así como su riqueza y abundantes frutos. Vemos que el *Apocalipsis* 20 fue lo suficientemente neutral como para prestar lecturas tanto materialistas como espirituales del milenio del reinado de Cristo. Estas mismas características de la descripción física de los mil años de Cristo se encuentran también en autores del siglo II (86).

Entre los pensadores de la era temprana de la cristiandad que específicamente mencionan los mil años de reino de Jesucristo tenemos a Papias (c. 60-130), “a bishop in Asia Minor who had had personal contact with the disciples of Jesus, especially John. He stated ‘the Lord used to teach concerning those [end] times’ that during the period of a thousand years after the resurrection of the dead, the kingdom of Christ would be set up in material form on this very earth” (Clouse, et al. 72). Otros dos pensadores de la era temprana del cristianismo fueron el obispo de Lyons-Galia, Irineo (c. 130-c 200), y Tertuliano (c.160-c. 220). San Irineo fue sucesor de Plotino, y fue el primer teólogo importante de los padres de la iglesia. Se educó en el Oriente pero fue uno de los más importantes padres de la iglesia de Occidente. En su obra *Contra las Herejías*, en el libro 5, presenta el mejor argumento de su escatología milenarista por la cual el milenio del reinado de Cristo es representado como el paraíso en la tierra, un lugar de redención para el hombre por su pecado originado con Adán y Eva (Clouse, et al. 77). Y después de estos mil años de redención comenzará el juicio final. El milenarismo de Irineo responde a su idea de la economía de la salvación, por la cual la justicia divina universal forma un ciclo en la cual interviene la creación, la redención y el juicio final (O’Donovan 15). De esta manera, su teología señaló lo que se convertiría en la principal línea del pensamiento cristiano.

Tertuliano fue otro padre de la iglesia quien fue un abogado y profesor del Norte del África, y uno de los escritores más prolíferos en los primeros tiempos del Cristianismo. Perteneció al período histórico de la segunda parte del siglo II y la primera parte del siglo III. Fue uno de los padres de la iglesia que no fue canonizado, pero que ejerció gran influencia en la cristiandad occidental. Según él, el proceso de alcanzar

justicia se lleva a cabo a través de etapas de crecimiento: la etapa rudimentaria del natural miedo a Dios; la etapa de la ley y los profetas, período de la evangelización; y luego la etapa del Espíritu Santo, el cual proclama el éxito de Cristo a toda la gente. Le seguirá otro periodo, el reinado visible de Cristo en la tierra. Este reino se establecerá después de la resurrección y existirá por mil años. Durante el reino de mil años una nueva Jerusalén será restaurada y todos los cristianos serán juzgados por sus actos, y todos aquellos que no siguieron las reglas de la iglesia serán juzgados cuando al final del milenio el mundo sea destruido por el fuego y los malvados sean conducidos ante el Juicio final. Todos los que creyeron en Dios al instante serán como los ángeles, es decir poseerán una naturaleza incorruptible y entrarán al cielo donde vivirán toda la eternidad (Clause, et al 74).

Hipólito (c. 170-236) fue un obispo y el más importante teólogo y exegeta del siglo III. También fue un prolífico escritor, figura polémica que se convirtió en objeto de gran controversia. Fue autor de obras como *Commentarium in Daniele* y el tratado *De Antichristo*, los que fueron de gran importancia en el desarrollo de la escatología cristiana. Fue la primera persona que utilizó los cálculos matemáticos con respecto a la segunda venida. Mostró que la segunda venida ocurriría en unos tres siglos, y también señaló el retorno y resurrección en el marco de una semana universal de siete mil años y argumentó que Jesucristo podría retornar en el año 500. Basó su pensamiento en el libro de *Génesis*, en donde se dice que Dios hizo todas las cosas en seis días y descansó el séptimo día, y esos días simbolizan mil años cada uno. Así seis mil años después de la creación vendría el tiempo para el descanso sabático de los mil años. La utilización de este cálculo, sugirió el período del tiempo de la segunda venida de Cristo que sería alrededor de 250 años (Clouse, et al 75).

Hipólito fue uno de los más importantes pensadores de los patriarcas de la iglesia y vivió en Alejandría en los años 185-25. Fue el segundo gran exegeta apocalíptico del siglo III, además de gran escritor en las diferentes ramas de la teología. Parte de su aporte se resume en el establecimiento de un texto crítico de la Biblia (*Hexapla*); el asentamiento de las bases para la posterior teología mística: instrucciones sobre la oración, disciplina ascética, la contemplación y el martirio; y la sistematización filosófica de la doctrina cristiana en *On First Principles*. Hipólito también escribió extensas obras exegéticas y la obra *Contra Celsum* en respuesta a un escrito anticristiano. Celcius vio a los cristianos como una fuerza antipolítica que negaba las prerrogativas del gobierno y que promovía la desintegración del Imperio Romano (O'Donovan 39).

Las enseñanzas de Origen pusieron en duda las creencias milenarias aceptadas. Él aboga por la espiritualización de la enseñanza de las escrituras, y esto se basa en la pobre opinión sobre el mundo material. Pedía a todos edificar la situación adecuada para que sea posible la venida de Cristo, y ver la historia como una serie de ciclos en lugar de un proceso lineal (Clouse et al. 79). Su pensamiento contrastaba con el de Irineo, quien veía al Imperio Romano como el Anticristo. Cuando llegamos a Origen, encontramos un uso de la revelación de San Juan que va más allá de un énfasis de espiritualización. Entre los exegetas cristianos, Origen se caracteriza por la forma en que dirigió su interpretación de las escrituras hacia una comprensión más profunda de la verdad revelada en el mensaje de la palabra oculta en el texto Sagrado. La visión de la Biblia profundamente espiritual y antimaterialista de Origen puede sugerir una oposición a la revelación espeluznante de San Juan, pero éste no fue el caso. Él consideró el *Apocalipsis* como canónico y cita esto implícita o explícitamente en sus escritos que han sobrevivido. Desafortunadamente,

Origen nunca llegó a escribir el comentario de la revelación de San Juan, pero al parecer ésta fue su intención. Quería usarlo para socavar la interpretación apocalíptica futurista literal al servicio de una interpretación escatológica ya que él no se adhería a una interpretación dogmática, sino histórica, de las profecías bíblicas (McGinn *Turning* 95).

Victorinus, obispo de Pettau, fue un escritor que vivió en el siglo IV. Sufrió del martirio y persecución de Deocleciano probablemente en el año 304. Fue un pensador y el primer exegeta bíblico de la iglesia latina (Steinhauser 29). La exégesis de Victorinus está basada en autores griegos, tales como “Papias, Irenaeus, Hippolytus, and especially Origen. In fact, Jerome explicitly mentions that Victorinus was an imitator of Origen” (Steinhauser 30). Gracias a San Jerónimo no sólo tenemos estos datos sobre la vida personal de Victorinus, sino también tenemos evidencia de su actividad como pensador. San Jerónimo remarca que su griego era mejor que su latín, con lo cual se interpreta que Victorinus fue griego de nacimiento y que el latín fue su segunda lengua.

San Jerónimo, en su obra *De viris illustribus*, da una lista parcial del trabajo de Victorinus²¹: “commentari i in genesim, in exodum, in liviticum, in Esaiaem, in Ezechiel, in Abacuc, in ecclesiasten, in canticum canticorum, in apocalysim Iohannis, adversum omnes hereses, et multa alia” (Steinhauser 30). San Jerónimo también menciona otras obras de Victorinus como: el comentario que escribió sobre el evangelio de Mateo. “Of all these exegetical work only the Apocalypse commentary is extant. We also possess a short study of Victorinus with the title *De fabrica mundi*, which treats the days of

²¹ El *Comentario del Apocalipsis* de Victorinus ha sido preservado en el Codex “Ottobonianus latinus 3288 A” y dos manuscritos secundarios. La primera publicación de esta obra se hizo en 1916 con el título *Editio Victorini*.

creation; it does not appear to have been part of the lost Genesis commentary. All the other works attributed to Victorinus must be considered doubtful” (Steinhauser 30).

La primera interpretación latina del *Apocalipsis* fue el comentario escrito por Victorinus cerca del 300. Esta interpretación tiene una dirección que después fue repudiada por la exégesis del latín tardío; no obstante, influencia la autoridad del gran estudioso de la Biblia, San Jerónimo, y permanece como un estándar por muchos siglos. El concepto del apocalipsis de Victorinus influenciado por Tertuliano y Irineo se aplica a las formas clásicas de la teoría de la recapitulación, “As understood through recapitulation, the Apocalypse presents a series of typological events *recurring* in sacred history from the time of the patriarchs, through the unknown future of the Church on earth, to the *parousia*” (Matter 39). Victorinus sugirió que el reino de Cristo sobre la tierra empezará con la resurrección de los justos en el séptimo milenio de la existencia del mundo. Por esto hizo uso de la semana de la creación y el número siete fue la base para su teoría (Clouse, et al. 76).

La interpretación de Victorinus del *Apocalipsis* era esencialmente “chialistic”, esto es, mira hacia los 1000 años del reino de Jesucristo el cual puede ser un signo del fin de los tiempos. Esta interpretación pareció problemática para la sociedad cristiana después de la era de Constantino. Es en esta época en que la Iglesia creció en instituciones formales más sólidas y desarrolló una relación complicada con el poder temporal del imperio (Matter 39). El emperador Constantino promulgó un edicto en 313, dando tolerancia a la iglesia y favoreciendo a los cristianos de diversas maneras. Por ejemplo, dio el Palacio de Letrán al obispo de Roma, legalizó la entrega de donaciones de dinero a las iglesias y empezaron así las construcciones de los edificios de las iglesias,

también apoyó a los clérigos y mujeres solteras y viudas con los fondos públicos. Esto trajo como consecuencia una nueva relación de los cristianos con el Estado Romano, y el emperador a quien hasta ese momento percibían como el Anticristo. Además los milenaristas habían predicho que Cristo regresaría a poner fin a la persecución de la iglesia, lo cual no armonizaba con los eventos que estaban ocurriendo en ese momento. Ahora, en el nuevo mundo romano cristianizado, toda hostilidad había pasado y era el momento de formular una nueva escatología en reemplazo del chialismo. Los pioneros de este nuevo pensamiento son: Tyconius y San Agustín (Clouse 80).

Tyconius fue un escritor que vivió en el siglo IV. Pamela Bright, en la introducción de su Libro, *The Book of the Rules of Tyconius*, escribe: “the English scholar F.C. Burkitt was looking for a pre-Augustinian African writer whose citation from the Prophets might shed light on the Old Latin version of the Bible. He found such a writer in the fourth century Donatist theologian and exegete, Tyconius” (1). Tyconio fue uno de los más destacados pensadores de la Iglesia Africana, entre los años setenta y ochenta del siglo IV, y también un autor prolífico, pero sus obras principales fueron dos “a commentary on the Apocalypse, now lost, and the *Book of Rules*”(7). Su obra comentario sobre el *Apocalipsis* influenció la exégesis del siguiente milenio, y su libro “*The Book of Rules* was recommended by a long line of theologians beginning with Augustine” (7). A lo largo de su obra Tyconius presenta los temas relevantes de los textos proféticos de la Iglesia Cristiana. Podemos así afirmar que el propósito de Tyconius en su obra el *Book of Rules*, es de proporcionar una guía a través de la gran gama de profecías existentes.

Del estudio de estos textos seleccionados por Tyconius para comentar, podemos observar que para él fue importante un texto profético que advierta a los pecadores de la

muerte y destrucción que espera a aquellos que se separaran del amor de Dios y a los cuales llama a arrepentirse. Las palabras finales del '*Book*' son una descripción "of the annihilation awaiting the members of the Church who have become separated from Christ: 'You are destined for destruction' (Ezek 28:19)" (Bright 9). En sus obras Tyconius insistía en que la sociedad debía permanecer en gracia con el mundo de Dios, la cual debía llamar a los pecadores a arrepentirse. Además Tyconius fue el primer pensador y escritor africano que usó el término "espiritual" en la interpretación de las escrituras.

The revelation of the Spirit in Scripture is not about the destruction that awaits those persecutors roused up by the Antichrist. Tyconius argues that the knowledge that the ultimate victory of Christ over the Antichrist in the 'end times' is hardly a mystery to be wrested from the text by exegesis. The prophetic denunciations speak of 'spiritual' death and destruction that is already present in the Church. Tyconius claims that Scripture speaks of the present reality of sin – the 'mystery of evil' at work in the Church – rather than of the cataclysms of the end times which will be visible to all (Bright 10).

Así Tyconius le da una interpretación diferente al libro del *Apocalipsis*, para él la destrucción de la iglesia y la venida de un anticristo es una realidad dentro de la propia iglesia; es decir, el texto bíblico no proclamaría un evento futuro sino uno propio al pecado del momento. Sin embargo, de acuerdo con la conciencia escolástica tradicional de la iglesia africana, Tyconius espera la venida de Cristo, pero afirma que la segunda venida es un asunto de fe común en el énfasis y argumento de la Iglesia. También afirma que todavía no es tiempo de la manifestación de la gloria de Cristo y de su segunda venida dado que las señales del fin o revelaciones se refieren al pecado del hombre en tiempo real: "The "breaking open" of these sealed mysteries reveals that the "coming" of the Antichrist is a present *invisible* reality within the Church. This is the revelation to the Church concerning the "man of sin" (Bright11).

De este modo, Tyconius llama a la Iglesia “mundo espiritual”; este mundo espiritual es regido por exhortaciones ancladas en el pasado y dirigidas hacia el futuro, pero que en realidad hacen alusión al presente, y que proporcionan las reglas para la elección entre el bien y el mal de cada individuo. La revisión de las escrituras no es hecha por los “signos del final de los tiempos” sino que depende de la realidad oculta espiritual que se va a manifestar al final de los tiempos. Esta interpretación de la profecía revela la distancia que había entre Tyconius y la Eclesiología donatista. Tyconius se negó a reconocer a la iglesia donatista como el remanente fiel y visible que espera el regreso del señor (11).

Los especialistas en los *Comentarios del Apocalipsis* tienen un especial interés en la labor de Tyconius. El *Book of Rules* ha sobrevivido intacto, pero el texto del comentario del Apocalipsis se ha perdido. En un reciente estudio de la historia de la recepción y la influencia de este texto, Kenneth Steinhauser comenta que el obstáculo en el progreso de la investigación de la obra de Tyconius es la pérdida de este texto y también afirma que los investigadores se centran y basan sus estudios en la única obra existente de Tyconius creándose así un problema al analizar el pensamiento e interpretación espiritual de Tyconius ya que están imposibilitados de acceder a la obra perdida. La importancia de esta obra perdida es visible por la influencia notable en los escritores antiguos de los comienzos de la Época Medieval. Gracias a estos escritores podemos conocer y reconstruir esta obra (Steinhauser 2).

Los autores que tuvieron acceso a la obra de Tyconius han reproducido en diferentes niveles su pensamiento. Esta influencia la podemos ver también en Gennadius, quien en su estudio de la escritura eclesiástica a finales del siglo V, prestó especial

atención al *Comentario del Apocalipsis* en su reseña acerca de la labor de Tyconius. Los estudiosos modernos han destacado el reconocimiento que Gennadius da a la insistencia de Tyconius sobre la interpretación espiritual del texto de la Revelación, porque “He (Tyconius) doubts that there will be a reign of the righteous on the earth for a thousand years after the resurrection, or that there will be two resurrections of the dead in the flesh, one of the righteous and the other of the unrighteous” (Bright 25).

Así, Tyconius rechazó la interpretación milenarista fundamental en la tradición latina del *Comentario del Apocalipsis*. Su vigorosa insistencia radica en la interpretación espiritual del texto profético en lugar de la interpretación milenarista presente en Irineo, Tertuliano, Hipólito y Victorinus de Pettau. Tyconio afirmaba que el milenio descrito en *Apocalipsis* 20 es en realidad el tiempo presente, en el cual los santos vienen sin pecado y los bendecidos son aquellos quienes nacen de nuevo a través del bautizo. La primera resurrección sería en realidad la transformación desde la muerte del pecado a la nueva vida de los elegidos (Clouse et al 80).

San Agustín vivió durante los años 356-430. Fue obispo en el Norte de África y edificó una teoría cristiana desde la teología y su entendimiento de la Iglesia. Es uno de los pensadores medievales más difundidos en el presente. Escribió muchas obras pero la más difundida es *City of God: Against the Pagans (De civitate Dei)*, que representa su más grande acierto y ofrece una óptica histórica, social y cultural. En esta obra, en los libros 2, 4 y 5, se hace una crítica a Roma y una alabanza a los emperadores cristianos. En el libro 14 y sobre todo en el 15, se centra la teoría de las dos ciudades y sus historias. En el libro 19 se encuentra el climax de esta gran obra. Los cuatro últimos libros 19-22, están dedicado al juicio, el infierno y el cielo. Se trata de los últimos estados de las dos

ciudades, sus metas o destinos (O'Donavan 111). En el libro 20, describe lo que ocurrirá el día del juicio final, el cual está relacionado con el nuevo y viejo testamento, “The proofs, then, of this last judgment of God which I propose to adduce shall be drawn first from the New Testament, and them from the Old” (512).

Según San Agustín, su trabajo es creado para defenderse contra los que creen en sus propios dioses. En su obra la *Ciudad de Dios*, afirma que el milenarismo comienza con el nacimiento de Cristo “the thousand-year period since the birth of Jesus was the millennium mentioned in Revelation 20, and thus, 1000 or 1033 (the anniversary of the death of Christ) could be seen as a time for expecting the Antichrist and the last judgment” (Clouse et al 26). San Agustín admite que en un momento fue milenarista pero que el extremismo de algunos defensores de esa doctrina lo volvió en su contra, por lo que adopta el sistema simbólico interpretativo de Tyconio y no menciona cuando tendrá lugar ni cuando ocurrirá la segunda venida de Jesucristo. Tampoco vio al imperio romano como el Anticristo. San Agustín creía que la nueva Jerusalén ya estaba presente y afirmaba que siempre que la gracia de Dios entra en los corazones de la gente ellos se convierten en ciudadanos de la ciudad celestial. En el juicio final la Nueva Jerusalén aparecerá con mayor claridad y los cuerpos de sus habitantes se convertirán en incorruptibles e inmortales. Después del juicio final Dios limpiará las lágrimas de sus ojos y no habrá muertes ni pena ni dolor (81).

Gregorio el Magno, conocido como Gregorio I, fue Papa desde el año 590 hasta 604, y fue la llave principal para el desarrollo del papado medieval. Como cónsul de Dios trasladó al papado el vacío creado por el colapso de la autoridad imperial en la mayor parte de occidente y trató de mejorar el lugar de la sede de Pedro entre los reinos

bárbaros. Fue monje, comentarista bíblico, maestro espiritual, administrador y diplomático; aunque no compuso ningún trabajo sobre el tema apocalíptico sus cartas y sermones están llenos de una pronunciada convicción, casi una obsesión con el inminente fin del mundo. Gregorio utilizó el material apocalíptico más allá de una interpretación puramente moral y espiritual. El colapso del gobierno romano en el oeste y el terror de la invasión lombarda llevaron al Papa a una posición de profundo pesimismo acerca del curso futuro de la historia. Es irónico que uno cuya influencia iba a tener un gran efecto en el futuro de la sociedad occidental no creyera que la sociedad tuviera ningún futuro en absoluto (McGinn 62).

San Isidoro vivió en el siglo VI. Perteneció a una notable familia hispano-romana originaria de Cartagena, y que luego se trasladó a Sevilla. San Isidoro y tres de sus hermanos ostentaron posiciones altas en la Iglesia. San Isidoro fue arzobispo de Sevilla en los años 600-639 y sucedió a su hermano mayor, Leandro, en este puesto como también en su labor de conversión de los arrianos. Organizó la Iglesia en España y presidió el Concilio de Sevilla (619) y el Concilio de Toledo en 610 y 633. Él promulgó directivas sobre liturgia, teología y diversas prácticas. Durante el siglo VII, sus escritos se extendieron de la España cristiana a Francia, Cerdeña y partes de Italia. Muchos escritores revelan en sus obras un conocimiento del trabajo de San Isidoro (Throop xi). La obra de San Isidoro *Etimologías* está dividida en veinte libros y fue encargada por el rey Sisebuto, su obra *Sentencias* es un manual de la doctrina cristiana y una práctica pastoral, las cuales fueron modelo para las generaciones posteriores (O'Donovan 204).

La obra más famosa de San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, fue la más usada en la educación medieval. Podemos deducir este hecho por la cantidad de manuscritos

elaborados de su obra. En este trabajo San Isidoro escribe la etimología o “el verdadero significado” de las palabras, ya que para él el significado de las palabras era el fundamento de todo conocimiento (Throop xii). En *Etimologías* sustenta la importancia de conocer el origen de las palabras “Aristóteles la llamó en griego *symbolos* y Cicerón la llamó *annotation* (anotación), porque nos da a conocer los nombres de las cosas [. . .]. Su conocimiento y uso muchas veces es necesario, porque, si sabes de dónde procede un nombre, conoces mucho antes toda la fuerza del vocablo. Pues es mucho más fácil el conocimiento del objeto, conocida la etimología de su nombre” (Libro I. 29: 1-2).

La idea de San Isidoro sobre los reinados tiene como base la corriente patrística de Gregorio Magno. Sobre los reyes señala “La palabra rey viene de regir [. . .] así rey viene de regir, y no rige el que no corrige. Los reyes pues conservan su nombre obrando rectamente y lo pierden pecando” (Libro IX. 3.4). Adopta de Gregorio la teología y la caractereología de los reinos designados por Dios para reprimir el vicio y para disciplinar a los malvados. La regla se manifiesta en disciplina, rectitud y respeto a las leyes humanas y divinas. Todas esas virtudes tienen su comienzo en la humildad, en la orientación a la gloria divina y no a la terrenal. El carácter del poder real para San Isidoro es la igualdad de todos los miembros del cuerpo místico de Jesucristo incorporado a través del bautizo en el reino divino del cual él es la cabeza. Así como también la conversión de naciones como miembros de la iglesia de Cristo instruidos por Dios dentro de la protección de reyes para su beneficio temporal y espiritual. Mientras que Gregorio vio los reinos germánicos como instrumentos providenciales de evangelización y como elementos de orden eclesiásticos, San Isidoro los definió como formas perfectas de la iglesia en la última etapa histórica del reinado de Cristo (O’Donovan 205).

Joaquín de Fiore fue un abad y monje italiano cisterciense que vivió en los años 1135-1202. Fue escritor, filósofo y teólogo. Fue uno de los filósofos que no compartió la interpretación de San Agustín sobre el mileniarismo. Este hombre pertenece a la época más interesante del medioevo, “Participó en la segunda Cruzada y tuvo en Constantinopla una intensa experiencia mística que reorientó su existencia” (Saranyana 221). La idea central del pensamiento del abad era la concepción de la historia en forma trinitaria, y dividió la historia en tres épocas superpuestas y las comparó con las tres personas de la Trinidad. La primera edad del Padre fue la edad de las leyes y del Viejo Testamento, que se desarrolla desde la creación y el nacimiento de Cristo. La segunda, la edad del Hijo, es la edad de la evangelización, la iglesia y el Nuevo Testamento, hasta la segunda venida. La tercera edad, del Espíritu Santo, procede desde la edad del Padre y del Hijo. Joaquín argumenta que la tercera edad puede ser trazada desde los tiempos de Elías y Benedicto de Nursia, el fundador del monaquismo occidental hasta el futuro. Esta época será la de la libertad, que se caracteriza por una iglesia espiritual y la comprensión espiritual del Nuevo y Antiguo Testamento, los documentos de las dos primeras etapas, y de la contemplación gozosa de las cosas celestiales. Será un reino de paz que durará hasta la persecución de los pueblos de Gog y Magog, el Juicio Final, y el final del mundo como lo conocemos hoy en día.

La idea más original y controvertida es la de la tercera edad, la del Espíritu. Joaquín de Fiore estuvo de acuerdo con San Agustín cuando afirma que Satanás sólo fue atado parcialmente con la muerte de Jesucristo, y sólo será vencido completamente y lanzado a las llamas del infierno cuando todas las siete cabezas de las bestias hayan sido destruidas. Entonces el milenio en su plenitud comenzará. La vida de la iglesia se

transformará de una de género activo a una de contemplación (Clouse et al 83). El aporte de este pensador es que “He set a precedent for later thinkers to interpret the event of the Book of Revelation in light of happenings in their own times” (84). Por lo tanto, fue un reformador, no un milenarista. La contribución más original de Fiore fue hacer una reforma y purificación del cristianismo, alcanzar un proceso de evolución y formular que las raíces están en los días de Abraham.

El libro del *Apocalipsis* para Joaquín de Fiore representaba la clave para entender el significado general del libro histórico del Viejo Testamento. De aquí extrae los patrones con los que elaboró el *Liber de concordia*, que contiene los elementos básicos en su exégesis del *Apocalipsis*. En su pensamiento, el *Apocalipsis* no es una adición para el Nuevo Testamento, al contrario éste sería la culminación y sumario de todo el curso de la historia que se inicia en el Antiguo Testamento. De este modo, de Fiore rompió decisivamente con la tradición ticoniana- agustina sobre la interpretación alegórica del *Apocalipsis* e instó a una interpretación histórica, “For Augustine, the Apocalypse functioned primarily as a guide toward and an opening into heaven. For Joachim, it was the key to the meaning of human history” (Randolph 86). Joaquín, de esta forma, introduce el tema del apocalipsis con un significado renovado para su tiempo.

Primeros registros del tema apocalíptico en las artes visuales

En la Península Ibérica, en la Alta y Baja Edad Media, se desarrolló un fenómeno de contacto de la cultura islámica con elementos locales visigóticos y paleocristianos que dieron como resultado el nacimiento de un estilo mixto llamado mozárabe. Durante cinco siglos hasta 1100 se desarrolla el arte mozárabe, siendo el arte del libro una de las manifestaciones más notables. El arte del libro se da en la iluminación de manuscritos, el

cual se desarrolló con rasgos propios en España. La iluminación de manuscritos fue una actividad realizada por los monjes en los monasterios, ellos fueron los que copiaron e ilustraron estos libros litúrgicos. Alcuino de York, publicó un *Sacramentario*, libro de oraciones y ritos para la administración de los sacramentos y un libro en latín de los pasajes del Viejo y Nuevo Testamento para leer durante la misa. Las cubiertas de estos libros eran ricas, ya que por contener temas divinos deberían ser lo más espléndidos posibles. La más suntuosa cobertura de estos manuscritos es sin duda *Lindau Gospels*, elaborado cerca del año 870. Esta cubierta esta elaborada en oro, perlas y piedras semipreciosas (Benton 241).

Esta actividad artística de los manuscritos llegó a los textos que trataban el apocalipsis y el juicio final. Como era de esperarse, las escenas individuales del apocalipsis se encuentran en libros iluminados como Biblias, Nuevo Testamento y manuscritos apocalípticos. Los primeros ejemplos de estas representaciones son dos iniciales iluminadas del apocalipsis en el *Juvenianus Códex* carolingio (1er. trimestre del siglo IX.) Una de ellas muestra la comisión de Dios a San Juan (Apoc. 01:01), la otra muestra la visión de Juan en Patmos (Apoc. 1:10) (Klein 171).

A este fenómeno artístico perteneció el *Comentario del Apocalipsis* del Beato de Liébana (Walther y Wolf 107). Lo más importante de esta obra es que “The *Commentary* of Beatus deserves note in the history of the apocalyptic tradition not only because of its importance as a source for the lost text of Tyconius, but also because of its place in the history of iconography” (McGinn 77). El *Comentario del Apocalipsis* del Beato de Liébana se convirtió en un libro político por el tema tratado en él, es decir la descripción del fin de los tiempos y del anticristo. El pueblo creyente de esa época luchaba contra los

musulmanes a quienes consideraban como los malditos y a su jefe o rey como el anticristo. La obra del Beato fue interpretada desde este pensamiento y se transforma en un texto popular y político para el pueblo contemporáneo. El *Comentario del Apocalipsis* del Beato de Liébana fue muy popular y ampliamente reproducido; esto queda demostrado con los “los códices, ricamente iluminados, de los que se conservan 23 de entre los siglos X y XIII, que formulan una ideología nacional y a la vez relacionada con la historia sagrada” (107). El Beato de Liébana estableció con su obra un ciclo en la tradición del apocalipsis, y sus ilustraciones del apocalipsis están basadas en los comentarios hechos por los viejos padres del cristianismo. Estas copias fueron españolas y sólo dos de ellas fueron hechas fuera de España (Klein 176).

Tenemos muy poca información sobre el Beato de Liébana, todo lo que sabemos de él es deducido desde su legado literario. El Beato de Liébana probablemente nació a mediados del siglo VIII, entre los años 756 y 768 (Williams 217). Esto se puede afirmar porque hay una evidencia de que el beato estuvo presente en el Concilio de Frankfurt en 794 y su muerte probablemente ocurrió entre 796 y 800 (Steinhauser 144). Fue un miembro del clero como lo confirma la carta escrita por Pablo Álvaro de Córdoba. Fue conocido por sus contemporáneos “as the champion of orthodoxy against the Adoptionist teachings of Bishop Elipandus of Toledo. In opposition of Elipandus, Beatus composed the *Adversus Elipandum*” (Williams 217). En cuanto a su legado el Beato nos ha dejado dos obras; el *Comentario del Apocalipsis* publicado en 1776 y *Adversus Elipandum* (Steinhauser 143). La segunda obra la escribió a consecuencia de una carta pastoral escrita por Elipando condenando las falsas enseñanzas sobre la relación entre la naturaleza divina y humana de Jesucristo.

En el mundo moderno el Beato de Liébana es conocido por su obra *Comentario del Apocalipsis*, el cual nos ha llegado a través de copias ilustradas. Estas copias llamadas Beatos lo hicieron famoso en la historia de la cultura medieval, aunque ninguna copia de este comentario ha sobrevivido. La única copia más cercana a la obra del Beato de Liébana es un fragmento ilustrado del siglo IX, el que se encuentra actualmente en el monasterio de Silos. En cuanto a la estructura del *Comentario del Apocalipsis* del Beato, cuenta con una introducción compuesta de cuatro partes que demuestran como el Beato resume el pensamiento de las obras de pensadores como San Isidoro de Sevilla, los manuscritos de la Vulgata atribuidos a San Jerónimo y el *Comentario del Apocalipsis* de Victorinus de Patteu (Steinhauser 148).

Después de un pequeño y un largo *Summa dicendorum*, El Beato dividió todo el *Apocalipsis* en sesenta y ocho secciones, o historias, que consiste en unos dieciocho versos de texto. Cada una de estas secciones fue seguida por la *explanatio*, una cadena más o menos larga de pasajes exegéticos proporcionada por los escritos de Jerónimo, Agustín, Gregorio Magno, San Ambrosio, Fulgencio, Ireneo, Ticonio, Apringuis, Isidoro de Sevilla, Gregorio de Elvira, Baquiarius , y otros (Williams 218). Con esta introducción el Beato puso en las manos de los lectores un discurso extenso sobre el apocalipsis, basado en textos de otros autores anteriores. Mediante este procedimiento el Beato estaba siguiendo las tradiciones exegéticas establecidas. En su prefacio se reconocen las fuentes utilizadas y se debe apreciar su capacidad como editor. En este sentido una interpretación del *Comentario* del Beato y sus ilustraciones dependerá de la reconstrucción histórica del significado o función del texto del comentario en sí mismo (219).

Las copias del *Comentario del Apocalipsis* fueron casi limitadas a España. Diez copias incluyen sólo el texto, pero otras veinticuatro están ilustradas con un ciclo de ilustraciones basado en modelos del siglo V o VI de España o del Norte de África. Estas ilustraciones insertadas entre el texto del apocalipsis y el comentario probablemente fueron hechas durante el periodo de vida del Beato. Éstas fueron originalmente simples imágenes esquemáticas que resumían los elementos esenciales del texto del *Apocalipsis*, probablemente con la intención de ayudar visualmente a la memorización del texto. Ellos formaban una parte de la práctica espiritual monástica, tomando en cuenta la *lectio divina* de Casiodoro, que consiste en leer y memorizar, meditar y contemplar (Klein 186).

El ciclo original de las ilustraciones contenidas en los manuscritos de la primera y segunda edición del texto refleja el aumento de un mayor contacto de Europa con el reino de Asturias-León. La versión original de la pintura que pertenece al siglo X presentó una notable transformación en el estilo y composición; por ejemplo, el fondo presenta franjas en muchos colores, y además muestra una expansión significativa en la iconografía. En cuanto al tamaño el cambio también es notorio porque se extendió a dos páginas, los evangelistas y sus símbolos fueron adicionados, como también las tablas genealógicas de los antepasados de Jesucristo y una ilustración del comentario de Daniel de San Jerónimo. Estos ciclos de expansión se encuentran en los Beatos de New York (950-60), en Madrid (968- 70), en Valladolid (970), y en Gerona (975). Muchos códices del siglo XI reflejan una relación pictórica y textual con la liturgia de los difuntos. En el siglo XII y XIII, la tradición de los Beatos experimentó su renacimiento final, probablemente por la fundación de muchos monasterios. En el siglo XIII, el ciclo del apocalipsis del Beato

continúa siendo copiado. El esquema conceptual de las ilustraciones corresponde exactamente a las tendencias del arte románico (187).

La influencia de los ciclos apocalípticos del Beato en otros monumentos artísticos fue poca pero remarcable, como la pintura de la bóveda del “Panteón de los Reyes” en San Isidoro de León del siglo XII. Fuera de España la influencia del apocalipsis del Beato es más esporádica; como muestra tenemos la escultura románica monumental en Francia del portal de ‘La Lande-de-Fronsac’ (Klein188). Estos dos ejemplos permiten pensar que el Beato y su *Comentario del Apocalipsis* fueron un hilo conector en el desarrollo de la tradición temática del apocalipsis en las artes visuales y plásticas.

Manuscritos iluminados románicos y góticos

Usualmente las escenas simples del apocalipsis están limitadas en los manuscritos iluminados que representan al hijo del hombre en medio de los siete candelabros, o como una imagen enmarcada con una inicial iluminada, encontradas en muchas Biblias románicas. Algunas veces esta escena está combinada con elementos del *majestas domini*. Se muestra a Cristo como el hijo del hombre entronizado en un globo o arco iris, con un libro o enmarcado por una mandorla, como se encuentran en los Evangelios de San Maximino del siglo XI y en la Biblia de Admont de Salzburgo (Klein 172). En contraste, a diferencia de éstas, la inicial historiada del *Apocalipsis* en la Biblia románica de San Benigno, que data del primer cuarto del siglo XII, combina elementos de la visión de los candelabros con motivos del Antiguo Testamento, la cual forma una compleja imagen tipológica. Por un lado, Cristo es representado en tres formas diferentes: él se muestra como el Hijo del hombre con los siete candelabros, las siete estrellas y los siete ángeles de las siete iglesias; en segundo lugar, como el Cristo de la *parousia*,

apareciendo en las nubes y visto por todos, con los brazos extendidos, contemplado por ángeles y dos profetas; en tercer lugar, Cristo se muestra como una visión cosmológica, su figura que abraza con sus manos casi todo el ancho de la inicial, simbolizando así la infinitud de Dios, que rodea todo el cosmos. Por otro lado, las siete iglesias de Cristo se asocian con el templo del Antiguo Testamento (173).

En el manuscrito inglés de la *Ciudad de Dios* de San Agustín, fechado alrededor de 1130-40, la iluminación presenta la Ciudad de Dios con Cristo entronado en el medio de los Apóstoles. Son dos escenas que en este contexto denotan dos significados: uno cristológico y otro eclesiológico. A la izquierda, Cristo como Miguel, expulsa a Satanás y sus huestes de la ciudad celestial. A la derecha, *Ecclesia*, simbolizada por la mujer apocalíptica vestida del sol, protege las almas recién bautizadas que renacen desde el pecado contra el ataque de Satanás, el dragón del apocalipsis (Klein174).

La iconografía de las representaciones de las escenas del apocalipsis en las Biblias medievales es rica en contraste con las imágenes del comentario del apocalipsis, las cuales son más simples. Los ciclos medievales apocalípticos no sólo se distinguieron por sus numerosas ilustraciones, (la mayor parte contenían de cincuenta a ochenta escenas), sino también porque asumieron diferentes características dependiendo de las épocas y los siglos. Estos ciclos pueden ser categorizados en varios grupos familiares y cada uno tuvo una gran influencia. Entre estos ciclos tenemos: el comentario del *Apocalipsis* de los Beatos españoles, de la temprana y alta Edad media, los ciclos apocalípticos góticos anglo-frances del siglo XIII y XIV, entre otros como el ciclo italiano del trecento y del

gótico tardío del siglo XV (175). El ciclo románico del apocalipsis de la Familia III²², es el más numeroso pero el menos coherente como grupo y dominó el período románico, a través de sus precursores y sus transformaciones que se extendieron desde el período carolingio al gótico tardío, es decir desde el siglo IX al XVI. Es difícil dar una definición general para el ciclo de la Familia III, porque ellos tienen una gran variedad en tamaño y detalles. El número de ilustraciones van desde seis y sesenta escenas. Estos reflejan una fuerte influencia de la exégesis, especialmente del comentario del *Apocalipsis* de Ambrose Autpert y Haimo de Auxerre. Los antecedentes de la Familia III son: la escena del apocalipsis de la parte frontal de pinturas de las Biblias carolingias, la Biblia Moutier-Grandval, la Biblia de Vivian y la Biblia de San Paulo, todas ellas pertenecientes al siglo IX. Por primera vez éstas mostraron al Cordero y al León en los dos lados del trono en *Apocalipsis* 5, y los ángeles en los lados o encima de las iglesias en la representación del mensaje de *Apocalipsis* 2 y 3; dos motivos recurrentes en este ciclo de representaciones. El ciclo de la Familia III fue desarrollada plenamente en los siglos XI y XII, como se evidencia en la Biblia catalana de San Pere de Roda del siglo XI, y el *Apocalipsis* del Beato Lombardo en Berlin que pertenece al siglo XII, el cual no sigue la tradición pictórica de los Beatos (Klein 180).

Los ciclos apocalípticos góticos anglo-franceses de mediados del siglo XIII, último de la tradición antigua medieval, fue sustituido por las nuevas contradicciones que aparecieron en el arte gótico y que determinarían las ilustraciones del Apocalipsis

²² “By far the richest illustrations of the Apocalypse are found in the illuminated manuscript cycles, which also influenced wall and panel painting, stained glass, monumental sculpture, and the graphic arts [. . .]. Accordingly, the cycles can be categorized into various families and group, each of which had its greatest influence in a certain area or epoch” (Klein 175).

hasta finales de la Edad Media. El primero y el principal de ellos es la tradición de los ciclos apocalípticos ingleses, llamados también anglo-normando o anglo-francés. Estos Apocalipsis eran comunes, sobre todo en Inglaterra y Francia en el siglo XIII y siglo XIV. Esta nueva tradición se originó en Inglaterra alrededor de 1240, en el contexto de las expectativas y controversias tal vez despertadas por Joaquín de Fiori, y su interpretación histórico-profética de la visión escatológica del Apocalipsis. De acuerdo con los profecías joaquinistas, muchos esperaban la venida del Anticristo y el comienzo de una nueva era del Espíritu Santo alrededor de 1260 (Klein 188).

El tema apocalíptico en la escultura monumental

El tema del apocalipsis en el arte medieval fue muy popular, pero en los primeros siglos esta popularidad no fue evidente. Por tal motivo no es fácil elaborar una historia sobre este tema. Los temas apocalípticos se encuentran raramente en el arte cristiano antes de Constantino, pero esto cambió en el siglo IV, lo que fue posible por la victoria del cristianismo y su establecimiento como religión del estado durante el régimen de Teodosio (Klein 159). Al inicio de su reinado Teodosio fue tolerante con los seguidores de la religión pagana de los romanos, pero luego erradicó toda forma de paganismo. Este cambio político trajo como consecuencia la propagación de temas cristianos, entre ellos el tema apocalíptico. De acuerdo a Frederk van der Meer “in the latter part of the fourth century. When it does appear, it is not as comprehensive or narrative imagery- no early Christian apse or wall painting represents the Apocalypse per se- but as a cadre of motifs” (Kinney 200). Y con frecuencia, estos motivos apocalípticos fueron empleados en referencia a temas o episodios de los diversos libros existentes, pero a veces las narrativas de este tema se combinaron con diferentes imágenes y símbolos de la tradición

iconográfica cristiana como, por ejemplo, el arte funerario cristiano o la propaganda imperial (Kinney 200).

Debido a que todas las artes son interdependientes las imágenes y simbología cristianas surgieron en todas las artes al mismo tiempo. Es muy probable que las imágenes hayan sido utilizadas teniendo en cuenta el lugar y el ritual donde fueron plasmadas. Es decir, se buscó el contexto adecuado para la recepción del público espectador. La utilización de los motivos apocalípticos carece de fronteras y son permeables, ya que la visualización artística del apocalipsis fue ideada desde un repertorio preexistente de imágenes convencionales cristianas, como son el cordero y el trono, cuyos significados están condicionados por el contexto en el que son usados (Kinney 201).

El Alpha y Omega es un símbolo que aparece en todas las formas de arte y en objetos usados por los cristianos. La representación del cordero Alpha y Omega es el motivo apocalíptico que se encontró en las pinturas de las catacumbas en Roma. Este signo A (alpha omega) no fue un signo exclusivo del apocalipsis, sino que también fue utilizado en diversos contextos y situaciones como sucedió con la representación del arrianismo. Pero en las imágenes monumentales adquirió una referencia apocalíptica sólo a partir del siglo V. Algunas representaciones iconográficas trataron este símbolo como representación de Cristo junto con los cuatro seres vivientes del apocalipsis (Kinney 202). Se puede citar como ejemplo de esta tendencia: el Cordero en la montaña, el árbol de la vida y la Jerusalén Celestial en las representaciones de la llamada *traditio legis*; el libro con los siete sellos y el Cordero rodeado de los cuatro seres vivientes en imágenes de la *hetomaisia*; y el trono vacío reservado para Cristo y el Cordero en el monte con los

cuatro seres vivientes, Jerusalén Celestial y el Alfa y Omega como apareció a finales del siglo IV en los mosaicos de S. Pudenziana en Roma (Klein 160).

Surgen así los viejos temas cristianos recreados con un nuevo tipo de imágenes. En los siglos siguientes, es decir el siglo V y el VI, el tema del apocalipsis aparece en Roma, el más importante de estos es “the worship of Christ or the Lamb by the twenty - four Elders [. . .]; examples include the original fifth century mosaics on the facade of old St. Peter’s” (161). El apocalipsis tuvo una gran propagación en el arte cristiano de los primeros siglos. Esto se entiende por la importancia que tiene en términos escatológicos todo lo concerniente con lo que sucederá los últimos días antes del juicio final. Desde esta perspectiva el carácter atemporal de estas representaciones podría verse como una nueva descripción de este tema. El desarrollo de estos motivos significativamente paralelos de la alegorización y deshistorización del apocalipsis es resultado de la exégesis de Ticonio y San Agustín. También es paralela la creación social y religiosa del cristianismo, un proceso que surge debido al hecho de que el imperio y la Iglesia estaban estrechamente conectados y vinculados al concepto de derecho divino de los reyes. La creencia de que Dios dominaba sobre todo el mundo dio lugar a la conversión de élites educadas al cristianismo. Como resultado de estas tendencias políticas de las élites, la representación de Dios, y sobre todo de Cristo, ya no mostraba la imagen de un dios tierno y suave, el Buen Pastor, sino como el emperador gobernante y triunfante, dios *pantocrátor* (162).

La representación individual del apocalipsis en el arte monumental de Roma desde el siglo IX al siglo XIII usó casi sin cambiar las imágenes que se emplearon en los primeros siglos del arte cristiano. Como ejemplo, las imágenes como “the worship of the

Lamb by the twenty-four Elders and the apocalyptic *traditio legis*” se representan en las iglesias de Santa Cecilia y Santa María de Trastevere en Roma. En el siglo XI este tipo de representación se enriqueció con el motivo de la adoración de los veinticuatro ancianos del apocalipsis, los cuales a diferencia de la tradición antigua, empezaron a ser entronizados, y se le adicionan algunos elementos como una vasija que sostienen e instrumentos musicales. Cristo está ubicado en un medio círculo o en un cuadrado. Un ejemplo lo encontramos en el tímpano de la iglesia de Saint Pierre. Este tipo se repite no sólo en numerosos portales románicos, como el portal de Chartres (1145-55), sino también en el arte monumental gótico. Otros temas apocalípticos individuales que aparecen con frecuencia en el arte medieval son el juicio final y el Arcángel Miguel luchando contra el dragón (164-65).

Los estilos del románico y del gótico

La situación en estos siglos tiene como base un acontecimiento importante, la disolución del Sacro Imperio Romano Germánico. Después de la muerte en 814 de Carlomagno, emperador que mantuvo el imperio unido, la fragmentación política se hace ineludible. Siguiendo los sucesos históricos, después de dos siglos de la disolución del imperio, algunas familias que tenían el poder feudal lograron extender su influencia a través de matrimonios endogámicos, creando sus propias reglas feudales dentro de una élite emergente. Del desarrollo de estas familias que concentraban el poder en sus manos surgieron varias monarquías, entre ellas las de Francia y de Inglaterra (Benton et al. 243). Es significativo de este momento histórico el poder que concentró la Iglesia, hecho que se remonta a otro suceso histórico, la coronación de Carlo Magno por un Papa: “In 800 Charlemagne had allowed himself to be crowned emperor by the pope, thereby in some

degree acknowledging the Church's superior power" (244). Con este suceso quedó demostrado el poder de la iglesia cristiana, el cual se hizo evidente con las cruzadas; pero este poder también se hizo patente en el desarrollo de las artes. Así, dos manifestaciones importantes surgieron en este período: los estilos artísticos del románico y del gótico.

El estilo románico se originó en el siglo XI y su desarrollo pleno ocurrió en el siglo XII. Este estilo fue llamado así porque sustituyó "the resurgence of the monumental architecture and sculpture considered to be in the Roman manner" (Calkins 79). El románico es considerado el primer estilo artístico común en toda Europa occidental. Hubo muchos factores que contribuyeron a su origen y desarrollo, como una unidad espiritual del poder económico y cultural de las órdenes monacales, los avances técnicos en la producción agraria, y el desarrollo de nuevos núcleos urbanos y de clases sociales especializadas (canteros, artesanos, comerciantes). La difusión de este estilo fue facilitada también por algunas prácticas cristianas como fueron las peregrinaciones a los lugares Santos (Abrantes et al. 87).

Gracias al surgimiento económico de Europa fue posible el desarrollo de la arquitectura y escultura, que aprovechó el desarrollo de una nueva tecnología para la construcción de grandes edificaciones, y de instrumentos que permitieron un mejor trabajo en la piedra. Otro factor que motivó el desarrollo de las artes fue el crecimiento y proliferación de las órdenes monásticas que adquirieron importancia por su poder político y económico, las cuales hicieron posible la financiación de la construcción y decoración de estas grandes edificaciones: iglesias y catedrales. Además, el crecimiento de las órdenes monásticas por toda Europa trajo consigo las peregrinaciones desde Inglaterra, Alemania, Francia hacia las metas de peregrinaje: Roma y Santiago de Compostela en

España. Los peregrinos se hospedaban y alimentaban en estos monasterios, recuperando fuerzas del cuerpo y del alma para llegar a su meta espiritual. El peregrinaje permitió un fluido intercambio comercial, económico y cultural, entre los cuales se cuentan las influencias en los estilos que se plasman en las artes y la arquitectura. Para algunos críticos la internacionalidad del arte es una característica del estilo románico, que debe su homogeneidad al intercambio propiciado por el movimiento de personas por las rutas de peregrinaje (80).

En el románico, la arquitectura fue una de las artes que logró mayor desarrollo siendo el templo su máxima expresión, su edificación responde a la espiritualidad del momento y al desarrollo de un lenguaje simbólico. Las partes del templo, en su concepción de diseño arquitectónico y en su disposición de elementos en su totalidad, cumplen una función de fuerte sentido simbólico, “La cabecera, donde se sitúa el altar, se orienta hacia el este y la entrada hacia el oeste, de forma que los fieles caminan desde la oscuridad hacia la luz naciente, que simboliza la luz de Dios” (Abrantes et al 88). Esta nueva arquitectura, cuya característica fue su cubierta abovedada, trajo consigo el desarrollo de otras dos disciplinas artísticas, la pintura y la escultura que fueron utilizadas para adornarla. Es por este motivo que se dice que estas dos disciplinas dependen de la arquitectura, “La función de la escultura románica es más pedagógica que decorativa y es siempre un complemento de la arquitectura, por la que la denominamos escultura monumental” (Abrantes et al. 97).

Los pórticos monumentales de las catedrales es otra característica importante del románico, y estos pórticos fueron elementos constructivos utilizados para ser decorados. Para ello se utiliza la escultura monumental, considerada como una de las formas de arte

románico. Sin duda, la escultura es la que se ajusta más fácilmente a las nociones modernas de lo que implica este arte. Históricamente, en el contexto amplio del arte medieval, la escultura románica revela las incertidumbres de los hombres de la época, los cuales no tenían idea clara de lo que se podría hacer con este nuevo arte. Así, se formaron las escuelas locales, cada una con sus propios patrones y fórmulas estilísticas que darían paso a otras nuevas. Algunos movimientos fueron inspirados en la impotencia del hombre de la época por hallarse atrapado en las redes inexorables del destino. Otros movimientos, en cambio, tomaron forma siguiendo la idea de la inspiración divina, que empieza a desarrollar la iconografía cristiana. Esta escultura se adapta a los distintos espacios interiores y exteriores: (tímpanos, arcos de las portadas, capiteles, columnas y cornisas), y su misión es decorar estos espacios. Esta decoración está realizada siguiendo “dos normas básicas que se cumplen en la disposición de las formas escultóricas: la primera es la simetría, en la disposición de las figuras en torno a un eje central y la adaptación al marco de las mismas. La tendencia a cubrir toda la superficie, lo que se denomina el ‘horror al vacío’ (Abrantes et al. 98).

El progreso de la escultura románica de finales del siglo XI y mediados del siglo XII resultó en la escultura gótica, cuyo rasgo más sobresaliente es la tercera dimensión. Esta tercera dimensión permite que las imágenes sean dotadas de mayor realismo, porque se pretendía conseguir seres humanos de imitación. El renacimiento de la escultura monumental en el siglo XI fue el primer paso en dirección a un arte verdaderamente representativo de patrones maravillosos y estilizaciones dignas de admiración. Desde este punto de vista, la historia de la escultura románica se puede entender como la búsqueda

de la emancipación de las convenciones más antiguas, que realmente pertenecían al mundo del arte de dos dimensiones (Kidson 76).

Los escultores muy pronto se vieron enfrentados a problemas propios del diseño artístico. En primer lugar, las superficies que estaban destinadas para la escultura, es decir, los capiteles, los tímpanos y jambas de puertas empotradas, eran de formas caprichosas y se ubicaban en ángulos incómodos. Así, se aplicaron a ellas el virtuosismo como solución a estos problemas. Casi todas las obras conocidas de la escultura románica son relieves magníficamente adaptados a las condiciones primordiales de las partes de los edificios que se les asignó. Por tal motivo, se desarrolla la integración entre arquitectura y escultura. Las figuras no se ven como algo agregado, sino que parecen surgir de la mampostería, como una unidad estructural. Esto es lo que fundamentalmente se pretendía hacer para convertir un simple edificio en una imagen viva de la Iglesia. Pero fue precisamente este propósito el que impulsó a los escultores a explorar las posibilidades de la tercera dimensión, y su logro realmente excepcional radica en su capacidad para concebir figuras cada vez más redondas (Kindson 78). Uno de los lugares donde se desarrolla esta escultura monumental es en las portadas. En ellas es donde los maestros escultores ubicaron las más exquisitas creaciones artísticas, utilizando para esto una rica iconografía simbólica.

Esta escultura monumental crea a través de su iconografía textos narrativos que involucran diversos temas. Los escultores fueron capaces de desarrollar una narrativa impresionante de lo que querían plasmar. Así tuvieron cuidado de crear paralelos entre los temas del Antiguo Testamento con los de la Natividad, la Pasión de Cristo, la vida de la Virgen y la profetización del final de los tiempos. De este modo, la escultura se las

ingenió para presentar a la vista de la Iglesia tanto la historia del mundo como el papel que cumple ella en ésta (Kindson 78). El simbolismo de la escultura monumental está basado en la dualidad típica de pecado-salvación. Estas representaciones del Antiguo y Nuevo Testamento son expuestos como ejemplo, enseñanza y meditación para los fieles y los monjes. Así “la imagen y la explicación de la misma constituyen la base fundamental de la educación religiosa. Por ello se dice que la escultura, como también la pintura románica es la Biblia de los pobres” (Abrantes et al. 98).

Otro de los estilos de la época medieval es el gótico, que empezó en la primera mitad del siglo XII, en París, y continuó su desarrollo a través de Europa por cuatro siglos más. A mediados del Siglo XV todavía se encuentran catedrales góticas en Escandinavia en el norte y en la Península Ibérica en el Sur. Miles de abadías e iglesias fueron construidas durante este período. Jean Gimpel estima que entre 1050 y 1350 fue cortada en Francia más piedra que en ningún período de la historia de Egipto, y reconoce que había una iglesia por cada 200 habitantes en Francia e Inglaterra (citado por Scott 11). Esta proliferación de iglesias se debe a que durante estos siglos surge una nueva clase social, la burguesía, la cual hace que las ciudades alcancen un rápido desarrollo debido a la migración del campo a la ciudad, causada por la decadencia del poder feudal. Surgen también grupos artesanales que se agremian bajo la protección de un santo patrón, los cuales tienen mucha importancia para el desarrollo de las artes. Otro acontecimiento importante en este período es el surgimiento de las primeras universidades en estas urbes nacientes. Así, “la ciudad será el símbolo de esta nueva sociedad y la catedral su edificio emblemático” (Abrantes et al. 105).

La construcción de estos edificios emblemáticos se logra a través del ingenio del hombre de esta época que trabajó bajo difíciles circunstancias pero que pudo transformar bloques de piedra, maderas, lingotes de plomo, trozos de hierro, arena y cal en magníficos trabajos de arte. Este proceso fue muy complejo y se logró siguiendo un plan de trabajo en el desarrollo de sus partes cuyo resultado final fue espectacular. Los constructores tuvieron que seguir la secuencia de la construcción paso por paso. También se tuvo que contar con trabajadores conocedores de estos diversos oficios. Esta empresa de construcción era costosa por la adquisición de los materiales que muchas veces tenían que ser traídos de otros lugares. Los hombres que trabajaron tuvieron que ser instruidos, supervisados, pagados, y su trabajo tenía que ser revisado en su calidad. Además, debido al objetivo principal del estilo gótico que era la iluminación del interior con mucha luz, los constructores tuvieron que desarrollar una nueva forma de construcción de bóvedas, contrafuertes y arcos que les permitiera abrir las paredes laterales para la ubicación de grandes ventanales (Scott 17).

La arquitectura de las catedrales góticas²³ presenta una planta inspirada en las iglesias de peregrinación pero con nuevas variaciones que modifican los aspectos visuales y estructurales de estos edificios. Lo que caracteriza a la catedral gótica es su gran altura y luminosidad interior, además luce una fragilidad constructiva decorada con elementos de piedra, y su visión sugiere algo sobrenatural. Así la catedral con sus agujas

²³ La primera gran iglesia gótica fue la abadía de Saint Denis, ubicada a siete millas al norte de París, en 1137; así como la de Notre Dame de París en 1160 (Scott 13). La arquitectura gótica llegó a Italia en el siglo XIII, con la gran iglesia de San Francisco de Asis en el año 1228. Esta iglesia franciscana fue influenciada por el gran estilo gótico francés y fue el modelo para la edificación de otras abadías. En España, la primera evidencia de la influencia gótica apareció en la catedral de Ávila en el siglo XII que sirvió de modelo para las catedrales edificadas en el siglo XIII. Como ejemplo tenemos la catedral de Burgos (1221) y de León (1255) (Scott 15).

y pináculos domina la ciudad imponiéndose en su grandeza y altura al resto de las construcciones que la rodean. Estas catedrales presentan una planta en forma de cruz latina, “la cabecera consta de un único abside poligonal que coincide en altura con la nave central. Alrededor de éste corre el deambulatorio o girola, al que se abren una serie de capillas o obsidiolos, también poligonales y en número siempre impar” (Abrantes et al. 106).

El cuerpo de la Iglesia gótica está dividido en naves, una central y dos laterales; por lo general son tres aunque algunas veces poseen más de tres. En las iglesias de peregrinación sobre las naves laterales corría una tribuna del mismo ancho que las naves y que comunicaba con la nave central a través del trifonio. Esta tribuna se mantuvo a lo largo del período protogótico, pero en la época clásica del gótico se transforma en un pasillo llamado andito, que va desapareciendo hasta que es absorbido por el ventanal superior. Este cambio permite que se desarrollen ventanas de mayor altura, pero exige a su vez la presencia de otro elemento distintivo del gótico, los arbotantes, ubicadas en el exterior de la catedral para cumplir con su función estructural que es el de contrastar las presiones de la nave central, (esta función antes la realizaban las tribunas) (106). Las bases estructurales eran menos importantes que la idea decorativa, es así como algunas concesiones en los diseños para las ventanas del triforio implicaron algunas nuevas soluciones técnicas, pero lo que surgió alrededor de los años 1300 fue la fusión de la estructura con la decoración (Coldstream 10).

Existen además dos características fundamentales de este estilo, el arco apuntado y la boveda de crucería. El arco apuntado no es un arco propiamente dicho; su constitución esta dada por dos secciones de arco unidos por un vértice contrarestando

entre sí la presión ejercida entre ambos. Este sistema hace posible que sus medidas sean independientes y no tengan relación entre ellas, es de esta forma como se logra grandes alturas. Esto da lugar a arcos estilizados que luego son los alancetados, rasgo que aparece en el periodo clásico del gótico. En cuanto a las bóvedas, son llamadas de crucería porque sus dos nervios principales se cruzan en el centro dividiendo el espacio en cuatro partes. Toda la fuerza vertical que produce la bóveda se concentra en cuatro puntos en donde se ubican pilares compuestos que cumplen la función de transmitir la carga estructural al suelo.

Esta forma constructiva hace posible que el espacio entre estos soportes estructurales quede libre y se puedan abrir grandes vanos que luego son cubiertos con vidrieras. Esta bóveda también ejerce un esfuerzo de presión diagonal que obliga a transmitirla al exterior de la edificación para que el espacio quede completamente libre, lo que se logra con la ubicación de los arbotantes situados a intervalos en el perímetro exterior. Las vidrieras tienen una doble función: su decoración y pintura presenta una profusa iconografía en sus narrativas visuales, cuyos temas eran variados y que sirvieron de medio de enseñanza a los feligreses. En segundo lugar, estas vidrieras estaban cargadas de un fuerte sentido simbólico “ya que la Luz que se filtra a través de ellas crea un espacio interior casi sobrenatural, distinto al humano y propio de la divinidad” (Abrantes et al. 108).

En el diseño de la planta arquitectónica a los pies de estas catedrales se ubica la portada principal que suele estar compuesta de una triple portada, y a que cada nave coincide con una portada. En cada brazo del crucero también se ubican otras portadas, las cuales están muy decoradas. La decoración de estas portadas está hecha con una profusa

escultura monumental que “está ligada a la arquitectura, a la que sirve como ornato, pero manteniendo su finalidad doctrinal y pedagógica, como sucediera en el románico” (117). Esta escultura está concentrada en las portadas en las que se desarrollan programas iconográficos en los cuales se narran ciclos del evangelio referentes a la vida de Cristo y a la Virgen, ya que en esta época la devoción a ella alcanza su punto más alto. En esta etapa no se abandonan los temas tratados en el románico, sino que son presentados con mayor humanidad y de forma más acorde a la mentalidad de la época. La fuente de la iconografía es más amplia por la mezcla de lo profano con lo divino, producto de la nueva mentalidad preconizada por los franciscanos para los que todo lo que existe en la naturaleza es bueno porque ha sido creado por Dios y por consiguiente digno de ser representado. “Se busca así una ejemplaridad moral” (117) es decir, el sentido pedagógico de la escultura monumental.

Otro tema presente es el culto a los santos, seres que por su conducta ejemplar han logrado formar parte del reino de Dios en los cielos. Estos seres especiales motivan toda una gama de iconografía basada en sus vidas, las que muchas veces fueron desconocidas e inventadas. Jacobo de Voragine, con la obra *La leyenda dorada*, proporciona a los artistas una fuente de inspiración de muchas interpretaciones pictóricas y escultóricas. Otra fuente importante para esta iconografía fueron los Evangelios apócrifos, los cuales dan detalles humanizados de Cristo, sobre todo de su niñez, adolescencia y juventud. Aquellos detalles humanizados de Jesucristo se convirtieron en temas doctrinales que tenían un carácter atractivo al acercar lo profano a lo divino, con lo cual se logra el sentido didáctico de la escultura. El escultor como artista logra transmitir la vida a la materia, las figuras esculpidas en piedra de formas sinuosas y curvilíneas. Estas figuras

ya no se someten al marco arquitectónico, los cuerpos adquieren volumen y proporciones armónicas con vestimentas que muestran plegaduras y movimiento. Una de las portadas que pertenecen al siglo XIII del gótico clásico es la portada central de la fachada occidental de la catedral de León, cuyo tema narrado es el Juicio Final que ocupa el tímpano, el dintel y parte de las arquivoltas (117).

El arte monumental del siglo XI, XII, XIII: el apocalipsis y el juicio final en la pintura y escultura románica y gótica.

Se suele decir que el apocalipsis, después de jugar un papel preponderante en la iconografía monumental del siglo V hasta el siglo XII, desapareció en el arte gótico. Esto no es del todo cierto, aunque alrededor del año 1170 el "majestas domini" (con o sin los veinticuatro ancianos del *Apocalipsis* 4:4) fue sustituida por la coronación de la Virgen o Las Sentencias, en los tímpanos de las portadas de principios del gótico francés durante el último cuarto del siglo XII y durante todo el siglo XIII en otras regiones. En la escultura románica tardía, entre 1150 y 1250, apareció plasmado en detalles marginales la visión de Patmos en los portales de San Trófimo en Arles, S. Miguel d'Estella, y Santiago de Compostela así como en los portales del Juicio Final en Notre Dame en París, y Amiens. Por último, a partir del siglo XIII, el apocalipsis recuperó su importancia en Italia, como se evidencia en la Biblia Napolitana llamada '*Hamilton Bible*' (Christie 235).

La aparente falta de interés en el apocalipsis en la escultura gótica monumental, que se presenta en 1170, supone un problema debido a que se llevó a cabo al mismo tiempo que la interpretación del apocalipsis realizado por los exégetas en el siglo XII. Estas nuevas interpretaciones del apocalipsis fueron establecidas por Joaquín de Fiore y varios comentaristas franciscanos. Además, durante la primera mitad del siglo XIII, el

apocalipsis fue el foco de atención para los clientes: los ricos y los clérigos, sobre todo en los círculos aristocráticos en Francia e Inglaterra. Este interés se manifiesta en la importancia que cobra el ciclo apocalíptico en las '*Bibles moralisées*' producidas en París durante los reinados de Felipe Augusto, Luis VIII y Luis IX, por un lado; y, por otro, en el número, variedad, y calidad de los apocalipsis iluminados ingleses. También alrededor de 1260, en el portal sur de la fachada oeste de la catedral de Reims existe una iconografía que fue inspirada por otra ilustración del ciclo apocalíptico (Christie 236).

Todo esto indica un gran interés en el apocalipsis en el momento en que parecía estar desapareciendo del repertorio del arte monumental. La explicación de este curioso fenómeno no está clara, si bien es cierto que las propias ilustraciones del *Apocalipsis* que fueron desapareciendo del "dominio público" seguían siendo importantes en los círculos aristocráticos más restringidos. La situación sería la misma en el siglo XIV en la corte de los reyes de Nápoles, donde Carlos de Anjou encargó un nuevo apocalipsis ilustrado. También vale la pena recordar que el *Apocalipsis* de Bamberg fue encargado por Otto III, en cuya coronación su vestimenta fue bordada con escenas del *Apocalipsis*. El interés de la realeza en el apocalipsis es aún más evidente en la Capilla Palatina de Carlomagno en Aquisgrán, que se inspira en la descripción de una nueva Jerusalén. Su cúpula fue decorada con la adoración de los ancianos del apocalipsis en el siglo XII. Así, desde el siglo IX al XIV, la forma de ilustrar el apocalipsis desarrolló una relación entre el arte cortesano y los símbolos de poder (Christie 136).

Sabemos poco sobre el significado global de los motivos apocalípticos representados en los portales góticos y vidrieras. Es destacable, sin embargo, que en el arte de la primera mitad del siglo XII, como en San Denis, los cuatro seres vivientes y los

ancianos del apocalipsis son regularmente asociados con una teofanía triunfal eliminando el final de los tiempos y, por tanto, conectados con el juicio final. De igual forma en los arcos de la portada principal de la catedral de Amiens (1230) los veinte ancianos acompañan a Jesucristo en su retorno, como se describe en San Mateo; y en la portada sur de la catedral de Burgos, las cuatro criaturas vivientes y los ancianos rodean a Cristo Juez Supremo (136).

Afortunadamente, los cuatro folios (folios 226-28) dedicados a la visión del trono de Dios en la biblia latina *Moralisée* del Códice de Viena 1179, ponen de manifiesto cómo el *Apocalipsis* 4 y 5, los dos capítulos frecuentemente ilustrados de la visión de San Juan, fueron representados al comienzo del siglo XIII, durante el reinado de Luis VIII. Debajo de los medallones que muestran más o menos literalmente el texto bíblico y que incluye, en su mayor parte, los esquemas iconográficos del arte monumental, se encuentran unos medallones que explican el texto bíblico. Cada dos o tres de estos medallones reflejan una comprensión de la visión de la segunda venida de Cristo y el juicio final. Por lo general, representan a Cristo mostrando las palmas, acompañado por los elegidos y los condenados, y presidiendo la separación de los buenos y de los malos.

De hecho, estos medallones interpretan más de la mitad de *Apocalipsis* 4 y 5 con imágenes de la segunda venida de Cristo al final de los tiempos. Por lo tanto, si uno pudiera entender retrospectivamente la evolución de la iconografía teofánica durante el período comprendido entre 1130 y 1240 en términos de este manuscrito parisino del 1220, donde la ilustración literal del Apocalipsis es sistemáticamente yuxtapuesta a esta interpretación simbólica, se vería la imagen de Cristo mostrando sus palmas y acompañado por los instrumentos de la Pasión, que es la forma más común del

tratamiento alegórico de la visión celestial de estos capítulos 4 y 5. Entonces se podría entender mejor por qué, por una parte, la versión de Mateo de la segunda venida y el juicio final está a menudo acompañada de referencias al apocalipsis, mientras que, por otro lado, el *majestas domini* y la adoración de los ancianos del apocalipsis emerge naturalmente en el juicio final (Christie 237).

Lo que parece ser una regla de la iconografía medieval es, sin embargo, cuestionada por la tradición exegética desde finales de la antigüedad y, por lo menos hasta el siglo XII, el *Apocalipsis* es interpretado raramente en términos escatológicos. En cambio, se interpreta en términos eclesiásticos, como un registro de la historia de la Iglesia en cuanto al pensamiento agustiniano del 'milenio' que transcurriría entre la primera y la segunda venida de Cristo. Esta concepción eclesiológica tradicional del apocalipsis raramente es desarrollada en el arte monumental gótico. Es evidente en la catedral de Burgos, donde los rasgos característicos del apocalipsis en una de sus ventanas es claramente eclesiológica más que escatológica (Christie 238).

En el estudio de los ciclos narrativos monumentales románicos, es importante señalar que los manuscritos de muchos ciclos apocalípticos fueron preservados a partir del siglo IX, mientras que en la escultura monumental, no aparecen los ciclos de apocalipsis hasta antes de la mitad del siglo XIII (239). Se ha visto que el *majestas domini*, es una imagen excelente y apropiada para representar la gloria de Dios, y raramente introdujo el Juicio Final. Siguiendo la misma línea, en el repertorio del arte monumental las referencias del apocalipsis son casi inexistentes durante el siglo XI hasta el siglo XIII. El juicio final se desarrolló independientemente a la iconografía del apocalipsis, y aparece marginalmente sólo a partir del siglo XII (257).

Para concluir podemos argumentar que los temas del juicio final y el apocalipsis crearon una gran fascinación y atención en el pueblo medieval debido al desarrollo y expansión de los presupuestos filosóficos en torno a la vida y la muerte que se arraigaron en las prácticas y creencias cristianas, y con el tiempo amparadas en el poder económico y político que la iglesia fue adquiriendo. El interés que suscitaron estos dos temas queda sentado en los escritos de importantes pensadores que desarrollaron sus ideas y filosofías espirituales y políticas a través de la interpretación de los libros bíblicos. Muestra de ello son las diversas obras literarias existentes y que pertenecen a los diversos siglos que amalgaman la época medieval. Dentro de esta tradición, Gonzalo de Berceo y su obra, *Signos*, incrementan esta larga y fructífera lista de obras dedicadas a este tema. Asimismo, existe evidencia de que el apocalipsis y juicio final también se desarrollaron en las diversas artes plásticas: las iluminaciones en los manuscritos, la pintura y la escultura, las dos últimas frecuentemente ligadas a la arquitectura románica y gótica con sus colosales catedrales. Así, se pudo elaborar una cronología que entreteje el pensamiento político que se encuentra en las obras literarias con el rico simbolismo de la iconografía que se plasma en las artes.

CAPÍTULO 4

LOS SIGNOS QUE APARECERÁN ANTES DEL JUICIO FINAL DE GONZALO DE BERCEO

En este capítulo analizaré la obra literaria *Signos que aparecerán antes del juicio final* de Gonzalo de Berceo, que fue escrita en el siglo XIII. Ésta es una obra en la que se recrea un tema muy conocido y fascinante de la época medieval, el apocalipsis. *Signos*, como llamaremos a la obra en estudio, viene a formar parte de una vasta literatura que trata de este tema. Una de estas obras es la *Biblia*, la cual es evidente fuente inspiradora del autor de *Signos*. En la producción literaria de Gonzalo de Berceo también influyeron otros textos literarios que pertenecen a épocas anteriores a la época en que él vivió. Lo destacable de Berceo es la forma en que utiliza sus fuentes, introduciendo elementos diferentes, que transforman a estas fuentes inspiradoras en material innovador.

El autor de *Signos* está enmarcado dentro de la definición del autor y del poeta que hace Conrado de Hirsau. Él anota que “el autor recibe su nombre del verbo *augere* (‘aumentar’) porque con su pluma aumenta los hechos y las palabras o teorías de los antiguos. Así también, se dice que el poeta es artífice o creador, porque cuenta cosas falsas como si fueran verdaderas, o mezcla alternativamente cosas verdaderas y falsas” (Tatarkiewicz 129). La obra de Berceo, *Signos*, es por lo tanto, producto del ingenio del autor pero también de las características del pensamiento de la época en que vivió. En la época en que Berceo vivió existía una tradición literaria sobre el tema del fin de los tiempos y el juicio final. Esta tradición se transformó en un fenómeno importante que se originó como reacción a los diversos problemas que enfrentó el hombre de la época. En

Signos, Berceo recrea este tema desde su propia perspectiva creando una versión muy particular y única del sermón de San Jerónimo. Así “el relato de Berceo está dentro de una larga tradición literaria; en casi todos los países de la Europa Medieval proliferaron las versiones sobre estos quince *Signos* que anunciarán el gran Juicio de Dios” (Ramoneda 22).

Con esta afirmación Ramoneda sitúa a Berceo dentro de esta tradición europea. Joël Saugnieux va más allá al destacar que esta tradición europea fue muy popular en España; muestra de ello es “el poema de los *Signos* que se sitúa indudablemente en la línea de la tradición apocalíptica de la España alto medieval que acabamos de evocar. No olvidemos, en efecto, que el monasterio de San Millán de la Cogolla fue uno de los centros donde dicha tradición se mantuvo con más vigor, de modo que casi se podría hablar de una tradición apocalíptica emilianense” (3). Así queda demostrada la importancia de este centro en la propagación de la tradición apocalíptica. Berceo, al ser uno de los integrantes de este monasterio, fue uno de los autores que participó en la difusión de este tema. Así, podemos decir que Berceo transitó en su época haciéndose eco de los pensamientos, tradiciones, enseñanzas, temores y sentir de sus coetáneos.

Los Signos en los Manuscritos de Berceo

El tema de los manuscritos de la obra de Berceo se trató ya en el capítulo II, y por lo tanto, aquí sólo me centraré en el análisis en la obra en estudio. *Signos* es un poema corto compuesto en cuaderna vía, en donde se relatan los fenómenos que anunciarán la venida del juicio final y la descripción de lo que acontecerá ese día. Esta obra se encuentra en una copia tardía elaborada en el siglo XVIII que “mandó a hacer el padre Domingo Ibarreta, o manuscrito I, conservado en Silos, que contiene las obras: *San*

Millán, Santa Oria, San Lorenzo, el Sacrificio, el Duelo de la Virgen, los Himnos, los Loores, los Signos y los Milagros con su Introducción. Consta que la versión copiada en I procede sobre todo de un perdido códice in *quarto*, (siglado Q) atribuido al siglo XIII, y que existió en el monasterio de San Millán de la Cogolla²⁴. Cuando este manuscrito desaparecido era deficitario o estaba poco claro, los copistas de ms. I echaron mano de otro ms. F, o manuscrito in folio” (Alarcos 1). Los dos manuscritos antiguos del monasterio de San Millán que existieron hasta el siglo XVIII se perdieron junto con la copia de Ibarreta²⁵. Esta última fue hallada en el monasterio de Silos. Signos se encuentra específicamente en el manuscrito “Ibarreta, folios 97 v – 102 r” (Dutton 120).

Fuentes inspiradoras de los Signos

Esta obra es un poema típicamente didáctico, doctrinal, profético y apologético. Berceo al crear esta obra poética, probablemente lo hizo con la intención de usarla para concientizar y educar al público lector-oyente en la doctrina cristiana para que sigan los principios enseñados en esta doctrina y sean buenos cristianos. Es difícil precisar qué obras sirvieron de base a Berceo para crear su obra. Como vimos en el capítulo anterior, el tema del apocalipsis y el juicio final fue tratado en un sin número de obras literarias

²⁴ Tomás Antonio Sánchez publicó por primera vez las obras de Gonzalo de Berceo en 1780 (colección de poesías castellanas anteriores al Siglo XV; t.II, Madrid, 1780). Así se refiere a cómo llevó a cabo esta labor: “En el monasterio de San Millán hay dos manuscritos, uno en quarto y otro en folio, copiados el uno del otro, escritos en el siglo XIII, como dice Rmo. Sarmiento, los cuales son copia uno de otro, y en cada uno se contienen dichas poesías. El Rmo. Ibarreta, que posee una copia moderna de ellas, se ha servido franqueármela para cotejar algunas que yo tenía, y copiar las que me faltaban”. Gaudioso Giménez Resano, *El mester poético de Gonzalo de Berceo*. Instituto de Estudios Riojanos, 1976.

<http://www.vallenajerilla.com/berceo/fuentes.htm>

²⁵ “Se habían perdido estos dos manuscritos existentes en el siglo XVIII en el monasterio de San Millán, así como la copia de Ibarreta. Esta última fue hallada en el monasterio de Silos y de ella dice A. García Solalinde: ‘En mi edición del *Sacrificio de la Misa* dí por perdida esta copia de Ibarreta, que después me fue señalada como existente en el monasterio de Sto. Domingo de Silos por mi buen amigo el reverendo padre abad Luciano Serrano. Disfruté de la consulta de este manuscrito en 1914 y hoy tengo a mi disposición una fotocopia completa perteneciente al Centro de Estudios Históricos”.

<http://www.vallenajerilla.com/berceo/fuentes.htm>

que se remontan a tiempos muy antiguos. Esto queda demostrado por la existencia de “los Oráculos Sibilinos²⁶, formados entre el siglo II a.C. y el III d.C.” (Ramonedá 22). Es muy probable que el autor de los *Signos* haya conocido esta literatura al formar parte del grupo de los llamados ‘educados’; esto lo deducimos de los datos biográficos del poeta contruidos desde sus propias obras.

Al referirnos con más exactitud a las fuentes de los *Signos*, tenemos que remontarnos a la primera versión que se conoce de los quince signos; es decir, la profecía de la Sibila Erithraea, traducida por San Agustín en el libro XVIII, capítulo 23, de su *De civitate Dei* (Dutton 135). A esta obra de Berceo también se le atribuye una relación con la versión antigua conocida con el nombre Pseudo-Beda (*P*) redactada en el siglo XI. Asimismo hay que mencionar la versión de Pedro Damián (*D*) un texto breve correspondiente al siglo XI y que deriva de alguna fuente relacionada con el Pseudo-Beda. Pedro Comestor también escribió su versión (*C*), perteneciente al siglo XIII, en la cual se vislumbra una derivación de (*P*) y cuenta con algunos rasgos de (*D*). Como menciona Dutton, “La breve versión de Comestor corresponde en el orden de los signos a la versión de Berceo” (135). Aunque sigue el mismo orden, esta versión carece de muchos detalles presentes en la obra de Berceo. Pero quizás la fuente más importante es el poema latino del siglo XII, publicado en 1880 por Rudolf Peirper (*Q*) que estaba basado en la versión de (*C*). Para Dutton, ésta es la fuente directa de la obra de Berceo.

²⁶ Los Oráculos Sibilinos “escritos primero en griego y luego traducidos al latín, desarrollaron estas predicciones catastróficas; estos Oráculos gozaron de gran predicamento entre algunos escritores cristianos como Lactancio (*Divinae Institutiones*, libro VII caps. XI, XV y XVI, y *Epitome Divinarum Institutionum*, cap. XI) Y San Agustín (*De civitate Dei*, lib. XVIII). Al mismo Beda se le ha atribuido un opúsculo titulado *Sibyllino rumverborum interpretatio* (PL 90. Col. 1186) en el que se halla una de las versiones de dichos Oráculos. De este poema se hicieron eco también las lenguas románicas”. Gonzalo de Berceo. *Signos que aparecerán antes del Juicio Final, Duelo de la Virgen, Martirio de San Lorenzo* (Ramonedá 23).

Sin embargo, Solalinde señala que “cuando para explicar una obra de Berceo tenemos que recurrir a varios posibles modelos es señal que desconocemos la verdadera fuente” (citado por Ramoneda 24). Esta afirmación de Solalinde es aceptable, ya que cuando se analizan las fuentes de la obra de Berceo todo es suposición. Es posible que la formación intelectual que poseía Berceo lo hiciera conocedor de una literatura amplia sobre el tema. Al mismo tiempo, debemos remarcar su amplio conocimiento bíblico. Esta instrucción bíblica sin duda influyó en la creación del poema *Signos*.

Lenguaje y estilo de los Signos

Los Signos, que sigue un género muy popular de su época, es una obra compuesta en poesía. Según Mateo de Vendôme, “la poesía es la ciencia de dar forma métrica a un discurso serio e importante” (citado por Tatarkiewicz 129). Esta definición de Vendôme responde al poema *Signos* creado en versos de arte mayor que cultivó su autor²⁷ Gonzalo de Berceo. A este arte se le denomina ‘mester de Clerecía’, forma poética que convivió con el mester de juglaría²⁸ en Castilla hasta el siglo XIV. Estas dos formas convivieron y fueron cultivadas por personas que pertenecían a diferentes grupos sociales. Al mester de

²⁷ “A particular difficulty is posed by the *Juicio Final*, although one might solve this by proposing that two authors were involved. The text, however, is too short for my suggestion to be other than both despairing and mischievous” (Lappin 237).

²⁸ *La Lirica profana*. Cuando la poesía profana hizo su aparición, no gozaba de protección ni de respeto, siendo en principio cultivada por los <goliardos> que de este modo se ganaban la vida, así como por los juglares, muy numerosos, que eran a la vez titiriteros y cantantes. Ya hacia el año 1000 existía en Francia un gremio de juglares. Menos cultos que los goliardos, empleaban las lenguas vernáculas, y sus repertorios estaban compuestos por canciones líricas, así como por crónicas épicas de señaladas hazañas. Pero su oficio de poetas fue más bien despreciado, hasta que el momento de componer versos se puso en boga entre la nobleza. La moda se extendió especialmente en Provenza, donde los caballeros-poetas eran llamados trovadores; éstos existían también en el norte de Francia, donde se les dio el nombre de *trouvères*, y en los territorios germánicos donde fueron llamados *minnensinger*. Todos ellos eran caballeros feudales pertenecientes, en su mayoría, a las capas más altas de la sociedad, y hasta hubo entre ellos algunos monarcas, Ricardo Corazón de León o Federico II. La poesía trovadoresca floreció durante los siglos XI al XIII. Pero las guerras religiosas del siglo XIII pusieron fin a la poesía de los trovadores (Tatarkiewicz 121-122).

clerecía se le llamaba así por ser elaborado en un lenguaje asociado con el uso de los grupos educados. Al ser Berceo un hombre perteneciente a la clase social instruida, utilizó este estilo a la hora de crear sus obras. Juan de Garlande, en *Poetria* 920, dice del estilo y las clases sociales: “así también hay tres estilos, según los tres estamentos de la sociedad: el estilo humilde conviene a la vida pastoril, el mediocre a los agricultores, y el serio a las personas serias, que están por encima de los pastores y agricultores” (citado por Tatarkiewicz 131).

En la época medieval, los doctos pertenecen a la clase que está por encima de los pastores y agricultores. Generalmente, estas personas educadas provenían del clero y de allí surgió la ‘clerecía’. “La versificación de la clerecía se fundaba en el principio de la regularidad silábica, heredado de la poesía latina medieval. Desde tiempos antiguos, la poesía devota de los himnos religiosos y los cantos profanos de los goliardos y escolares, desarrolla viejas tendencias de la tradición popular, y fueron dando forma a los nuevos versos acentuales que venían a construir la base de la métrica románica” (Navarro Tomás 81). En el *Libro de Alexandre* se define el mester de clerecía magistralmente como ‘mester fermoso’ cuyo mérito se fundaba en ‘fablar curso rimado por la cuaderna vía – a sílabas cuntadas, ca es gran maestría’” (citado por Tomás Navarro Tomás 82). La ‘cuaderna vía’ es un poema que cultivó el cuarteto monorrimo de versos compuestos de dos hemistiquios heptasilábicos separados por una cesura²⁹. Su creación implicaba tener una amplia cultura, no sólo en la creación de los versos sino también en el uso de un lenguaje elevado en el momento de crear los versos y las estrofas. La utilización de “la

²⁹ Recibió este metro el nombre de alejandrino por ser la forma en que se compuso el *Roman d' Alexandre*, de Lambert le Tors y Alexander de Berney, poema francés de la segunda mitad del siglo XII, utilizado como fuente principal por el autor anónimo del *Libro de Alexandre* español. (Tomás Navarro Tomás, *Métrica española* 82).

referida estrofa requería rima consonante y sílabas contadas. Berceo y el autor del Alexandre observaron con gran precisión la medida isosilábica” (84).

Las figuras simbólicas en *Signos que aparecerán antes del juicio final*

Al analizar *Signos*, tenemos primero que prestar atención al lenguaje utilizado por el autor en el poema. El lenguaje es un arma de comunicación al cual recurrimos cuando queremos expresar algo. El lenguaje es un sistema de nomenclatura que corresponde a un sin número de otras cosas, el cual está formado por unidades lingüísticas. La unidad lingüística consta de dos partes, llamados términos, los cuales son hechos psíquicos que son unidos en el cerebro en un proceso de asociación que implica lo que llamamos signo lingüístico que “une no una cosa y un nombre sino un concepto y una imagen acústica.” (Saussure 128); es decir, un significado y significante. Y la arbitrariedad del signo se presenta como una propiedad inherente a su naturaleza: “el lazo que une el significante al significado es arbitrario” (130), porque la asociación de las cosas con sus significados fueron impuestas de forma no natural sino consensuada socialmente. Según Juan Damasceno, “La imagen es ciertamente la semejanza que reproduce el prototipo, con el que mantienen cierta diferencia, pues no en toda la imagen se asemeja al arquetipo” (citado por Tatarkiewicz 48).

El vínculo entre el significante y significado, sin embargo, involucra muchas referencias de acuerdo al momento en que son utilizados. Las imágenes simbólicas han existido desde los orígenes de la civilización en textos escritos y visuales. Este simbolismo lo podemos encontrar en referencia a todo lo que existe en el universo. Encontramos esta simbología en las obras clásicas antiguas, la religión, la *Biblia*, la literatura, el arte, los monumentos arquitectónicos, las obras científicas y folklóricas. La

presencia de los elementos simbólicos es abundante y diversa. Encontramos representaciones de criaturas ‘normales’ y ‘monstruosas’, las cuales fueron creadas por los artistas con características especiales. Estas características hacen de estas representaciones ‘seres con vida’ que se ajustan al pensamiento del momento en que fueron creadas. En la literatura, sobre todo en los poemas, encontramos estas criaturas simbólicas-alegóricas. En la época medieval, como bien menciona Umberto Eco, “El hombre vivía efectivamente en un mundo cargado de significados, remisiones, sobresentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba sin cesar de un lenguaje heráldico, en la que [...] un león no era sólo un león, un hipógrifo era tan real como un león por que al igual que éste era signo existencialmente prescindible, de una verdad superior” (*Arte* 88). Esta forma de expresarse fue creada en respuesta a los momentos dramáticos en que se vivía en esa época; el hombre de esa época estaba enfermo de angustia e inseguridad por los acontecimientos sociales que imperaron en ese período.

En esta época se vivieron momentos dramáticos como: hambruna, pestes, destrucción de ciudades, invasiones, muerte temprana etc., todo tipo de sucesos que llevan al hombre del momento a evadirse de la realidad. En esa época los monasterios tuvieron un papel muy importante dentro de la sociedad. Porque proporcionaron soluciones a los muchos problemas que tenía el pueblo medieval. A decir del mismo Eco, “El monaquismo fue un tipo de solución social que ofrecía garantías concretas de vida comunitaria, de orden y de tranquilidad: pero la elaboración de un repertorio simbólico puede haber constituido una reacción imaginativa al sentimiento de la crisis” (89). Es así que los poemas compuestos en ‘cuaderna vía’ nacieron de las manos de estas personas

monacales, los cuales usan en su composición estas figuras simbólicas y alegóricas que representan al mundo circundante en el que viven. La creación de estas figuras fue muy particular ya que en ellas se produce un cambio en la composición que dio como resultado modificaciones que responden a una creación estética tanto de ideales espirituales realizadas por los clérigos que habitaban en los monasterios, como de los ideales racionales realizados por los laicos que vivían influenciados por la crisis del momento.

Este nuevo espíritu creativo utiliza formas representativas diversas siendo las formas simbólico-alegóricas las más significativas. Los términos ‘simbolismo’ y ‘alegorismo’ en la época medieval no fueron distinguidos uno del otro. Esta separación y distinción es “tardía: hasta el siglo XVIII los dos términos siguen siendo en gran parte sinónimos, como lo habían sido para la tradición medieval” (Eco *Arte* 93). Podemos encontrar en los poemas de ‘cuaderna vía’ diversas formas representativas propias de la visión simbólico-alegórica que posee el hombre medieval sobre la concepción de universo, “Mumford ha hablado de una situación neurótica como característica de toda una época: y la expresión puede valer, a título metafórico para indicar una visión deformada y enajenada de la realidad” (88). Esta visión se traduce en el uso de representaciones simbólicas diversas; las más usadas de estas figuras fueron las de diversos animales y seres monstruosos, las cuales responden a esta visión deformada de la realidad.

La obra *Signos* es un poema que presenta en su composición una diversidad de figuras simbólicas. Las funciones de estas figuras simbólicas dentro del texto dan un sentido de unidad en la creación literaria y sobre todo confieren fuerza al mensaje que

transmite el autor, que puede ser explícito o implícito. Lactancio escribe que “en efecto nada es completamente inventado por los poetas, sino más bien transformando y oscureciendo por metáforas indirectas para que la verdad envuelta en ellas quede oculta” (citado por Tatarkiewicz 30). Berceo utiliza en su poema este lenguaje cuyo mensaje queda envuelto en estas representaciones simbólicas, las cuales presentan el predominio de los animales reales sobre los imaginarios o fantásticos. En *Signos* son más numerosos los animales reales, y sólo en algunas ocasiones se describe a animales monstruosos. Estas imágenes representan el bien o el mal que simbólicamente responden a concepciones de la moral cristiana.

Empezaré el análisis del poema *Signos* con las estrofas 1-4 que corresponden a la introducción con la que Berceo empieza su obra. Con esta introducción Berceo trata de convencer al público medieval para que escuche y reflexione sobre lo que dijo San Jerónimo en su historia acerca del momento dramático que vivirá el hombre el día del juicio final.

- 1 Sennores, si quisiéredes attender un poquiello,

 querriavos contar, en un poco de ratiello,

 un sermón que fue preso de un santo libriello,

 que fizo Jherónimo, un precioso cabdiello.
- 2 Nuestro padre Jherónimo, pastor de nos e tienda,

 leyendo en ebreo en essa su leyenda,

 trovó cosas estrannas, de estranna facienda;

qui las oír quisiere, tenga que bien merienda

En estas dos primeras estrofas el poeta hace un llamado a su audiencia para que escuche lo que él va a contar. Además les ofrece que si su llamado de atención es escuchado la recompensa será el conocimiento cristiano que es alimento de la vida espiritual. Con estos versos desde el inicio del poema queda demostrado el sentido didáctico de la obra de Berceo. Con el didactismo de *Signos* se cumple uno de los objetivos de la poesía en la época medieval, que es “informar y enseñar no habiendo límite claro entre los contenidos de la poesía y de la ciencia” (Tatarkiewicz 128). Berceo para ejercer su tarea de educador recurre a la creación de sus versos, los cuales son utilizados como instrumento de enseñanza. En *Ars versificatoria*, Mateo de Vendôme dice que “El verso facilita mucho la comprensión, ayuda a concentrar la atención, hace brotar la bondad, produce un eco en el silencio, contrarresta el cansancio y multiplica considerablemente el deseo de estudio” (citado por Tatarkiewicz 129). Partiendo de esta premisa, el poema *Signos* y sus 77 versos son creados por su autor con una intención didáctica. Así el poeta de los *Signos* cumple con los objetivos de la poesía visto desde la perspectiva del pensamiento medieval en el cual el arte no tenía como objetivo solamente la expresión de la belleza o la perfección, sino también otros objetivos más bien pragmáticos, en los que se debían reflejar tres designios importantes:

1. Informar y enseñar, no habiendo límite claro entre los contenidos de la poesía y de la ciencia; 2. Cumplir tareas moralizadoras, siendo éstas entendidas ampliamente. Así se creía que el encanto de la poesía amansa el alma, provoca sentimientos benévolos, induce a la obediencia, combate la renuncia y anima a la acción; 3. Divertir a la gente. Si los dos primeros designios elevan al poeta al nivel del científico y el predicador, éste asemejaba su rol al del juglar (Tatarkiewicz 128).

Berceo trata desde el inicio del poema de buscar la atención y concentración del lector oyente, para que luego se logre la comprensión del mensaje que quiere transmitir. Esta comprensión provocará que lo bueno sea exteriorizado y con ello el deseo de seguir las enseñanzas de la doctrina de la Iglesia. Así el autor de este poema cumple con los objetivos de la poesía que es enseñar, moralizar y predicar. Berceo, al realizar esta tarea didáctica, utiliza en sus versos un lenguaje simbólico con el que pretende conseguir su propósito, que es el de llegar a su público, “En la visión simbólica, la naturaleza, incluso en sus aspectos más terribles, se convierte en el alfabeto con el que el creador nos habla del orden del mundo, de los sobrenaturales, de los pasos que hay que dar para orientarnos en el mundo de manera ordenada para adquirir premios celestes” (Eco *Arte* 89). Estos versos tratan de influenciar y concientizar el pensamiento del público medieval en que las recompensas terrenas no tienen importancia frente a las recompensas celestiales. Berceo, en la estrofa 3, menciona los 15 signos que sucederán antes del juicio final. Estos 15 signos serán desarrollados en las siguientes estrofas. En la estrofa 4 se termina la introducción con una exhortación al público oyente y lector a mudar sus costumbres y a acercarse más a Dios.

- 3 Trovó el omne bueno, entre todo lo ál,

 que ante el Juicio, del Juicio cabdal,

 verrán muy grandes signos, un fiero temporal,

 que se verá el mundo en pressura mortal.
- 4 Por esso lo escripto el varón acordado,

que se tema el pueblo que anda desviado,
mejore en costumnes, faga a Dios pagado,
que non sea de Christo estonz desemparado.

La descripción de los signos empieza en la estrofa 5 y termina en la estrofa 25. En la estrofa 5 se describe el primer signo, en el que se presagia que el mar cambiará de lugar y de ubicación. El poeta narra cómo el mar subirá hasta las sierras, haciendo recordar el evento del diluvio universal, del libro de *Génesis*, que inundó hasta las montañas más altas, por el cual todo el orden del mundo se transformará.

5 Esti será el uno de los signos dubdados:

 subirá a las nubes el mar muchos estados,

 más alto que las sierras e más que los collados,

 tanto que en sequero fincarán los pescados.

El mar como parte del universo tiene una doble significación; primero, como parte del mundo natural es bello. A esta belleza se le suma otra cualidad que es la más importante, la de dar vida. El autor en esta estrofa relata cómo esta doble función del mar será alterada. La consecuencia de este fenómeno provocará que el hábitat de ciertas criaturas, como la vida marina, se destruya y cambie. Este cambio dejará a los peces en un hábitat inhóspito ya que se encontrarán en tierra seca. El pez, animal usado como símbolo pre-cristiano, representaba a Cristo desde tiempos remotos: “This is because the five Greek letters forming the word ‘fish’ are the initial letters of the five words: ‘Jesus

Christ God's Son Saviour' (Ιχθύς)" (Ferguson 18). Este emblema antiguo fue muy utilizado por los primeros escritores cristianos como símbolo, desde el inicio de la literatura cristiana. Ellos al referirse a los nuevos cristianos o conversos los llaman 'little fishes' (Speake 55).

En el arte cristiano primitivo encontramos dibujos de la figura del pez, el cual fue usado como símbolo cristiano por sus seguidores, "At a period when Christians were still facing persecution, a drawing of a fish, sketched for instance on the walls of the catacombs, was a convenient and discreet sign of their affiliations" (Speake 55). La existencia de estos dibujos primitivos como símbolo cristiano se debió a que durante el temprano cristianismo se utilizaban los símbolos como forma de expresar los principios del cristianismo de manera oculta para evitar la persecución, "por ejemplo, la figura del Salvador bajo el aspecto del pez para eludir a través de la criptografía, los riesgos de la persecución" (Eco 90). En el verso 8 se describe el tercer signo, en el cual se menciona el sufrimiento de los peces:

8 En el terzero signo nos conviene hablar,

 que será grant espanto e un fiero pesar,

 andarán los pescados todos sobre la mar,

 metiendo grandes voces, non pudiendo quedar.

Ya se ha visto como en la estrofa 5 se menciona a los mares secos. Este relato como vimos antes se enfatiza más en la estrofa 8, en la que se describe como sufrirán los peces al perder su hábitat, 'el mar'. El autor para lograr más dramatización en el relato

utiliza la expresión ‘grandes voces’, expresión que es usada de forma superlativa para resaltar el gran sufrimiento de los peces, es decir el sufrimiento de Cristo, que sufre y paga por los errores de la humanidad. El poeta al mencionar la desaparición de los mares presagia la desaparición de los peces. También podemos interpretar en esta estrofa el presagio de la muerte de los cristianos por ser el pez el signo que los representa. Es obvia la intención que tiene el poeta en la creación de estos versos, la dramatización, utilizada al presagiar el fin de los tiempos y la venida del juicio final, utilizada para influir miedo y temor. Continúa al respecto Ferguson, “The fish is also used as a symbol of baptism, for, just as the fish cannot live except in water, the true Christian cannot live save through the waters of baptism” (18). Esta cita nos recuerda que como buenos cristianos no podemos vivir sin recibir el agua bendita del bautizo, que es el inicio del camino de salvación de nuestras almas; es al recibir esta agua bendita que nos introducimos al hábitat de la vida cristiana.

Al entrar en la vida cristiana nuestro camino estará guiado por personas, preceptos y reglas que tenemos que seguir para ser buenos cristianos y alcanzar el premio de la vida celestial. Estas guías las encontraremos en nuestro camino, así como lo encontró Tobías, en el Arcángel Gabriel. De acuerdo a la historia bíblica, Tobías fue a buscar ayuda para su padre ciego en compañía del Arcángel Gabriel, quien revela su identidad tiempo después. Mientras Tobías se lavaba los pies en el mar, divisó un enorme pez por el cual sintió un gran temor. Pero su acompañante, el Arcángel Gabriel, le aconsejó tomar el pez y abrirle las entrañas, con lo que podría curar la ceguera del padre. Tobías obedece movido por la fe: “The great size of the fish seems almost to overwhelm the figure of Tobias in this image, but faith in the angel’s words makes him willing to confront the

enormous creature” (Morrison 58). El enorme pez que representa a Cristo muere al igual que murió Cristo por la salvación de los hombres. Con el enorme pez muerto Tobías curará la ceguera de su padre.

Asimismo, la entrada de Jesucristo en nuestra vida a través del bautizo nos cura la ceguera en que vivimos cuando estamos fuera del conocimiento de la doctrina cristiana. San Agustín apunta que, “Thus in this mortal life, wandering from God, if we wish to return to our native country where we can be blessed we should use this world and not enjoy it, so that the ‘invisible things’ of God ‘being understood by the things that are made’ may be seen, that is, so that by means of corporal and temporal things we may comprehend the eternal and spiritual” (Adams 109). Este conocimiento de lo eterno y espiritual lo alcanzamos con el bautizo, cuando nos convertimos en nuevos cristianos, ‘little fishes’, que es el comienzo de nuestra vida cristiana. Al seguir la doctrina cristiana, y adquirir el conocimiento de Dios, nos hace merecedores de nuestro destino final, que es la vida eterna.

En la estrofa 9 del poema, Berceo menciona otro animal presente en su composición poética, ‘las aves’. En la simbología “in general, birds may sometimes be symbolic of souls, which inhabit both the physical and the spiritual world as birds inhabit both earth and air, but individual species may also have their own particular symbolism.” (Speake 19). Las aves son animales que encierran un doble significado, de acuerdo a su uso puede tener una simbología cristiana como también una simbología de otro tipo. “From pre-Christian times birds have symbolized the human soul, and many generalized birds appear in Early Christian art especially on sarcophagi. Some birds, however, both real and imaginary, have specific connotations (sometimes contradictory) and many

derive from the fanciful interpretations in the [bestiaries]³⁰” (Murray 61). En esta estrofa Berceo también se refiere a las bestias, las que perderán sus moradas, y las cuales estarán horrorizadas por todo lo que ocurre a su alrededor.

En el simbolismo cristiano las aves también son interpretadas como mensajeras. Tenemos como ejemplo a las ‘palomas mensajeras’ que sirven como intermediarias en la comunicación de mensajes. Al mismo tiempo, aquí se puede hacer alusión a los ángeles, los cuales son representados como seres alados: “They are usually depicted in human form and winged [...]. Angels’ wings, one or more pairs of which may be present, are usually bird-like and feathered. Some medieval artists also showed angels’ bodies as being completely covered with feathers” (Speake 7). En estas representaciones los ángeles poseen características de las aves, una de estas características son las alas y el plumaje. Pero además de estas características físicas que comparten con las aves, los ángeles poseen otra característica similar, que es la misión de ser mensajeros al servicio de Dios, intermediarios en la comunicación entre Dios y el hombre.

En la estrofa 22 se relata el signo del último día, cuando se convoca a todas las almas al supremo Juicio. En la estrofa 23 el autor se refiere al día del juicio final: todos los seres que fueron engendrados pero no nacieron, y todos aquellos quienes nacieron y murieron, serán reunidos para esperar el momento en que serán llamados por Dios. En el tercer verso de esta estrofa Berceo utiliza la expresión ‘si los comieron aves’, con el cual introduce la característica negativa que encierran cierto tipos de aves. Esta ave, a la que se refiere Berceo en este verso, es capaz de comer seres humanos o animales. Este tipo de animal se identifica con el ave de rapiña, el cual se alimenta de cadáveres insepultos.

³⁰ “Del *Fisiólogo* derivan todos los bestiarios medievales y durante toda la Edad Media las enciclopedias se inspiraron en esta fuente” (Eco *Arte* 107).

Una de estas aves es el buitre, animal que aparece mencionado en la Biblia en el libro de San Lucas 17:36; y en el libro de Job 28, en el pasaje *Los mineros alaban la sabiduría de Dios*, en el versículo 7 se lee “el ave de rapiña no conoce ese sendero, ni el ojo del buitre lo ha advertido”. Este animal es catalogado en la *Biblia* como un animal alejado del camino de Dios. Otra ave que se considera símbolo de lo diabólico es el cuervo, el cual tornó sus plumajes originalmente blancos a negros cuando no volvió al arca de Noé: “Because of the blackness of its plumage, its supposed habit of devouring the eyes and the brain of the dead, and its linking for spoiled flesh, the raven was selected as a symbol of the Devil, who throws the soul into darkness, invades the intelligence, and is gratified by corruption” (Ferguson 24). Esta ave, símbolo del mal, siempre estará vigilante para capturar a su víctima y devorarlas. Ya que es un ave alejada de la sabiduría de Dios introduce a sus víctimas en la oscuridad, es decir en las tinieblas.

23 Quantos nunca nascieron e fueron engendrados,

 quantos almas ovieron, / fueron vivificados,

 si los comieron aves o fueron ablandados,

 todos en aquel día allí serán juntados.

En la estrofa 21, Berceo describe el catorceavo signo. En esta estrofa el poeta menciona otro animal, el conejo: “It self defenseless, is a symbol of men who put the hope of their salvation in the Christ and His Passion. It is also a well-known symbol of lust and fecundity” (Ferguson 7). Aquí el conejo representa al hombre indefenso que presencia el penúltimo signo de la venida del juicio final, el poeta en su verso ‘non

fincará conejo en cueva nin en mata', presagia la muerte inminente del hombre. Éste, ante la certeza de este final, pone su esperanza de salvación en la pasión de Jesucristo. En la estrofa 66, el autor utiliza un animal muy usado en la iconografía simbólica en la literatura y el arte en la época medieval, la serpiente.

El uso de los animales para sugerir lo malo o demoníaco es una técnica muy antigua en el arte. Pero en los tiempos antiguos de la cristiandad no hay ejemplos significativos hasta el siglo II, donde se toma la inspiración de San Melito. Es en este momento cuando se empiezan a encontrar numerosas relaciones entre los animales y lo demoníaco. Estas asociaciones fueron iniciadas por la revisión y la lectura de las Escrituras hecha por los autores cristianos del primer milenio. Estos autores son: San Isidoro de Sevilla, el Venerable Bede, Gregorio el Grande y Maurus Rabanus. También encontraremos estos animales en los trabajos clásicos como la *Historia natural* (1er. siglo A. D.) de Plinio³¹. Los animales pueden representar al demonio o también pueden simbolizar a los hombres inclinados al pecado. En las tempranas representaciones encontramos animales como osos, lobos, y leones que funcionaron como símbolos del demonio. Estas representaciones darían luego paso a las más comunes representaciones de animales que encarnan al demonio, como son: gatos, sapos y serpientes. (Giorgi 89).

La 'serpiente' es el animal más usado como representación del mal. El uso de este animal como símbolo del mal se basa en hechos narrados en las sagradas escrituras. Es en

³¹ "En el período helenístico, entre la crisis del paganismo, la aparición de nuevos cultos y los primeros intentos de organización teológica del cristianismo, aparecen unas colectáneas del saber naturalista tradicional cuyo ejemplo principal es la *Historia naturalis* de Plinio. De esta y otras fuentes nacen las enciclopedias, cuya característica principal es la estructura de cúmulo. Las enciclopedias amontonan noticias sobre animales, piedras, países exóticos, sin distinguir entre noticias verificables y noticias legendarias, y sin intento alguno de sistematización rigurosa. Ejemplo típico es el *Physiologus*, compuesto en griego en ámbito sirio o egipcio entre los siglos II y IV d. C., y luego traducido y parafraseado en latín (además en etíope, armenio, sirio)" (Eco *Arte* 107).

la Biblia, en el pasaje del Génesis 3:13-14, donde se narra el momento de la caída del hombre y donde aparece la serpiente. Es este animal el encargado de hacer el mal y encarnar al demonio. En este pasaje la serpiente se enfrenta a Dios al tentar a Eva y ella a su vez a Adán, con lo cual se da inicio al momento de la caída del hombre. Al igual, en las representaciones de la Inmaculada Concepción, “Mary is seen as treading on the serpent, as the symbol of sin, since she was born sinless, and in the Incarnation she is the bearer of the One who is the ultimate conqueror of sin, and as God promised at the moment of cursing the serpent, there would be enmity between the serpent and her’ offspring- that is, Jesus Christ” (Murray 530). Es por intermedio de la Virgen María y el sacrificio de su hijo Jesucristo que los hombres podrán recuperar la salvación y el perdón de Dios. En el *Libro de Alexandre* y en algunas obras de Berceo como *Milagros de nuestra Señora* y las obras hagiográficas, la vida de *San Millán*, *Santo Domingo de Silos* y *Santa Oria*, encontramos la presencia y transfiguración del diablo en una serpiente. En *La vida de Santa Oria* leemos los siguientes versos:

87 Estos son / nuestros padres, cabdiellos generales,

 príncipes de los pueblos, son omnes principales;

 Jhesu Christo fue papa, éstos los cardenales,

 que sacaron de mundo las sepientes mortales.

En este último verso, ‘que sacaron del mundo las serpientes mortales’ el autor hace alusión a las serpientes cuando comienza a relatar la tentación que sufre Oria. Además establece una relación con la tentación sufrida por Eva cuando cometió el

pecado original. En la estrofa 96 del mismo poema Berceo, en el verso ‘el que fizo a Eva comer el mal bocado’, hace un paralelo entre estas dos mujeres que sufren la tentación del diablo (Dutton 106-8). En las estrofas 66 y 67, Berceo narra la visión horrorosa de serpientes con bocas abiertas, lenguas enormes y dientes afilados.

66 Verán por el su ojo los infiernos ardientes,

 cómo tienen las bocas abiertas las serpientes,

 cómo sacan las lenguas e aguzan los dientes,

 entenderán bien que tienen a mala parte mientes.

La serpiente como animal que representa el mal vive en las profundidades del infierno, que son ‘las bocas abiertas’ que menciona el poeta, descritas como el infierno. La descripción de estas bocas son símbolo común y “typical of medieval conceptions of the apocalypse and the infernal, with its principal focus on the devouring mouth of a monstrous predator” (Pluskowski 155). La serpiente en esta estrofa es presentada como el ser viviente del infierno, poseedora de una boca hambrienta y sedienta de víctimas para devorarlas: “the hellmouth became one of the most prolific exemplars of bestial monstrosity” (Pluskowski 161). Estas bocas son descritas de forma horrorosa, bocas infernales llenas de bestias y monstruos. En la descripción de los monstruos apocalípticos son predominantes los animales depredadores. “Associating these animals with the devouring hell-mouth must have had a profoundly disturbing effect on a mindset that recognized the existence of both physical and spiritual predators” (Pluskowski 162). La serpiente en esta estrofa se interpreta como animal devorador de lo físico y lo espiritual.

En el festín diabólico de la estrofa 39 nuestro poeta invita a que participe otro animal relacionado con lo malo, el escorpión, símbolo explícito de lo demoníaco. En esta estrofa Berceo relata cómo estos animales devoradores, la serpiente y el escorpión, están listos para atacar a sus víctimas. El arma de estos animales está en sus aguijones, que introducirán en sus víctimas hasta sus corazones. Hay que recordar que en la doctrina cristiana el corazón es el lugar donde habita nuestra vida espiritual y Dios; es el órgano físico que representa lo espiritual. Estos animales no sólo están hambrientos de materia física sino también están al acecho de los espíritus de sus víctimas. El escorpión es de esta manera, “One of the symbols of evil. The sting of the tail of the scorpion is poisonous and causes great agony to a person who is stung. It is often mentioned in the Bible [...] Because of the treachery of its bite, the scorpion became a symbol of Judas. As a symbol of treachery, the scorpion appears on the flags and shields held by soldiers who assisted at the Crucifixion of Christ” (Ferguson 24).

39 Comerlos *han* serpientes e los escorpiones,

 que *han* amargos dientes, agudos aguijones;

 meterlis han los rostros fasta los corazones,

 nunca avrán remedio en ningunas sazones.

Estos animales son descritos como seres traicioneros, vigilantes de sus presas a las cuales atacan cuando están confiadas, hasta destruir a sus víctimas con sus agudos dientes y ponzoña. Berceo, en la estrofa 44, llama a estos animales ‘las vestias enconadas’, a quienes describe como criaturas que habitan lugares sucios y oscuros,

animales que viven en las tinieblas. En la simbología cristiana las tinieblas es el lugar donde habita todo lo malo y demoníaco.

44 Algunos ordenados que lievan las obladas,

 que viven seglarmente, tienen suscias posadas,

 no lis avrán vergüenza las vestias enconadas,

 darlis han por offrenda grandes aduijonadas.

La serpiente algunas veces se transforma en un dragón. Este animal es uno de los animales fantásticos y una de las figuras con mayor propagación en el arte y la literatura medieval. Esta propagación se debió a que este animal fue mencionado en fuentes canónicas, leyendas y tratados muy populares en su época. Umberto Eco arguye que “si la Biblia habla por personajes, objetos, acontecimientos, si nombra flores, prodigios de naturaleza, piedras, si pone en juego sutilezas matemáticas, habrá que buscar en el saber tradicional cual es el sentido de esa piedra, esa flor ese monstruo, de ese número” (106). Este es el motivo por el cual en la Edad Media se empiezan a elaborar enciclopedias, en las cuales se hacen descripciones detalladas de criaturas imaginarias horripilantes y anormales. Estas criaturas fueron utilizadas para hacer un enlace simbólico con el demonio y el mal.

Muchos de estos animales tuvieron como base de sus raíces el Antiguo Testamento, pero muchos otros fueron descritos en el Nuevo Testamento. Por ejemplo en el libro de la Revelación se describe al dragón como un reptil monstruoso y fabuloso, el cual encarna a Satanás: “on the passage in Revelation (12:9), in which Satan is called ‘the

great dragon' and 'that old serpent, called the Devil'. The archangel Michael, as captain of the heavenly hosts in the war against the dragon, is often shown running the monster through with his spear and trampling it underfoot" (Speake 46). El dragón encarna lo malo y al demonio en su lucha contra Dios, quien al ser expulsado del cielo continua su guerra contra la Santa Trinidad, destruyendo y devorando con enojo a sus hijos cristianos. Su trabajo es capturar víctimas y devorarlas en las profundidades del infierno (Ferguson 8). Otro animal que encarna lo malo y demoniaco es el lobo, que junto a la serpiente representa el símbolo de la paganidad, pero también es un símbolo anterior a la conversión cristiana, "an identifiable bridge with the Christian Apocalypse" (Pluskowski 160). Por tal motivo estos animales funcionan entre estas dos culturas, la pagana y la cristiana.

El león es otro animal depredador que encarna el peligro, "wolves and lions were fast, effective predators and potentially dangerous to humans" (Pluskowsky 162). Los seres humanos deben permanecer lejos de ellos pues amenazan su integridad física y espiritual. Sin embargo, el león es un animal que posee ciertas cualidades que lo hacen especial entre los animales, "It was a medieval belief that the lion slept with its eyes open. For this reason, he also became a symbol of watchfulness. In rarer instances the lion, because of its pride and fierceness, was used as a symbol of the Prince of Darkness" (Ferguson 8). Esta interpretación es apoyada por un pasaje de la *Biblia* que se encuentra en *Salmo* 91:13: "Andarás sobre víboras y leones y pisarás cachorros y leones". En este pasaje, Dios concede a los hombres que creen en él, y se ponen bajo su protección, el privilegio de andar sobre estos animales diabólicos sin temor a ser atacados: "This

passage is interpreted as Christ triumphing over the Devil” (Ferguson 8). Es la voluntad de Dios que su hijo Jesucristo triunfe sobre los seres del mal.

En la estrofa 61 se narra la venida del Rey de la Gloria como Juez Supremo, quien llegará fuerte y bravo a justiciar. Berceo en esta estrofa le da a este animal una connotación positiva ya que lo usa para dar al ‘Rey de la Gloria’ la bravura de un león. Aquí se cumple la sentencia de que todas las cosas pueden tener doble interpretación una positiva y a veces una negativa.

61 Quando el Rey de Gloria vinier a judicar,

bravo como león que se quiere cavar,

¿quí será tan fardido que / ose esperar?

Ca el león irado save mal trevejar.

El león tiene una doble significación dependiendo del contexto en el que es usado. Como dice Eco “En un universo simbólico todo está en su lugar porque todo se corresponde, las cuentas salen siempre, una relación de armonía hace homogénea a la serpiente con la virtud de la prudencia y el concierto polifónico de las remisiones y de las señales es tan complejo que la misma serpiente podrá valer bajo otro punto de vista, como figura de Satanás” (92). Los diferentes significados de estas imágenes simbólicas pueden dar interpretaciones de acuerdo a las creencias y pensamiento en que son utilizadas. No se puede olvidar que el pensamiento cristiano tiene sus bases en el antiguo pensamiento pagano.

Since the greatest antiquity – in Egypt, Assyria, early biblical times- the lion has been a symbol of strength, fortitude, courage, and, having been

given the role of King of Beasts, has been synonymous with majesty, authority, and nobility.... The Middle Ages added more qualities, such as magnanimity, watchfulness, vigilance (because it was believed that lions sleep with their eyes open). Lions were also considered as a bulwark against sin and evil, and were widely used to bear the columns supporting the porches of many Italian churches (Murray 297).

El león es un animal que posee también cualidades positivas especiales, que lo hace merecedor de representar tradicionalmente a San Marcos y es una de las bestias de los cuatro Evangelios del Nuevo Testamento (Speake 90). El haber sido elegido y escogido como el rey de las bestias hace que este animal esté dotado de muchas cualidades que sólo los reyes poseen: dignidad, majestuosidad, nobleza, fuerza, valentía, poder, sabiduría, entre otras cualidades. Debido a su rica simbología espiritual, muchos papas lo usaron en sus escudos, por transmitir las virtudes de la fortaleza, la castidad y la elocuencia. Sobre el hecho de que precisamente el león era el símbolo de los ‘guelfos’, la facción que apoyaba al Papa y el poder papal frente al emperador, cuyos partidarios eran llamados gibelinos. El león es también emblema de la Resurrección, “This arises out of the old belief, aired in medieval bestiaries, that lion cubs are born dead and that life is breathed into them on the third day by their sire, as God raised Jesus from the dead on the third day” (90). Las cualidades que posee este animal lo hace digno de ser comparado con Jesucristo el hijo de Dios, ya que al igual que Jesucristo resucitó al tercer día de entre los muertos. Al representar a Jesucristo ejecuta el papel de soporte espiritual, y de salvador de los cristianos.

En la estrofa 6 se relata cómo aparecerá Dios distante y como todos estarán espantados. En la estrofa 7 se describe el segundo signo, el cual se revelará en el segundo día. En esta estrofa el autor describe el hundimiento de la tierra y la ausencia del

sol. Berceo en uno de los versos de esta estrofa dice, el ‘sól non será pensado’ su presencia será negada ya que ni siquiera estará en nuestros pensamientos. “The ‘unconquered Sun’ and the ‘Sun of Justice’ were terms sometimes applied to Christ” (Murray 543). Por lo tanto, el sol, en el verso representa a Jesucristo, y esta asociación se basa en la profecía de Malaquías 4:2, “But unto you that fear my name shall the sun of righteousness arise with healing in his wings” (Ferguson 25).

6 Pero en su derecha será él muy quedado,

 non podrá estenderse, será como elado,

 como parés enfiesta o muro bien labrado;

 quiquiere que lo vea será mal espantado.

7 En el secundo día pareçrá afondado,

 más vaxo que la tierra, bien tant *com* fue pujado;

 de catarlo nul omne sól non será pensado,

 pero será aína en su virtut tornado.

El sol es el premio para los bienaventurados, mientras la oscuridad será el castigo para los que actuaron mal en la vida. En esta estrofa el poeta nos da a conocer como Dios estará distante de los pecadores y no aparecerá para iluminarlos sino que estos malos cristianos estarán sumidos en la oscuridad. El hundimiento de la tierra y la oscuridad que reinará el día del juicio final es comparable con el día en que la tierra tembló y el cielo se

oscureció por la muerte de Jesucristo. Ese mismo sentimiento de dolor se experimentará el día del juicio final, “The sun and the moon are often represented in scenes of the Crucifixion to indicate the sorrow of all creation at the death of Christ” (Ferguson 25).

En las estrofa 31 y 32, Berceo se ocupa de los condenados y los sitúa a la izquierda. Esta separación entre los justos y los condenados se basaba en la idea del juicio final que se había comenzado a difundir en el siglo II antes de Cristo, gracias a los textos bíblicos proféticos como el libro de Mateo, Lucas y el libro del Apocalipsis, “The depiction of Hell as a place of eternal damnation ruled by Lucifer first appeared in the tenth century in representations of the Last Judgment and was elaborated in the two succeeding centuries” (Giorgi 28). Una de las manifestaciones literarias más famosas y perdurables de este tema aparecerá en el siglo XIII con la *Divina Comedia* de Dante. En estas estrofas el poeta relata cómo los malditos serán enviados al fuego del infierno. En este lugar los condenados sufrirán el tormento eterno del infierno donde habita Lucifer. Lucifer es también el antiguo Dios Plutón del reino infernal pagano.

31 Tornará a siniestro sannoso e irado,

 dezirlis ha por nuevas un esquivo mandado;

 “Idvos *los* maleditos, ministros del peccado,

 it con vuestro maestro, buestro adelantado.

32 It arder en el fuego que está avivado,

 pora vos / Lucifer e / todo su fonsado,

 acorro non vredes, esto es delibrado,

a qual sennor serviestes recibredes tal dado.

Berceo, en esta estrofa, usa la palabra infierno que es “derived from the Latin and means ‘a place below’” (Giorgi 28). En el mundo cristiano la concepción del infierno viene de la idea griega y judía del inframundo donde habitan las almas de los muertos, morada infernal que es el lugar reservado para los condenados. Desde tiempos remotos se interpretó la posición del cielo como la parte más alta, y el infierno³² por oposición está situado en la parte baja. Es en este lugar bajo donde Lucifer o el demonio reina, es el espacio envuelto en llamas en donde se propician los tormentos más atroces. El infierno es “a place imagined in the bowels of the earth, Hell is characterized in the Middle Ages by funnel shape, subdivided into circles and inhabited by demons that torment the damned” (Giorgi 28).

En las siguientes tres estrofas se nombran todos los actos mezquinos que los condenados realizaron y se describe cada acto malo hecho por ellos. Luego empieza el premio o castigo. El castigo para los malditos está comprendido en las estrofas 36 a la 47. En la estrofa 36,37, y 38, el autor relata como los ángeles infernales serán presos y encadenados con cadenas pesadas y ardientes; además relata que serán castigados con azotes y vestidos con prendas que pesarán un quintal. Los malditos serán condenados a no ver la luz, padecerán de calor y frío. Todo esto lo padecerán por no creer y cumplir con las sagradas escrituras. Todos estos castigos recibirán los malos cristianos, condenados por Dios. En las siguientes estrofas, Berceo insiste una y otra vez en una

³² El tema la representación del infierno aparece en las siguientes fuentes “Biblical Sources; Isaiah 14:9 – 29; Ezekiel 32:23; Zechariah 5:1 – 11; Malachi 4:1 – 3; Mathew 5:22, 8:18; Luke 16:22 – 26; Revelation 20:10. Related Literature: Book of Enoch (apocryphal); Vision from the Acts of Saint Paul (apocryphal) Saint Augustine, *De civitate Dei* (City of God); Dante Alighieri, *La comedia* (Divine Comedy)” (Giorgi 28).

visión escalofriante del fuego atroz que estos condenados padecerán. En cada una de las siguientes estrofas utiliza palabras como: ardientes, fuego, fuego infernal, calentura, ardor. Todas estas palabras están relacionadas con el fuego y calor que se supone se experimentará en los infiernos, “Certainly, the image of fire originally meant to convey a sense of endless torment. It was revived in the first descriptions of Hell that appeared in apocryphal texts, starting with the Apocalypse of Peter; the latter was known in Europe only in the version of the Vision of Saint Paul, which inspired several images” (Giorgi 43). Este horror descrito en los textos antiguos y en las imágenes utilizadas en las otras artes fue también recreado en estas tres estrofas compuestas por Berceo:

36 Pressos serán los ángeles, ángeles infernales,

con *cadenas* ardientes e con fuertes dogales;

cogerlos *han* delante con azotes mortales,

¡Jhesu Christo nos guarde de tales serviciales!

37 Llevarlos *han* al fuego, al fuego infernal,

do nunca verán *lumne* si non cuita e mal,

darlis *han* sendas sayas d’un áspero sayal,

que cada una d’ellas pesará un quintal.

38 Avrán *famne* e frío, temblor e calentura,

ardor buelto con frío. set fiera sin mesura;

entre sus corazones avrá muy grant ardura,
que creer non quisieron la Sancta *Escriptura*.

En la estrofa 39 se relata cómo horribles criaturas devorarán a los condenados. Berceo insiste en provocar horror al decir que criaturas ponzoñosas infernales los morderán con dientes filudos y agudos y que estas mordidas serán tan profundas que llegarán hasta los corazones. En la estrofa 40 se relata cómo les saldrán humo por los ojos y fuego por la garganta, malos olores por la nariz y vinagre por los labios. En la estrofa 41, se describe como serán castigados los que atestiguan en falso; los hace merecedores de un castigo ejemplar, las lenguas colgando. La lengua es la parte del cuerpo humano que se utiliza para hablar y por consiguiente para cometer el pecado de atestiguar en falso. Luego en la estrofa 42, Berceo se refiere a los hombres codiciosos, aquéllas personas que no dudaron en cometer pecado para ganar riqueza; aquellas personas se tragarán por la boca el oro regalado y pensarán que hubiera sido mejor no haberlo ganado. En la estrofa 43 y 44 el autor habla también de las falsas labores, los falsos labradores y pastores que serán castigados con aguijonadas de las bestias infernales. En la estrofa 45 el poeta se ocupa de los hombres soberbios, los mezquinos, los que roban, los cuales andarán mendigando y encorvados. En la estrofa 46 y 47 nuestro autor se ocupa de los envidiosos y les vaticina que irán al infierno. En las estrofas 62 -63, relata luego el gran terror que toda la creación sufrirá, incluyendo los ángeles. En la estrofa 64-65 Berceo relata cómo algunos hombres se querrán esconder de la vista del Señor. En la estrofa 65 se describe el miedo, terror y silencio sepulcral que reinará el día de la segunda venida de Jesucristo y el Juicio final.

65 Non avrá essi día ningunos rogadores,
 todos serán callando, justos e peccadores,
 todos avrán grant miedo e muy grandes temblores,
 pero los de siniestro más grandes e peores.

El sexto signo se describe en la estrofa 12. En ella Berceo describe un día nefasto y negro. Relata cómo todas las edificaciones se caerán al quedar todas sin base y cimientto. En el verso ‘Será el día sexto negro e carboniento’ el poeta utiliza el color negro que tiene un fuerte significado simbólico, “Black as a symbol of death and of the underworld, was familiar before the days of Christianity” (Ferguson 91). En el mundo cristiano el color negro simboliza el mal, es el mundo de la oscuridad y donde se desarrolla todo lo malo. “In Christian symbolism, black is the color of the Prince of Darknes, and in the Middle Ages, it was associated with witchcraft, the ‘black art.’ In general, black suggests mourning, sickness, negation, and death” (Ferguson 91). Con el color negro se visten todas las criaturas portadoras del mal, criaturas que viven en las profundidades oscuras del infierno. En este verso el color negro encierra una negrura absoluta al utilizar el poeta la palabra ‘negro’ junto al término ‘carboniento’, es decir, doblemente negro. En esta estrofa se está pronosticando un día nefasto, donde la muerte y destrucción de todo será inminente.

En la estrofa 16 el poeta continúa con un relato escalofriante del noveno signo en donde todo quedará reducido a nada, las sierras serán aplanadas, los valles quedarán igual a los caminos y senderos, todo será igual. Es decir la sierra y los valles desaparecerán.

En la estrofa 17 seguirá el relato, en el cual el poeta trata de infundir desolación en los hombres; en ella señala como andarán las personas confundidas en los pueblos arrasados. Este momento se volverá más dramático por el silencio que reinará, ya que nadie hablará. A este silencio sepulcral se le suma un acontecimiento muy sobrecogedor, la oscuridad total en que el mundo será sumergido. Como dice Berceo en este verso el ‘sól non será pensado’. Esta expresión describe claramente que reinará la oscuridad absoluta. Esta mención de la oscuridad se relaciona con la estrofa 74 donde se narra cómo los seres oscuros, los condenados, permanecerán en las tinieblas por carecer de la luz divina, y éste es el castigo por la vida en pecado en que vivieron.

73 Si cataren a suso verán a Dios irado,

 de yuso el infierno, ardient e avivado,

 derredor *los* diablos sobra grant en fonsado;

 con visión tan brava ¿qu’ non será coitado?

74 Si zerraren los ojos porque non vean nada,

 dentro será el bierven que roe la corada;

 la mala rep*int*encia de la vida passada,

 que fue mala e sucia, fedient e enconada.

En la estrofa 10 se describe el cuarto signo; en ella Berceo continúa describiendo el cambio de los mares y los ríos, cambios que provocarán miedo en los hombres que querrán meterse en las profundidades de la tierra. En la estrofa 11 se describe el quinto

signo, en el que se relata como la naturaleza vegetal llorará y verterá sangre pura, “The tree has played an important part in Christian symbolism. In general, the tree is a symbol of either life or death, depending upon whether it is healthy and strong, or poorly nourished and withered” (Ferguson 20). La naturaleza verde es símbolo de vida y proporciona a la humanidad el alimento para poder vivir. “Genesis 2:9 describes how the Lord planted the Garden of Eden: ‘And out of the ground made the Lord God to grow every tree that is pleasant to the sight, and good for food; the tree of life also in the midst of the garden, and the tree of knowledge of good and evil” (Ferguson 21). Recordemos que el hombre es representado por Adán, el cual come del fruto prohibido del árbol del conocimiento del bien y del mal, provocando la caída del hombre y su mortalidad. En esta estrofa se relata la muerte de todo lo que tiene vida, la naturaleza llora sangre en los últimos momentos de la llegada del fin. En esta descripción, el poeta, para provocar espanto en el lector oyente, afirma que los que no lo verán ‘serán de grant ventura’; es decir, serán aventurados al no presenciar estos hechos. Se dramatiza más este relato al utilizar el término ‘pavura’ que es un término que tiene una connotación más fuerte que la palabra ‘miedo’.

11 El quinto de los signos será de grant pavura,

 de yervas e de árboles e de toda verdura,

 como diz sant Jherónimo, manará sangre pura;

 los que no lo vidieren serán de grant ventura.

En la estrofas 13 y 14 se describe el séptimo signo. En la estrofa 13 el poeta cuenta como todas las piedras pelearán entre sí, y hace una comparación con los hombres que quieren hacerse mal entre el uno al otro. La narración se dramatiza con estos versos ‘todas se farán piezas menudas como sal’. El vaticinio de esta pelea entre los hombres, es una alusión a la confrontación del bien contra el mal. En la estrofa 14, se cuenta que los hombres estarán tan espantados con estos signos, que la visión de lo que acontece es ‘de tan fiera figura’, que todos temblarán. La palabra ‘fiera’ produce en el lector terror ante estas señales que se sucederán una tras otra. El autor termina la estrofa proporcionando más dramatización a la narración al incluir la participación del lector en el relato. Los lectores oyentes ‘dizrán: “Montes cobritnos ca somos en ardura”. Este cambio de narrador enfatiza la sensación de espanto en los lectores oyentes, provocando en ellos una profunda desolación al presenciar los acontecimientos que se relatan en estos signos. Esta estrategia empleada por Berceo funciona como arma para educar al lector oyente e infundirle miedo y temor.

En el octavo día se describe un movimiento catastrófico de la tierra por el cual todo el orden del mundo es subvertido. Este relato se encuentra en la estrofa 15, en la cual se narra como el mundo se moverá con tanta fuerza que la tierra se removerá, y aun las calaveras serán desterradas de su lugar de descanso, ‘non se terrá en pïedes ninguna calavera’. Este acontecimiento prepara de este modo el advenimiento de los muertos a la vida.

15 En el octavo día verrá otra miseria,

 tremará tod el mundo mucho de grant manera;

non se terrá en *piedes* ninguna calavera
que en tierra non caya, non será tan ligera.

En la estrofa 18 de *Signos*, Berceo relata como todas las fosas se abrirán y saldrán los huesos o esqueletos que en aquéllas descansan. “The skull is used as a symbol of the transitory nature of life on earth. It suggests, therefore, the useless vanity of earthly things” (Fergusson 50). En el relato de esta estrofa el poeta remarca lo transitorio que es la vida y lo rápido que pasa, y además nos alerta de lo transitorio de las vanidades terrenales, “From the Middle Ages onwards a skull has very commonly been used as a *memento mori*” (Speake 130).

18 El del onzeno día, si saberlo queredes,

será tan bravo signo que vos espantaredes;

abrise *han* las fuessas que cerradas veedes,

istrán fuera los huessos de entre las paredes.

Estas calaveras las encontramos en las diversas artes; en las paredes de las iglesias, en pinturas, en poemas. Como ejemplo de la representación dramática de la muerte tenemos además el poema la *Danza general de la muerte*. Florence Whyte, en la introducción de su libro, anota que “The Dance of Death called men to a realization of mortality. The lesson might be inculcated through an allegorical presentation of Death displayed on the walls of churches, or on the borders of missals, by poems, or by actual presentation by living beings” (vii). Estas representaciones son visiones macabras de la

muerte que forman parte de un ciclo de estas composiciones artísticas. En la obra *Three Living and Three Dead*, “*A momento mori* motif if found in medieval art and morality literature from about the mid-13th century. In art the scene shows a confrontation between three kings or nobles (often out hunting) and three hideous skeletons or cadavers.” (Speake 140).

Esta visión macabra y horrible que relata Berceo enseña cómo la belleza terrenal es efímera y cómo la muerte destruye la belleza que un día estos esqueletos ostentaron. “La Edad Media manifiesta, en diversas ocasiones, el sentimiento otoñal de la belleza que muere [...] Ante la perecedera belleza, la única garantía está en la belleza interior, que no muere; y al recurrir a esta belleza la Edad Media efectúa, en el fondo una especie de recuperación del valor estético ante la muerte” (Eco *Arte* 28). Esta belleza interior la recuperarán los elegidos de Dios el día del juicio final. Ese día todos los muertos resucitarán, algunos serán premiados con la vida eterna y poseerán la belleza divina. Es decir obtendrán el valor estético ante la muerte y la belleza eterna.

La estrofa 20 relata el signo del día treceno, en el cual los esqueletos que fueron previamente removidos de la tierra resucitarán para el juicio eterno. No habrá ser en la tierra que pueda escapar de la ira del juicio. Todos, reyes y señores, a pesar de sus riquezas, tendrán que ser juzgados. La transitoriedad del mundo y las cosas terrenales se narra en la estrofa 21:

20	Del trezeno fablemos,	los otros terminados;
	morrán todos los omnes,	menudos e granados,
	mas, a poco de término,	serán resucitados

por venir al *Judicio*, justos e condenados.

21 El día quarto décimo será fiera varata,

ardrá todo el mundo, el oro e la plata,

balanquines e púrpuras, xamit e escarlata;

non fincará conejo en *cueva* ni en mata.

La resurrección de los muertos se sobreentiende en la estrofa 22, en la cual el ángel pregonero toca la corneta y ‘oírlo *han* los muertos’. En la estrofa 23 el poeta afirma como todos ‘serán resucitados’; esta resurrección será posible gracias al sacrificio de Jesucristo que murió para salvarnos y así poder conseguir el premio de la vida eterna.

22 El día postremero, como diz el propheta,

el ángel pregonero sonará la corneta;

oírlo *han* los muertos, *quisque* en su capseta,

correrán al *Judicio* quisque con su maleta.

23 Quantos nunca nascieron e fueron engendrados,

quantos almas ovieron, / fueron vivificados,

si los comieron aves o fueron ablentados,

todos en aquel día allí serán juntados.

En esta estrofa se narra la resurrección inminente de todos los muertos para ser juzgados el día del juicio final. Por ejemplo, “the valley of dry bones in the vision of Ezekiel (37:1-14) is sometimes interpreted as an allegory of the general resurrection of the dead” (Speake 21). La mortalidad del hombre se debió a la debilidad de Adán ante la tentación, “thus the skull was interpreted as Adam’s, and Christ, the second Adam, brought about the salvation of Adam’s descendants at the very place where the evidence for the first Adam’s mortality was to be seen” (Speake 130). En esta estrofa la resurrección de los muertos es necesaria para alcanzar la inmortalidad que todos los descendientes de Adán perdieron ante la tentación de la serpiente. Esta inmortalidad del hombre se conseguirá con la segunda venida de Jesucristo.

En la estrofa 22 Berceo narra como el día antes del juicio final un ángel será enviado a la tierra para anunciarlo. La existencia de estas criaturas como símbolo cristiano está presente desde los primeros años de la cristiandad y se desarrolló ampliamente durante la edad media. “Mention of the angels and of their office as ‘messenger and ministers from God’ is so frequent in the Scriptures that belief in their existence is embedded in the Christian tradition” (Ferguson 57). Para San Isidoro de Sevilla estas criaturas “son enviados del cielo para anunciar algo a los hombres” (*Etimologías* 170). Los ángeles al ser criaturas espirituales carecen de cuerpo físico y viven cerca de Dios. “The word ‘angel’ derives from the Greek word for ‘messenger’, and their particular function was to act as intermediaries between God and mankind” (Speake 7). Esta cercanía con Dios los hace merecedores de su confianza y los convierte en medio de comunicación entre Dios y los hombres. Los mensajes que comunican pueden ser buenas nuevas o malas. Así los ángeles son los ejecutores de los mandatos de

Dios. En esta estrofa, el ángel anuncia la venida del juicio final y estimula a los hombres a la reflexión acerca de la venida del fin y la proximidad de la muerte.

22 El día postremero, como diz el propheta,

 el ángel pregonero sonará la corneta;

 oírlo *han* los muertos, *quisque* en su capseta,

 correrán al *Judicio* *quisque* con su maleta.

Las antiguas representaciones de estas criaturas se remontan a los primeros siglos del cristianismo pero son decididamente distintas a las imágenes paganas. Las imágenes de las formas paganas fueron utilizadas como modelo solo después del Edicto promulgado por Constantino en 313, cuando concedió la libertad de culto a los cristianos dando por terminada la persecución de los cristianos. Las primeras imágenes de estos enviados divinos probablemente tuvieron rasgos similares a como se les presenta en la Biblia. En la Biblia se habla de ángeles que se asemejan a los hombres, “The artists of the catacombs visualized angels as young men with neither wings nor haloes, but these two elements gradually became standard in the course of the 5th century” (Speake 7). Las imágenes de estas criaturas inicialmente llevaban vestidos cristianos, con túnicas para diferenciarse de las figuras paganas, y no presentaban alas. En tiempos posteriores estas criaturas llevaban atuendos, a veces litúrgicos, que les proporcionaban dignidad y nobleza, “In Jewish and Christian tradition, [. . .] They are usually depicted in human form and winged” (Speake 7).

En cierto momento de la historia del arte y la literatura los ángeles con alas hicieron su aparición en las representaciones artísticas, “the angels flanking Christ in the 6th- century apse mosaic of San Vitale, Ravenna, are an early example of the accepted modern iconography: wings, haloes, white robes, a thin band worn round the head and wavy hair” (Speake 7). Las alas de los ángeles les atribuye la característica de seres del cielo, lo que los hace merecedores de ser los heraldos de Dios. En la estrofa 22 se representa al ángel pregonero que lleva un instrumento en sus manos “Among the instruments depicted, the trumpet signifies the power of God, including destructive power, as in the case of the Last Judgment trumpet” (Giorgi 318). Este ángel apocalíptico lleva una trompeta en sus manos para difundir el mensaje de Dios y la venida del fin y el juicio final. La trompeta es usada como arma que podrá ser oída por toda la humanidad.

Los ángeles son también las criaturas que acompañarán a los justos, elegidos por Dios para gozar de la vida eterna en el cielo. Son criaturas que cumplen roles en el reino de los cielos, así los “Angels in art may fulfill a purely subsidiary role as ‘extras’, the embodiments of the joys and beauty of heaven.” (Speake 7). En la estrofa 51 Berceo presenta a una de estas criaturas cumpliendo un rol encomendado; el ángel en esta estrofa está acompañando a los bienaventurados en su entrada triunfal en la cofradía de los elegidos, para el disfrute de los gozos del Paraíso y la vida eterna.

51 Los ángeles del cielo farán grant alegría,

 nunca mayor *d'*aquella ficieron en un día,

 ca verán que lis cresce solaz e compañaía,

 ¡Dios mande que entremos en essa confradía!

Los ángeles como criaturas habitantes en el cielo forman parte de una sociedad jerarquizada. Esta jerarquización está relacionada al rol que cumplen entre las criaturas que pertenecen al reino de Dios. Cada ángel cumple una misión y un quehacer dentro de esta sociedad. El término “ángel” se usó específicamente para señalar una jerarquía menor en la división tradicional “into nine ‘choirs’ of orders: (*seraphim, *cherubim, *thrones,*virtudes, *dominations, *powers, *principalities, *archangels, *angels). This classification was principally the work of the 6th – century philosopher known as (Pseudo-) Dionysius the Areopagite, and it was very widely known and followed in the Middle ages” (Speake 7). Cada una de estas criaturas aparece y cumple su función, de acuerdo a su jerarquía, en diversos hechos narrados en la *Biblia*. La estratificación jerárquica celestial se trasladará al ámbito terrenal y servirá para validar la política impuesta por la Iglesia y, por ende, las políticas de gobierno de los reinos de la época medieval. De esta manera, la jerarquización del reino de los cielos servirá de base al sistema político gubernamental. Los gobernantes de la época utilizaron la idea del reino de los cielos como arma para convencer al pueblo medieval de que éste era el modelo de gobierno a seguir. El pueblo medieval vivía hasta cierto punto conforme con esta jerarquización y cumplía el rol que le había tocado a cada uno de sus componentes dentro de la sociedad medieval. Al igual que cada una de las criaturas que habitan el reino de los cielos, cada integrante de los reinos terrenales de la época cumple el rol que les tocó protagonizar.

La estrofa 25 es la que divide los 15 signos que anuncian el juicio final del juicio propiamente dicho. Desde aquí hasta la estrofa 60, se narrará, siguiendo el evangelio de

San Mateo, las penas del infierno para los pecadores puestos a la siniestra del reino, y los gozos para los justos, a la diestra del Padre.

25 Serán puestos los justos a la diestra partida,

 los malos a siniestro, pueblo sines medida,

 el Rey será en medio con su az revestida,

 cerca de la Gloriosa, de caridat complida.

Desde la estrofa 27 hasta la estrofa 30 el poeta dedica los versos a los bienaventurados. En las estrofas 28 y 29 se relatan las buenas acciones de los justos y se nombra cada acto caritativo que los buenos cristianos hicieron. Estas buenas acciones aparecen narradas en la *Biblia* y es muy probable que Berceo se haya inspirado en el evangelio de San Mateo 25: 34-36, donde se detallan los siete actos de caridad formuladas por Jesús respecto al día del juicio final “Entonces el Rey dirá a los que están a su derecha: ‘vengan, benditos de mi Padre, y tomen posesión del reino que ha sido preparado para ustedes desde el principio del mundo. Porque tuve hambre y ustedes me dieron de comer; tuve sed y ustedes me dieron de beber. Fui forastero y ustedes me recibieron en su casa’”. Este pasaje de la *Biblia* corresponde precisamente a estas estrofas.

28 Recebit gualardón de lo que me serviestes,

 ca quando ovi famne vos bien me apaciestes,

 vidiéstesme sediento, bien a beber me diestes,

 si me menguó vestido, de grado me vestiestes.

29 Quando a vuestras puertas demandava posada,

 vos luego me la diestes con voluntat pagada;

 en las cuitas que ovi fallé en vos entrada,

 quíérovos yo agora de todo dar soldada.

Los primeros padres de la iglesia, quienes fueron los pilares en el desarrollo de la fe cristiana, también señalaron los siete actos de misericordia, ya que estos actos de caridad forman parte de la fe de acuerdo a la doctrina cristiana. La representación simbólica sobre este tema en las diversas disciplinas artísticas, como la literatura, no es frecuente. Además, es rara la representación de los trabajos de caridad en el arte. Este tema fue limitado a pequeños ciclos creados por encargo de las instituciones benéficas dedicadas a la caridad en el norte de los Alpes de Italia. Entre estas instituciones se encuentran los hospitales y conventos de religiosos dedicados al trabajo de caridad (Giorgio 136). El tratamiento de este tema en las artes es un ejemplo del quehacer de la Iglesia; educar al pueblo medieval e instarlo a cumplir sus mandatos. La caridad es uno de los actos que se recomienda seguir en la fe cristiana, de esta recomendación existen diversos ejemplos. Los santos son un ejemplo de ello. Algunos santos dedicaron su vida a practicar la caridad y el amor al prójimo. La Iglesia como institución elaboró toda una estrategia de difusión de la historia de estos santos, con obras como *La leyenda áurea*, de Jacobo de Voragine, muy popular y utilizada en el quehacer didáctico de la Iglesia.

En la estrofa 30, Jesucristo se dirige a los escogidos y los premia por sus buenos actos, los invita a reinar con Él en el reino de los cielos. Ellos vivirán en la gloria del

cielo, sin sufrir pesares y escuchando los cantos angelicales. Es muy difícil conceptualizar y describir el reino de los cielos, es decir el Paraíso; sólo es posible lograrlo a través de la fe cristiana. La descripción del Paraíso y los bienaventurados a través de los siglos no utilizó una iconografía uniforme en las imágenes. No es de sorprender, ya que todo lo referente a los asuntos transcendentales tenía bases paganas, lo que dificultó muchas veces lograr una visión certera en cuanto a estos asuntos (Giorgi 226). En esta estrofa el poeta hace alusión a la entrada de los bienaventurados a este Paraíso. Esta entrada triunfal se hace con acompañamiento musical, como leemos en el último verso de esta estrofa.

30 De lo que me serviestes buen gualardón avredes,

 por seculorum secula connmigo regnaredes;

 bivredes en grant gloria, nunca pesar veredes,

 siempre laudes angélicas ante mí cantaredes”.

Huizinga afirma que en la época medieval se escribió mucho sobre la música pero todo lo escrito sobre este tema tenía como base las teorías musicales de la Antigüedad. Estas teorías eran muchas veces incomprensibles para el hombre de esa época, lo que se debía a la distancia que existía con el mundo antiguo. En los últimos tiempos de la Edad Media no se encuentran escritos sobre la belleza de la música, solo hay constancia de “cuando trata de expresar lo que encuentran de propiamente bello en la música, se limitan a hacer manifestaciones muy generales, sumamente análogas en su especialidad a los modos de expresar la admiración por la pintura [...] no se trata de la reproducción de las

cosas sagradas, como en la pintura, pero sí de una sombra de las mismas alegrías celestiales” (393). En esta estrofa Berceo reproduce este pensamiento de la belleza musical como placer celestial. El poeta, en su verso, menciona las ‘siempre laudes angélicas ante mi cantarades’. Se refiere específicamente a un gozo celestial, y la palabra “angélicas” realza en el verso esta característica; por tal motivo, estos cantos sólo pueden ser emitidos por los habitantes del cielo, los ángeles. Esta música, al ser producida por estos seres que pertenecen al mundo de los cielos, sólo puede provocar placer y gozo celestial, y este gozo lo experimentarán los elegidos de Dios al ser parte de esta sociedad celestial. No se pudo concebir en esta época un gozo por la música que no involucre algo celestial: “Cierta vez entra el mismo Dionisio³³ en la iglesia de San Juan de Hertgenbosh, mientras toca el órgano [...]. El sentimiento estético se torna enseguida en sentimiento religioso. Ni siquiera se le ocurre a Dionisio que en la belleza de la música o de las artes plásticas podía admirar otra cosa que lo santo en sí” (393).

Si la música deleitaba al hombre de otra manera que no implicara algo celestial, entonces este deleite era asumido como un pecado: “Aquí vemos cómo el espíritu medieval, tan pronto como quiere apresar en palabras la esencia de la emoción musical, no dispone de otras posibilidades de expresión que las que sirven para las pasiones: la soberbia y cierta voluptuosidad de espíritu” (393). Esta forma de expresar y de sentir fue rechazada por la Iglesia, ya que el deleite sólo podía implicar amor a Dios. La música

³³ “Dionisio Cartujano ha escrito un tratado *De venustate mundi et pulchritudine Dei* (1). Ya en el título es atribuída la verdadera belleza únicamente a Dios; el mundo sólo puede ser *venustus*, lindo, agradable. Las bellezas de lo creado- dice Dionisio- sólo son reflejos de la suma belleza; una criatura es llamada bella en cuanto participa en algo de la belleza de la naturaleza divina y de este modo se torna en cierta medida formalmente semejante a ésta (2). Sobre esta amplia y sublime teoría de la belleza, para la cual Dionisio se apoya en el Pseudo-Areopagita, San Agustín, Hugo de San Víctor y Alejandro de Hales (3), habría que levantar un puro análisis de toda belleza” (Huizinga 391).

cristiana limitó el quehacer musical, porque no se permitió la armonía en la música ya que la música era eminentemente eclesiástica. En el pensamiento de esta época la armonía incitaba a los bajos placeres, “según la aseveración de Clemente de Alejandría, de que aquellas [las tonalidades armónicas] solo eran aptas para una orgía de cortesanas” (citado por Tatarkiewicz 77). Esta expresión muestra como este pensamiento estaba muy arraigado en los guías de la Iglesia. La apreciación que tenían los cristianos de la música hace que la expresión artística quede limitada y excluya en su ejecución a los instrumentos musicales, cuyo uso en la iglesia fue prohibido en el siglo IV: “Eusebio, obispo de de Cesarea (s. III-IV), sostenía que se debe alabar a Dios con un ‘salterio vivo’, porque la armonía de todos los cristianos es más querida por Dios que la de cualquier instrumento. ‘El cuerpo es nuestra cítara y junto con el alma canta su himno a Dios’” (citado por Tatarkiewicz 77). Efectivamente, en los primeros siglos, la voz humana fue la única música del cristianismo. Aunque paralelamente existía la música con instrumentos.

Después de leer esta cita me atrevo a interpretar este pensamiento desde una óptica cristiana, la cual promulga que todo lo referente a Dios es celestial. El hombre al ser obra de Dios, hecho a su imagen y semejanza, se transforma en el instrumento perfecto y único para cantar la música celestial. Por esta razón, toda música fuera de este contexto fue rechazada “y aún el concilio de Tour (813) recomendaba que los sacerdotes prescindieran de todo cuanto afectara a los oídos y a la vista y que pudiera debilitar la fortaleza del alma. El canto que se oía en las iglesias medievales no tenía, por tanto, que complacer a los hombres sino servir solamente a Dios” (Tatarkiewicz 78). En este período todo lo que implicaba vivir fuera de la práctica cristiana era malo, condenable y pecaminoso, y se creía que algunas melodías ejercían una influencia negativa en el alma

mientras que otras melodías eran positivas y la ennoblecía. Estas segundas eran las recomendadas a seguir y cultivar porque al practicarlas se hace uso de un don divino, la voz. “Juan Crisóstomo escribía que Dios, al ver la negligencia de la gente y deseando facilitarle la lectura de la Biblia, puso melodía a las palabras del Profeta para que los encantos de la música ayudasen al hombre a cantar alegremente los himnos dirigidos a él” (citado por Tatarkiewicz 78).

Todo indicio de distracción de la gente, suponía una sanción, la norma era seguir con las reglas impuestas por la Iglesia a la hora de dirigirse a Dios. La música se transforma en un medio de alabar a Dios. Los himnos, salmos y antífonas, formaron parte de la vida diaria del creyente cristiano y fueron reglamentadas por la Iglesia. Este reglamento litúrgico fue seguido al pie de la letra por sus seguidores. En sus inicios la música cristiana se expresaba en diferentes variedades locales hasta los siglos VI y VII cuando Gregorio Magno la unificó con normas obligatorias para todo Occidente, naciendo así el canto eclesiástico llamado gregoriano³⁴, “el canto gregoriano fue propagado tanto por el mismo Papa como, más adelante, por Carlomagno. Pues ambos veían en él un medio para consolidar la unidad de la Iglesia romana” (Tatarkiewicz 78). El Papa, al crear e imponer la música gregoriana, lo hace por razones políticas; las razones artísticas quedaron en un segundo plano. Se aprecia otra vez como las artes son usadas como armas políticas en la concientización del pueblo medieval.

³⁴ “La música gregoriana, que durante siglos gozó de una exclusividad en casi toda Europa, fue una música de lo más ascética que prescindía de cualquier acompañamiento y era de expresión puramente vocal. El coro podía cantar sólo al unísono; los textos procedían únicamente de los salmos; no contenía la menor preocupación por adaptar el texto a la melodía, y admitía un solo ritmo; además, no exigía bellas o buenas voces. No estaba en fin destinada a los oyentes, pues en realidad carecía de ellos, sino a los ejecutantes: la cantaban todos los filigreses” (Tatarkiewicz 78).

De igual forma, el uso del latín para la liturgia se impuso como lengua única en esta nueva música, el latín se transformó una vez más en el artífice unificador del rito cristiano. El canto gregoriano se basaba en la expresión vocal, no admitía en su composición ningún acompañamiento musical e instrumental ni ninguna alteración. Esta pureza inalterable la convirtió en una música ‘atemporal’ que gozó de reconocimiento artístico a través de los tiempos. Este tipo de música conseguía que se produjera un estado especial en el alma del hombre de la época. A este “estado producido por la música gregoriana – los escritores de la época llamaban *suavitas* –se caracterizaba por el sosiego, calma y placidez extraordinarios. Era el de las *suavitas* un estado puramente religioso, al igual que la gregoriana ha sido desde luego la música más religiosa de todas las conocidas por la historia” (Tatarkiewicz 79). Así también, esta música se transformó en arma política unificadora atemporal. El efecto de esta música fue transportar el alma a un estado espiritual, característica especial del cristiano en el momento de ejercer la fe y el amor a Dios, y distanciándolo de la vida real hacia un mundo diferente. Este mundo diferente es catalogado como un mundo irreal que sólo ciertas personas pueden alcanzar.

La música, al seguir estas normas impuestas por la Iglesia, hace que esta época sea un momento de poca atención a los placeres sensoriales de otras artes, ya que “el arte de la Alta Edad Media fue quizá el más distanciado de la vida real ejerciendo sin embargo una enorme influencia sobre la razón y los sentimientos, al expresar y provocar los estados más sublimados del alma. Gracias a dicha sublimación y a la sencillez de sus melodías, mantenía la mente en una pureza y austeridad casi sobrehumana” (Tatarkiewicz 79). Muestras de este estado sobrehumano fueron reproducidas en el arte. Tenemos por

ejemplo la genial obra maestra creada por Bernini, *Éxtasis de Santa Teresa*.³⁵ Aunque se trata una obra escultórica más tardía, ilustra magistralmente este estado sobrehumano, la sublimidad: “más que una estética de lo bello fue ésta una estética de lo sublime, una belleza de la estética inteligible más que de la sensible” (Tatarkiewicz 79). Así, Berceo en la composición de su estrofa 30 recrea este gozo sobrehumano que experimentarán los elegidos de Dios al escuchar los cantos angelicales de los cielos. Este es uno de los premios que recibirán los bienaventurados por haber vivido obedeciendo y ejerciendo las reglas cristianas. Este gozo sobrehumano, es descrito así por San Buenaventura, “Cuánto esplendor habrá cuando la luz del sol eterno ilumine las almas glorificadas. Un gozo extraordinario no puede esconderse, si irrumpe en gozo o júbilo y cánticos, en los que irán al reino de los cielos” (citado por Eco *Arte* 85). A este premio otorgado a los justos se le suman otros premios más, descritos desde la estrofa 49 hasta la estrofa 60 de los *Signos*. Estas estrofas están relacionadas específicamente con los textos bíblicos en *Génesis* 2; *Apocalipsis* 7, 14, 21, 22.

El premio de la vida eterna, el gozo de los bienaventurados, se concreta con la unión del alma y el cuerpo, que se describe en las estrofas 52 y 53. Los bienaventurados tendrán la suerte de gozar de una totalidad lograda a través de la unión de estas dos partes, que al juntarse llegan a convertirse en una identidad bella. En la estrofa 52, Berceo menciona los gozos de los bienaventurados y los describe en forma superlativa en el siguiente verso: ‘estos serán más grandes demás serán doblados’. La forma superlativa es inyectada de más grandeza cuando el poeta utiliza la palabra ‘doblada’. Esta terminología

³⁵ Santa Teresa de Ávila (1515-82), monja española mística, fue fundadora de la orden de las Carmelitas. Tomó los hábitos a la edad de veinte años. A pesar de su mala salud, Teresa perseveró en el desarrollo de su madurez espiritual a través de la oración y la contemplación, con lo que lograría alcanzar la experiencia mística (Speake 137).

que usa el poeta muestra lo grande del premio alcanzado por los bienaventurados. La resurrección y unificación del cuerpo y el alma es el premio alcanzado, y es narrada en la siguiente estrofa:

52 Dexemos de las penas de los malastrugados,

 digamos de los gozos de los bienventurados;

 éstos serán más grandes, demás serán doblados,

 / la alma con el cuerpo ambos serán juntados.

53 El cuerpo *e la* alma yaçrán en refrigerio,

 esso clama doblado gozo el Evangelio;

 otrosí los dampnados avrán doble lazerio,

 devié movernos mucho sólo esti proverbio.

La unión del cuerpo y el alma se describe muy bien en la teoría de la luz de san Buenaventura; para él, “la luz antes de ser una realidad física, es sin duda y fundamentalmente realidad metafísica” (Eco *Arte* 85). En la resurrección y la unión del cuerpo y alma, en un solo ente indivisible, se forma una totalidad, y por consiguiente se transforma en un principio de belleza. Estos elegidos de Dios están envueltos en esta mística luminosa que alcanzan al formar parte de las cosas celestiales. Este estado celestial los hace acreedores de conservar el cuerpo incorruptible y hacer posible la unión del cuerpo y alma en una totalidad. Esta totalidad los transforma en criaturas bellas.

En el cuerpo del individuo regenerado en la resurrección de la carne, la luz refulgirá en sus cuatro propiedades fundamentales: la *claritas* que ilumina; la impasibilidad por la que nada puede corromperla; la agilidad, *quia subito vadit*; y la penetrabilidad por la cual atraviesa los cuerpos diáfanos sin corromperlos. Transfigurado en la gloria de los cielos, resueltas las proporciones originarias en puras refulgencias, el ideal del *homo quadratus* vuelve como ideal estético también en la mística de la luz (86).

Las gracias que recibirán los bienaventurados se narran a partir de la estrofa 54 a la 60 de *Signos*. En la estrofa 54 se dedica a la mayor de las gracias, que es gozar de vida eterna. Este galardón es el más valioso, y el más codiciado por todos los cristianos. Este don es el rey de los dones, el disfrute de la vida eterna comienza cuando cuerpo y alma se unen en un ente indivisible y celestial. Los acreedores de esta gracia son descritos por Berceo en la siguiente estrofa, en la cual se relata cómo a estos elegidos además de alcanzar el gozo eterno de los cielos se les otorga una cualidad más, la claridad y luminosidad.

54 De la primera gracia os queremos decir:

 avrán vida sin término, nunca *han* de morir,

 demás serán tan claros , non vos cuido mentir,

 non podrién siete soles tan fuer*tm*iente lucir.

60 Jhesu Christo nos lieve a essa compaña,

 do tantos bienes yazen e tanta alegría;

 guíenos la Gloriosa, Madre Sancta María,

 que es fuente de grazia e mana cada día.

Berceo describe esta luminosidad de forma impactante, pues la compara con el sol. En el verso ‘non podrién siete soles tan fuer^mentre lucir’, el poeta los compara con el rey astro, el sol, pero al compararlos transforma a los elegidos en astros siete veces más luminosos que el sol. El sol es el astro que proporciona luz y por consiguiente vida a diversas criaturas existentes en el mundo terrestre. Desde tiempos antiguos y en diversas culturas el sol fue identificado como Dios, “Desde el Bel semítico, [...] hasta, naturalmente el platónico sol de las ideas, el Bien. A través de la corriente neoplatónica, estas imágenes se introducen en la tradición cristiana, primero a través de Agustín, luego a través del Pseudo Dionisio Aeropagita, que más de una vez celebra a Dios como lumen, fuego, fuente luminosa” (Eco *Arte* 79). La idea de Dios como luz, no sólo se da en tradiciones de oriente y occidente, sino que se dio en las tradiciones amerindias, por ejemplo el dios Sol en la cultura incaica. En esta estrofa Berceo les proporciona a los bienaventurados esta luminosidad digna de los dioses, “desde el principio, la luz, en los textos de los místicos y de los neoplatónicos en general, aparece ya como una metáfora de las realidades espirituales” (75). Así los escogidos se convierten en seres luminosos o realidades espirituales.

Los filósofos y autores de la época medieval muestran mucho interés en la luminosidad y en la luz solar. Tal como se aprecia en sus textos, los cuales influyeron en el pensamiento del hombre de la época. Como dice Eco, “basta con recordar el *Paraíso* dantesco para tener un ejemplar perfecto del gusto por la luz, debido en parte a las inclinaciones espontáneas del hombre medieval (acostumbrado a imaginar lo divino en términos luminosos y hacer de la luz <la metáfora primigenia de la realidad espiritual>)”

(78). La espiritualidad del que son portadores los elegidos por Dios los transforma en criaturas luminosas, y por ende en criaturas bellas, ya que la belleza es entendida como una totalidad armoniosa. “San Basilio sostiene que la belleza consiste en una relación conveniente de partes y por tanto es propia de los objetos compuestos” (Tatarkiewicz 18). Partiendo de esta premisa los elegidos de Dios poseen esta cualidad, la dualidad, conformada de cuerpo y espíritu, son por ende una totalidad y realidad bella. Estas criaturas, los elegidos, también son bellas desde el punto de vista de otro pensador, San Basilio.

En otras ocasiones, San Basilio emplea la argumentación de Plotino y sostiene que la belleza reside también en las cosas simples, así que no consiste en una relación o proporción. El oro es hermoso no por su proporción sino por su color, el sol y el lucero son bellos por su centelleo. De esta suerte, la luz y el brillo deciden en el mismo grado que la armonía, sobre la belleza de las cosas (citado por Tatarkiewicz 19).

Así San Basilio en su teoría toma en cuenta estos dos pensamientos y trata de unirlos. De acuerdo a esta idea estos dos principios son fácilmente aplicables al analizar a los bienaventurados. Ya que sus partes, cuerpo y alma, los transforma en una totalidad armoniosa y bella. La luminosidad otorgada por Dios los transforma en criaturas simples y bellas por la luz que irradian. También San Basilio dice que “la belleza radica en su finalidad”; es decir, que las cosas son bellas por su utilidad sobre todo en el hecho de que son gratas a la vista y el oído. No obstante, los primeros cristianos, al hablar de la belleza, pensaban en algo más. Si el mundo es hermoso, como lo repite muchas veces el

libro del *Génesis*, no es porque guste a los sentidos sino porque ha alcanzado los objetivos para los cuales ha sido creado; es decir, el mundo es bello por su finalidad. “Cada cosa particular es hermosa en la medida que cumple su finalidad, es hermosa en medida que presta sus servicios, en la medida de la perfección con que realiza las tareas que le han sido asignadas” (Tatarkiewicz 19). Esta sentencia involucra a todos los seres que habitamos este mundo creado por Dios. Según la cosmovisión cristiana, en este mundo cada uno de nosotros tenemos una finalidad que cumplir. Dios nos asigna una tarea para cumplir y de acuerdo como ejecutamos estas tareas nos hacemos acreedores del premio final que es el pertenecer y ser parte del reino de los cielos.

Las siguientes dos gracias se relatan en la estrofa 55 de *Signos*. En ella se explica cómo los justos serán sutiles y certeros, todo lo verán ya que nada será oculto para ellos. El poeta está narrando aquí las dos gracias y quizás las más importantes porque involucran la gracia del conocimiento. Este conocimiento los hará más certeros y los transformará en seres superiores. Cristo al entrar a nuestra vida a través de fe cristiana nos saca de la oscuridad en que vivimos y nos introduce en el camino de la luz. La luz del conocimiento cristiano es la brújula y guía en nuestro camino hacia el destino final, la vida celestial eterna. Los bienaventurados al estar dispuestos a recibir la luz del conocimiento cristiano, se transforman en criaturas luminosas, por consiguiente visibles, para los demás. Como ejemplo de este proceso tenemos el desarrollo de la mariposa mencionado por Lacan (1998). El primer estado de la mariposa es la oruga, a través del proceso de metamorfosis esta oruga se transforma poco a poco en una bella criatura. Así como la mariposa, los bienaventurados sufren esta metamorfosis con el proceso de la adquisición de la luz del conocimiento cristiano. Esta luz los convierte en criaturas

brillantes y deseables ante los ojos de los demás. “La cosa bella requiere ser vista como tal y el producto artístico está hecho en orden a una visión: presupone la experiencia visual subjetiva de un espectador potencial” (Eco *La belleza* 126). Los espectadores potenciales somos todos los que apreciamos el valor y la belleza de las criaturas elegidas que forman parte del reino de los cielos.

La belleza radica también en la bondad, como dice Guillermo de Auvergne, “Llamamos bondad a la belleza o conveniencia que aprueba o en la cual se deleita nuestra vida o nuestra mirada interior” (citado por Tatarkiewicz 234). El bien tiene una estrecha relación con lo bello, así los bienaventurados son bellos por su belleza interna y por ser criaturas de bien. Observamos así una relación entre lo bello y el bien. En la *Suma Alexandri* se destaca que “existe una diferencia entre lo bello y el bien: lo bello se define como la cualidad del bien que complace a la percepción, mientras que el bien se refiere a la cualidad en la que se deleita el alma” (citado por Tatarkiewicz 236). El bien y lo bello son dos cualidades equiparables ya que lo bello es bueno y lo bueno es bello. Estas dos cualidades las poseen los elegidos de Dios. Como dice Eco “si lo bello era un valor, debía de coincidir con lo bueno, con lo verdadero y con todos los demás atributos del ser y de la divinidad” (33). Según esta sentencia la belleza implica una totalidad que según Boecio poseen los seres de “alma honesta que se difunde y manifiesta por toda la figura exterior del cristiano ideal” (citado por Eco *Arte* 28). Como dice San Bernardo “cuando la luz de esta hermosura haya inundado copiosamente lo más íntimo del corazón debería dejarse ver exteriormente como lámpara que ardía bajo el celemín; es más como luz que brilla en las tinieblas, incapaz de ocultarse” (29). Esta visibilidad es posible cuando un ser trasciende a través de la inteligencia, y se transforma en un ser capaz de ver y entender.

La inteligencia, es el don supremo que Dios otorga y lo tiene reservado para algunos seres, los elegidos, los cuales se tornan en seres bellos por poseer este don. La belleza los hace visibles y agradables a la vista de los observadores.

55 Serán muchos sobtiles, en ver muy certeros,

 no lis farán embargo nin sierras nin oteros,

 nin nieblas sin calinas nin leguas nin migeros,

 verán del mundo todo los cabos postremeros.

A continuación el autor de *Signos* señala en la estrofa 68 como los bienaventurados no tendrán noche porque el bien los iluminará haciéndolos partícipes de este dichoso don que se relata en los dos primeros versos de esta estrofa. Este don es el de disfrutar un día eterno ya que la oscuridad de la noche será erradicado de sus vidas. Al ser seres de luz su luminosidad no puede convivir con la oscuridad, y por tal motivo, todo lo que los rodea será la luz eterna.

68 Luengo será el día a los bienventurados,

 ca nunca avrán noche que sean embargados,

 será amargo mucho pora los condenpnados,

 que serán pora siempre del bien desfeduzados.

En los siguientes dos versos de esta estrofa 68 el poeta describe lo amargo que será para los condenados el no disfrutar de la luz eterna; este castigo lo recibirán por

haber vivido contra las enseñanzas de la fe cristiana. Estas criaturas al no estar dispuestas a recibir la luz de Dios tendrán como castigo vivir en la oscuridad. Los bienaventurados que estuvieron dispuestos a vivir bajo la fe cristiana tendrán el premio de vivir eternamente: “para Santo Tomas, la luz se reducirá a una cualidad activa que resulta de la forma sustancial del sol y que encuentra en el cuerpo diáfano una disposición a recibirla y a transmitirla, adquiriendo este último un ‘estado’ o ‘disposición’ nueva que es, al fin, el estado luminoso” (Eco 85). Los bienaventurados que estuvieron dispuestos a recibir esta luz y transmitirla conseguirán al final transitar a través de la luz del conocimiento de Dios y transformarse en criaturas luminosas privilegiadas de vivir en la gloria y el reino de Dios. También los hace merecedores de otros dones, como dice San Buenaventura “al describir la versión beatífica y la gloria celeste: ‘Cuánto esplendor habrá cuando la luz del sol eterno ilumine las almas glorificadas...Un gozoextraordinario no puede esconderse, si irrumpe en gozo o júbilo y cánticos, en los que irán al reino de los cielos” (85). En esta sentencia se describe el premio máximo que ganaran los bienaventurados: el reino de los cielos.

La cuarta gracia se relata en la estrofa 56 y 57. En ellas nuestro autor relata cómo los hombres dotados con esta gracia serán tan ligeros como el viento. Los bienaventurados poseerán la gracia y cualidades que poseen las criaturas de este reino. Es decir que los elegidos poseerán el don que poseen los ángeles, ser ligeros y tener el privilegio de trasladarse rápidamente “The angels’ human traits appear to dissolve into the air, enhancing their spiritual nature” (Giorgi 287). Esta gracia la obtendrán los elegidos al transformarse en seres del reino de los cielos. El quinto gozo se relata en la

estrofa 58, en donde se narra que los elegidos tendrán seguridad y entre ellos nunca habrá mal. En la estrofa 59 Berceo reitera que entre todos ellos reinará la caridad y el amor y la paz. Los justos llegan purificados al juicio final y son bienvenidos por Dios a la dicha eterna.

56 Avrán la quarta gracia por mayor complimiento,

 serán mucho ligeros más que non es el viento,

 volarán sus e yuso a todo su taliento,

 escripto yaze esto, sepades, / non vos miento,

57 Assí serán ligeros, ésta es la verdat,

 como es en *nos* mismos la nuestra voluntat,

 que corre quanto quiere sin nulla cansedat;

 en qual comarca quiere y prende vezindat.

58 Arán el quinto gozo que de todos más val,

 que serán bien seguros de nunca aver mal;

 sennor que a sus siervos da gualardón átal,

 éssi es verdadero, nadi non crea ál.

El autor continúa con la narración en la estrofa 61, 62, 64 y 65 donde describe la venida del Rey de la Gloria a juzgar a los justos y pecadores. En la estrofa 67 describe la

amargura y el pavor que se sentirá ante el inminente fin del juicio final. Este fin será exactamente como lo señalan las Santas Escrituras. En la estrofa 69 se describe como ese día algunos hombres no podrán esconder sus actos malos. En las estrofas 70, 71 y 72 se relata cómo estos males no se podrán ocultar ya que todos los conocerán. El poeta usa las palabras puertas y paredes, elementos de cierre, las cuales no cumplirán su función. Esto motivará que nada quede oculto el día del juicio final. La narración termina en las estrofas 76 y 77 con el arrepentimiento, penitencia y petición de misericordia. En la estrofa 76 se hace una reafirmación de la fe cristiana y la creencia en Jesucristo y su reino de los cielos y se implora penitencia por los malos actos cometidos y el perdón de los pecados. Este perdón implorado será el camino para acceder a la gloria de los cielos.

76 Los qui somos christianos e en Christo creemos,

 si estas visiones escusarlas queremos,

 mejoremos las vidas, penitencias tomemos,

 ganaremos la Gloria, el mal escusaremos.

Este perdón y excusa de nuestro mal actuar en el transcurso de la vida la conseguiremos a través de la madre de Dios, la Virgen María. Ella es el puente entre Dios y el hombre, es la que intercede ante su Hijo y su Padre por el perdón de los pecados. Para cumplir esta función encomendada a ella como madre de Jesucristo “La Virgen, para doblegar a la justicia divina, usa dos procedimientos: uno es la oración; el otro, el gesto de presentar su pecho maternal” (Trens 366). Ella ora ante su hijo por la humanidad, y la humanidad ora suplicante ante ella para alcanzar el perdón y la gloria.

Esta acción suplicante de la humanidad ante la madre de Jesucristo es la que utiliza Berceo para terminar su obra, *Signos*. En la última estrofa se recomienda a los hombres que oren para poder alcanzar el perdón divino. El poema se cierra en la estrofa 77 con las oraciones el Padre Nuestro y el Ave María. En estas oraciones se pide merced a la Gloriosa para que nos haga merecedores de gozar junto a ella del reino de los cielos. La Virgen como madre protectora siempre estuvo unida a su hijo en todo momento:

Lo más difícil de concebir e imposible de probar es que desapareciera el recuerdo y el culto de la Virgen, ya que en el Evangelio la vemos inseparable, unida a Jesús. En la Concepción, en la Visitación, en el Nacimiento, en la Adoración de los pastores y magos, en el templo, con Simeón; en Nazaret; en Caná, al pie de la cruz; por todos los senderos evangélicos encontramos a María junto con su Hijo. Y esto continúa después del periodo evangélico, en que vemos que los misterios de la Virgen son los misterios de Jesús, la gloria de Éste es la suya, y las vicisitudes históricas, tanto teológicas como litúrgicas, del Hijo, son las mismas de la Madre (Trens 24).

Como madre de Dios es, por ende, madre de la humanidad. Esta condición de madre universal la convierte en el pilar protector de la humanidad. Esta actividad protectora la hace estar estrechamente unida a cada uno de sus hijos. Así como lo hizo a lo largo de la vida de su amado Hijo, esta unión con su Hijo la hace partícipe de reinar junto a Él en el reino de los cielos. La humanidad le pide merced a la Virgen y le ruega que interceda para ser merecedores de formar parte de los elegidos. Se le implora a ella que sea brújula y guía en el camino que lleva al reino de los cielos, hogar celestial de ella y su Hijo. La Virgen representa a la mujer protectora del hogar y de su Hijo, “She is the merciful mother, gathering together in her nature all the sweetness of woman hood” (Ferguson 94). Ella es la mujer que, como madre, es la mujer protectora con la que contamos en momentos cruciales. El momento más difícil que la humanidad tiene que

pasar es el juicio final. Es en este momento en que la madre de todos recurre a esta actividad suplicante.

La Virgen María, “ha tomado diferentes formas y atributos, de acuerdo a los tiempos y circunstancias. Su imagen más primitiva y clásica es la *Virgen de la Misericordia*, que abre su manto como una bóveda celeste, para proteger a sus devotos” (Trens 256). En un tiempo este manto protector cubría solamente a los religiosos, esta exclusividad poco a poco fue cambiando hasta que este manto protector se abrió para todos los que tenían fe en ella. Este cambio hizo que “el tema iconográfico de la Virgen de la Misericordia desbordara los límites de las órdenes religiosas. De mediados del siglo XIII a mediados del XIV, pasó a ser un tema universal, debido a las cofradías, alentadas en particular por los dominicos y franciscanos. Las cofradías rivalizan en su amor a la Virgen y cada una quiere ser su preferida” (261). Este fenómeno y devoción por la Virgen la convierten en aliada del hombre en sus súplicas para alcanzar el perdón. Así, a través de la Virgen el hombre puede alcanzar el goce de la vida eterna junto a Ella y a su Hijo.

Gonzalo de Berceo, a través de su obra, sigue esta línea de amor y devoción por la Virgen que había sido iniciada desde siglos anteriores pero que “en el siglo XII había sido elevada a su esplendor máximo por la obra de san Bernardo de Claraval, a quien sigue don Gonzalo muy de cerca” (Dutton X). Esto se demuestra en tres de sus obras; en *Lorees de Nuestra Señora*, en la que Berceo destaca el papel clave de la Virgen en la empresa de salvación del hombre. En *El Duelo de la Virgen*, el autor presenta a la Virgen como la Dolorosa, sufriendo al igual que su hijo en la tarea redentora del hombre, el cual

cayó con el pecado de Eva. También sigue este hilo conductor en la alabanza y amor por la Virgen la obra *Milagros de nuestra Señora*, que es la más popular y estudiada de Berceo. En la introducción, el autor hace toda una alabanza a la Virgen y aconseja a su público oyente y lector que tenga devoción por esta mujer, que puede salvarlos de sus pecados al igual que salvó a los protagonistas de las historias narradas a través de la obra. Esta “sería la prueba de que la intervención de María en favor de los hombres no se agotó con la redención sino que la Virgen sigue intercediendo ante Cristo, logrando que Él otorgue milagros que son premio o protección de los fieles” (Dutton X). Así Gonzalo de Berceo, siguiendo esta línea, escoge la oración a la Gloriosa como tema final para terminar su obra *Signos que aparecerán antes del juicio final*, con lo cual conmina al público a una ferviente devoción cristiana, única preparación requerida para el fin de los días:

77 Digamos Pater Noster que nos esto ganemos,

 laudemos / la Gloriosa, mercet nos li clamemos;

 todos Ave María a su honor cantemos,

 que nos con el su Fijo e con ella regnemos.

AMEN

Se puede concluir, de este modo, que Berceo buscaba recomendar a la sociedad medieval una vida que siguiera los preceptos impuestos en el seno de la iglesia cristiana a la vez que alertaba de los designios divinos finales para sus feligreses. Para esto, representó en su poema, haciendo uso de ricas imágenes del lenguaje, el tema

apocalíptico de los signos del juicio final, y los premios y castigos que recibirían justos y pecadores cuando se hallasen frente al Juez Supremo. El poema *Signos*, en sus 77 estrofas, se destaca por una característica muy importante, el lenguaje simbólico-alegórico muy usado en la época en que fue compuesto. El hombre de ese momento vivió sumergido en un mundo edificado a base de ese lenguaje; por tal motivo, el lenguaje iconográfico, simbólico-alegórico, estuvo presente en todos los quehaceres artísticos. De este modo, este ingenio creador converge en todas las artes y se hace uno al utilizar todas ellas la misma iconografía simbólica-alegórica en su quehacer didáctico de ese período. Así Thomas Capuano, en su artículo *La correspondencia artística entre 'De los signos que aparecerán...' de Berceo y la escultura del siglo XIII*, observa en el poema *Signos*, una correspondencia artística con la escultura del siglo XII y XIII. En este artículo, Capuano resalta a otros críticos, los cuales señalan que en la obra poética de Berceo se percibe el mismo rasgo temático y estructural que se encuentra en algunas muestras del arte plástico (738). Este es precisamente el enlace que se desarrolla en el siguiente capítulo: los nexos temáticos de la poesía de Berceo en *Signos* y la escultura monumental en tres catedrales medievales de la Península Ibérica.

CAPÍTULO 5

LA REPRESENTACIÓN DEL JUICIO FINAL EN EL POEMA *SIGNOS QUE APARECERÁN ANTES DEL JUICIO FINAL* Y EN LAS CATEDRALES DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, DE BURGOS Y DE LEÓN

Como se menciona en el capítulo anterior, en la época medieval se desarrollan dos estilos artísticos importantes: el románico y el gótico, los cuales se extienden por toda Europa y entre todas las expresiones artísticas. Como máximos exponentes de este estilo en la arquitectura de esta época, se erigen la catedral de Santiago de Compostela perteneciente al estilo románico, y las catedrales de Burgos y de León, pertenecientes al estilo gótico. El primer objetivo de este capítulo consiste en describir estas tres catedrales para luego analizar los elementos que nos interesan de ellas. Es de suma importancia para este trabajo las tres portadas de estas catedrales, donde se recrea el tema del juicio final. En la Catedral de Santiago de Compostela, este tema se desarrolla en el *Pórtico de la Gloria*; en la Catedral de León, en la *Fachada Occidental - Puerta Occidental*, específicamente la puerta central; y en la Catedral de Burgos, la *Puerta de la Coronaría*. Una vez que se hayan descrito los elementos iconográficos de las portadas, se elaborarán las conexiones que existen entre estas tres catedrales y el poema *Signos* de Gonzalo de Berceo.

Catedral románica de Santiago de Compostela

El desarrollo de las ciudades se inicia a partir de su casco antiguo e histórico y la ciudad de Santiago de Compostela no es ajena a esta forma de crecimiento, ya que nace en torno a su gran catedral, del mismo nombre, situada en su casco histórico. Esta

catedral se transformó en uno de los ejes principales para el desarrollo de esta ciudad debido a las funciones religiosas y sociales que extralimitaban el simple uso de su espacio interior. La historia de la catedral de Santiago de Compostela está ligada a un fenómeno muy particular e importante, la peregrinación, ya que era la meta final del largo peregrinaje de los fieles cristianos. La importancia de este hecho permitió que se forme una tradición cristiana que dio amplia fama y reconocimiento a esta catedral. La cita siguiente enfatiza el origen y circunstancias del nacimiento de esta urbe.

Cada ciudad asienta sus orígenes en una circunstancia, una necesidad, una suma de hechos fortuitos o perfectamente lógicos que la tradición se encarga de adornar y magnificar. Los orígenes remotos de Santiago de Compostela se remontan a un castro anterior a la presencia romana; los más cercanos y conocidos están ligados al descubrimiento - *inventio* lo denominaron los historiadores- de los restos del Apóstol Santiago, en el siglo IX” (Unceta 11).

Este suceso cierto o inventado dio como resultado la formación de esta ciudad, y justifica la presencia y edificación de la gran catedral dedicada al Apóstol Santiago. Así esta catedral fue considerada “As many of the larger and more developed churches of this type, such as Saint-Martin at Tours, [. . .] or Santiago de Compostela, were sites of important pilgrimages, they are frequently referred to as ‘Romanesque pilgrimage churches” (Calkins 88). Esta catedral se ha transformado a través de los siglos en uno de los lugares de peregrinación más concurridos del mundo cristiano.

La historia de los apóstoles está ligada a la vida de Jesús de Nazaret. Después de su muerte estos doce apóstoles fueron los continuadores en llevar su doctrina a todos los confines de la tierra. Jesús se presentó ante sus discípulos y les dijo “Me ha sido dada toda autoridad en el Cielo y la tierra. Vayan pues, y hagan que todos los pueblos sean mis

discípulos. Bautícenlos en el Nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, y enséñenles a cumplir todo lo que yo les he encomendado a ustedes” (Mateo 28:18-20). Uno de estos apóstoles encargado de adoctrinar a los pueblos fue Santiago, pescador de los mares de Galilea. Cuenta la Biblia que mientras Jesús caminaba a orillas del mar de Galilea, vio a dos hermanos y “Mas adelante vio a otros dos hermanos: Santiago hijo de Zebedeo, con su hermano Juan; estaban con su padre en la barca arreglando las redes. Jesús los llamo y enseguida ellos dejaron la barca y a su padre y lo siguieron” (Mateo 4: 21-22). Este es el apóstol, a raíz del cual se originó este fenómeno tan popular en la Época Medieval. Este hombre cuya profesión era pescador de peces en el mar de Galilea, se transformó en pescador de hombres a través de los siglos, y fue el apóstol que originó lo que hoy conocemos como la tradición jacobea.

Tradiciones Jacobeas

Según la tradición cristiana el apóstol Santiago el Mayor siguió predicando hasta que fue decapitado en Jerusalén por orden de Herodes Agripa hacia el año 44, lamentablemente no hay ningún indicio más sobre la vida del Apóstol ni sobre la manera en que su cuerpo pudo llegar hasta tierras de Galicia (Uncela 12). Todo lo concerniente a su historia es desconocido, solo poseemos la historia del descubrimiento de los restos del Apóstol Santiago que está registrada en un documento que data del año 1110 titulado *Historia Compostelana*, la que cuenta que en el año 815, bajo el reinado del rey asturiano Alfonso II, el Casto, un ermitaño llamado Pelayo vio brillar unas luces, y dio aviso al obispo Teodomiro, el cual se acercó al lugar que indicaban, y encontró “guardado por piedras de mármol’ el sepulcro que encerraba los restos de Santiago” (Unceta 12). Este hecho fue muy importante en el mundo religioso y motivo la creación de “a manuscript

of the life of Saint James, the *Libri Sancti Jacobi*, written perhaps between 1150 and 1173” (Calkins 88). La devoción por este santo fue tan popular que “dio plazo a la ordenación del *locus Santi Iacobi* y al inicio de las peregrinaciones, hecho que devino en fenómeno internacional en el siglo X” (Singul 12). El Rey Alfonso II mandó edificar una iglesia en el lugar donde aparecieron los restos de Santiago, y donó al obispo las tierras que circundaban esta pequeña iglesia. Esta iglesia albergó a los primeros peregrinos. “A partir del siglo X, Santiago de Compostela compone, junto con Roma y Jerusalén, el triángulo de los lugares santos a los que acuden peregrinos de toda la cristiandad occidental” (Unceta 14).

El espíritu religioso del pueblo medieval convirtió a estos lugares en sitios claves de congregación de los fieles cristianos. El templo de Santiago Compostela se erigió como uno de los lugares más importantes de este quehacer religioso, por tal motivo, se forma la ruta de peregrinación a Santiago de Compostela.³⁶ Este desarrollo se dio paulatinamente y trajo como consecuencia la creación de un camino. El siglo XI es, “posiblemente, el momento en que podemos comenzar a hablar de un camino de Santiago propiamente dicho” (Andrade 25). Esto se debe a esfuerzos políticos, religiosos, y al dinamismo económico - social en que se encuentra la Europa del momento. El camino de Santiago tomó mucha importancia porque sirvió como vía del intercambio cultural, artístico y económico del medievo, ya que a través de él, se difunden la lírica castellana y gallega, y el estilo románico se expande por el centro y el noroeste de la península

³⁶ “El *Codice Calixtino*, una obra del siglo XII que se atribuye a Aymerico Picaud, secretario del papa Calixto II, es la principal fuente de documentación sobre las peregrinaciones medievales a Santiago de Compostela” (Unceta 14).

Ibérica. A lo largo de esta ruta “se levantan iglesias, monasterios, hospitales, para atender a los peregrinos, hospederías, puentes y calzadas” (Unceta 14).

Se debe señalar que la ruta de peregrinación no era transitada exclusivamente por motivo religioso, sino que por sus ventajas como camino fue aprovechado para viajes con otros fines. Como ejemplo, se tiene noticia de que esta ruta fue utilizada por mercaderes que viajaban “entre las ciudades de Al-Andalus y los mercados de Castilla, León, Galicia y Portugal” (Momplet 129). Además es evidente que Almanzor transitó el camino de Santiago “varias veces en sus campañas militares, como la del año 988, cuando llegó a León y Astorga, la de 999 contra Pamplona, o la de 1002, que acabará con su muerte en Medinaceli, [. . .] la más significativa es la del año 997, cuando se adueñó de la ciudad del Apóstol” (Momplet 127). Estas noticias confinadas en documentos que forman parte de la historia de Santiago de Compostela muestran la importancia que tuvo el camino de Santiago en la vida medieval.

Inicios de la catedral de Santiago de Compostela

Como se vio hasta ahora, la historia de la catedral de Santiago de Compostela se centra en el culto jacobeo. Muchos monarcas intervinieron en el desarrollo de este culto, y por consiguiente en la construcción de un lugar para la veneración del Apóstol. El monarca de Asturias, Alfonso II, ofreció donaciones e hizo posible la construcción de la primitiva basílica sobre el sepulcro del Apóstol. Posteriormente en 872, el rey Alfonso III, devoto del Apóstol, patrocinó la construcción “de una amplia basílica que sustituyó a la antigua y fue consagrada en 899, con la presencia del rey y la corte” (Singul 13). Este templo y la tumba del Apóstol Santiago fueron destruidos 100 años después durante el

ataque que sufrió la ciudad por parte del califato de Córdoba, hecho que ocurrió en agosto de 997, y que fue dirigido por el caudillo Ibn Abi Amir, Al-Mansurbi-llah. Este saqueo duró siete días, y dejó el burgo apostólico sumido en la devastación, hasta que fue restaurado por el obispo san Pedro Mezonzo en 985-1003 (Singul 13). De las dos primitivas iglesias quedan restos bajo el pavimento de la actual basílica, así como también de la primitiva muralla y una torre defensiva de la ciudad (Unceta 17). Años más tarde empezaría la construcción de la catedral románica.

Construcción de la catedral románica

La construcción de la catedral románica de Santiago de Compostela empezó en 1075 bajo el reinado de Alfonso VI de Castilla y León, y la prelatura del obispo Diego Peláez. El encargado de este proyecto fue un arquitecto llamado Bernard.³⁷ La importancia de su construcción se basa en brindar a sus peregrinos facilidades para realizar los ritos y también proporcionar alojamiento a la multitud de peregrinos que llegaban de muchos lugares. Lo más importante para las iglesias de peregrinación era satisfacer las necesidades de sus usuarios. La construcción de la catedral románica sólo fue posible porque contó con el mecenazgo del rey. Los personajes que intervinieron en su construcción están documentados a través de un testimonio que aparece en el libro V, capítulo X, del *Liber Sancti Iacobi, Codex Calixtinus*:

La iglesia se comenzó en la Era MCXVI', año 1078. La historia Compostelana lo corrobora y precisa que el inicio tuvo lugar el 11 de julio. Sin embargo, un maltrecho epígrafe de la capilla del Salvador que conmemora la consagración de altares en 1105 dice que ésta se efectuó 'a los treinta años del milésimo septuagésimo quinto, en cuyo tiempo se fundó la iglesia de Santiago' es decir en 1075 (Yzquierdo 33).

³⁷ “Los maestros canteros que empezaron a edificar la catedral de Santiago de Compostela se llamaban don Bernardo el Viejo, maestro admirable, y Roberto, con otros cincuenta canteros poco más o menos que allí trabajaban” (Yzquierdo 32).

Ambas fechas son cercanas y se puede interpretar como hechos ocurridos durante el transcurso de su construcción. Sin embargo, con esta cita se puede afirmar que la construcción e historia de esta catedral empieza mucho tiempo antes de su consagración: “El 21 de abril de 1211 se consagró con toda solemnidad la catedral románica de Santiago de Compostela, coincidiendo con la fiesta de Pascua y en presencia de Alfonso IX” (Singul 13).

Aspectos arquitectónicos de la catedral

La arquitectura de esta bella catedral es destacable, por ser un templo que conserva sus estructuras originales. El diseño de su edificación es de forma de cruz latina (Fig.1), “de 97 metros de largo, y 65 en el crucero, y tiene tres naves, una central de 10 metros de ancho, y dos laterales de cuatro metros cada una” (Vidal 2). Y posee una cabecera semicircular y tres naves principales. Tanto de las naves como de la cabecera principal se abren pequeñas capillas absidiales. En la cabecera semicircular también se encuentra una girola o pasillo que rodea la parte trasera del presbiterio y se prolonga hacia las naves, permitiendo a sus fieles acceder a las pequeñas capillas y a la cripta o pequeña capilla subterránea donde se hallan los restos del Apóstol Santiago (Fig.2). Como toda iglesia de peregrinación cuenta con una tribuna, que es un segundo piso que recorre todo el perímetro del templo. Esta tribuna se abre en su muro interior por medio de ventanas geminadas o dobles, con una columna entre los dos arcos, llamada parteluz. Sus naves se componen de arcos de gran altura cuyos pilares se disponen en alternancia de secciones circulares y otras cuadradas. La cubierta de la catedral consta de una bóveda

de cañón con fajones para la nave central y de arista para las naves centrales que son propias de los grandes templos en la arquitectura románica (Abrantes et al. 93-94).

Esta catedral presenta en su decoración escultórica dos momentos marcados: uno plenamente románico, la portada del crucero sur o portada de Platerías, y otro proto-gótico el Pórtico de la Gloria (Abrantes, et al. 98). Esto se debe a la destrucción de la fachada románica, la cual fue remplazada por el Pórtico de la Gloria. La planta del Pórtico está “situado entre las dos grandes torres que flanquean aquella fachada” (Vidal 2). La escultura monumental tiene en esta catedral uno de sus exponentes más significativos, cuyas fachadas sirven como elementos utilizados para el desarrollo de programas iconográficos.

Programa iconográfico de las fachadas

El programa iconográfico de esta catedral se desarrolla en sus fachadas, en los tres pórticos principales que se hallan a los extremos de la cruz. Estos tres pórticos presentan programas iconográficos que narran una síntesis de la historia de la humanidad. En la portada del Paraíso, al norte en Azabachería³⁸ se representa el origen del hombre, la caída de éste por el pecado, y la promesa de su redención a través de la llegada al mundo del Mesías. En la portada de Platerías, al sur, el cumplimiento de la promesa, que se realiza en Cristo, “Lux mundi”; y en la fachada occidental, la glorificación de la humanidad se representa en la persona del mismo Cristo en la “Transfiguración del Tabor” (Barral, Suárez 43). Estas fachadas se convierten en una de las primeras muestras en el arte medieval que presenta una narración escultórica completa. De esta manera, las portadas de la catedral se convierten en grandes libros monumentales de piedra que contienen un

³⁸ Aunque destruída en el siglo XVIII, se conserva un importante muestrario de esculturas (Barral 43).

lenguaje iconográfico pedagógico y doctrinal. En cada una de las portadas se hace evidente un discurso iconográfico unitario. El maestro Esteban es el creador de la mayoría de las esculturas presentes en la portada del Paraíso y de algunas en la portada de Platerías. Estas esculturas son figuras vigorosas, con rostros de pómulos hinchados, ojos abultados y gruesos labios, y con cabellera en mechones ondulados. Tienen además cuidadas anatomías, las cuales se transparentan bajo ceñidos ropajes convencionales (43). Al observar con detalle la descripción de estas imágenes se puede percibir la riqueza escultórica que poseen estas fachadas y la genialidad de su creador.

Portada del Paraíso o Puerta Francígena

En esta portada se plasmó el ciclo del Génesis, cuyo tema central es el dualismo entre pecado y redención. Uno de los dualismos representa a Eva, quien cierra el Paraíso, y a la Virgen María, puerta de la salvación. También están representadas la Anunciación de la Virgen María y la encarnación del Mesías en contraposición a Adán, quien inicia el pecado en el mundo. Centran la composición Cristo en Majestad acompañado de los cuatro evangelistas. A los lados se desarrolla una iconografía de la Creación de Adán y Eva y la expulsión de ambos del Paraíso. Y de Cristo que vence al pecado y a la muerte. Existen también alegorías de santos, alegorías al Señor, y otras alegorías morales como las tentaciones. Además se puede observar que existen representaciones de los meses del año seguidos de los signos del Zódiaco (Barral 43-44).

La Puerta de las Platerías

La Puerta de Platerías es una obra cuya dirección se le atribuye también al maestro Esteban, a quien se le vincula con otras obras francesas. Esta puerta data del siglo XII y consta de dos arcos que están profusamente decorados. Estas decoraciones

dejan ver las diferentes manos que intervinieron en su ejecución. A esta fachada le fueron incorporadas piezas escultóricas de las puertas desaparecidas en el norte y oeste de la catedral. Esta puerta presenta narraciones iconográficas que cubren los fustes, capiteles de las columnas, los tímpanos, las cornisas, etc. Una de estas narraciones ocupa el tímpano izquierdo, donde son representadas las tentaciones de Cristo. También está representada la mujer adúltera, semidesnuda y con una calavera que alude a la muerte como consecuencia del pecado. En el tímpano derecho se representan diversas escenas de la Pasión y la Adoración de los Magos. En el centro está ubicada una figura de Cristo flanqueada por los apóstoles, y en los muros laterales se destaca la figura del rey David (Abrantes, et al. 99).

El Pórtico de la Gloria

El Pórtico de la Gloria fue construido en sustitución de la antigua portada oeste. El autor de esta obra de arte maravillosa, emplea en su ejecución una rica decoración escultórica, cuya belleza es evidente. La escultura medieval española tiene en este pórtico uno de sus más grandes exponentes. Esta escultura monumental encierra un mensaje dirigido a los peregrinos y cristianos que visitan la catedral. Su mensaje es una composición visual, en el cual el autor utilizó figuras simbólicas para su comprensión. La utilización de estas figuras responde a que el arte en ese momento estaba dominado por el simbolismo cristiano, y es bajo este contexto que se debe entender la obra (Félix Carbó 20). El Pórtico de la Gloria mantiene el primitivo mensaje de su época, y transmite a los peregrinos y observadores un mensaje de esperanza y de salvación. El mensaje de este bello pórtico narrado en un lenguaje simbólico en un soporte de piedra lo convierte en

indestructible. Este mensaje ha tenido diversas interpretaciones elaboradas a través de los tiempos.

El Pórtico de la Gloria consta de tres tramos abovedados y tres puertas (Fig. 3). La puerta central es ancha con respecto a las otras dos; además, es la única que tiene tímpano, lugar en donde existe una representación escultórica del Juicio Final, o representación de la Gloria. Al respecto de la creación del pórtico, Félix Carbó nos detalla la descripción física e histórica como sigue: “El Pórtico (de 17 metros de ancho por 4,50 de largo) forma parte del vestíbulo, [. . .]. Este daba acceso al interior de la catedral. [...], el Pórtico fue culminado por el Maestro Mateo, en el año 1188, de acuerdo con el texto grabado en la piedra de los dinteles³⁹, [. . .] La obra se comenzó en los tiempos del rey Fernando II de León⁴⁰, hacia 1168, [. . .]. La catedral se consagra oficialmente años más tarde, el 21 de abril de 1211” (62).

El autor del Pórtico, como se menciona en esta cita, es el maestro Mateo; gran artista, constructor y arquitecto, su reputación como profesional fue muy conocida en su época. Los trabajos realizados por él dan fe de su grandes habilidades como artista. Toda su obra levantó y levanta gran asombro entre aquéllos que tienen la oportunidad de admirarla. Su maestría como arquitecto también es muy importante, y las pruebas de su formación como arquitecto se hacen evidentes “al trazar la cripta que se encuentra bajo la parte final de las naves⁴¹, salvando así las dificultades que planteaba el desnivel del

³⁹ En los dinteles situados bajo el tímpano central de la Gloria, puede leerse una inscripción en latín que dice “En el año de la Encarnación del Señor de 1188. En el día de las calendas de abril, los dinteles del portal principal de la iglesia del biennaventurado Santiago fueron colocados por el maestro Mateo. Que dirigió la obra desde los cimientos de las puertas” (Unceta 54).

⁴⁰ Cuyo reino abarcaba también Galicia, Salamanca, Zamora, y Toro (Unceta 54).

⁴¹ Acabar las naves exige resolver el declive del terreno con una cripta que algunos creen iniciada con anterioridad, mientras que otros la atribuyen en su totalidad a Mateo. Su eje compositivo es un pilar con

terreno sobre el que se asienta la catedral. Remató asimismo las naves románicas y realizó el coro de piedra que ocupaba parte de la nave central” (Unceta 54). No se sabe nada sobre el origen de este personaje tan importante para la historia de Galicia y España; lo único que se conoce de él es “que conocía el arte francés de su época - en particular el de la Borgoña francesa - además del italiano, el musulmán y la tradición románica de los reinos cristianos peninsulares” (Unceta 54).

Es claro que el maestro Mateo era una persona talentosa y conocedora de las disciplinas que todo artista del siglo XII tenía que dominar. El Pórtico de la Gloria desde sus inicios fue de color policromado⁴², pero por estar expuesto al exterior por varios siglos sufrió el deterioro de las pinturas originales. A través del tiempo esta obra colosal de arte ha experimentado restauraciones y cambios. A este “Pórtico de la Gloria se le ha considerado como la cumbre del románico español y europeo, pero estilísticamente debe considerarse de estilo protogótico” (Abrantes, et al. 99).

El Juicio Final en el tímpano del Pórtico de la Gloria

En el Pórtico de la Gloria se narran fielmente los pasajes de la visión que el apóstol Juan escribiera en el capítulo cuatro del *Apocalipsis*, versículos 2 al 7. En el centro del tímpano dominando toda la narración se ubica el Cristo en Majestad. Se destaca la corona que le proporciona los atributos de rey, sacerdote y juez en su segunda

ocho columnas a cuyo alrededor se genera un deambulatorio y, por delante, un crucero con tempranas bóvedas cuatrimpartitas (Yzquierdo 39).

⁴² La mayor parte de la policromía original desapareció en 1866, cuando, dado el interés que en esa época había despertado el Pórtico en Londres, por encargo del Museo South Kensington (hoy el Museo Reina Victoria y Príncipe Alberto), Charles Thurston Thompson realizó un amplio reportaje fotográfico del Pórtico y, a la vez, Domingo Brucciani hizo un molde de yeso. Esto permitió que una reproducción del Pórtico se exhiba actualmente en la sala llamada Cast Courts del museo londinense. Por desgracia los colores quedaron adheridos al molde de yeso. Más recientemente, [. . .] se extendió una mano de pintura gris azulada sobre zonas del Pórtico, matando la policromía de las imágenes afectadas. Actualmente, en la primavera del 2008, han comenzado los trabajos para proceder a su restauración y valorar en qué medida es posible recuperar la pintura original (Félix Carbó 64).

venida. La imagen mide cerca de tres metros de altura. Este Cristo del tímpano es el Cristo Pantocrátor que está rodeado de los cuatro evangelistas con los animales que los representan haciendo de pupitres. Los cuatro evangelistas están en actitud de escribanos o cronistas. El maestro Mateo nos presenta a Cristo vivo resucitado después de su pasión, vencedor de la muerte, lo que se sugiere al mostrar la herida del costado y las heridas de los clavos en sus manos y pies. La idea es reforzada por los ocho ángeles ubicados cuatro a cada lado y portando los instrumentos de su pasión. Cristo, al vencer la muerte, abre la posibilidad de la resurrección de todos los cristianos (Félix Carbó 12-16).

El pueblo está representado entre los ancianos y los evangelistas, en los espacios curvos del interior del tímpano; los elegidos, pueblos de noble estirpe, aparecen coronados por un ángel que está ubicado encima de ellos. Este pueblo está dividido en dos, distribuidos en dos filas cada grupo: uno a la derecha y otro a la izquierda de Cristo y los evangelistas san Juan y Mateo. Un grupo representa al pueblo judío de la Antigua Alianza y el otro grupo representa al pueblo de la Nueva Alianza. En el arco del tímpano aparecen veinticuatro figuras de reyes coronados, portando instrumentos musicales. Para los estudiosos son los veinticuatro ancianos del Apocalipsis. Félix Carbó también manifiesta que la genialidad del maestro Mateo queda expresada en el centro del tímpano en donde se destaca la unidad del pueblo de la Antigua Alianza con los pueblos que vienen de la Nueva Alianza. Este detalle se destaca al estudiar la expresión de las imágenes, todos los ancianos están conversando con personajes contiguos salvo el penúltimo del pueblo judío que conversa con el segundo anciano de la Nueva Alianza y ambos tocan el mismo instrumento (Félix Carbó 125).

En los arcos que se sitúan a la derecha e izquierda se encuentran puertas de entrada al reino de los cielos. El arco lateral izquierdo se compone de tres arquivoltas: una está adornada con hojas y las otras dos presentan diversos personajes, los cuales también se hayan en medio de vegetación. La mayoría de los estudiosos entienden que en este arco se representa el limbo, es decir la espera para entrar al reino de los cielos; las almas de los justos están esperando que Cristo baje al infierno con lo que se abrirán al fin las puertas del cielo (Félix Carbó 130). En el arco de la derecha se representa el Juicio Final. Este arco se divide en dos lados a partir de un centro que tiene las claves con las figuras de Cristo y San Miguel. A la derecha de estas claves hay cuatro escenas, y otras cuatro a la izquierda. En el lado izquierdo se representa el juicio final, donde encontramos a los condenados quienes son atormentados por monstruos y grotescos demonios, a consecuencia de los vicios cometidos en vida. En el lado opuesto de este arco se encuentran las almas de los justos, representadas por figuras de niños que confían en el juicio del Señor y están bajo la protección de los ángeles (Fig.21), aunque uno de estos niños y su ángel protector se encuentran mirando a los pecadores del otro lado del arco con expresión de terror (137).

Catedral de Burgos

La ciudad de Burgos es un lugar turístico muy visitado por personas provenientes de todo el mundo. La popularidad de esta ciudad aumentó gracias a su catedral, la cual está ligada a la sede episcopal de Oca y cuya existencia consta desde el III Concilio de Toledo, alrededor del año 589 (Urrea 139). A partir de esta sede episcopal se construyó paulatinamente la importancia de esta ciudad y su catedral. Los primeros datos históricos provienen del siglo IX “cuando el conde Diego Porcelos, considerado fundador de la

ciudad, se ocupa de su fortificación en el año 884, convirtiéndola en un bastión cristiano frente a los musulmanes” (Andrés 3). Es así como Burgos se convierte en una de las ciudades relevantes en la tarea de la reconquista. La importancia y el crecimiento de esta ciudad radica en su ubicación, por ser parte de la ruta de intercambio con Francia. Esta ubicación privilegiada trajo consigo el crecimiento poblacional, el desarrollo económico, comercial y cultural de esta ciudad. Debido a la importancia alcanzada para la corona, “Burgos se erige el año 1075 en sede episcopal adquiriendo la antigüedad canónica de la primitiva diócesis de Oca y absorbiendo distintos obispados surgidos durante la reconquista” (3).

Sin embargo, Oca fue constantemente atacada y destruida por los musulmanes, motivo por el cual la sede episcopal fue trasladada temporalmente a Gamonál. Las infantas Doña Elvira y Doña Urraca, hijas de Don Fernando I, en el año 1074, cedieron la iglesia de Santa María del Campo de Gamonál al obispo Simeón para que se estableciese allí la Sede episcopal mientras se finalizaba la construcción de la iglesia de Burgos (Martínez y Sanz 3) hasta que en tiempos de Alfonso VI se declaró definitivamente la sede episcopal en Burgos “como madre y cabeza de todas las iglesias de Castilla” (Rico 18). Para que fuera posible la construcción de esta iglesia el rey Alfonso VI donó el palacio heredado de sus padres. Con el transcurso del tiempo la ciudad de Burgos fue adquiriendo prosperidad económica y comercial hasta que en el siglo XV se definió un patriciado urbano conformado por nobles, comerciantes, artesanos, hortelanos, campesinos y grupos pequeños, como los judíos y mudéjares que convivieron en esta ciudad cuyo emblema era su catedral.

Historia de la catedral

La historia y el proceso de la construcción de la catedral de Burgos consta de muchos hechos históricos, y su edificación se debe en gran medida a las diversas donaciones que reyes, nobles y personas pudientes hicieron al obispado. El primer edificio románico que en 1096 estaba ya terminado, “resultó pequeño un siglo después dado el desarrollo de la ciudad. Por ello el obispo don Marino (1182-1200) donó a la catedral algunos bienes y casas contiguas” (Andrés 4). Fue aquí también donde el 30 de noviembre, fiesta de San Andrés en el año 1219, se realizó el matrimonio del rey Don Fernando y Doña Beatriz. Pero este templo quedó pequeño para la realización de tan magna ceremonia. No se sabe si esto fue la excusa para emprender la empresa más importante en la historia de la catedral, que se resume en la decisión de levantar un nuevo edificio catedralicio ya que Burgos venía experimentando un proceso de transformación desde que el monarca Alfonso VIII decidió instalar en su recinto su cámara y corte castellana, otorgándole de esta manera el rango de *civitas regia* (Urrea 140).

La construcción más amplia de esta catedral empieza cuando el 20 de julio⁴³ del año 1221 el mismo rey Fernando y el Obispo Mauricio pusieran la primera piedra del nuevo edificio de la actual catedral (Martínez y Sanz 13). En el año 1230 se realizaron las capillas del crucero, y “Durante la segunda mitad del siglo XIII e inicios del XIV se construyeron las capillas de las naves laterales y el nuevo claustro gótico” (Andrés 4). La

⁴³ “Sobre el 20 de Julio se lee: <Festo B. Margaritae in caepit dominus Mauritiu se pishopus burgensis, fabricame ecclesiae burgensis era MCCLVIII, año de 1221>. Hay que notar que el folio donde está esta nota es moderno y visiblemente copiado del antiguo, que se mandaría renovar por estar ya muy gastado, y por la negligencia del copista está equivocada la era, pues se puso LVIII donde debió ponerse LVIII; pero el año se copió bien. <En el vol. LXXI folio 57 hay una memoria mas correcta; dice: Primus lapis ponitur in fundamrnto novio peris ecclesiae burgensis XX die mensis Julii era millessima ducentessima quinquagesima nona, die sanctae Margaritae.> que ambos acordes con el citado cronicón, quieren decir, que se puso la primera piedra el 20 de Julio del año 1221” (Martínez y Sanz 14).

construcción y posteriores adiciones hicieron que esta catedral posea la majestuosidad que tenían las catedrales europeas, en especial las catedrales francesas y alemanas.

Realmente se desconoce quienes fueron los arquitectos que intervinieron en la edificación de la catedral, sólo se puede decir que probablemente se trataba de arquitectos oriundos del país vecino, Francia, deducción hecha desde la observación del estilo que posee esta catedral, así como de la mención entre los capitulares de un ‘maestre Johan de Champaña’ en el año 1227 (Andrés 4). La mención de esta persona nos hace pensar que los profesionales que intervinieron en su edificación fueron franceses. “Desde mediados del XIII, trabaja el ‘maestro Enrique’,⁴⁴ quien también intervino en la otra gran catedral coetánea de León, sucedido por Johan Pérez y otros canteros como Aparicio Pérez, Pedro Sánchez de Molina o Martín Fernández” (Andrés 4). La existencia de los trabajos realizados por estos maestros se deduce de algunos documentos que se encuentran en los archivos; en ellos se da noticia que “El 8 de Septiembre de 1296 murió Juan Pérez maestro de la obra de la catedral” (Martínez y Sanz 17).

A mediados del siglo XV intervienen en la construcción de la catedral artistas alemanes: Juan,⁴⁵ Simón Francisco de Colonia, Diego de Siloe, y otros notables maestros formaron parte de la construcción de la catedral durante un siglo en “obras puntuales y en algunos detalles que son determinantes de la definitiva fisonomía general de la catedral burgalesa, como es el caso de las flechas, el cimborrio y la capilla del

⁴⁴ “El 13 de Julio de 1277 murió el maestro Enrique, maestro de la obra de la Iglesia de Burgos; era á la vez maestro de la obra de la bellísima catedral de Leon. Muerto Enrique cincuenta y seis años después de habersecomenzado la obra no es imposible que fuese el maestro que la comenzó: mas esto no se puede asegurar” (Martínez y Sanz 16).

⁴⁵ “La tradición constante atribuye esta obra maravillosa á Juan Colonia, ‘a quien se dice hizo venir de Alemania para este objeto el señor Cartajena. Aunque el nombre de este célebre artista se lee varias veces en los libros del archivo desde el año 1449 hasta el de 1480 en que murió” (Martínez y Sanz 21).

Condestable, donde trabajan Juan y Simón de Colonia” (Andrés 4). Además de estos maestros se pueden nombrar algunos maestros árabes que se encontraban residiendo en Burgos durante los siglos XIV y XV (Martínez y Sanz 17). No es sino hasta el siglo XVIII que aparecen los rasgos barrocos en la catedral dando lugar a la transformación de algunas capillas góticas. En el Siglo XIX se realizaron obras de consolidación y restauración.

Descripción del diseño arquitectónico de la catedral de Burgos.

La catedral de Burgos es la primera catedral gótica de España y su diseño arquitectónico se basa en el estilo gótico del francés clásico. La iglesia mayor burgalesa posee una de las plantas más bellas y equilibradas entre las catedrales construidas en el siglo XIII. Su diseño, que sigue un esquema de cruz latina (Fig. 4), mide aproximadamente 84 x 59 metros, con un brazo transversal muy acusado y profundo. Dispone de tres naves, la central más elevada y ancha que las laterales, las cuales rodean a la mayor en su testero formando una cabecera desde donde se abren una serie de capillas absidiales. El presbiterio, por el elevado número de capillas que se situaron a su alrededor, resulta muy profundo ya que consta de tres tramos rectos dispuestos con anterioridad a la estructura poligonal. Las capillas radiales fueron primitivamente de planta hexagonal. Los arcos apuntados dan paso a las naves laterales que se construyeron en el siglo XIII. A lo largo de la nave mayor y del crucero de la iglesia, hay una angosta galería o triforio cuyos vanos se subdividen en pequeñas cabezas trilobuladas sostenidas por columnillas en forma de pináculo (Martínez y Sanz 38).

La catedral está situada entre el cerro del castillo y el río Arlanzón, lo que determina algunas características morfológicas y urbanísticas de su construcción (Andrés 6). Martínez Sanz la describe así, única en la hermosura de su vista exterior y la grandeza del crucero de la capilla mayor: “Obra sumamente delicada, trepadas sus torres y ornatos del cimborrio como si fuera una filigrana: y al mismo tiempo fortísima [...] Todo el exterior es cosa preciosa en su línea que decimos gótica, acompañando también a este agradable espectáculo el exterior de la capilla suntuosa, que llaman del Condestable” (18). A mediados del siglo XV la fisonomía de la ciudad de Burgos queda definitivamente cambiada al incluir en su edificación un elemento hasta entonces exótico en la arquitectura española, “las flechas o agujas, que a manera de arboladuras de nave coronan las torres de la catedral” (Urrea 152). Este cambio logra hacer que la catedral se imponga de manera imponente a la vista del observador. La catedral de Burgos hace gala de su título, de ser la primera catedral de estilo gótico en la península Ibérica, además de ser una de las catedrales más importantes de España.

La Portada de Santa María

La entrada principal del templo está situada en la plaza que lleva el nombre de Santa María, del Perdón o Real María, la cual posee una fuente que lleva el mismo nombre “por donde se recibe a los Reyes en procecion” según un documento de 1256, es lógicamente por su situación la más monumental de las que posee el templo” (Urrea 148). La cara de la catedral que da a esta plaza es la fachada principal, y la más monumental, pues posee una iconografía escultural muy rica. Esta fachada posee una portada llamada de Santa María. La puerta y su fachada pertenecen a la primera época de la construcción

del templo; sin embargo, las dos torres⁴⁶ o agujas y la claraboya que las une fueron contruidas durante el siglo XV (Martínez y Sanz 19). Esta fachada presenta una triple portada debido a las reformas sufridas. Las puertas laterales sufrieron alteraciones en 1663, hechas por Juan de Pobes. Las puertas fueron transformadas con arcos alancetados que albergan un vano adintelado, sobre el que se dispuso un óculo ovalado y sobre el cual se encuentran, a la derecha, los tímpano dedicados a la Inmaculada y, a la izquierda, la Asunción de la Virgen.

La portada central fue desmontada por su deterioro en 1790 y sustituida por una puerta clásica, la cual es flanqueada desde 1805 por cuatro esculturas que representan, por un lado, a don Asterio obispo de Oca y Alfonso VI, rey que instaura la diócesis en Burgos, y por otro lado a Fernando III y don Mauricio, iniciadores de la catedral gótica. En las zonas altas de esta fachada y en las torres se encuentran diversas esculturas dedicadas a santos y personalidades de la monarquía castellana-leonesa. Se muestra así como la monarquía está asociada a lo sagrado, lo cual no era para menos ya que la corona, la nobleza y la clase pudiente con sus donaciones hicieron posible la edificación de esta catedral monumental. En la actualidad es la fachada menos decorada, consecuencia de los múltiples trabajos de restauración que sufrió la catedral durante siglos. Además estas restauraciones se hicieron durante momentos de diferentes estilos artísticos (Andrés 6).

⁴⁶ “En el *libro Redondo* de 1442, folio 1, hay una nota que dice así: “Mártes 18 días de Setiembre anno Domini 1442 fue puesta la primera piedra en las torres que agora nuevamente se facen en la iglesia de Santa María de Burgos”. Y en el Vol. 73 en el día 4 de Setiembre se lee: “este día se acabaron de facer las torres que están sobre la puerta Real, año del Señor de 1458” (Martínez y Sanz 58).

Portadas monumentales: La portada Sarmental

La catedral cuenta con tres puertas de acceso: la Sarmental, Coronería y Pellejería. Las dos primeras puertas poseen una decoración escultórica de la época gótica. La portada Sarmental es la más antigua de la catedral; se le asigna una cronología próxima al año 1240, y está situada en el brazo sur del crucero. Es también la más hermosa entre las tres portadas primitivas que poseía el templo. Esta hermosura se debe a la calidad de su ornamentación escultórica, en la que se visualiza mucha influencia francesa y “rasgos estilísticos muy similares a los del desconocido maestro de <Beau Dieu> de la catedral de Amiens y al estilo que se aprecia en las portadas del crucero norte de la catedral Reims” (Urrea 152). Esta ornamentación escultórica de portada posee tres zonas. En la zona inferior hay columnillas de bellos capiteles que presentan cornisas corridas en las que se sitúan cuatro estatuas de tamaño natural, que representan a San Pedro, San Pablo, Moisés y Aarón, las cuales están protegidas por una segunda cornisa desde donde voltea el arco.

Esta cornisa también está llena de imágenes en las que se visualiza a profetas, ángeles y bienaventurados, a manera de una Corte Celestial. El escultor no se olvidó de los divinos conciertos, pues en las manos de cada bienaventurado puso un instrumento armonioso, tal como el laud, la flauta, la cítara, el violín, etc. En el espacio central del arco se sitúa el Redentor, a sus lados los Evangelistas escribiendo sobre atriles, acompañándose del ángel, el águila, el león y el buey alados, figuras que los simbolizan. En el dintel se hallan los doce apóstoles sentados y dialogando entre sí. En las arquivoltas se distingue a los ancianos del Apocalipsis que también poseen instrumentos musicales, acompañados de ángeles y serafines (Urrea 152).

En la segunda zona se ubica un gran rosetón de vidrios pintados en el siglo XIV. La parte superior presenta una multitud de ángeles antepuestos a las columnas, con candeleros en las manos. Finalmente el remate del frontis se da en dos torrecillas de punzón a los costados exactamente iguales a las del frontis de la Coronería. La puerta tiene las luces divididas por un poste delante del cual hay una columna; sobre ella se ubica una estatua que según se dice, representa al obispo Don Mauricio, probable fundador de la catedral. Además esta imagen presenta la mitra y los hábitos pontificales tal cual se usaban en su época. Martínez y Sanz dice que el sello que usaba Don Mauricio, era un ovalo que poseía la leyenda *Mauritii Burgensis Episcopi* y en el fondo había una figura episcopal, muy semejante a la que posee en la columna (Martínez y Sanz 30-33).

Puerta de la Pellejería

Dentro de las reformas promovidas por el obispo Rodríguez de Fonseca, esta puerta se realiza para facilitar el acceso a la catedral desde esta parte de la ciudad, es decir, la calle de los Pellejeros. Su construcción es iniciada en 1516 por Francisco de Colonia, que la organiza como arco triunfal con hornacinas en los lados, las cuales son ocupadas por esculturas de los apóstoles Santiago, San Andrés, y los otros dos Juanes. Además, sobre la puerta se encuentran dos relieves de los martirios de San Juan Bautista y de San Juan Evangelista, que poseen un fondo destacado con escamas, motivo reiterado por los Colonia. En el relieve superior se encuentra el obispo frente a la Virgen y el Niño, acompañados por ángeles músicos y San Pedro y San Pablo (Andrés 12).

Puerta de la Coronería o de los Apóstoles.

El autor de esta obra maestra monumental es conocido como “el maestro de la Coronería” probablemente formado con los maestros franceses o perteneciente al equipo que trabajó en la puerta del Juicio Final de la Catedral de León. La arquitectura gótica de la catedral fue alterada a fines del siglo XVI o comienzos del XVII, al reducir el vano con una arquitectura manierista. Esta portada gótica que hoy se llama puerta de la Coronería ostentó muchos nombres a través de los tiempos, de acuerdo a los cambios de nombres de la calle donde quedaba ubicada. Así se llamó puerta de Correría, Cornería ó Coronería, Puerta alta, Patrenería, Tenebrosa y Vieja Rúa, etc. Se le llamó Puerta alta, por la altura de 7.75 metros que hay que salvar para llegar a ella. Esta diferencia de altura está solucionada por una escalera que posee treinta y nueve escalones que se tiene que bajar para llegar a la altura del suelo de la iglesia (Fig. 5). Su nombre inicial fue Puerta de los Apóstoles. No se sabe exactamente la fecha de su creación, probablemente fue realizada entre los años 1240 y 1250. Esta puerta fue usada como tránsito por las personas para acortar distancias. Este uso indebido contribuyó a que fuera clausurada en el año 1786, y se abrió en ciertas ocasiones, hasta que se cerró definitivamente en 1830. Esta puerta en su composición y en su decoración escultórica presenta una influencia francesa, y su composición visual posee un excepcional valor artístico (Rico 123).

La puerta se encuentra entre dos contrafuertes que están separados entre ellos por trece metros y es en este espacio donde se desarrolla la portada. En esta portada se encuentra una composición arquitectónica y escultural digna de admiración. Entre los contrafuertes están ubicadas doce estatuas de tamaño natural, seis a cada lado, y están

separadas una de la otra por pequeñas columnas. Estas estatuas presentan diversas vestimentas. La portada está definida por un arco ojival que posee una profundidad suficiente para poder ubicar cuatro arquivoltas, decoradas con muchas figuras esculturales. Sobre el dintel de la puerta se encuentra un elemento decorativo de forma de cordón que sirve como base para el tímpano del arco que queda limitado por las arquivoltas (Rico 124).

En este espacio está situado el tímpano, donde se desarrolla una ornamentación que es de nuestro interés en este capítulo, el juicio final. El tímpano está dividido en tres franjas en las que se presenta la siguiente narración escultórica: la franja sobre el dintel escenifica la presentación ante el rey Fernando III y su esposa doña Beatriz, las bulas pontificias por Santo Domingo de Guzmán, San Francisco y otro santo que no se sabe quién es porque la escultura no posee cabeza (Fig. 6). A estos santos le sigue una casita con techo empinado que posee una puerta entreabierta, que ha sido interpretada como la estrecha puerta para entrar a la Gloria. Ha recibido esta interpretación por el hecho de estar junto a San Miguel, el cual se encuentra con la balanza pesando las almas, y a su lado un ángel sosteniendo otra figura en los brazos. Completan la narración demonios y otros personajes (Rico 124). Martínez Sanz describe esta escena de la siguiente manera: el momento después de ser pesadas las almas por la balanza de San Miguel, los bienaventurados, elitistamente escogidos (reyes, obispos, personajes nobles) traspasan la puerta del Paraíso, en tanto que los rechazados son presa de las fuerzas demoníacas relacionadas con el juicio final que prolonga su narración en las arquivoltas (26).

En la franja central se representa la escena principal del tímpano y de las arquivoltas que lo rodean. En el centro de esta franja sentado en su trono el Juez

Supremo, a cada lado están las imágenes de pie de la Virgen y San Juan en actitud de adoración o suplicantes; estas imágenes están acompañadas por la presencia de dos ángeles que portan las armas del tormento de Jesucristo, la columna del tormento y la lanza. La tercera franja está ubicada en lo alto del tímpano, y en su parte central existe una cruz sostenida por dos ángeles a cada lado; a ellos les siguen otros dos ángeles arrodillados, estas imágenes están ubicadas sobre nubes onduladas que semejan el cielo. Las arquivoltas están profusamente decoradas con imágenes de diversos temas: en la primera, ubicada en la parte más profunda, se ubican doce querubines, seis a cada lado. La segunda está decorada con catorce ángeles alados en posición arrodillada y portando cirios e inciensos (Fig. 7). La tercera muestra una escena de la resurrección de los muertos, levantando las tapas de las tumbas; esta arquivolta está muy deteriorada, porque faltan algunas figuras excultóricas y otras están dañadas y rotas. La cuarta ha perdido toda su decoración escultórica, y es la última que cierra la narración del tímpano. Ellas forman en conjunto la escenificación del juicio final (26).

Catedral de León

El nacimiento de la catedral de León, al igual que las otras dos catedrales, está basado en los restos de edificios previos de mayor antigüedad. La catedral está situada sobre unas termas del periodo romano en la vía decumana de la Legio VII Gemina, que se conoce como el Aula Regia o residencia de Ordoño I (850 - 886) y dos templos anteriores (Pérez 169). El crecimiento de esta iglesia se debe a muchos factores que se desarrollaron durante siglos: la repoblación de la ciudad promovida por Ordoño I, las victorias alcanzadas por Ordoñez II contra Almanzor, el traslado de la capital a León, además de las dádivas otorgadas por el obispo Frumunio II (915-928). En esta iglesia se

realizaron las coronaciones reales de Ordoño II, Ramiro II, y Alfonso V. El trabajo conjunto del obispo Pelagio II (1065-1085) y Fernando I (1035-1065), éste último mecenas artístico, dio como resultado la construcción de la edificación románica consagrada en 1073 (171). En el siglo XIII en el mismo lugar se construyó la catedral gótica. La edificación de esta catedral data del año 1255, y fue posible gracias al mecenazgo del Rey Sabio, cuando era prelado⁴⁷ de León Don Martín Fernández (172). Para terminar la catedral se recurre a la concesión de indulgencias en 1273 durante el concilio de Lyon. Tenemos noticia que para el año 1288 la catedral ya estaba abierta al público, pero esto no indica su culminación ya que los trabajos de construcción continuaron en otros momentos. En el siglo XIV y durante el siglo XV se llevó a cabo la torre del reloj. En el siglo XVI se construyó parte del hastial. Puede decirse que la catedral se ha mantenido en constante obra a través de los siglos y todavía hoy se mantiene inconclusa (Llamazares 4).

La historia de esta catedral es desafortunada, y lamentablemente su construcción presenta fallas estructurales debido a una mala cimentación provocada por la mala calidad de la piedra. En la época barroca, el arquitecto Naveda construyó, en 1631, una gran cúpula sobre el crucero principal, lo que provoca aún más su hundimiento. Joaquín de Churriguera trató de solucionar este problema y construyó cuatro pináculos para que descansaran en los cuatro pilares del crucero. El momento nefasto para la catedral se dio cuando en 1859 fue nombrado arquitecto de la catedral Don Matías Laviña Blasco, quien mandó desmontar la cúpula y los pináculos de la catedral, decisión errada que terminó en el hundimiento del hastial sur. Después de este nefasto hecho toma la dirección Juan

⁴⁷ “En 1088 muere el obispo Martín Fernández en cuya fecha estaba ya abierta al culto” (Llamazares 4)

Medraza y Kuntzen el año 1869, arquitecto éste a quien se le debe la salvación del hastial sur y la reconstrucción de la bóveda (9). En 1892 se realiza la reconstrucción de las vidrieras antiguas de la catedral, la cual se basó en la imitación de los modelos antiguos; esta reconstrucción hace lucir a la catedral más gótica de lo que era en el siglo XIII. Los trabajos de reconstrucción se terminaron en 1905. A partir de 1985, la catedral ha vuelto a ser objeto de restauración centrándose en esta ocasión en los pináculos, arbotantes y las dos grandes torres (Llamazares 10).

Aspectos arquitectónicos de la catedral de León

La catedral de León⁴⁸ presenta una planta con tres naves de cinco tramos (Fig. 8), un crucero amplio y un presbiterio con una girola que es circunvalada a los extremos por dos capillas rectangulares y cinco hexagonales en disposición radial (Pérez 173). Esta catedral posee una influencia francesa que se observa en la disposición inicial de la cabecera en la que se ubicó la línea del coro. Los muros poseen una división tripartita: arcada, triforio y cloristorio. Esta división permite la ubicación de enormes vidrieras que dan al interior, las cuales irradian un microcosmo luminoso, siguiendo la filosofía imperante de la época. El exterior de la catedral presenta contrafuertes, arbotantes inclinados y pináculos donde se descarga el peso de las bóvedas de crucería. Las fachadas están profusamente decoradas y enmarcadas por torres que completan su decoración (174). La escultura gótica del siglo XIII tiene como exponente principal a la catedral de

⁴⁸ Entre los principales maestros arquitectos que intervinieron en la edificación de esta catedral, responsables de la influencia francesa en la catedral, se encuentra el maestro Simón, quien participó en la edificación de la primera fase del proyecto; consta su participación en un documento fechado en 1261. El segundo maestro a quien se le adjudica la obra es Enrique (1277), persona muy conocida por haber intervenido también en la edificación de la catedral de Burgos; como se sabe ambas edificaciones se hicieron simultáneamente. A la participación en la edificación del arquitecto holandés Jusquín (1481) se debe la presencia de rasgos flamencos. Y por último tenemos al maestro gótico Juan de Badajoz el viejo (1522), quien termina la catedral y le da los rasgos góticos (Pérez 176).

León. En sus portadas y elementos decorativos trabajaron diversos talleres de maestros con educación francesa, quienes intervinieron en la edificación de otras catedrales, debido a que este oficio era de carácter itinerante. Por tal motivo los rasgos que posee esta catedral son similares a la de Burgos (177).

Las portadas de León: la fachada norte o puerta septentrional

La catedral posee tres fachadas, las cuales están cubiertas en su totalidad con esculturas. La fachada del norte o puerta septentrional está dedicada a la Virgen del Dado, la cual tiene un hastial que fue edificado en el año 1448. Su construcción presenta un aire claustral y una secuencia bíblica escultórica de Cristo en Majestad, el tetramorfos, la Anunciación y la Virgen del Dado. Cuenta además con un triforio y un gran rosetón con gablete que contiene las armas del obispo Cabeza de Vaca. También aparece una secuencia de imágenes del rey Juan II durante la coronación con el papa Eugenio IV. Este conjunto escultórico contiene una inscripción fechada de 1448 (Llamazares 24).

Fachada sur o puerta meridional

La fachada sur consta de una triple portada. La puerta central la preside San Froilán, revestido de elementos pontificales, y ocupando el parteluz. En las jambas se encuentran, de un lado, los reyes Baltazar, Melchor y la Virgen; del otro lado, el rey Gaspar, Samuel y la Virgen con el niño. En el centro del tímpano está ubicado Cristo en Majestad, acompañado de los símbolos de los evangelistas, los cuales están situados dos a cada lado, sentados en sus pupitres escribiendo los evangelios. En la parte superior se ubican seis ángeles y en la parte inferior de todo el conjunto se ubican los apóstoles. Las arquivoltas están decoradas con elementos vegetales, ángeles y reyes del antiguo

testamento portando instrumentos musicales. En esta decoración se interpreta el salmo 150 del rey David (Llamazares 20).

En la puerta de la izquierda se representa la muerte. Las archivoltas, jambas y dintel están decoradas con elementos vegetales y temas heráldicos de Castilla y León. La puerta de la derecha está dedicada a la muerte y traslado de los restos de San Froilán, patrón de León. Hay una representación de él desnudo siendo portado por los ángeles, símbolo que sugiere la elevación de su alma al cielo. Las archivoltas están cubiertas con ángeles, y sobre toda esta representación se eleva el hastial, triforio, rosetón, gran vano con calados y torrecillas. Se remata esta fachada con la estatua de San Froilán (24).

La fachada occidental o puerta occidental

Esta puerta también se organiza en una triple portada. La portada principal tiene dos temas centrales por los que recibe su denominación, la Virgen Blanca y el Juicio Final (Llamazares 12). La puerta principal se divide en dos vanos cortados por un parteluz en el que se halla la figura de la Virgen Blanca.⁴⁹ Los apóstoles están ubicados en las jambas repartidos en dos lados, de uno, San Pedro, Santiago, San Juan; y del otro, San Pablo, Santo Tomás y San Judas Tadeo. Sobre las puertas existe un dintel decorado con elementos florales sobre el cual se halla un friso donde se describe la escena del juicio final.

⁴⁹ “Esta obra es moderna, copia al punto de Andrés Seoane, conservándose la original en la capilla central de la girola. Esta escultura del interior es una de las producciones más sobresaliente del gótico universal; ella por si misma dio nombre a su autor, conocido como Maestro de la Virgen Blanca. No es un error como apuntan algunos autores, la sustitución de la Virgen por el Cristo Maestro. Dicha sustitución es consecuencia de la influencia de la obra de San Buenaventura, cuya doctrina mariana entró en los artistas medievales y fueron estos mismos quienes, deliberadamente operaron tal sustitución” (Llamazares 12).

La puerta de la izquierda llamada de San Juan, posee un tímpano dividido en tres registros que contienen temas alusivos a la vida de la Virgen con relación a su Hijo: la visitación, la Natividad de Cristo y de la Virgen, el sueño de José, el anuncio a los pastores, la adoración de los Reyes, la huida a Egipto y la matanza de los inocentes (12). La archivolta interna introduce el tema del árbol de José, alusivo a la genealogía de Cristo. José aparece allí con la mano en su mejilla, y los profetas que llevan corona e instrumentos musicales. La segunda archivolta narra el tema de la biografía de San Juan. La tercera se ornamenta con figuras eclesiásticas. En las jambas se encuentran la escultura de San Pedro vestido con ropaje pontifical, las de San Juan, David, y Salomón (Pérez 183).

La puerta de San Francisco se dedicó en su tímpano a dos temas marianos: la Dormición de la Virgen y la Coronación. La Dormición de la Virgen es un tema que fue introducido en el siglo XII en las catedrales francesas (Fig. 9). En esta puerta se representa una escena del sepelio de la Virgen, “los apóstoles depositan el cuerpo inerte de María en un sarcófago mientras un ángel lo rocía con incienso y Cristo acoge su alma. En el registro superior, dos ángeles ceroferarios son el magno paréntesis de la bendición de Cristo a su Madre mientras dos ángeles colocan la corona sobre su cabeza reconociéndola reina de los Cielos” (Pérez 183). Completan la narración otras imágenes como serafines, santos, evangelistas, y profetas. La Virgen del parteluz está representada como la nueva Eva, quien pisa y vence al dragón infernal bajo sus pies (183).

La representación del Juicio Final en la catedral

En la puerta central se escenifica el tema del juicio final, elaborado hacia 1270. Esta narración ocupa el tímpano, el dintel, y parte de las archivoltas exteriores. El

tímpano está dividido en tres franjas como se ve en la de Burgos. La franja central y más ancha presenta la siguiente narración: Cristo Varón de los Dolores, con diadema en la cabeza, sentado en su trono extiende los brazos y muestra las llagas de sus manos; dos ángeles de pie a cada lado ostentan los instrumentos de la Pasión. A los extremos, de rodillas, la Virgen María y San Juan como intercesores. En la franja que está sobre el dintel se desarrolla la escena del Juicio y San Miguel está ubicado en el centro, separando a los elegidos y a los condenados. El arcángel ejecuta el pesaje de las almas con la balanza, los malditos son situados a la izquierda y son engullidos por tres cabezas monstruosas, o devorados en calderas humeantes llenas de demonios. A la derecha, los elegidos que entran a la gloria del paraíso se simbolizan con un cortejo alegre de laicos, clérigos y ángeles músicos en dirección a la puerta del Paraíso protegida por San Pedro (10). Este cortejo va vestido a modo de la época, siendo muy curioso la vestimenta de hábitos de los franciscanos y el traje real usado por la nobleza.

Esta representación se prolonga en las arquivoltas en donde se representan ángeles que portan instrumentos o abrazan a los elegidos volando al reino de los cielos. Los bienaventurados en algunos casos son monjes, reinas piadosas, mujeres con sus hijos y doncellas. También están representados los condenados que descienden al infierno (Fig. 11). Hay escenas que representan la resurrección de los muertos, y la disputa de los ángeles y demonios por la posesión de las almas. También se representa a los lujuriosos, identificados entre los sapos y ranas (Pérez 182).

Conexiones en la representación del Juicio Final en las catedrales y el poema de

Berceo Signos que aparecerán antes del juicio final

Como hemos visto el tema del juicio final fue muy usado en la literatura, en las artes visuales de la época medieval y por tal motivo, no es extraño que este tema sea un elemento común en las tres catedrales: en el pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela, en la puerta de Coronería en Burgos, en la puerta Occidental en la catedral de León así como en el poema de Gonzalo de Berceo *Signos que aparecerán antes del juicio final*. Sin embargo, cabe mencionar que parte de la crítica, entre ellos Felix Carbó (2009), considera que la narración escultórica que posee el Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago de Compostela no trata exactamente del tema del juicio final. Esta afirmación se basa en la supuesta ausencia del pesaje de almas a cargo del Arcángel San Miguel. En la narración iconográfica únicamente está presente la cabeza del ángel ubicada en la parte central de las arquivoltas.

A pesar de esta apreciación crítica, para los propósitos de esta investigación se considera que hay elementos suficientes que respaldan la elección de la catedral de Santiago de Compostela y su pórtico de la Gloria como un monumento que ejemplifica de forma maestra el tema del Juicio Final que se analiza aquí. En primer término, se argumentará que la ausencia de la balanza del arcángel San Miguel se puede interpretar como que la actividad del pesaje de las almas ha sido concluida. Las almas se encuentran ya separadas, mostrando a la derecha de Cristo a los bienaventurados, y a la izquierda a los condenados. En segundo lugar podemos observar en el pórtico tanto a los condenados que están siendo castigados a merced de los demonios como a las almas de los bienaventurados que disfrutan del amparo y guía de los ángeles. Por este motivo, se considera que la inclusión de este pórtico es de suma importancia para el análisis de los elementos unificadores en estas cuatro obras artísticas.

El juicio final, tema fascinante en la época medieval, fue tratado por los más destacados escritores. Su popularidad hizo que fuera plasmado en las obras de diferentes disciplinas artísticas, como son la pintura, la escultura, la arquitectura y la literatura. Los textos narrativos literarios y visuales que hacen referencia al juicio final solían tomar como inspiración los textos bíblicos que recrean este tema. Entre ellos tenemos la descripción de la venida de Cristo que se encuentra en el Evangelio de San Mateo, la que narra el momento en que justos y pecadores son juzgados y separados unos para la salvación eterna y otros para el suplicio eterno:

Cuando el hijo del hombre venga en su gloria rodeado de todos sus ángeles, se sentará en el trono de la gloria que es el suyo. Todas las naciones serán llevadas a su presencia, y separará a unos de otros, [...]. Entonces el Rey dirá a los que están a su derecha : ‘Vengan, benditos de mi Padre, y tomen posesión del reino que ha sido preparado para ustedes desde el principio del mundo. Por que tuve hambre y ustedes me dieron de comer; tuve sed y ustedes me dieron de beber. [. . .]’. Dirá después de los que estén a la izquierda: ‘¡Malditos aléjense de mí y vayan al fuego eterno, que ha sido preparado para el diablo y para sus ángeles! Porque tuve hambre y ustedes no me dieron de comer; tuve sed y no me dieron de beber [. . .]’ y éstos irán al suplicio eterno y los buenos a la vida eterna (25: 34-46).

En el poema *Signos*, y las tres catedrales que son objeto de este estudio “el Juicio Final” es el elemento unificador entre ellos. Estas creaciones fueron elaboradas por sus autores desde patrones del pensamiento que estuvieron influenciados por los modos de hacer y las características estéticas que imperaban en aquella época, pero que también provenían de antiguas tradiciones del pensamiento de la temprana Edad Media. De este modo, encontramos que estas cuatro expresiones artísticas comparten en sus textos narrativos visuales y literarios las mismas figuras simbólicas y representaciones iconográficas de los temas bíblicos que tratan de la segunda venida de Cristo. Estos

elementos comunes crean una conexión narrativa que se transmite a través de la Edad Media y que encuentran diversas interpretaciones y medios de realización en las artes. Las figuras que se aparecen una y otra vez en estos textos narrativos son la figura de Jesucristo, la virgen María, San Miguel, los ángeles, el demonio, los seres monstruosos del apocalipsis, los condenados y los bienaventurados.

Los parámetros del pensamiento estético del momento usan de los lineamientos dados desde Seudo Dionisio⁵⁰ hasta Santo Tomas de Aquino; es decir, desde el siglo V al siglo XIV. Las ideas medievales respecto a la estética fueron evolucionando entre los siglos VIII al XIV, que es cuando se va edificando un ideal estético. Durante el tiempo transcurrido entre el siglo V y el XIV existieron una serie de corrientes del pensamiento que muchas veces tomaron algunos conceptos antiguos. Los conceptos estéticos en los cuales se basa este análisis son lo bello (que involucra lo bueno, la luz, el conocimiento, el cielo) y lo feo (que está referido al infierno, los monstruos, el demonio). Estos dos elementos del ideal estético son utilizados para educar, manipular y concientizar al pueblo medieval; y se convirtieron en armas políticas de mucha utilidad para los grupos que ostentaron el poder y el control de la vida del pueblo medieval.

La explotación señorial acrecentó su capacidad coercitiva sobre el estamento campesino con el objetivo de obtener mayor ganancia sobre la renta de su trabajo. Así como también involucra otra forma de explotación apoyando las empresas conquistadoras, utilizando de este modo el fervor religioso del pueblo (Férrandez 16). Es evidente y se puede afirmar que estas narrativas visuales y literarias encubren armas

⁵⁰ “tratadista anónimo posterior, (a Dionisio de Areopagita) que vivió en el siglo V y que -a juzgar por la forma y el contenido de sus tratados- fue un cristiano platónico. A aquel escritor anónimo se le suele llamar Pseudo-Dionisio o Pseudo-Areopagita” (Tatrarkiewicz 31).

políticas cuyo poder está dado en la habilidad de utilizar discursos didácticos de lo ‘bello’ o lo ‘feo’. Definir ambos términos no es tarea fácil ya que cada etapa de la historia de la civilización posee su ideología y pensamiento respecto a las cosas transcendentales, como lo indica Umberto Eco, “los conceptos de lo bello y de lo feo están en relación con los distintos períodos históricos o las distintas culturas” (*Historia de la fealdad* 10).

Con el nacimiento del cristianismo nació una nueva filosofía que se basa en la fe y la esperanza de la vida eterna, por lo que las filosofías estéticas y científicas previas se transmiten a la edad media filtradas a través de la perspectiva cristiana. A partir del siglo IV y V, se formuló la filosofía cristiana a partir de los tratados de San Agustín, en cuyas obras se mezclan dos épocas, dos filosofías y dos estéticas. San Agustín asumió los principios estéticos de los antiguos, los transformó y los transmitió a la Edad Media. En su obra convergen las corrientes antiguas y desde ellas derivan las medievales. A este quehacer de San Agustín se suman los tratados cristianos de los Padres de la Iglesia, que contenían en su estética ya muchas ideas filosóficas de los griegos y de los romanos, siempre y cuando fueran compatibles con su religión e ideología, “En Platón les atraía la idea de la belleza espiritual; en los estoicos, la belleza moral; y de Plotino tomaron la belleza de la luz del mundo. Asimismo, coincidían en [...] la interpretación pitagórica de la belleza como proporción, la concepción aristotélica del arte, la ciceroniana de la retórica, la horaciana de la poesía y la vitruviana de la arquitectura” (Tatarkiewicz 6). Es así como la nueva filosofía se basa en los antiguos preceptos filosóficos y aquellos emanados de la *Biblia*, donde es común encontrar ideas y reflexiones sobre el tema estético.

A decir de Wladyslaw Tatarkiewicz, la idea de lo bello aparece como parte de la traducción de la versión griega de las *Sagradas Escrituras*, en la cual se introduce el término “bello” en *La versión de los Setenta* (8-9). La valoración de la obra y gracia de Dios aparece de este modo con una idea de la belleza estética que se difundió muchas veces en el primer pasaje del libro de *Génesis*. La traducción hebrea la tradujo con la palabra *kalos*, que significa lo acertado y bien logrado, dando no sólo valoraciones estéticas sino también morales. Sin embargo, en la versión latina *kalos* es traducida por *bonum*, perdiendo de esta manera el énfasis estético que se podía encontrar en las versiones anteriores, de donde proviene la versión que nos llega hasta hoy: “Y vio Dios todo lo que había hecho y he aquí que era bueno en gran manera” (*Génesis* 1: 9).

De esta manera, en la versión griega se habla de la belleza del mundo. Dios como juez al contemplar su obra la califica de bella/buena. En esta frase, repetida en el *Génesis*, se observan dos ideas: “primero la convicción de que el mundo es bello (o sea, en términos griegos, la convicción de la *pankalia*) y, segundo, la convicción de que el mundo es bello porque es una creación consciente de un ser inteligente, como lo es una obra de arte” (9). En la primera observación se utiliza la palabra ‘bueno’; es decir, que lo bello también implica lo bueno. También tratan de lo bello otros libros del Antiguo Testamento como son el libro de la *Sabiduría*, *Cantar de los Cantares*, *el Eclesiastés* y *el Eclesiástico*. En el libro de la *Sabiduría* se encuentran muchos pasajes que ensalzan la belleza de la creación, la sabiduría de Dios y la belleza de las obras tanto divinas como humanas: “Porque la grandeza y la belleza de las criaturas dan alguna idea del Que les dio el ser” (13:5). Aquí, a través de la apreciación estética de la obra, se reconoce la

grandeza del creador en el mundo cristiano, para después pasar a considerar de igual manera los elementos bellos de la obra artística.

Lo bello cuenta con muchas definiciones basadas en estos pensamientos filosóficos y artísticos y a partir de los cuales se ha podido edificar una historia de la estética de lo bello. Lo opuesto a ocurrido con lo feo, todo pensamiento o definición respecto a lo feo se ha elaborado en oposición a lo bello. Los principios desde los cuales se juzga lo feo y lo bello están basados en los gustos de la gente de cada época y cultura, los cuales evidentemente están ligados a los gustos del artista creador de la obra.

Los primeros pensadores medievales recurrían al tema de la pancia, que refiere a la belleza del universo, por el cual todo el universo es bello por lo tanto bueno. Sin embargo, la contradicción por la cual existe en el mundo deformidad y maldad, creaba un problema filosófico. San Agustín aborda este tema en *Del orden* argumentando que la errónea disposición de las partes produciría falta de armonía, pero destacaba que el error es también parte constitutiva de un orden general. En *Confesiones* afirma que la maldad y la fealdad no existen en el plan divino, lo que existe es la corrupción o daño del bien, y por lo tanto de la belleza (Eco *Historia de la fealdad* 44). Nótese que la fealdad estaría asociada al error, así como la belleza asociada al bien y la buena disposición de las partes.

En esta misma línea de pensamiento, por la cual lo feo se vuelve relativo a la existencia de lo bello, Karl Rosenkranz, en *Estética de lo feo* (1852), afirma que “lo feo, como concepto relativo, solo es comprensible en relación con otro concepto. Este otro concepto es el de lo bello: lo feo solo existe porque existe lo bello, que constituye su presupuesto positivo” (135). De este modo, la fealdad se construye a partir de la existencia de lo bello, y se convierte así en su opuesto. Lo bello es la idea original a partir

de la cual lo feo diverge de modo secundario y contrario; encontrándose inserto lo feo dentro de lo bello.

Tratamiento de los elementos comunes: la figura de Jesucristo

Jesucristo es la figura destacable en los textos narrativos de estos tres tímpanos y en el poema que se analiza en este capítulo. Él es la figura central y dominante de las composiciones narrativas iconográficas. Esta centralidad confiere a Jesucristo su protagonismo en el desarrollo de estas composiciones. Además sirve a los artistas como elemento desde el cual se genera una simetría en las narrativas visuales. La simetría fue desde tiempos antiguos sinónimo de belleza, y este principio fue muy utilizado en la arquitectura. En obra *De architectura*, III, 1, de Vitrubio (siglo I a.C), “La simetría es la armonía apropiada que surge de los miembros de la obra misma y la correspondencia métrica que resulta de las partes separadas en relación con el aspecto de la figura misma” (Eco *Historia de la belleza* 75). Desde esta sentencia la belleza se basa en la exacta proporción utilizada en la composición artística, siguiendo los principios que tienen como base la simetría.

En los siglos XII y XIII, a los cuales pertenecen estas cuatro obras artísticas, se destaca un pensador muy importante que trata el tema de lo bello, Buenaventura de Bagnorea.⁵¹ En su obra *Itinerarium mentis in Deum*, II, 7, afirma que “no hay belleza ni deleite sin proporción, y la proporción se halla en primer lugar en los números: es

⁵¹ “Giovanni Fidanza (1221-1274), que tomó el sobre nombre monástico de Buenaventura, franciscano, general de la orden, y cardenal, expuso sus ideas y reflexiones sobre la estética en dos obras de contenido en general: el *Itinerario de la mente hacia Dios (Itinerarium mentis ad Deum)* (especialmente en el S II, 14) y el *Breviloquium*. Recientemente se han descubierto sus observaciones autógrafas acerca de la estética, incluidas en un comentario al *Libro de las Sentencias* de Pedro Lombardo. La estética de San Buenaventura recoge varias ideas de sus predecesores franciscanos y, en cierto sentido, cierra aquel capítulo del pensamiento estético. Es la suya una estética polifacética, aunque no tan puramente escolástica como la de Santo Tomás de Aquino, conteniendo ideas místicas a la vez que análisis empíricos de lo bello y del arte” (Tatarkiewicz 244).

necesario que todas las cosas tengan una proporción numérica, y por consiguiente, <el número es el modelo principal en la mente del Creador> y el rastro principal que, en las cosas, conduce a la sabiduría” (citado por Eco 62). Partiendo de esta premisa se puede decir que los textos narrativos visuales del tímpano son creaciones que poseen una simetría y además cumplen con la proporción numérica que poseen las cosas catalogadas como bellas.

En el poema de Berceo, *Signos*, también se cumplen estas leyes que regulan lo que es bello. El poema posee una regularidad que está dada en el número de las sílabas 7-7 en que están compuestos sus versos, los cuales cumplen con una simetría en sus proporciones en cuanto a métrica y armonía en el ritmo. En la literatura del siglo VIII, Beda establece en *De arte metrica* “una distinción entre metro y ritmo, entre la métrica cuantitativa latina y la métrica silábica que se impondría posteriormente, y observa que cada una de las dos formas poéticas posee un tipo de proporción propia. Goffredo de Vinosalvo, en *Poetria nova* (hacia 1210), habla de proporción en el sentido de adecuación [...] Cada estilo ha de ser adaptado a aquello de lo que se habla. Es evidente que ya no se está hablando de la proporción como cantidad matemática, sino como conveniencia cualitativa” (Eco *Historia de la belleza* 95).

Esta forma de composición poética, que se rige por las leyes de la proporción matemática, se cumple en el poema *Signos*. Como se observa en la estrofa 25, Jesucristo, como Rey, está ubicado como elemento central desde el cual se genera una composición armónica. A su mano derecha se ubican los justos mientras que los pecadores son ubicados a su mano izquierda; logrando así crear la totalidad de la obra artística de manera proporcionada. En este sentido, se puede argumentar que el poema de

Berceo posee la misma característica de la proporción que se observa en las composiciones narrativas visuales de las catedrales.

25 Serán puestos los justos a la diestra partida,

 los malos a siniestro, pueblo sines medida

 el Rey será en medio con su az revestida,

 cerca de la Gloriosa de caridad complida.

Jesucristo en estas composiciones artísticas juega un papel muy importante, es el eje medio desde el cual se genera una composición artística, que crea una unidad regida por la exacta correspondencia y proporción de sus partes. Esta imagen de Jesucristo está enmarcada dentro de lo que llamamos lo bello. Para San Agustín, la belleza radica en la armonía que está relacionada a la proporción de sus partes (55). Se puede decir entonces que la imagen de Jesucristo en estas composiciones funciona como el elemento desde el cual se construye una narrativa artística que cumple con esta sentencia sobre la belleza: su centralidad tanto en las catedrales como en el poema permiten el equilibrio de las partes y el todo.

En la narración visual del tímpano de la catedral de Santiago de Compostela (Fig. 12), Cristo coronado como Rey supremo preside el tímpano sentado en su trono. Esta imagen es el Cristo Pantocrátor, acompañado por los evangelistas; esta corona le da majestad a Cristo, la cual es realizada con “los ricos ropajes de sus vestimentas adornados con flores de lis, la barba y el cabello cuidado y rizado; barba simétrica y cabellos largos” (Félix Carbó 112). En el tímpano de la catedral de Burgos (Fig. 13), el Cristo que preside

la narración iconográfica está ubicado en el centro y es el Cristo varón de los Dolores, sentado en su trono de Rey Supremo. A los lados se ubican la Virgen y San Juan. En la catedral de León la narración iconográfica del tímpano presenta al Cristo Varón de los Dolores situado, al igual que la de Burgos, en la parte central (Fig.14). Esta ubicación privilegiada hace que Jesucristo domine la narración.

En adición a la armonía de la composición, el poema los *Signos*, estrofa 61, presenta a Jesucristo con la majestad de Rey Supremo en su segunda venida. Aquí se hace énfasis en las cualidades-símbolos que manifiestan la belleza de Jesucristo. Se le describe y representa como a un ser majestuoso, fuerte y poseedor de toda belleza.:

61 Quando el Rey de Gloria venier a judiciar

 bravo como león que se quiere cavar,

 ¿quí será tan fardido que l ose esperar?

 Ca el león irado save mal trevejar.

En el verso “bravo como un león”, el poeta describe a Jesucristo tomando como referencia la figura de un animal, en este caso el león, animal que es calificado como el rey entre los animales. Este animal posee una de las cualidades que debe poseer todo lo que es denominado bello. El león, animal que tiene un significado dual, unas veces representa todo lo bello, y otras es monstruoso, una bestia depredadora. Así, desde los inicios de la tradición cristiana se usaba la imagen de los monstruos para representar y definir la divinidad. Lo divino, por escapar a las definiciones comunes se contraponía a imágenes de animales monstruosos, fieros y salvajes. Como sostenía Pseudo Dionisio

Areopagita: “la naturaleza de Dios es inefable, y ninguna metáfora por muy brillante que sea puede hablar de él, y cualquier discurso nuestro resulta impotente, capaz tan solo de hablar de Dios por negación, no diciendo lo que es sino *lo que no es*, tanto da nombrarlo por medio de imágenes muy desemejantes, como las de animales y seres monstruosos” (Eco *Historia de la fealdad* 125).

La cabeza era la parte más simbólica del cuerpo de un animal en la Edad Media y en general para la cultura occidental. La cabeza en el cuerpo de un ser humano está ubicada encima del resto del cuerpo y es la que rige el funcionamiento del resto de sus partes, lugar donde se genera el intelecto y la razón. Como el lugar del intelecto, la cabeza humana significa no solo el pensamiento sino la misma naturaleza y espiritualidad humana. Es de la cabeza donde surge el habla, instrumento con el que se expresan los mensajes, y la facultad más importante del ser humano. En la catedral de Santiago de Compostela, en la arquivolta superior del arco de la derecha, existe una escultura céntrica de la cabeza de Jesucristo. Esta imagen está en la parte más alta de la composición y genera toda una narrativa que para algunos autores es una visión apocalíptica y para otros es el juicio final (Félix Carbó 134). Esta cabeza al representar a Dios está encima de todo y gobierna toda la composición.

La naturaleza de un animal también puede ser identificada por su cabeza, ya que el alma de alguna manera está en relación a ella. La cabeza, de todas las partes del cuerpo, es la que sufre alteraciones cuando se quiere expresar el concepto de la monstruosidad. La deformación de la cabeza toma en general tres formas: *multiplicación*, que produce los monstruos bicefálicos, tricefálicos o multicefálicos; *privación*, que produce el monstruo anacefálico; y *transformación*, que cambia a una criatura de

diferente género y otro tipo de monstruo es creado debido a su deformación (Williams 127). La idea de la figura del monstruo bicéfalo tiene su origen en la representación mítica de los opuestos y sus posibles relaciones; como ejemplo tenemos el día y la noche, que la cultura sumeria representa con un dios Sol con dos caras. El historiador del arte de lo grotesco Jurgis Baltrušaitis desarrolla a partir del monstruo de dos cabezas la combinación de dos conceptos, el de Cronos y Janus, y crea uno nuevo. Cronos representa las oposiciones del pasado y futuro y Janus se refiere a las demás oposiciones; abierto/ cerrado, dentro/ fuera, guerra y paz, etc. (131).

Asimismo, Adán es representado con dos cabezas en algunas representaciones de la creación, y en leyendas hebreas frecuentemente lo representan a través de una dualidad dada en las dos cabezas. Por esta dualidad de Adán es que se puede explicar la creación de Eva, el primer hombre es dividido por el medio para crear a la primera mujer. Retrospectivamente el simbolismo de las dos cabezas sugiere que en Adán coexisten la naturaleza de los dos sexos, el femenino y el masculino, y las dos cabezas simbolizan su esencia hermafrodita (129). Con la adición de una cabeza al monstruo de dos cabezas se crea el monstruo de tres cabezas, y así la nueva cabeza adicionada media la oposición entre las dos cabezas. El concepto mismo de oposición es inherente a la dualidad; el tercer elemento cancela la relación de la díada e introduce la triada. De acuerdo a Pettazzoni la figura de tres cabezas expresa la idea de ver en todas las direcciones, pero también comunica la idea del comienzo en todo momento. Niega el concepto de espacio, ya que el poseer tres cabezas le da la capacidad de poder ver en todas las direcciones, eliminando así el concepto de dirección. El comenzar en todo momento, hace de todo momento presente y todo momento uno (citado por Williams 133).

La representación de la cabeza tricefálica vino a ser la más popular en la época medieval, vista en la imagen de la Santísima Trinidad y el concepto de la unión de tres personas, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo (Williams 133). Es decir, que la imagen de la Santísima Trinidad es una iconografía que reproduce las características monstruosas de la divinidad. La monstruosidad en el contexto cristológico de la Edad Media se origina desde las representaciones artísticas de las estatuas religiosas. La figura de Jesucristo desde esta perspectiva es vista como un monstruo que encarna la fealdad. El conocido tratado de *Schewings* de Julian Norwich trata el tema de Cristo como un concepto híbrido, y asociado a la maternidad. La segunda persona de la Trinidad, Jesús como madre, ha despertado mucha discusión. En el siglo XII, los monjes cistercienses describieron a Jesucristo como una figura maternal, consolando a sus devotos con la leche que salía de los pezones de su pecho. Carolyn Walker Bynum sugiere que el fenómeno es síntoma de una crecida tendencia a hablar de la divinidad de Jesucristo con una imagen hogareña. Ver a Jesucristo como mujer es ver a Dios como algo accesible y amoroso (Mills 31). Se creó así la paradójica combinación de la estructura del cuerpo de Cristo como: humano y divino, hombre y mujer, madre e hijo, hermano y amante (47). En 1570 el teólogo Johannes Molanus, en su tratado sobre las imágenes divinas, dedicó todo un capítulo a rechazar algunas imágenes de la Trinidad, afirmando que estas imágenes con tres cabezas provenían de una invención diabólica. Si Jesucristo es madre muy bien puede ser monstruo, como dice René Girard “All sacred creatures partake of monstrosity, whether overtly or covertly” (citado por Mills 28).

El describir a Jesucristo desde la negación de *lo que no es* lo pone como poseedor de belleza divina que Karl Rosenkranz describe como la idea originaria, “Lo bello es la

idea divina originaria y lo feo su negación (...) No en el sentido de que lo bello, en cuanto es lo bello, puede ser al mismo tiempo feo, sino en el sentido que las mismas determinaciones que constituyen la necesidad de lo bello se convierte en su contrario” (Eco *Historia de la fealdad* 136). Por lo tanto, Jesucristo en la necesidad de salvar al hombre y redimirlo del pecado original asume esta forma contraria, de la muerte en la cruz. Sin embargo, con la resurrección al tercer día se restablece el orden y volverá a la vida y al bien, negando la muerte y asumiendo su naturaleza gloriosa y bella. Su sacrificio en la cruz es por lo tanto una desfiguración temporal basada en el dolor terrenal, pero su acto de amor revela la belleza del sacrificio final. San Agustín en el *Sermón 27* escribe “ para sostener tu fe, Cristo se volvió deforme, aunque permanece eternamente bello” (50).

El sufrimiento y crucifixión de Jesucristo no se muestra en las narraciones de las catedrales que ponen énfasis en su venida triunfal. El sufrimiento de Cristo para redimir a la humanidad solo está sugerida por las armas del martirio llevadas por los ángeles, ya que el arte no mostraba la transfiguración de Cristo en el momento de su crucifixión, porque se estaría aceptando la fealdad de Jesucristo en este momento de máxima humillación por la que pasa. “La crucifixión no se consideraba un tema iconográfico aceptable y a lo sumo era evocada a través del símbolo abstracto de la cruz” (49). Así tenemos que en el tímpano de la catedral de Burgos, la cruz de Jesucristo es sostenida por ángeles, y a sus pies se hallan con ademán de adoración la Virgen y de San Juan, sustentando a sus lados, dos ángeles, la columna del tormento de Jesucristo y la lanza de su crucifixión (Rico 124). Y en la catedral de León, Cristo extiende los brazos y abre las manos en actitud de mostrar sus llagas, símbolo de su tormento y desfiguración ya

superada (Pérez 156). Sobre la representación del dolor de Jesucristo, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, en *Estética, II*, (1798-1800), apunta a esta apariencia externa en el cuerpo de Cristo que revela la pasión, sufrimiento y muerte en la cruz, y que al mismo tiempo niega la corporeidad y el dolor para llegar a la espiritualidad. Es decir, sólo se llega a “la propia verdad y al propio cielo mediante el sacrificio de lo sensible y de la singularidad subjetiva” (Eco *Historia de la fealdad* 53).

La aceptación de la fealdad de Jesucristo fue tardía en el cristianismo. Pero ya en el Antiguo Testamento, en Isaías, se representó a Jesucristo desfigurado por el sufrimiento. Algunos padres de la Iglesia, entre ellos San Agustín retoman esta evidencia, con lo cual este último afirmó que “cuando Jesús colgaba de la cruz ciertamente aparecía deforme, pero que a través de aquella deformidad exterior Jesús expresaba la belleza interior de su sacrificio y de la gloria que nos prometía” (Eco 49). Así tenemos que en la catedral de León, Cristo muestra las llagas de su sacrificio, pero lo hace en el momento de su segunda venida triunfante y entronado en Majestad, mostrando y encarnando la belleza de su sacrificio. Así la fealdad del sacrificio y el martirio dio paso a la suprema belleza que Jesucristo irradiaba después de la redención del hombre.

Este sacrificio se puede interpretar como un arma didáctica para enseñar al pueblo sufriente y atormentado por los acontecimientos de la época (hambruna, muerte, guerras) que a través de los sacrificios y sufrimientos en nuestra vida terrenal se puede conseguir, la belleza total, la vida y la dicha eterna. La fealdad así se convierte en algo positivo ya que es utilizada para alcanzar lo bello. De esta forma, la fealdad vuelve al designio divino original, por la cual forma unidad en lo bello. Lo bello y lo feo se transformaron en armas invisibles que se utilizaron en la tarea educadora del pueblo medieval.

La representación de la Virgen María

La Virgen María es otra figura iconográfica que comparten las obras artísticas de este estudio. La Virgen ha despertado un gran interés en escritores, artistas, estudiosos y el público en general. Esta curiosidad por conocer los detalles sobre todo lo relacionado a la madre de Dios se manifiesta en los muchos estudios que existen sobre ella. Desde estos estudios ha sido posible edificar una iconografía mariana. La construcción de la imagen de la Virgen “tiene sus raíces en la base del arte cristiano primitivo [...] aquel momento en que la admiración espontánea y popular por la Virgen empezó a tomar forma artística, dogmática, litúrgica y aun folklórica” (Trens 23). La construcción iconográfica de la Virgen no cuenta con referentes basados en lo real, ya que no se ha hallado ningún retrato de ella, sino que su imagen se dio desde retratos elaborados para saciar la curiosidad de sus seguidores (15). En la literatura folklórica, la aparición de la Virgen comenzó en poemas del siglo I y II, los cuales fueron conocidos con el nombre de *Evangelios apócrifos* (30). Este fenómeno folklórico también se repitió en el arte plástico, que dio rienda suelta a la imaginación de sus fieles, surgiendo “unas pinturas atribuidas con espontánea agudeza a San Lucas,⁵² que es el autor sagrado que trazó en su Evangelio el retrato espiritual más fiel y vivo de la Madre de Dios” (Trens 14). Todo este encanto y fascinación del público por la madre de Jesucristo ocasionó que su imagen sea utilizada en las diversas disciplinas artísticas.

La figura de la Virgen María aparece en el arte cristiano antes del siglo V, fecha en la cual ya mantiene una relación no solo con el arte cristiano si no con la arquitectura

⁵² “No consta documentalmente si San Lucas pintó el retrato de María. [...] Lo que puede afirmarse con mayor desembarazo es que los retratos de la Virgen que se conservan no pueden ser atribuidos al gran evangelista, y algunos de ellos ni siquiera considerarse como réplicas lejanas y diluídas. Lo más probable es que la leyenda viniera a suplir la anhelada e inexistente realidad” (Trens 15).

cristiana, “mucho antes de ser proclamada por el Concilio de Éfeso, solemnemente, Madre de Dios, había invadido, al lado de la de Jesús, los lugares más encumbrados de la fe, de la liturgia, de la poesía sagrada y popular, aparece, como consecuencia inevitable, en el arte cristiano anterior al siglo V” (Trens 31). De esta manera, la Virgen funciona como un elemento común y de conexión entre las artes: la pintura, escultura, literatura y la arquitectura cristiana. La popularidad de la Virgen en las diversas formas del quehacer humano se fue dando gradualmente. La religión cristiana fue clandestina hasta el siglo IV, situación que hizo imposible el contar con lugares específicos para el culto sobre todo en Occidente. Esta intolerancia con el cristianismo, hizo que la formación de la arquitectura cristiana fuera lenta y penosa. Los templos dedicados exclusivamente al culto de María aparecieron un poco tarde; la primera de estas iglesias fue la dedicada a la Anunciación de la Virgen (32). Algunas de estas representaciones se encuentran en los lugares subterráneos donde se encuentran los restos de los mártires, y algunas de ellas pertenecen al siglo II o principios del III.

En los siglos X y XI ya se puede hablar de una iconografía española de la Virgen, hecho que queda demostrado con la producción de manuscritos iluminados. A través de estos manuscritos se popularizó la visión plástica de la Historia Sagrada y de los personajes relevantes involucrados en ella (Trens 42). En el siglo XII y XIII es muy común la presencia de la Virgen en las catedrales románicas y góticas. En los tímpanos de la catedral de Santiago de Compostela, la Catedral de Burgos y la Catedral de León, su presencia es notable, sobre todo en los tímpanos donde se narra el tema del juicio final.

En estos tres tímpanos se presenta a la Virgen en actitud suplicante. Esta imagen suplicante se remota a tiempos muy antiguos ya que existe un grupo iconográfico de

María en actitud de orante. La función de esta Virgen es la de servir como medio para entrar al reino de los cielos, “La Virgen, para doblegar a la justicia divina, usa dos procedimientos: uno es la oración; el otro el gesto de presentar su pecho maternal. [...] Aquella es la orante que crearon el arte y el devoto sentimentalismo del segundo milenio, la figura en las grandes composiciones del juicio final, que decoran los portales de las catedrales y abadías románicas” (366). En la composición del Juicio Final de la catedral de Burgos, esta representación escultórica presenta en el centro “Jesucristo Juez, [. . .]. A sus lados y en actitud suplicante, están la Virgen y san Juan Bautista. Es el famoso tema bizantino de la Deesis, que el arte románico divulgó, sobrevivió más allá del gótico, hasta el pleno Renacimiento” (Trens 366). La actitud suplicante de la Virgen es evidente, tiene las manos juntas elevadas hacia su Hijo y está postrada de rodillas (Fig.13). Esta misma actitud la tiene San Juan Bautista que está ubicado al otro lado de Jesucristo al igual que en la catedral de León (Fig. 16). La imagen de María en esta composición posee una corona en su cabeza, la cual la enviste de majestad, como madre de Jesucristo, y reina del cielo. Este hecho la hace poseedora de un poder especial, que utiliza para suplicar ante su Hijo Juez, como madre suprema de la humanidad.

Esta misma imagen de la Virgen implorando misericordia la encontramos en el tímpano de la catedral de León (Fig.15). Aquí, María muestra su omnipotencia suplicante, “*omnipotentia supplex* capaz, según la credulidad medieval de los fieles de tergiversar los planes y veredictos del mismo Dios y de arrancar las almas de las mismas entrañas del infierno” (255). De igual modo, esta actitud implorante es evidente en la imagen de la Virgen en el poema de Berceo, *Signos*, en el cual la imagen suplicante de la Virgen se recrea en la estrofa 77, y funciona como cierre magistral del poema. En esta

estrofa, el poeta Berceo insta a rezar y pedir a la Virgen que interceda⁵³ por la humanidad ante su hijo, para hacer posible su entrada al reino de los cielos:

77 Digamos Pater Noster que nos esto ganemos,

 laudemos / la Gloriosa, mercet nos li clamemos;

 todos Ave María a su honor cantemos,

 que nos con el su Fijo e con ella regnemos.

En la representación de la Virgen los maestros autores la presentan dotada de características que la sitúan en el terreno de lo bello. La belleza de María es descrita tomando en cuenta el principio de belleza que radica en la proporción y armonía, las profusas descripciones de ella parten de esta premisa y están elaboradas desde una descripción física de María. San Anselmo en el siglo XI-XII la describe: “María tenía ojos morenos, una mirada franca, cejas negras, nariz proporcionada, rostro alargado, manos afilados, como también los dedos, estatura mediana” (20). En el detalle minucioso de cada rasgo de la Virgen, San Anselmo utiliza ‘nariz proporcionada’, premisa importante que infiere que María es bella por caer dentro del pensamiento de que la belleza radica en la exacta proporción de las partes que forman una totalidad armónica.

⁵³ “La imagen más primitiva y clásica de la Virgen es la *Virgen de la Misericordia*, que abre su manto para proteger a sus hijos o devotos. En un momento este manto protector de la Virgen de la Misericordia estaba restringido solo para los religiosos, y hay muchas muestras de este tema en el arte. Pero luego sobrepasó los límites de las órdenes religiosas, en los siglos XIII y mediados de XIV, este tema se transformó en un tema universal. La gran difusión también se puede atribuir a que formó parte del catálogo de temas iconográficos del libro *Speculum humana salvationis* (‘Espejo de la salvación de los hombres’), inagotable fuente inspiradora de los artistas del siglo XIV y XV. Este libro fue probablemente escrito al principio del siglo XIV” (Trens 261).

A este quehacer representativo iconográfico de la Virgen se le suman un sinnúmero de retratos literarios hechos sobre ella. Desde tiempos remotos estas narraciones literarias describiendo a la Virgen María destacan su suprema belleza, “De la Patrología, tanto latina como griega, se levanta una perenne aclamación de la belleza imponderable de María. Los Santos Padres y demás escritores eclesiásticos del primer milenario y principios del segundo, agotan sus frases encomiásticas con que ensalzan el hermosísimo resplandor de esta Mujer” (19). La frase ‘hermosísimo resplandor’ implica una belleza visible y luminosa que la madre de Dios posee. Es lo que Plotino dice respecto a que “la belleza estriba en la luz y el resplandor”, esta luz y resplandor hace de esta bella mujer una persona visible y luminosa, que está dada en la sabiduría que ella posee.

Esta mujer, la madre de Dios, tiene por fuerza que poseer conocimiento e inteligencia, característica que posee al pertenecer al reino de los cielos. San Basilio también siguió la argumentación de Plotino al sostener que “la belleza reside también en las cosas simples” (Tatarkiewicz 18). Así María posee también esta cualidad, algunos autores la describen como sencilla y simple. En la Edad Media no se aplican las proporciones matemáticas a la reproducción del cuerpo humano, esto debió ser quizá por la falta de valor que tenía la parte física frente a la belleza espiritual, “Tomás de Aquino dirá que, para que haya belleza, hace falta que haya no solo una adecuada proporción, sino también integridad, claridad y proporción o consonancia” (Eco *Historia de la belleza* 88). En el siglo XI y XII, Ruperto el abad de Deutz resume las gracias y virtudes de María dentro de una descripción corporal, “En los ojos resplandece la simplicidad; en el cabello, la pureza de sus pensamientos; en los dientes la inocencia; en los labios la

sabiduría; en las rodillas la modestia; en el cuello, la humildad; en los pechos, admirable y ufanosa virginidad, unida con la fecundidad” (Trens 22). Durante la Edad Media, la belleza física corporal es usada de forma simbólica para resaltar la belleza espiritual, la descripción de cada parte del cuerpo simboliza en esta descripción atributos espirituales. Clemente de Alejandría afirma que “La mayor belleza es en primer lugar la del alma [. . .] Después también debe cultivarse la belleza corporal, una armonía de miembros y partes [. . .]. Al ejercitar el cuerpo, las más hermosas y saludables conductas consiguen la belleza genuina y verdadera” (Tatarkiewicz 28).

La Virgen María es bella por que tiene un fin, que es el de servir de ejemplo de belleza integral, esta belleza se edifica y sostiene en la exacta función de sus dos partes, la belleza corporal y la belleza espiritual. Todas las alabanzas a la belleza de María hechas por los Santos y los varones más esclarecidos de los primeros siglos cristianos pueden ser resumidos en la espontánea y saturada expresión de San Gregorio de Nicomedia: “¡Oh hermosísima hermosura de todas las hermosuras!” (Fig. 17). Es decir la belleza suprema que encierra todos los pensamientos y definiciones de lo bello (Tatarkiewicz 211). Es necesario señalar que la belleza auténtica es la sobrenatural digna de las cosas celestiales. Por lo tanto se puede decir de la Virgen como reina de los cielos revela una gracia y belleza celestial.

Así como María encarna la belleza, existen otras mujeres que representan la fealdad, identificada ésta como la falta de virtud y de bondad. En algunas representaciones narrativas iconográficas se utiliza a la mujer lasciva. En el pórtico de la Gloria, en Santiago de Compostela, existe una escena de una mujer que es “mordida en cada uno de sus pechos por una serpiente de dos cabezas” (Félix Carbó 140). Esta mujer

simboliza el pecado y su castigo es soportar el dolor y sufrimiento que le ocasionan las mordidas de la serpiente. De esta manera, tenemos ante nosotros la dualidad entre estas dos mujeres: María / mujer lasciva, una encarna la belleza suprema y la otra la fealdad del pecado. Es así como la mujer que encarna la fealdad del pecado es utilizada para mostrar a la mujer de la época lo que no debe hacer si quiere llegar a adquirir la virtud y belleza que encarna la Virgen María. La imagen de la madre de Jesucristo es utilizada como símbolo de suprema belleza que toda mujer debe perseguir en su vida terrenal para poder disfrutar del reino de los cielos y de una belleza eterna. Esta belleza y fealdad son usadas como ejemplo para educar y concientizar a las mujeres de la época. Es decir se insta a la mujer a seguir el ejemplo de María para poder conseguir la belleza genuina y verdadera.

Representación del Arcángel San Miguel

Otra figura que encarna lo bello es el Arcángel San Miguel (Fig. 18), habitante del reino de los cielos. Los ángeles son los seres intermediarios entre Dios y los hombres. San Miguel es un arcángel que cumple una misión muy importante, es el encargado de pesar las almas, realizar la separación de ellas y situarlas a la derecha, los bienaventurados, o a la izquierda, los condenados. En la catedral de Burgos sobre el dintel está ubicado San Miguel al lado de la garita, la que se encuentra “con la puerta entreabierta, que pudiera ser la puerta estrecha de paso a la gloria, por seguir San Miguel con una balanza pesando las almas” (Rico 124). En la catedral de León, San Miguel se encuentra separando a los elegidos y a los condenados, mientras “El arcángel ejerce el pesaje de las almas” (Pérez 182). En la catedral de Santiago de Compostela este tema del pesaje de las almas está ausente pero existe junto a la cabeza de Jesucristo la de un ángel,

del que muchos identifican con San Miguel, separando a los bienaventurados y a los condenados (Fig. 19). Esta imagen del arcángel San Miguel y el pesaje de las almas también está presente en el poema *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* de Berceo. En la estrofa 25 se lee:

25 Serán puestos los justos a la diestra partida,

 los malos a siniestro, pueblo sines medida,

 el Rey será en medio con su az revestida,

 cerca de la Gloriosa, de caritdat complida

La imagen de Jesucristo en esta ubicación central hace posible la separación de las almas a la izquierda y a la derecha, y al igual que en la representación iconográfica de la catedral de Santiago de Compostela, lo narrado en esta estrofa forma parte del tema de la separación de las almas que tiene lugar en toda narrativa del juicio final. Junto a la aparición del arcángel San Miguel es común que en los textos visuales y literarios de esa época también aparezcan imágenes de otros ángeles de menor jerarquía que cumplen otras funciones. En los tímpanos de las tres catedrales la presencia de los ángeles en los textos iconográficos es muy profuso, y su presencia encierra diversas interpretaciones. En el Pórtico de la Gloria, “En lo alto del tímpano, la cruz del redentor sostenida por ángeles en número de cuatro; dos que apoyan sus brazos en la cruz y otros dos arrodillados a los lados, todos sobre nubes onduladas semejando al cielo” (Félix Carbó 124). La ubicación de los ángeles en un espacio que se asemeja al cielo sugiere que estos seres están ubicados en el plano celestial, lugar habitado por seres bellos. “Siempre que quiere

describir lo bello, Dionisio se desvía al punto de dirección de la belleza invisible: la de los ángeles y la del Empíreo” (Huizinga 392). Los ángeles son catalogados como seres invisibles, y al ser invisibles no cuentan con una imagen material. Las imágenes que tenemos de estos seres son representaciones reales de una descripción irreal, que en las catedrales se valen de la escultura para elaborar una narrativa que responde a un mundo no terrenal e ideal.

En el pórtico de la Gloria, en la primera arquivolta del arco también se ubican doce querubines, seis a cada lado. Y en la segunda, catorce ángeles alados y arrodillados (Rico 125). Los querubines, seres celestiales que poseen una jerarquía menor que la de los ángeles, también forman parte del grupo de seres bellos, por lo que son descritos de la siguiente manera: “desplegan sus alas tañendo suaves instrumentos o vuelan al cielo abrazados a los justos; ora sean austeros monjes, ora piadosas reinas, ora doncellas, ora madres con sus pequeños hijos formando episodios de celestial e infalible dicha” (Pérez 182). Los ángeles, al ser representados como seres alados, tienen la característica propia de los animales del aire; y al mismo tiempo son pensados a semejanza del cuerpo humano, poseedores de belleza. Estas dos formas opuestas, humana y animal, forman una unidad, que a la vez crea una contradicción. Esta unidad contradictoria, por lo tanto, viene a formar parte de lo que llamaríamos ‘lo monstruoso’.⁵⁴ En el siglo VII, San Isidoro de Sevilla, uno de los primeros estudiosos de la taxonomía de los monstruos,

⁵⁴ A esta categoría pertenecen los ángeles, seres humanos alados. San Isidoro “perceived the most useful model for taxonomy of the monster is the human body. Although physical deformations are by no means the only negations that monstrosity effects, the human body through its symbolic extensions as well as its physical structure, provides the most complete paradigm for order and thus for the disorder that has precedence and priority in the monstrous configuration of reality” (Williams 108).

conceptualiza y organiza a estos seres en categorías, una de éstas es la mezcla de una parte humana y otra animal (Williams 107).

Durante la Edad Media, el cuerpo humano sin alteraciones es una estructura de partes que funciona dentro de una organización que crea una unidad perfecta, por lo que el cuerpo simboliza la armonía del cosmos, ya que contiene dentro un microcosmos del mundo, “the cosmos is contained in the ‘little cosmos’ of the world and both are represented in miniature in the human body: ‘All things are contained in man, and in him exists the nature of all things’”(108). Sin embargo, este pequeño cosmos puede ser alterado en una de sus partes creando así una organización imperfecta. En este caso el cuerpo humano como microcosmo perfecto se convierte en un principio de algo imperfecto o monstruoso. Los seres angélicos e imperfectos, al generarse de una unidad armoniosa, poseen en sí mismos belleza, la belleza de los monstruos, que Humberto Eco cataloga como “una bella representación de lo feo” (*La fealdad* 133). Y siguiendo a Guillermo de Auvergne⁵⁵ tenemos que “Lo que en sí mismo es bello se vuelve feo cuando se relaciona, se combina o forma parte de otros seres” (Tatarkiewicz 233); principio que se cumple en estos seres celestiales por poseer cuerpo humano con alas de pájaro.

Esta misma característica voladora de los ángeles, Berceo se la otorga también a los bienaventurados en su poema. En *Signos*, en las estrofas 56 y 57, se narra de forma muy peculiar este don ganado, mientras sitúa a los elegidos en el mismo espacio de los ángeles. Así, ellos poseerán los dones de un ángel:

⁵⁵ “Obispo de París (m. 1249), autor de un tratado *De bono et malo*” (Tatarkiewicz 225).

- 56 Avrán la cuarta gracia por mayor cumplimiento,

 serán mucho ligeros más que non es el viento,

 volarán sus e yuso a todo su taliento,

 escrito yaze esto, sepades, /non vos miento.
- 57 Assí serán ligeros, ésta es la verdat,

 como es en *nos* mismos la nuestra voluntat,

 que corre quanto quiere sin mulla cansedat;

 en qual comarca quiere y prende vezindat.

La espiritualidad de los bienaventurados se representa en el Pórtico de la Gloria de tal manera que “a la mitad izquierda de Cristo, están las almas de los justos protegidas por sus ángeles [. . .] los justos están representados por niños” (Félix Carbó 137). Los justos han ido dejando su vestimenta de hombres adultos hasta llegar otra vez a su previo estado infantil. Los niños, quienes representan la inocencia y la pureza de las almas de los elegidos, poseen belleza corpórea y espiritual. Aquí los justos se han despojado de los ropajes mundanos hasta mostrar la belleza corpórea y la belleza espiritual que emana de sus cuerpos desnudos, “Los cuatro ángeles, que en las dos vías llevan o ayudan a los niños, parecen aguardar el momento adecuado para hacerles entrar en el Reino [. . .] Otro ángel lleva a los niños ya coronados el cual tapa los cuerpos desnudos [. . .] este ángel mira a los niños con ternura” (Félix Carbó 126). La belleza espiritual de los justos inspira

ternura en el ángel, sentimiento de plenitud que provoca el observar la belleza superior que poseen.

Para Santo Tomás de Aquino existen dos tipos de belleza “la espiritual, que consiste en la disposición adecuada y la plenitud de bienes espirituales [...] y la belleza exterior, que consiste en la disposición adecuada del cuerpo y la plenitud de los elementos exteriores que lo compone” (Tatarkiewicz 271). La belleza es la total armonía de estas dos partes, la espiritual y la corporal. Para San Agustín, la belleza espiritual siempre está por encima de la belleza corporal (57). Así, la belleza es el ideal a alcanzar, lo que nos lleva a mencionar a Winckelmann, el cual sostiene que “por medio del ideal⁵⁶, supera el arte a la naturaleza: el ideal se realiza en el todo, en el conjunto, en la completa y armoniosa colocación de las partes bellas; *y en ese todo, en esa unidad ideal*, expresada por el arte, deja éste muy atrás a la naturaleza” (García Morante 20). En esta narrativa iconografica los niños encarnan la belleza suprema. Los seres elegidos encierran en ellos ese ideal de belleza, el cual encaja en la estética de San Agustín, cuyo ideal de belleza se cumple en ellos por poseer lo que se llama una belleza espiritual superior. Las imágenes de los justos están protegidas por los ángeles, y miran a los pecadores asustados por la fealdad que poseen, la cual se origina en el pecado o lo malo. San Agustín

⁵⁶ “Winckelmann, que reveló al mundo el secreto de la plástica, trazó la divina curva que une indisolublemente y separa para siempre naturaleza y arte. Esa curva es el *Ideal*. La estética anterior a Winckelmann, limitadas a la consideración de la poesía y de la oratoria, no planteaban en su provechosa sinceridad el problema de la relación de la naturaleza y el arte. La escultura sólo podía hacerlo y formular el problema del ideal en el sentido fundamental que tiene para la estética. Porque en la comparación del arte y la naturaleza, la estatua sola, en su severa reducción a forma, empuja ya a concebir en ella algo que no es naturaleza, sino espíritu, algo que anima y produce; algo que transforma lo dado y lo eleva a categoría de belleza. Por el ideal se determina el arte: primero, como una actividad espiritual; segundo, como una actividad original que expresa la naturaleza, que trabaja la naturaleza, pero que no es naturaleza. Ese concepto es, por decirlo así, el centro mismo de la estética; significa la reducción del arte a la conciencia, como una dirección original de su actividad” (García Morante 19).

desarrolló la concepción de la fealdad como la ausencia de lo bello o bueno. A decir de Eco, el mal se vuelve bueno y bello, porque si se sigue un orden, de él nace el bien, y junto a él el bien se hace más notorio (Eco *la fealdad* 85).

En el Pórtico los justos protegidos por los ángeles, “miran a los pecadores asustados” (Félix Carbó 137), con lo que se expresa una relación visual entre el sujeto y el objeto; en este caso entre los observadores, los bienaventurados, y el objeto observado, los pecadores (Fig.20). El diálogo sordo que se establece entre estas dos partes es muy peculiar, ya que utiliza la psicología de la visión para expresar la conmoción que experimentan los bienaventurados al contemplar la fealdad de los pecadores, es decir la pérdida de la forma lógica o belleza. La pérdida de la forma ocasiona dos actitudes contrarias, la de atracción y repulsión: “On the one hand, disorder and formlessness deprive the mind of a habitual structure necessary for understanding and acting and, ultimately, for being. On the other, disorder frees the mind in certain circumstances from the restrictions of the order and reason” (Williams 78).

La confrontación con el desorden, en este caso la fealdad, provoca en el observador una conmoción que es expresada con el miedo y repulsión que les produce el objeto observado, ‘los pecadores’. Además se establece otra relación con un tercer observador que es aquel que contempla la escena entre los bienaventurados y los pecadores. Este tercer espectador puede ser el observador de cada época y de cada siglo, “The aesthetic repulsion, even horror , experienced by the audience of a deformed text is well known to the modern spectator, for texts of this sort and commentary about them are numerous” (Williams 78). Este tercer espectador es también capturado emocionalmente por la representación narrativa, ya que despierta en él la sensibilidad de sus sentidos que

se pueden manifestar de diversas formas. Los observadores pueden ser capaces de reconstruir con la lógica de sus pensamientos y entendimiento el orden perdido y reconstruir en sus mentes el ideal de belleza. Con este tercer observador se establece lo que podríamos llamar hoy una meta-narrativa visual. Además este diálogo abierto entre estas dos imágenes iconográficas contiene en sí mismo un arma potente que es utilizada como ejemplo didáctico para el público observador. Para Eco “el pecado destruye el orden de las cosas, pero es restablecido por el castigo, por lo cual los condenados al infierno son ejemplo de una ley de armonía” (46). Así, estas imágenes de los pecadores sufriendo en el infierno enseñan a los observadores que con este castigo se establece el orden del mundo del bien, el cual se debe seguir en la vida terrenal para conseguir la armonía total, es decir, la vida eterna. Desde este punto de vista la fealdad del pecado genera el bien, es decir, la belleza.

En la fila inferior del tímpano del Pórtico de la Gloria, están situados los ocho ángeles escuderos, “cuatro miran al espectador. El primero [. . .] es un ángel arrodillado que sujeta entre sus manos la columna de los azotes; [. . .] dos ángeles sostienen con sus manos la cruz y miran hacia el frente, mudos, y un cuarto ángel que lleva la corona de espinas en sus manos, mira doliente hacia el espectador” (Félix Carbó 116). Aquí los ángeles transmiten un sentimiento de dolor al portar las armas del suplicio de Jesucristo. Este dolor es tan profundo que dos de ellos miran hacia el frente mudos; la mudez es producto de esta conmoción que se da al interiorizar el dolor, el cual no puede ser expresado. El otro ángel establece un diálogo por medio del contacto visual con los espectadores, produciendo en ellos un sentimiento sobrecogedor al percibir el dolor que emana de la imagen del ángel. Este sentimiento de dolor funciona como un nexo entre las

narraciones iconográficas de las catedrales y la obra de Berceo, *Signos*, estrofa 63, en la cual también se transmite esta conmoción al lector -oyente:

63 Quand los ángeles santos tremerán con pavor,

 que yerro non ficeron contra el su Sennor,

 qué faré yo, mezquino, que só tan pecador?

 Bien *d'agora m'espanto*, tanto he grant pavor.

El sentimiento de pavor que provoca lo que sufrió Jesucristo es patente en esta estrofa, la cual debe de haber motivado los mismos sentimientos emocionales que provocaron las imágenes de las catedrales. Los lectores-oyentes de la época deben haber experimentado estos sentimientos de dolor y pavor profundos, provocados por los tormentos de Jesucristo.

Otra de las características que poseen los ángeles y los bienaventurados es la vida eterna. En la catedral de Santiago de Compostela, “los ángeles no están en actitud de guardar las puertas, la misión que desempeñan es de guía o de ayuda a los niños, que son imagen de las almas de los hombres salvados” (Félix Carbó 126). Estas almas son conducidas y guiadas para entrar y formar parte del reino de los cielos y vivir eternamente. Al entrar al cielo adquieren las características de los ángeles, son bellos como todos los habitantes del Paraíso. En el poema de Berceo, *Signos*, estos seres celestiales bellos están presentes en la estrofa 51:

51 Los ángeles del cielo farán grant alegría,

nunca mayor *d'*aquella hicieron en un día,
ca verán que lis cresce solaz e compaña,
Dios mande que entremos en essa confradía!

Esta gracia alcanzada al ser escogidos por Dios y guiados por los ángeles hacia el Paraíso es consecuencia del buen actuar en sus vidas terrenales y por haber cumplido con los preceptos de la educación cristiana. En la estrofa 52 el autor relata como estos seres ganarán la vida eterna venciendo así a la muerte:

52 Dexemos de las penas de los malastrugados,
digamos de los gozos de los bienventurados;
éstos serán más grandes, demás serán doblados,
/ la alma con el cuerpo ambos serán juntados.

Al ser sus cuerpos juntados poseerán la gracia de vida eterna a través de la resurrección de la carne, “la luz refulgirá en sus cuatro propiedades fundamentales: la *claritas* que ilumina; la impasibilidad por la que nada puede corromperla; la agilidad, *quia subito vadit*; y la penetrabilidad por la cual atraviesa los cuerpos diáfanos sin corromperlos” (Eco *Arte* 86). Esta refulgencia pura de los cuerpos no corruptos de los escogidos hace que formen parte del reino de los cielos. Ellos lograrán ser tan grandes y luminosos como los ángeles y todos los seres celestiales. Para Santo Tomás “la claridad del cuerpo proviene de la claridad del alma” (Tatarkiewicz 265). Estos seres al poseer la luz del cuerpo y el alma los convierten en focos luminosos portadores de toda belleza.

Este ideal estético de la luz transforma a los bienaventurados en seres bellos. Esta belleza es usada como premio final que se puede conseguir si se cumple con los postulados que todo cristiano debe seguir. El premio supremo es convertirse en un ser luminoso portador de la máxima belleza. En la estrofa 54 de *Signos*, esta primera gracia tan codiciada y anhelada por el pueblo medieval es relatada de esta manera:

54 De la primera gracia vos queremos decir:

 avrán vida sin término, nunca *han* de morir,

 demás serán tan claros, non vos cuido mentir,

 non podrién siete soles tan fuer*tm*iente lucir.

En esta estrofa Berceo otorga a los escogidos la vida eterna, claridad y luminosidad. Para Edmund Burke en *Investigación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y de lo bello*, III, 17, 1756 “En primer lugar el color de los cuerpos bellos no han de ser sombríos o oscuros, sino luminosos y claros” (Eco *La belleza* 293). Esta reflexión sobre el color es un principio básico cuando se habla de la belleza ya que el color hace que los objetos se vuelvan luminosos e irradian luz. Este principio se cumple en los seres escogidos que se convierten en seres bellos y focos de luminosidad. En escritos sobre la luz, “en los textos de los místicos y de los neoplatónicos en general, aparece ya como una metáfora de las realidades espirituales” (Eco *Arte* 75). Los cuerpos de los escogidos o bienaventurados al ser seres espirituales irradian la luz que los seres celestiales deben poseer. Estos seres son los habitantes del reino de Dios el cual “es celebrado como Lumen, fuego, fuente luminosa” (*Arte* 79). Al ser Dios fuente luminosa

alimenta a estos seres con esta fuente y los carga de energía celestial y los transforma en Lumen y nuevo foco luminoso. En la catedral de Burgos, el Cristo que preside el tímpano muestra las llagas de su pasión y de su sacrificio para la redención de los hombres. Con esas llagas Jesucristo irradia la luz a los seres elegidos y hace posible su marcha hacia el reino de los cielos. Esta característica la señala Berceo en *Signos*, estrofa 55:

55 Serán muchos sobtiles, en veer muy certeros,

 no lis farán embargo nin sierras nin oteros,

 nin nieblas nin calinas, nin leguas nin migeros,

 verán del mundo todo los cabos postremeros.

En esta estrofa de Berceo se afirma que los bienaventurados estarán dotados de dones que poseen todos los seres de inteligencia superior, lo cual los hará resplandecer, y su luminosidad les dará visibilidad. Santo Tomás en sus reflexiones acerca de lo bello en la *Summa teológica* repite que las cosas bellas “agradan a la vista (*quae visa placet*), y [...] que se llaman bellas aquellas cosas <cuya percepción misma complace> (*cuius ipsa apprehensio placet*)” (Tatarkiewicz 260). Esta belleza de los bienaventurados los convierte en objetos visibles y agradables a nuestra vista, despertando admiración ante la belleza percibida y exaltando nuestros sentimientos y el deseo de contemplarlos. Además Santo Tomás explica que la vista, “en cuanto sentido más perfecto sustituye en su lenguaje a todos los sentidos [. . .] Santo Tomás también empleó los términos *ad cognitionem intellectus*” (260). Desde esta acotación de Santo Tomás se puede considerar que el sentido de la vista es el rey de los sentidos, instrumento que se utiliza en el proceso

de percepción, conocimiento y entendimiento de las cosas. Estos seres al ser contemplados establecen una relación con el observador, ya que la luminosidad del objeto observado se une a la luminosidad del entendimiento del observador. El entendimiento y percepción del mensaje que encierra el objeto observado se da a través del conocimiento que es exaltado en el observador al percibir la realidad sustancial, es decir el objeto bello, “lo que especifica lo bello es, pues, su relacionarse con una mirada cognoscente por la cual la cosa resulta bella. Y lo que postula el asentimiento del sujeto y el consiguiente deleite son las características objetivas de la cosa” (Eco *Arte* 135).

Representación de los infiernos

Los seres de luz, que concentran todas las características de lo bello, generan en algunos casos lo feo. Uno de estos seres es el ángel extremadamente bello llamado Lucifer, el que da vida a la fealdad y el pecado en el pensamiento cristiano, “En las páginas místicas de la santa Hildegarda de Bingen aparecen visiones de una brillantísima luz. Al describir la belleza del primer ángel, Hildegarda habla de Lucifer (antes de la caída) adornado con piedras refulgentes como el cielo estrellado” (Eco, *Fealdad* 117). Esta luz, de la cual tratamos anteriormente, es una de las cualidades que poseen los seres celestiales. El ángel caído, sumamente bello y de gran resplandor, experimenta una transformación y se torna en un ser carente de luminosidad después de caer en el pecado. Todo tiene una contraparte opuesta, en el caso de la belleza y de su luz, lo opuesto es la fealdad y las tinieblas. Lucifer, el bello ángel, encarna ahora el extremo opuesto de la luz, la fealdad. A partir de este ser, Lucifer, diablo o demonio, se edifica un mundo de lo horroroso, “lo feo, bajo la forma de lo terrorífico y de lo diabólico, aparece en el mundo

cristiano con el Apocalipsis de Juan evangelista”⁵⁷ (Eco *fealdad* 73). En otras partes de la *Biblia* se sugiere lo feo y terrorífico pero siempre desde una representación, como la serpiente que representa al demonio en el *Génesis*. En el *Apocalipsis* es donde se relata ese mundo de horrores, “leyéndolo como un relato literal de <cosas verídicas> que sucederán, porque así es como lo ha leído y ha oído hablar de él la cultura popular, y así es como ha inspirado las imágenes artísticas de los siglos futuros” (73). Esta visión terrorífica aparece en diversas representaciones de las manifestaciones artísticas. Las tres catedrales que estamos analizando y la obra literaria *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* están inmersas en la tradición representativa de este tema.

Lucifer, el ángel rebelde, es arrojado al mundo de las tinieblas y se convierte en el señor y amo de este reino, el infierno.⁵⁸ En su reino, el demonio ubicado en el centro, está rodeado de seres intermedios de aspecto monstruoso que funcionan como sus ayudantes. El demonio y el infierno existen por el carácter dualista de la religión cristiana, es el principio del mal que se opone al principio del bien. El demonio representa el mal, por tal motivo y por tradición deviene en lo feo. Según Alejandro de Hales, lo feo es necesario

⁵⁷ “A finales del primer siglo de nuestra era, en la isla de Patmos, el apóstol Juan (o en cualquier caso el autor del texto) tiene una visión y la cuenta siguiendo las reglas del género literario <visión>(o apokalypsis, revelación), común en la cultura hebrea. El autor oye una voz que le manda a escribir lo que verá y enviarlo a las siete iglesias de la provincia de Asia. Y ve siete candelabros de oro y en medio a uno semejante al hijo del hombre, con los cabellos blancos los ojos de fuego y los pies incandescentes como bronce fundido”(Eco *Historia de la fealdad* 73).

⁵⁸ “No es el Apocalipsis el que introdujo en el mundo cristiano la idea del infierno. Muchas religiones ya habían concebido mucho antes un lugar generalmente subterráneo por donde vagan las sombras de los muertos. Al Hades pagano acude Demeter en busca de Perséfone raptada por el rey de los infiernos y descende Orfeo para salvar a Eurídice, y en él se aventuran Ulises y Eneas. De un lugar de pena habla el Corán. En el antiguo testamento encontramos alusiones a una <morada de los muertos>, aunque no se habla de penas y tormentos, mientras que más explícitos son los Evangelios, en los que se menciona el Abismo y sobre todo el Gehena y su fuego eterno, donde <habrá llanto y crujir de dientes>. La Edad Media abunda en descripciones de los infiernos y en relatos de viajes infernales, desde la *Navegación de san Brandón* a la *Visión de Tundal*, de la *Babilonia infernal*, de Gacomino de Verona, al Libro de las tres escrituras, de Bonvesin de la Riva. En todos estos, en Virgilio (Eneida VI) y probablemente en la tradición árabe (se cita un libro de *La escala* del siglo VIII, donde se encuentra un viaje de Mahoma a los reinos de la ultratumba), se inspirará dante para escribir su *Infierno*” (Eco *Historia de la fealdad* 73).

para que exista belleza y forme parte de un orden general, “Es el orden en su conjunto lo que es bello y, desde ese punto de vista, queda redimida también la monstruosidad que constituye el equilibrio de ese orden” (Eco *Fealdad* 148). Pero el demonio no siempre fue representado de esta manera: “en un mosaico de S. Apolinar Nuevo en Ravena, fechado en torno al 520, está encarnado en un ángel rubio. Comienza a aparecer como monstruo dotado de cola, orejas de animal, barba de cabra, garras, patas y cuernos del siglo XI en adelante, y más tarde adopta las alas de murciélago” (92).

La presencia del demonio en las narrativas iconográficas visuales y literarias es muy abundante. En estos textos del siglo XII y XIII aparece con las características de la fealdad, la cual comienza a ser representada precisamente durante esos siglos. La existencia de la monstruosidad en estos textos narrativos literarios y visuales tienen una función dentro de los textos donde fueron plasmados. Algunos usos de esta cuantiosa representación además de ser decorativa también actúa como una retórica narrativa didáctica. Estas deformaciones que presentan los monstruos funcionan como complemento o alternativa para la investigación filosófica y espiritual durante este periodo intelectual. El estudio de la filosofía de la teología negativa de Pseudo Dionisio adquirió relevancia en la época y llegó a ser un sistema intelectual de mucha influencia en el pensamiento de la historia cristiana, especialmente entre el siglo VIII y XIV. Así, las raíces neoplatónicas de esta tradición son muy evidentes en la teoría del simbolismo y representación de lo grotesco y lo monstruoso (Williams 4).

En la catedral de Santiago de Compostela estos seres demoníacos poseen cuerpo humano con proporciones sobredimensionadas con características de bestias, “el demonio tiene pies humanos” y “podemos ver un demonio también con alas, con pies de buey y

con las entrañas saliendo de su vientre abierto” (Félix Carbó 137-38). En el estudio de los monstruos y la deformación física del cuerpo se contempla el tamaño, y así existen los enanos y los gigantes que actúan física y conceptualmente de forma opuesta, divergiendo con sus características de la norma. En esta representación, el monstruo posee dimensión exagerada “the giant represents excess, superfluity, and abnormal strength. In the mediaeval tradition of monster, both symbolic and teratological, the giant is also associated with a number of other concepts of transgression or liberation from the norm” (Willians 112). Además de esta transgresión del orden, el gigante es visto como una forma indefinida, cuya monstruosidad está dada en la transgresión de los límites que constituyen la forma y esencia (Fig. 21). En la tradición hebreo-cristiana generalmente se interpreta la moralidad de los gigantes tomando su grandeza física como signo de la inmensidad de su pecado (119). Esta deformidad dada en el tamaño de este ser monstruoso muestra la fealdad extrema no sólo por sus proporciones agrandadas sino también por poseer elementos de criaturas de otro género. Estas figuras dan un mensaje al observador e intentan educarlo sobredimensionando las consecuencias del pecado.

Como se mencionó anteriormente, la cabeza es la parte más importante del cuerpo humano y es el lugar donde reside la inteligencia y el espíritu, por tal motivo de todas las partes del cuerpo es a menudo la cabeza la que presenta las mayores deformidades que representan y reproducen los conceptos monstruosos (127). Es en la cabeza y la cara donde se producen las deformaciones y las anormalidades, que en la Época Medieval son abundantes. En la Catedral de Santiago de Compostela existe una representación monstruosa en la arquivolta inferior donde el monstruo “tiene los pies de caballo, cubierto de pelo el cuerpo, y sujeta con sus garras y con su rabo a un hombre y a una

mujer a quienes parece devorarles la mano derecha con clara alusión a los avaros y ladrones” (Félix Carbó 138). Estas representaciones son típicas en la concepción medieval del apocalipsis y del infierno, centradas en las bocas devoradoras de monstruos depredadores, que pueden estar representados en formas humanas con características bestiales, creando así una terrorífica transgresión del orden cosmológico (Pluskowski 155). “Del hombro izquierdo del demonio cuelgan dos cabezas humanas; éste, con la boca, sujeta a un tercer hombre atado de pies y manos y a un cuarto le tapa la visión con su garra; las cabezas de dos dragones están comiendo los brazos al último personaje” (Félix Carbó 138). Así mismo, en la catedral de León también existe una narrativa demoníaca donde aparecen mostrando su poder maligno, multiplicado por la existencia de tres cabezas, en contraposición a la trinidad con que es representado Dios (Fig. 22), “los réprobos, en el lado siniestro, son engullidos por tres cabezas monstruosas, o devorados por calderas humeantes que azuzan demonios con fuelles” (Pérez 182).

El significado simbólico de la boca como órgano cumple dos funciones básicas que son admitir y emitir, regular lo que se toma y se expele por la boca. Estas dos funciones contribuyen a la construcción del concepto de lo normal, no sólo regulando lo que se come sino también lo que se dice, rigiendo de este modo el comportamiento del mundo de forma total. En relación a lo que se puede ingerir por la boca del ser humano o lo que se puede expresar por la boca de una bestia lo prohibido es grande. La boca es el umbral del cuerpo en sí mismo, es el límite entre lo de adentro y lo de afuera, es el acceso o cierre de la vida de un organismo (Williams 141). Lo que expresan las bocas de las tres cabezas es un mensaje que transgrede las normas frágiles de las reglas de ingestión, ya que por la boca entra todo lo bueno o lo malo. En este caso “the deformation of this norm

produces a monstrosity that negates the boundaries of the self and other while challenging the concept of identity through the figure of the devouring mouth” (143). Por lo que estas tres cabezas ingieren, seres humanos, se puede conocer la naturaleza de los seres que poseen estas bocas, seres que transgreden las normas por su canibalismo (Fig. 22).

El ser humano en la jerarquía animal es aquel que posee una constitución mental más elevada, por tal motivo los demás seres inferiores a él se convierten potencialmente en su alimento. En el orden natural se establece que el ser superior es el depredador del ser inferior. Siguiendo este orden un gato puede comer a un pájaro, pero un pájaro no puede comer a un gato. Pero este orden natural se puede ver comprometido cuando el ser ingerido pertenece a un igual, causando así horror en el espectador, “even more abnormal and horrifying than the reversal of the hierarchy of eaters and eaten is the breakdown of the categories involved in cannibalism, the eating of equal” (145). Así, estas cabezas enormes funcionan como monstruos devoradores de hombres, es decir caníbales, y en la tradición del monstruo el caníbal es todo aquel que se alimenta de seres humanos (Williams 145).

Cuando el que come y el que es comido comparten la misma naturaleza se produce el canibalismo, el cual se da en diferentes grados y depende mucho del conocimiento de sí mismo y del otro. En este caso las cabezas monstruosas representan al demonio y los que son comidos representan a los réprobos o seres identificados como diabólicos por poseer el mal del pecado en sí mismos, y esta igualdad les proporciona la característica de monstruos caníbales. En el proceso de ingestión, la destrucción del cuerpo provoca la liberación del espíritu del que es ingerido y es absorbido por el cuerpo

del que come, produciéndose una monstruosa continuación del ser comido, “a monstrosity, not of mixed natures, but of confused existence. Without autonomy, without identity or even consciousness, the formless self continues as an imprisoned particle of the other” (46). En este caso los réprobos al ser devorados forman parte de una nueva identidad que los aprisiona dentro de una nueva existencia, encerrados y condenados a una existencia infernal. Esta narrativa visual tiene claramente un sentido didáctico. Su misión es la de provocar en el espectador horror a la monstruosidad y al pecado. El mensaje incita a los fieles a escapar de las garras del pecado y su consecuencia de ser transformados en seres monstruosos.

El poder devastador de estas bocas monstruosas significa la muerte eminente de los seres que son devorados. Estas bocas son catalogadas como bocas infernales, donde los seres ingeridos por ellas desaparecen por el poder implacable del mal que éstas poseen, “the hell-mouth in its most general sense negates the division between humans and the spirits by presenting humans as physically consumed by the demon and thus becoming part of him” (144). Estos seres devorados pierden su propia identidad para asumir la identidad del otro, el devorador, en este caso el demonio. En el poema, *Signos*, Berceo utiliza a los escorpiones y serpientes para representar al demonio, las bocas de estos animales son también depredadoras al igual que las imágenes que están presentes en las catedrales. En la estrofa en la estrofa 39 el poeta dice:

39 Comerlos *han* serpientes e los escorpiones,

 que *han* amargos dientes, agudos aguijones;

 meterlis *han* los rostros fasta los corazones,

nunca avrán remedio en ninguna sazón

En esta estrofa expresa cómo estos animales han de comer los corazones de los condenados. El corazón es el órgano con el cual representamos sentimientos buenos como el amor o malos como los pecados. En este caso, el autor está describiendo corazones que representan la maldad de los condenados, haciendo alusión al alma de estos seres que le pertenecen al demonio. Los seres devorados son pecadores y por lo tanto son en sí mismos la fealdad, la cual se hace evidente en la descomposición de sus cuerpos físicos, aniquilados y transformados en almas malas que encarnan la monstruosidad del pecado. De igual forma, la serpiente es un ejemplo de sincretismo en el arte visual y en la literatura ya que “the serpent here represents the opponent of the respective gods in both the pagan and Christian paradigms” (Pluskowski 158). La representación de este animal como el demonio en el paradigma cristiano tiene sus inicios en el pasaje de la tentación de Eva en el Paraíso Terrenal del libro de *Génesis*, y en el cual la mujer deviene en el símbolo del pecado. En el Pórtico de la Gloria existe una representación que describe el pecado de la gula en la mujer, haciendo alusión al inicio del pecado, el cual es ingerido y absorbido en el cuerpo de la mujer. Mediante el acto de comer, el pecado es absorbido y la mujer se vuelve en el pecado mismo al ceder a la tentación de la serpiente, “La mujer se come la empanada sin remordimiento alguno [. . .] La mujer de la empanada ni siquiera está sujeta por el monstruo, es una serpiente la que la sujeta por la garganta” (Félix Carbó 137).

En la catedral de Santiago de Compostela, se describe una narración con profusa aparición de animales enormes y depredadores que atacan a los réprobos que representan

a cada uno de los pecados, “un animal deforme (se podría considerar un dinosaurio) traba por el cuello a una figura humana sonriente. La segunda escena es similar, pero, en este caso, una especie de dragón es el que atenaza la garganta del personaje” (Félix Carbó 140). En la catedral de Burgos, los condenados se hallan en caos de formas grotescas y calderas hirvientes, muy propias de la imagen del infierno gótico (Pérez 32). En la catedral de León (Fig 23) se representan “los castigos de los condenados con cadenas, garfios o marmitas encendidas” (182). De este modo, estas tres narraciones escultóricas tienen en común el horror que se genera de estas representaciones, horror que se acrecienta mediante el uso de una iconografía demoníaca animal. En la catedral de Burgos la iconografía demoníaca se aclimata a los términos ya señalados de fealdad, deformidad y carácter híbrido. La utilidad de representar horribles criaturas y monstruos radica en su uso como armas para concientizar al pueblo medieval, el cual disfrutaba de observar las imágenes mucho más que de la lectura. La reflexión de San Bernardo muestra esta clara evidencia:

¿Qué pintan allí los inmundos simios? ¿O los fieros leones? ¿O los monstruosos centauros? ¿O los semihombres? [. . .] En resumen se ve por todas partes una variedad tan grande y tan extraña de formas heterogéneas que resulta más placentero leer los mármoles que los libros y pasar todo el día admirando una por una estas imágenes que meditando la ley de Dios. ¡Oh Señor! Si no nos avergonzamos de estas niñerías por lo menos no nos causa disgusto? (citado en Eco 149).

Con esta reflexión de San Bernardo queda evidenciado que las paredes de las catedrales tenían la función de libros abiertos, las que fueron utilizadas por los estamentos sociales que poseían el poder para educar y manipular el pensamiento del pueblo medieval en las doctrinas del cristianismo. Son las iglesias, catedrales y templos

los lugares frecuentados por el pueblo y son esos centros los encargados de impartir esta educación con las narraciones iconográficas que despiertan gran interés en el pueblo medieval.

Otro tema siempre presente fue el de la muerte, ya que la vida en este tiempo era corta debido a los múltiples problemas que enfrentaba el hombre medieval; las continuas guerras, la hambruna y las pestes hicieron que en este período la expectación de vida fuera de continua confrontación con la muerte. La presencia de este tema era ineludible en el quehacer del hombre de la época, por tal motivo es bastante frecuente y recurrente en las artes. En la literatura el tema aparece desde el siglo XII, “con los *Vers de la mort* de Hélinand de Froidmont,⁵⁹ y continúa también en las variaciones sobre el tema poético (dónde están las bellas mujeres, las espléndidas ciudades de antaño: todo ha desaparecido)” (Eco *Fealdad* 62). Una muestra de esta literatura la tenemos también en la Península Ibérica *Danza de la muerte*, en donde la muerte aparece personificada en calaveras que danzan e invitan a danzar con ella a diferentes personajes de la sociedad medieval (caballeros, obispos, nobles, etc.).

La muerte es presentada de forma teatral, como un personaje en el teatro de la vida. La muerte es dolorosamente aceptada como un hecho al cual se debe enfrentar eminentemente. Se muestra así el triunfo de la muerte sobre la vida, que trae a colación la obra de Petrarca, *Triunfo de la muerte*, “Respondió así; y de un extremo a otro viose de muertos lleno todo el campo, sin que pueda expresarlo prosa o verso; desde el Extremo Oriente hasta Occidente” (64). Este triunfo de la muerte sobre la vida se encuentra

⁵⁹ Hélinand de Froidmont (1160- 1229) en *Vers de la mort* “La muerte en una hora lo destruye todo. De que sirve la belleza, de qué sirve la riqueza? De que sirven los honores, de que sirve la nobleza” (citado por Eco *La fealdad* 64).

también en las representaciones del Juicio Final. En la catedral de Burgos, en la tercera archivolta, se encuentra la “escena de la resurrección de los muertos, levantando las lápidas y descubriendo las tumbas” (Rico 125). Igualmente también está presente este tema en el poema *Signos*; en la estrofa 19, Berceo relata:

19 Del trezeno fablemos, los otros terminsdos;

 morrán todos los omnes, menudos e granados,

 mas a poco de término serán resucitados

 por venir al *Judicio* justos e condenados.

Aquí, además del tema de la muerte se introduce el tema de la resurrección, la cual se convierte en promesa de esperanza después postmortem. En el tímpano de la catedral de León existe también una narrativa iconográfica de este tema donde se narran las “escenas que representan la resurrección de los muertos, el combate de ángeles y demonios por la posesión de un alma” (Pérez 182). Estas escenas de la resurrección tienen conexión con otra estrofa del poema de *Signos*, la estrofa 22, donde la resurrección se relata de la siguiente forma:

22 El día postremero, como dizel propheta,

 el ángel pregonero sonará la corneta;

 oírlo *han* los muertos, *quisque* en su capseta,

 correrán al *Judicio* quisque con su maleta.

La resurrección de los hombres en estas estrofas están representadas por los esqueletos, los cuerpos derruidos y putrefactos por la muerte, los cuales correrán para presentarse frente a Dios cargando el equipaje que consta de los actos buenos y malos realizados durante la vida. Este equipaje servirá para que Dios evalúe si son merecedores del paraíso o el infierno. Los resucitados luego de ser juzgados por sus obras en vida recibirán el don de la vida eterna o el castigo del fuego infernal. Berceo, en sus estrofas 37 y 38, narra el horror y el miedo de aquellos que no guardaron en vida las estipulaciones de las *Sagradas Escrituras*:

37 Llevarlos *han* al fuego, al fuego infernal,

do nunca verán *lumne* si non cuita e mal,

darlis *han* sendas sayas d' un áspero sayal,

que cada una d' ellas pesará un quintal.

38 *Avrán* *famne* e frío, temblor e calentura,

ardor buuelto con frío. set fiera sin mesura;

entre sus corazones *avrán* muy grant ardura,

que creer non quisieron la Sancta *Escriptura*.

Esta visión macabra del juicio final forma una escena horrorosa, que no puede expresarse con tanto realismo en las artes visuales pero se logra con maestría en los versos del poema. La magnitud del espanto de los pecadores se expresa en lo se puede llamar la macabra fealdad. Esta fealdad que se reproduce en las artes, tanto en los textos

narrativos visuales y literarios, cumple con el máximo objetivo que es el de educar al pueblo medieval a través de ellos. El artista tenía la misión de provocar en el pueblo el terror a la fealdad del pecado y por consiguiente conminarlo a que se abstenga de cometerlo. Otra reflexión importante respecto a este tema es la señalada por Santo Tomás. Él afirma en su obra *Summa Teologica*, que el arte está sujeto a la finalidad “cualquier artista trata de dar a su obra la mejor forma posible, no por ella misma, sino respecto a su finalidad. Y si esta forma conlleva algún tipo de fealdad, el artista no se preocupa:[. . .]” (Tartakiewicz 275). Ya que sólo persigue que esta cumpla con los objetivos señalados que es provocar que los observadores reaccionen ante la composición artística y perciban el mensaje que en ellas se da, es decir las cualidades objetivas de estas narraciones.

El valor de estas narraciones artísticas radica en sus objetivos de restaurar el principio de lo bello, en este caso la fealdad retorna al principio que la genera, la belleza; que cumple con la afirmación de San Basilio, “la belleza consiste en estar perfectamente orientada a la razón del arte y a la vez tender a la utilidad del fin” (Tartakiewicz 26). Así, la fealdad del pecado fue restaurada con el sacrificio de Jesucristo, acto bello porque redime la vida en la muerte, y da la posibilidad a la humanidad de conseguir el perdón y la vida eterna. Es así como en la catedral de Santiago de Compostela se encuentra una narrativa visual del “momento justo en el que Cristo, habiendo bajado a los infiernos, abre las puertas para que los muertos alcancen la vida del reino” (Félix Carbó 130). Esta vida del reino eterno es alcanzar el mayor galardón, que es el formar parte de la belleza del reino de los cielos. La fealdad y la belleza son así utilizados por las clases dominantes de poderío económico y político como arma didáctica. Los artistas autores de estas obras

fueron encargados por personas pertenecientes a este estamento social para crear obras espectaculares con la finalidad de educar, evangelizar, intimidar, y manipular al pueblo medieval.

De esta manera, se puede concluir que el quehacer artístico no puede desprenderse de los acontecimientos políticos, religiosos, sociales y económicos imperantes en el momento en que fueron creados. Las diversas disciplinas artísticas como la arquitectura, escultura, pintura y literatura poseen nexos fuertes entre ellas, uno de ellos es el tema del juicio final, presente en todas ellas. Como se ha visto, las iconografías cristianas usadas son las mismas en estas cuatro disciplinas del arte durante la Época Medieval. Como ejemplo se ha mostrado las correlaciones iconográficas que presenta el poema de Berceo y las narrativas escultóricas de estas tres catedrales. El tema del juicio final se inserta no sólo en la tradición cristiana, sino que se sustenta de las concepciones filosóficas y estéticas que giran en torno a lo bello y lo feo, ambas unidades conforman la norma estética de la época, la cual además poseía una fuerte carga didáctica en torno al bien cristiano, es decir, lo bello supremo.

CONCLUSIÓN

El análisis de la obra *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* de Gonzalo de Berceo me dio la oportunidad de acceder al terreno amplio y fructífero de obras que provienen desde la Antigüedad y que tratan los temas del apocalipsis y el juicio final. El tema del fin del mundo amparado en las Sagradas Escrituras y la cristiandad naciente se difunde no sólo en las obras escritas de carácter filosófico y literario, sino también en las diversas representaciones plásticas de las obras visuales. Con su poema, el autor de *Signos* pasa también a formar parte de esta gran tradición. Mi propósito con este estudio fue el de permitir acceso al desarrollo e historia de este tema a través de los tiempos, y comprobar como Berceo, con su capacidad creadora e imaginativa, hace una interpretación muy particular de este tema constitutivo de la tradición medieval. Para esto se destacaron las características de forma y fondo de esta obra, además de establecer conexiones entre *Signos* y las artes visuales, en especial con la escultura que se encuentra ligada a la arquitectura. Así, se establecieron los nexos que este poema posee con las narraciones iconográficas de los tímpanos de las tres catedrales estudiadas: el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, la Puerta de la Coronería en la catedral de León, y la Puerta Occidental de la catedral de Burgos.

Del análisis general de las obras aquí estudiadas se pueden extraer las siguientes conclusiones. Primero, se puede afirmar que el juicio final y el apocalipsis fueron dos temas que capturaron la atención y produjeron una gran fascinación en el pueblo medieval, lo cual queda evidenciado por las múltiples obras del arte y la filosofía que recrean estos temas. Dichas obras muestran también el poder psicológico que sus

creadores, pertenecientes a los elementos privilegiados, ejercieron sobre el hombre de la época. Estos personajes produjeron de acuerdo al pensamiento de la época en que vivieron, presente en la existencia de obras literarias que revelan las diversas corrientes e interpretaciones que se formularon durante los diversos siglos que amalgaman la Época Medieval y que están regidas de acuerdo a las conveniencias de estas clases privilegiadas.

Además estas obras hicieron del apocalipsis y juicio final temas de popularidad fascinante y aterradora en la Europa Medieval, extendiéndose con igual impacto por la Península Ibérica, lo que originó diversas obras que reproducen este interés. Gonzalo de Berceo y su obra *Signos que aparecerán antes del juicio final* forman parte de esta larga lista de obras de la tradición apocalíptica española; específicamente de la tradición emilianense, perteneciente al monasterio de San Millán de la Cogolla y del cual Berceo fue miembro. En este monasterio, centro importante de producción intelectual, se elaboraron obras y manuscritos importantes para la tarea educadora-didáctica del pueblo español medieval.

En cuanto a las fuentes literarias de *Signos*, no se puede precisar con exactitud cuál fue la obra que sirvió a Berceo como base para crear su poema. Para Dutton, la fuente directa de la obra de Berceo es el poema latino del s. XII, publicado en 1880 por Rudolf Peiper y denominado manuscrito *Q*. Sin embargo, una de las fuentes que se hace muy visible en su obra es definitivamente la *Biblia*, ya que muchas de las imágenes simbólicas presentes en *Signos* tienen como base varios pasajes bíblicos. El vínculo entre Berceo y sus fuentes pasa a un segundo plano para destacar la importancia que adquiere la forma en que el autor elabora su obra, desde una perspectiva e inventiva personal. *Signos* es una obra compuesta en versos de arte mayor, el ‘mester de clerecía’, y la

‘cuaderna vía’, cuarteto monorrítmico de versos de catorce sílabas 7-7 alejandrinos, para componer su poema.⁶⁰ El poema está compuesto de 77 estrofas, en las que se destacan claramente dos partes: la primera parte se refiere a los signos mientras que la segunda parte comprende el juicio final. Al analizar *Signos*, es muy importante prestar atención al lenguaje utilizado por el autor. Berceo usa un lenguaje simbólico y alegórico, muy usado en la época en que esta obra fue compuesta. Este lenguaje, responde al hecho de que el hombre medieval vivió sumergido en una visión y concepción simbólico-alegórica del universo. Las imágenes simbólicas utilizadas por Berceo en *Signos*, responden a la ideología del momento y forman parte de una estrategia literaria para llegar a los sentimientos de su público y así poder alcanzar su finalidad didáctica.

En su poema *Signos*, Berceo recomendaba a la sociedad medieval que llevara una vida de obediencia a los preceptos impuestos por la iglesia cristiana; a la vez que alertaba de los designios divinos que le aguardaba a cada uno de los cristianos llegado el fin de los tiempos. El poeta usó ricas imágenes del lenguaje al crear su poema, con este lenguaje simbólico-alegórico describió los signos que acontecerían antes del juicio final, y los premios y castigos que recibirían los elegidos y los condenados el día del juicio ante el Juez Supremo. Así Berceo hace gala del uso de este lenguaje para lograr su cometido, que es adoctrinar y educar a su público.

El apocalipsis y el juicio final también se representaron en las artes plásticas visuales, como son la pintura y la escultura. Estas dos formas de arte necesitaron de la

⁶⁰ La obra de Berceo parece seguir las pautas propias a la literatura religiosa: “La consolidación de los distintivos géneros de literatura romance –la épica, los textos cronísticos y las creaciones poéticas del mester de clerecía en especial– abordan, con frecuencia, problemáticas de índole religiosa, casi siempre en forma de religiosidad culta y en cierto modo ajustados a los cánones eclesiásticos oficiales, vinculados a la teología tradicional” (Fernández 35).

arquitectura para poder plasmar su creación y utilizarla como un agente de evangelización. Este tópico se encuentra en las grandes catedrales pertenecientes a diversos siglos del período medieval, lo que hizo posible elaborar una cronología de las obras literarias y artísticas que forman parte de la historia de este tema. Del mismo modo se puede afirmar que estas obras poseen un rasgo en común, el lenguaje iconográfico cristiano presente en todas ellas, de lo cual se puede deducir que este lenguaje está presente en todos los quehaceres artísticos medievales. El uso de este lenguaje como arma creadora converge en todas las artes y las unifica. Todas ellas utilizan el lenguaje iconográfico basado de símbolos como elemento estratégico en el quehacer didáctico. Los *Signos* es definitivamente una obra creada siguiendo los parámetros de una obra artística educativa. Este quehacer didáctico es evidente al analizar los nexos temáticos de la poesía de Berceo *Signos* y la escultura monumental de las tres catedrales estudiadas. Estas magníficas catedrales muestran una clara correspondencia entre ellas y el poema de Berceo *Signos*.

A través del estudio de la iconografía utilizada por Berceo y la usada en las representaciones del juicio final en las catedrales góticas y románicas estudiadas, se comprueba que existe una correspondencia y finalidad entre ellas. Esta correspondencia está dada en la temática y en la forma; en cuanto al tema la similitud entre ellas es notoria, en cuanto a la forma la estructura del poema en cierta forma corresponde a las estructuras de las narraciones iconográficas contenidas en los tímpanos de las catedrales. La disposición de los versos del poema guarda una forma simétrica, la utilización de los versos alejandrinos 7-7 con la cisura en el medio forman una totalidad simétrica armoniosa. De igual manera la distribución de las iconografías narrativas en los tímpanos

guarda una distribución espacial en su construcción siguiendo una simetría que da como resultado una totalidad armoniosa. En el poema *Signos*, en la estrofa 25, Berceo narra que “el Rey será en medio”; en los tímpanos de las catedrales de León y Burgos, Jesucristo está ubicado en la parte central. De igual manera, en la catedral de Santiago de Compostela, la ubicación de la cabeza de Jesucristo también se encuentra en la parte central de la archivolta del Pórtico de la Gloria. La ubicación en la parte central de Jesucristo en estas cuatro obras artísticas forma una totalidad armoniosa digna de las cosas bellas, con lo que se puede afirmar que estas obras artísticas quedan conectadas e interrelacionadas no sólo en lo temático sino también en su estructuración formal.

La simbología iconográfica cristiana hace uso de dos temas importantes, “lo bello y lo feo”, que se transforman en fuertes nexos unificadores de estas cuatro obras estudiadas. Los conceptos de la belleza y la fealdad son muy importantes para este estudio ya que éstos generan toda una temática que se usó para educar y dominar al hombre de la época. Los estamentos sociales e instituciones que regían el destino del pueblo contaron con estas armas para conseguir sus propósitos de dominio de la sociedad medieval. Esto queda evidenciado en estas cuatro obras artísticas, las cuales sirven como recursos didácticos empleados por los estamentos sociales que regían el saber en la época medieval. Así se puede señalar que el saber se erige como un arma de poder, usando la belleza y la fealdad como artífices importantes que se imponen en el quehacer didáctico del pueblo medieval.

El saber y el conocimiento estaban en manos del estamento clerical que habitaba los monasterios, de donde se propagaba la educación del pueblo. Este estamento social ostentaba su jerarquía social edificando grandes catedrales y monasterios que

demostraban su poder económico y político. En la construcción de estas edificaciones intervinieron reyes y personajes importantes que regían el orden político y social de aquella España. Estas grandes edificaciones fueron construidas con un mecanismo articulado que seguía un plan educador y evangelizador, por lo que en ellas se ubican narraciones iconográficas cristianas en donde la representación de lo feo y lo bello era plasmada profusamente. Las catedrales se transforman en lugares de visita cotidiana del pueblo medieval y sus paredes se transformaron en grandes libros de piedra esculpida. En una sociedad en donde la minoría sabía leer, el público cristiano podía educarse mirando y observando estas paredes como si fueran las páginas de un libro. Las narraciones plasmadas en ellas mostraban y recordaban al pueblo medieval, espectador y lector, las leyes y reglas que debía cumplir para conseguir la salvación y la dicha de la gloria eterna.

Berceo, quien vivió entre las paredes de un monasterio, crea su obra rodeado de estas narraciones esculpidas en piedra que ostentaban las grandes edificaciones. Este hecho permite hipotetizar la influencia casi segura que tuvieron estos textos iconográficos en su obra, y en especial en el poema *Signos*, el cual posee mucha similitud de forma y contenido con estas narraciones de piedra. Berceo, al igual que sus coetáneos, encontró en toda esta iconografía monasterial una base textual que contribuye a su obra con una plástica que reúne la tradición de los temas del apocalipsis y el juicio final con las innovaciones del arte románico-gótico monumental. Esto dio como resultado que el poeta haya concebido su poema como una obra de las artes plásticas fácilmente adaptables a un tímpano de las portadas de estas catedrales, donde la presencia de la belleza y la fealdad se entrelazan en las narraciones literarias y visuales.

En el pensamiento de los Padres de la Iglesia, la tradición bíblica y la tradición clásica convergen en una visión estética de la belleza del universo como la belleza ideal. En la Edad Media se desarrollan una serie de puntos de vista respecto a la belleza que luego serán tratados en las obras de arte enfatizando uno o más de ellos: la belleza interior, la belleza exterior, la perfección, el bien, la virtud, la luz, el esplendor, la utilidad, entre otros. Por ejemplo, en las cuatro obras estudiadas, la presencia de la Virgen María personifica la máxima expresión de belleza, encarnando la belleza divina y perfecta. La idea de la perfección bella toma resonancia en la educación de la mujer de la época, a quien se le inculcaría la aspiración de llegar a ser como la Virgen, quien llevó una vida ejemplar dedicada a Cristo y lejos del pecado. Se ve así como la variada representación de la belleza en las narraciones iconográficas en los tímpanos de las catedrales junto al poema de Berceo comparten la práctica de crear conciencia en el buen actuar del pueblo medieval, usando para ello narraciones donde la belleza es el bien máximo que todo quehacer terrenal debe estar dirigido a alcanzar: el fin último de la vida y la belleza eterna.

Desde la visión de la armonía cósmica de la belleza se resuelven también los problemas que generan las cosas negativas. Las cosas feas están construidas desde un principio de contraste con lo bello. La pérdida de la belleza en las cosas las transforma en feas, con lo que se puede afirmar que la fealdad lleva un signo negativo. Así, si lo bello es bueno, lo feo es malo. Pero las cosas negativas, y el mal asociado a la fealdad, pasan a ser positivas y buenas si ellas conducen al bien y lo bello. Como lo formulara Alejandro de Hales en su obra *Summa, II*: junto al mal, el bien resplandece mejor. Así, la belleza genera fealdad, y ésta es al mismo tiempo usada para resaltar y dar definición a la

belleza de las cosas buenas. Con las representaciones artísticas que ejemplifican la fealdad y lo malo se trata de concientizar al pueblo medieval para rechazar y temer la fealdad. Esta visión armónica de la belleza se haya plasmada en las cuatro obras artísticas estudiadas, contraponiendo a lo bello de la divinidad los horrores del pecado.

Los monstruos son los seres que encarnan la fealdad y su existencia se remonta a la creación del mundo. En el mundo pagano estos seres ya existían, pero la religión cristiana los utilizó con una perspectiva diferente, y formuló un mundo monstruoso que estuvo siempre presente en el pensamiento del pueblo medieval. Este mundo monstruoso se representa con el infierno y todos los suplicios que allí se generan, un arma punitiva aplicada psicológicamente a la población. La presencia de este mundo se documenta en las diversas manifestaciones de la vida medieval, y se hace evidente en las artes. En el campo de la literatura, el ejemplo más notable se encuentra en los manuscritos iluminados, de una iconografía ricamente decorada que representa las dualidades de lo bello y lo feo, y desarrolla una gama de seres monstruosos de forma notable. De igual forma, en el poema *Signos* su autor hace uso de la descripción de estos monstruos en las estrofas donde describe el mundo infernal y los castigos de los condenados. En la escultura monumental que decora los tímpanos y archivoltas de las portadas de las catedrales se presenta un repertorio de estas criaturas horrorosas, producto del pecado y castigo de los infieles y condenados.

Sin embargo, los seres monstruosos fueron elaborados desde una perspectiva positiva, cuyo propósito fundamental fue formular un artificio negativo que se utilizó para magnificar todo lo positivo. El cristianismo utilizó a estos seres monstruosos para generar horror al infierno y magnificar el cielo y todas las cosas que le pertenecen. Estas

narraciones espantosas fueron plasmadas con el único propósito de generar el rechazo a este mundo de horror, mostrando al público espectador y lector los castigos designados para aquellos que se apartasen de la gracia de Dios. La fealdad se convierte así en el enemigo del cristiano.

Queda demostrado que los parámetros estéticos de la belleza y la fealdad cumplían funciones que iban más allá del estricto quehacer artístico, y cumplían funciones instrumentales ideadas por los estamentos sociales para dominar el comportamiento del pueblo medieval. Las diversas disciplinas del arte elaboraron sus propias técnicas que se acoplaban a los propósitos de dominio de los estamentos privilegiados, desarrollando una técnica de la instrucción y el miedo a través de las narrativas literarias y visuales que se difundían a la par que la Iglesia se fortalecía como poder en Europa. Las relaciones entre las artes literarias, visuales y el poder político se entretejen para hacer posible la dominación de un estamento social sobre el otro, y de un grupo sobre el otro. De este modo, hay que entender este período y su producción artística tomando en cuenta la manera en que los estamentos privilegiados utilizaron el arte en sus diversos modos como soporte que daba autoridad a las instituciones que les permitieron erigirse con el poder y determinar la vida y el destino de la población medieval.

De esta forma, las instituciones distintivas de la sociedad medieval se erigen como los centros de vigilancia punitivas para el pueblo medieval. La profusa representación de la belleza y la fealdad en las grandes catedrales, iglesias y obras literarias alecciona e incita el afán del pueblo para cumplir las reglas impuestas por los estamentos sociales dominantes, manteniéndose alejados de la fealdad del pecado y

persiguiendo la belleza y la gracia de Dios, máximo galardón del cristiano el día del juicio final. La Iglesia Cristiana, en conjunto con los reinos de la época medieval, se erige así como una institución punitiva que lleva al pueblo medieval a un estado psicológico que lo convierte en un elemento social maleable y manipulable. El análisis comparativo de los elementos de las cuatro obras aquí estudiadas, tomando como referente las bases filosóficas del arte y los poderes nacientes asociados a la sociedad cristiana, permite demostrar que en el periodo medieval existía una fuerte intertextualidad entre las artes literarias y las artes visuales. Por lo tanto, el poema *Signos* de Berceo en comparación a la escultura monumental constituye un excelente ejemplo de la unidad de las artes con los preceptos filosóficos e ideológicos que regían la sociedad medieval.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrantes, Ricardo, Araceli Fernández y Manzarbeitia Santiago. *Arte español para extranjeros*. Hondarribia: Nerea, 1999. Print.
- Adams, Hazard. *Critical Theory since Plato*. United States: Thomsom Learning, 1992. Print.
- Alarco, Emilio. *La lengua de las obras de Berceo*. Biblioteca Gonzalo de Berceo. <http://www.vallenajerilla.com/berceo/alarcosllorach/lenguaobrasberceo.htm>
- Andrade, José. “Santiago y las tradiciones jacobeanas: el Locus Sancti Iacobi y la Compostela Medieval”. En: *La catedral de Santiago: belleza y misterio*. Ed. Consorcio da cidade de Santiago de Compostela. Barcelona: Lunwerg, S.L., 2011: 19-25. Print.
- Andrés Gonzalez, Patricia. *La catedral de Burgos: la primera del gótico hispánico*. Madrid: Edilesa, 1998. Print.
- Barral Iglesias, Alejandro y José Suárez Otero. *La catedral de Santiago de Compostela: meta de peregrinación*. León : Edilesa, 2003. Print.
- Beladiez, Emilio. *Almanzor: Un Cesar Andaluz*. Madrid: Escelicer, S.A., 1959. Print.
- Benton, Janetta, and Robert DiYanni. *Arts and Culture: An Introduction to the Humanities*. New Jersey: Pearson Education Inc., 2002. Print.

Berceo, Gonzalo de. *Obras completas: Los milagros de Nuestra Señora, Del sacrificio de la misa, Los signos del Juicio Final, Himnos, El duelo de la Virgen, Loores de Nuestra Señora, Vida de san Millán de la Cogolla, La vida de santo Domingo de Silos, Martirio de san Lorenzo, Poema de santa Oria*. Ed. Carlos Clavería y Jorge García López. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2003. Print.

--- *Obras completas: El Sacrificio de La Misa, La vida de Santa Oria, El Martirio de San Lorenzo*. Ed. Brian Dutton. London: Tamesis Books Limited. London, 1981. Print.

--- *Milagros de Nuestra Señora*. Ed. Michael Gerli, Madrid: Cátedra, 1992. Print.

--- *Signos que aparecerán antes del juicio final, Duelo de la Virgen, Martirio de San Lorenzo*. Ed. Ramoneda, Arturo de. Madrid: Castalia, 1980. Print.

--- *El sacrificio de la misa, la vida de Santa Oria, el martirio de San Lorenzo*. Ed. Brian Dutton, London: Tamesis Books Limited, 1981. Print.

--- *Milagros de nuestra señora*. Ed. Fernando Baños, Barcelona: Círculo de Lectores, S.A. 2011. Print.

--- *Poema de Santa Oria*. Madrid: Castalia, 1981. Print.

--- *Signos del juicio final*, Edición de Canales Toro, Clemente. Santiago de Chile: Editorial universitaria (Biblioteca Hispania n2), 1955. Print.

- Bildhauer, Bettina. "Blood, Jews and Monsters in Medieval Culture". En *The Monstrous Middle Ages*. Eds. Bildhauer, Bettina y Robert Mills. Toronto: University of Toronto Press, 2003: 75 – 92. Print.
- Bright, Pamela. *The Book of Rules of Tyconius*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1988. Print.
- Calkins, Robert. *Monuments of Medieval Art*. London: Cornell University Press, 1979. Print.
- Capuano, Tomas M., "Correspondencia artística entre los "Signos que aparecerán de Berceo y la escultura del siglo XIII". *Hispania*, 71 (1988): 738-742. Print.
- Carpentier, Élisabeth. *The Plague as a Recurrent Phenomenon. The Black Death: A Turning Point in History?* Ed. William Bowsky. Florida: Robert E. Krieger Publishing Company, 1971. Print.
- Christie, Yves. "The Apocalypse in the Middle Ages". En *The Monstrous Middle Ages*. Eds. Richard Emerson and Bernard McGinn. New York: Cornell University, 1993: 234 – 58. Print.
- Clouse, Robert, et al. *The New Millennium Manual*. Michigan: Baker Books, 1999. Print.
- Coldstream, Nicola. *The Decorated Style: Architecture and Ornament 1240-1360*. London: British Museum Press, 1994. Print.
- Consortio de Santiago de Compostela. *La Catedral de Santiago: belleza y misterio*. Madrid: Lunweg S.L., 2011. Print.

Cope, Gilbert. Ed. *Christianity and the Visual Arts*. London: The Faith Press, 1964. Print.

Dillenberger, Jane. *Style and Content in Christian Art*. Tennessee: Abingdon Press, 1965.
Print.

Duby, George. *The Age of the Cathedrals. Art and Society, 460 – 1430 (1976)*. Trans.
Eleonor Levieux and B. Thompson. Chicago: University Chicago Press, 1981.
Print.

Duque, Adriano. “Cómo se exalta a un héroe: La oración de los castellanos (105-113) en
el *Poema de Fernán González* y su relación con la puerta del juicio final de la
catedral de León”. *La Corónica*, 35.2 (2007): 209-26. Print.

Durliat, Marcel. *Introducción al arte medieval en occidente*. Trad. Fernando Bringas.
Madrid: Ediciones Cátedra, 2004. Print.

Dutton, Brian, “The Sources of Berceo’s “*Signos del juicio final*”. *Kentucky Romance
Quartely*, 20 (1973): 247-255. Print.

Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Milán: Lumen, S.A., 2004. Print.

--- *Historia de la fealdad*. Milán: Lumen, S.A., 2007. Print.

--- *Arte y belleza en la estética medieval*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona:
Lumen, 2012. Print.

Emmerson, Richard, and Bernard McGinn. Ed. *The Apocalypse in the Middle Ages*. New
York: Cornell University, 1993. Print.

Ferguson, George. *Signs & Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press, 1954. Print.

Félix Carbó, Alonso. *El pórtico de la Gloria: misterio y sentido*. España: Ediciones Encuentro, S. A., 2009. Print.

Fernández Conde, Francisco. *La religiosidad medieval en España. Plena Edad Media (siglos XI-XIII)*. Oviedo: Ediciones Trea/Ediciones Universidad Oviedo, 2005. Print.

Fradejas, José. *Obras doctrinales de Berceo*. Biblioteca Gonzalo de Berceo. Marzo 31 del 2008 [http://www.geocities.com/urunuela32/fradejas/obras doctrinales.htm](http://www.geocities.com/urunuela32/fradejas/obras%20doctrinales.htm)

Fredriksen, Paula. "Tyconius and Augustine on the Apocalypse". En *The Apocalypse in the Middle Ages*. Eds. Emmerson, Richard and Bernard McGinn. New York: Cornell University, 1993: 20 - 37. Print.

Gallo, Marco. *Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia*. Roma: Gangemi Editore, 2007. Print.

García, Michel. *Himnos de Gonzalo de Berceo*. Biblioteca Gonzalo de Berceo <http://vallenajerilla.com/berceo/michelgarcia/introduccion-himnos.htm>

García Morente, Manuel. "Introducción". En: Immanuel Kant. *Crítica del juicio*.

Madrid: España- Calpe, S.A., 1977. Print.

Gariano, Carmelo. *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de*

- Gonzalo de Berceo*. Madrid: Gredos, 1971. Print.
- Gerli, Michael E. *La tipología bíblica y la introducción de los Milagros de Nuestra Señora*. Bulletin of Hispanic Studies 62.1 (1985): 7-14. Print.
- Giménez Resano, Gaudioso. *Mester de poético de Gonzalo de Berceo*. Instituto de Estudios Riojanos. www.vallenajeria.com/berceo/fuentes.htm
- Giorgi, Rosa. *Angels and Demons in Art*. Trans. Rosanna M. Giammanco. Los Angeles: Poul Getty Museum, 2003. Print.
- Goode, Teresa Clare Sister. *Gonzalo de Berceo El sacrificio de la misa*. Washington, D.C: The Catholic University of America, 1933. Print.
- Gómez Rascón, Máximo. *Catedral de León: Las vidrieras: El simbolismo de la Luz*. León: Edilesa, 2000. Print.
- Heinz-Mohr, Gerd. *Lessico di iconografia cristiana*. Milano: Istituto propaganda libraria, 1984. Print.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Revista de Occidente, 1945. Print.
- Jauss, Hans Robert and Bahti Timothy. *New Literary History* 10:2 (1979); 181-129. Print.
- Jacques Pi, Jèssica. *La estética del románico y el gótico*. Trad. Josep Montserrat Torrents. Madrid: A. Machado Libros, S. A., 2003. Print.
- Kelly, John. *The Great Mortality*. New York: HarperColling Publisher, 2005. Print.

Kidson, Peter. *The Medieval World*. New York: McGraw - Hill Book Company, 1968.
Print.

Kinney, Dale. "Early Christian Monumental Decoration". En *The Apocalypse in the Middle Ages*. Eds. Richard Emerson and Bernard McGinn. New York: Cornell University, 1993: 200 - 16. Print.

Klein, Peter. "The Apocalypse in Medieval Art". En *The Apocalypse in the Middle Ages*. Eds. Richard Emerson and Bernard McGinn. New York: Cornell University, 1993: 159 - 99. Print.

Kovacs, Judith and Christopher Rowland. *Revelation: Blackwell Bible Commentaries*. Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2004. Print.

La Biblia. Madrid: Editorial verbo divino, 2005. Print.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. New York: W W. Norton, 1998. Print.

Lamazares, Fernando. *La catedral de León: Claustro y museo*. León: Lancia, 1987. Print.

Lappin, Anthony. *Gonzalo de Berceo: The Poet and his Verses*. Woodbridge: Tamesis, 2008. Print.

Le Goff, Jacques. *Medieval Civilization* Trad. Julia Barrow. New York: Basil Blackwell, 1988. Print.

--- *The Medieval Imagination*. Trans. Arthur Goldhammer. Chicago: Chicago UP, 1924. Print.

López, Humberto. *Historia de la literatura medieval española*. Madrid: Hispanova, 1974. Print.

Marchand, James. "Gonzalo de Berceo. De los signos que aparecerán antes del Juicio Final". *Hispanic Review*, 45 (1977): 283-95. Print.

Martínez y Sanz, Manuel. *Historia del templo catedral de Burgos*. Burgos: Institución Fernán González, 1983. Print.

Matter, E. Ann. "The Apocalypse in Early Medieval Exegesis". En *The Apocalypse in the Middle Ages*. Eds. Richard Emmerson and Bernard McGinn. New York: Cornell University, 1993: 38 - 50. Print.

Momplet, Antonio. *El Islam en el arte del camino de Santiago. La corónica*, 36.2 (2008): 125 - 143. Print.

McGinn, Bernard. *Visions of the End*. New York: Comumbia University Press, 1979. Print.

--- *Turning Points in Early Christian Apocalypse Exegesis. Apocalyptic Thought in Early Christianity*. Ed. Robert J. Daly, S J. United States of America: Baker Academic, 2009. Print.

--- "John's Apocalypse and the Apocalyptic Mentalirty". En *The Apocalypse in the Middle Ages*. Eds. Richard Emmerson and Bernard McGinn. New York: Cornell University, 1993: 3 – 19. Print.

McKitterick, David, and et al. *The Trinity Apocalypse*. Toronto: University of Toronto Press, 2005. Print.

Mills, Robert. "Jesus as Monster". *The Monstrous Middle Ages*. Eds. Bettina Bildhauer and Robert Mills. Toronto: University of Toronto Press, 2003: 28-54. Print.

Morrison, Elizabeth. *Beasts, Factual and Fantastic*. London: The British Library, 1968. Print.

Murray, Peter, and Linda Murray. *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*. New York: Oxford University Press, 1996. Print.

Nur, Amos. *Apocalypse: Earthquakes, Archaeology, and the Wrath of God*. New Jersey: Princeton University Press, 2008. Print.

O'Donovan, Oliver, and Joan O'Donovan. *From Irenaeus to Grotius: A Sourcebook in Christian Political Thought 100 - 1625*. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 1999 Print.

Pérez, Francisco. "Cabildo y catedral: evoluciones paralelas entre los siglos XI y XIII". En: *La catedral de Santiago: belleza y misterio*. Ed. Consorcio da cidade de Santiago de Compostela. Barcelona: Lunweg, S.L., 2011. Print.

Pérez Monzón, Olga. *Catedrales de España: catedrales góticas*. Madrid: Jaguar, S.A., 2003. Print.

Pluskowski, Aleks. "Apocalyptic Monsters: Animal Inspirations for the Iconography of Medieval North European Devourers". En *The Monstrous Middle Ages*. Eds.

- Bildhauer, Bettina y Robert Mills. Toronto: University of Toronto Press, 2003: 155 - 76. Print.
- Ramoneda, Arturo. *Signos que aparecerán antes del juicio final, Duelo de la Virgen, Martirio de San Lorenzo*. Madrid: Castalia, 1980. Print.
- Randolph, Daniel. "Joachin of Fiori: The Apocalypse in the middle Ages". En *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ed. Richard Emerson and Bernard McGinn. New York: Cornell University, 1993: 72-88. Print.
- Rico, Marcos. *La catedral de Burgos: patrimonio del mundo*. España: Fournier A. Gráficas, S. A., 1994. Print.
- Ruffinatto, Aldo. *La vida de Santo Domingo de Silos de Gonzalo de Berceo*. Logroño: Servicio de cultura de la Diputación Provincial, 1978. Print.
- Sala, Rafael. *La lengua y el estilo de Gonzalo de Berceo, introducción al estudio de la 'Vida de Santo Domingo de Silos'*. Bilbao: La editorial Vizcaína. 1983.
- Saugnieux, Joël. *Berceo y el Apocalipsis*. Biblioteca Gonzalo de Berceo. <http://www.vallenajerilla.com/berceo/saugnieux/apocalipsis.htm>
- Saussure de, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, SA., 1945. Print.
- San Agustín. *La Ciudad de Dios*. Biblioteca Iglesia de Reforma, <http://www.iglesiareformada.com/>

- Saranyana, Josep. "Sobre el mileniarismo de Joaquín de Fiore". *Teología y Vida*, Vol. XLIV (2003); 221-232. Print.
- Sevilla, Isidore. *Isidore of Seville's Etymologies*. Trans. Priscilla Throop. Vol. 1. Charlotte: MedievalMs, 2005. Print.
- Sevilla, San Isidoro. *Etimologías*. Madrid: La Editorial Católica, S. A., 1951. Print.
- Scott, Robert. *The Gothic Enterprise: A Guide to Understanding the Medieval Cathedral*. Los Angeles: University of California Press, 2003. Print.
- Singul, Francisco. "La catedral de Santiago de Compostela". En *Historia y cultura. La Catedral de Santiago: belleza y misterio*. Ed. Consorcio da Cidade de Santiago de Compostela. Barcelona: Lunweg. S.L., 2011: 13-17. Print.
- Speake, Jennifer. *The Dent Dictionary of Symbols in Christian Art*. London: Orion Publishing Group, 1994. Print.
- Steinhauser, Kenneth B. *The Apocalypse of Ticonius: A History of its Reception and Influence*. Frankfurt am Main Bern, New York: Lang, 1987.
- Tomás Navarro, Tomás. *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama, 1974. Print.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética: la estética medieval*. Madrid: Akal, 2007. Print.
- Tradigo, Alfredo. *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church*. Trad. Stephen Sartarelli. Los Angeles: Getty Publication, 2006. Print.

- Trens, Manuel. *María, iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus-Ultra, 1947. Print.
- Unceta, María. *La catedral de Santiago de Compostela*. España: Ediciones Aldesa, 2010. Print.
- Urrea Fernández, Jesús. *En catedrales de España: Lérida, Burgos, Oviedo, Granada*. León: Editorial Everest, S. A. 1984. Print.
- Uria Maqua, Isabel. *Gonzalo de Berceo. Poema de Santa Oria*. Madrid: Clásicos Castalia. 1981. Print.
- Vidal Rodríguez, Manuel. *El Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago: Tipografía El Eco Franciscano, 1926. Print.
- Valdeón Barunque, Julio. *La reconquista*. Madrid: Espasa Calpe, 2006. Print.
- Walther, Ingo y Wolf, Norbert. *Códices ilustres: Los manuscritos iluminados más bellos del mundo*. Barcelona: Taschen, 2003. Print.
- Williams, David. *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*. United States: McGill-Queen's University Press, 1996. Print.
- Williams, John. "Purpose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana". En *The Apocalypse in the Middle Ages*. Eds. Richard Emerson and Bernard McGinn. Ithaca: Cornell University, 1993: 217- 33. Print.
- Whyte, Florence. *The Dance of Death in Spain and Catalonia*. Baltimore: Waverly Press, Inc., 1931. Print.

Yzquierdo, Ramón. *El Pórtico de la Gloria*. León: Edilesa, 2010. Print.

--- “La construcción de la catedral románica”. En: *La catedral de Santiago: belleza y misterio*. Ed. Consorcio da cidade de Santiago de Compostela. Barcelona: Lunweg, S.L., 2011: 33-41. Print.

APÉNDICE A

DE LOS SIGNOS QUE APARECERÁN ANTES DEL JUICIO FINAL

- 1 Señores, si quisiédes atender un poquiello,

 querriavos contar, en poco de ratiello,

 un sermón que fue preso de un santo libriello,

 que fizo sant Jherónimo, un precioso cabdiello.
- 2 Nuestro padre Jherónimo, pastor de nos e tienda,

 leyendo en hebreo en essa su leyenda,

 trovó cosas extrannas, de extranna hacienda;

 qui las oír quisiere, tenga que bien merienda.
- 3 Trovó el omne bueno, entre todo lo ál,

 que ante del Juicio, del Juicio cabdal,

 venrrán muy grandes signos, un fiero temporal,

 que se verá el mundo en pressura mortal.
- 4 Por esso lo escripto el varón acordado,

 que se tema el Pueblo que anda desviado,

mejore en *costumnes*, faga a Dios pagado,
que non sea de Christo estonz deseparado.

5 Esti será el uno de los signos dubdados:

subirá a las nubes el mar muchos estados,

más alto que las sierras e más que los collados,

tanto que en sequero fincarán los pescados.

6 Pero en su derecha será él muy quedado,

non podrá estenderse, será como elado,

como parés enfiesta o muro bien labrado;

quiquiere que lo vea será mal espantado.

7 En el secundo día pareçrá afondado,

más vaxo que la tierra, bien *tant com* fue pujado;

de catarlo nul omne sól non será pensado,

pero será aína en su virtut tornado.

8 En el terzero signo nos conviene fablar,

que será grant espanto e un fiero pesar,

andarán los pescados todos sobre la mar,

- metiendo grandes voces, non pudiendo quedar.
- 9 Las aves esso misme, menudas e granadas,
andarán dando gritos todas mal espantadas;
assí farán las bestias por domar e domadas,
non podrán a la noche tornar a sus posadas.
- 10 El signo empués ésti es mucho de temer,
los mares e los ríos *ardrán* a grant poder;
desarrarán los omnes, iránse a perder,
querriénse si podiessen so la tierra meter.
- 11 El quinto de los signos será de grant pavura,
de yervas e de árboles e de toda verdura,
como diz sant Jherónimo, manará sangre pura;
los que no lo *vidieren* serán de grant ventura.
- 12 Será el día sexto negro e carboniento,
non fincará ninguna lavor sobre cimientto,
nin castiellos, nin torres, nin *otro fraguamiento*,
que non sea destructo e todo por *fondamiento*.

- 13 En el día *seteno* venrrá priessa mortal,

 avrán todas *las* piedras entre sí lit campal,

 lidiarán como omnes que se quieren fer mal,

 todas se farán piezas menudas como sal.
- 14 Los omnes con la cuita e con esta pressura,

 con estos tales signos de tan fiera figura,

 buscarán do se metan en *una* angostura;

 dizrán: "Montes, cobritnos ca somos en ardura".
- 15 En el octavo día verrá otra miseria,

 tremerá *tod* el mundo mucho de grant manera;

 non se terrá en *piedes* ninguna calavera

 que en tierra non caya, non será tan ligera.
- 16 En el día noveno verrán otros porteros,

 aplanar *'s han* las sierras e todos los oteros,

 serán de los collados los valles companneros,

 todos serán iguales, carreras e senderos.
- 17 El día que viniere, el noveno pasado,

- istrán* todos los omnes, *quisque* de su forado,
andarán estordidos, pueblo mal desarrado,
mas de hablar ninguno *sól* non será pensado.
- 18 El del onzeno día, si saber lo queredes,
será tan bravo signo que vos espantaredes;
abrirse *han* las fuessas que cerradas veedes,
istrán fuera los huessos de entre las paredes.
- 19 Non será el dozeno *qui* lo ose catar,
ca verán por el zielo grandes flamas volar;
verán a las estrellas caer de su logar
como caen los fojas *quand* caen del figar.
- 20 Del trezeno fablemos, los otros terminados;
morrán todos los omnes, menudos e granados,
mas, a poco de término, serán resucitados
por venir al *Judicio*, justos e condenados.
- 21 El día quarto décimo será fiera varata,
ardrá todo el mundo, el oro e la plata,

- balanquines e púrpuras, xamit e escarlata;
- non fincará conejo en *cueva* ni en mata.
- 22 El día postremero, como diz el propheta,
- el ángel pregonero sonará la corneta;
- oírlo *han* los muertos, *quisque* en su capseta,
- correrán al *Judicio* quisque con su maleta.
- 23 Quantos nunca nascieron e fueron engendrados,
- quantos almas ovieron, / fueron vivificados,
- si los comieron aves o fueron ablentados,
- todos en aquel día allí serán juntados.
- 24 Quantos nunca murieron en qualquiere edat,
- o* ninños *o* eguados *o* en grant vegedat,
- todos de treinta annos, cuento de Trinidad,
- verrán en essi día ante la Magestat.
- 25 Serán puestos los justos a la diestra partida,
- los malos a siniestro, pueblo sines medida,
- el Rey será en medio con su az revestida,

- cerca de la Gloriosa, de caritat complida.
- 26 Allí será traído Judas el traïdor,
 que por su abze mala vendió a su Señor;
 como él lo meresce venrrá con tal honor,
 veráse en porfazo, non podrié en mayor.
- 27 Tornar *is ha* a los justos el Reï glorioso,
 ferlis *ha* un sermón temprado e sabroso:
 "Venit los benedictos del mi Padre precioso,
 recebit el mi regno largo e delicioso.
- 28 Recebit gualardón de lo que me *serviestes*,
 ca quando ovi *famne* vos bien me *apaciestes*,
 vediéstesme *sediondo*, bien a beber me *diestes*,
 si me menguó vestido, de grado me *vestiestes*.
- 29 Quando a vuestras puertas demandava posada,
 vos luego me la *diestes* con voluntat pagada;
 en las cuitas que ovi fallé en vos entrada,
 quiérovos yo agora de todo dar soldada.

- 30 De lo que me serviestes buen gualardón avredes,

 por seculorum secula connmigo regnaredes;

 bivredes en grant gloria, nunca pesar veredes,

 siempre laudes angélicas ante mí cantaredes".
- 31 Tornará a siniestro sannoso e irado,

 Dezir*lis* ha por nuevas un esquivo mandado:

 "Idvos *los* maledictos, ministros del peccado,

 it con vuestro maestro, buestro adelantado.
- 32 Id arder en el fuego que está avivado,

 pora vos / Lucifer e / todo su fonsado,

 acorro non avredes, esto es delibrado,

 a qual sennor serviestes recibredes tal dado.
- 33 Quando *famne* avía, andava muy lazdrado,

 oírme non quisiestes, nin darme un bocado;

 si yo grant set avía non aviédes cuidado,

 e muy bien vos guardastes de darme hospedado.
- 34 Si vos alguna cosa me oviéssedes dada,

yo bien vos la terría agora condesada,
mas *soviestes* tan crúos que non me diestes nada;
yo la vuestra crüeza no la he *oblidada*.

35 Quando el pobreciello a vuestra puerta vino,
pediendo en mi *nomne* con hávito mezquino,
vos dar no *li* quisiestes nin del pan nin del vino;
oy, si vos d'él pensásseis, él vos *serié* padrino"

36 Pressos serán los ángeles, ángeles infernales,
con *cadena*s ardientes e con fuertes dogales;
cogerlos *han* delante con azotes mortales,
¡Jhesu Christo nos guarde de tales *serviciales*!

37 Llevarlos *han* al fuego, al fuego infernal,
do nunca verán *lumne* si non cuita e mal,
darlis *han* sendas sayas *d'* un áspero sayal,
que cada una d' ellas pesará un quintal.

38 *Avrán* *famne* e frío, temblor e *calentura*,
ardor buelto con frío. set fiera sin *mesura*;

- entre sus corazones avrán muy grant ardura,
que creer non quisieron la Sancta *E*scriptura.
- 39 Comerlos *han* serpientes e los escorpiones,
que *han* amargos dientes, agudos aguijones;
meterlis *han* los rostros fasta los corazones,
nunca avrán remedio en ningunas *s*azones.
- 40 Darlis *han* malas zenas e peores yantares,
grant fumo a los ojos, grant fedor a las *n*ares,
vinagre a los labros, fiel a los paladares,
fuego a las gargantas, torzón a los ijares.
- 41 Colgarán de las lenguas los escatimadores,
los que testiguan falsso e los escarnidores;
non *parcirán* a reyes nin a emperadores,
avrán tales servientes quales fueron sennores.
- 42 Los omnes *codiciosos* del aver monedado,
que por ganar riqueza non dubdan fer peccado,
metránlis por las vocas el oro regalado,

dizrán que non oviessen atal aver ganado.

43 Los falsos menestrales e falsos labradores

allí darán emienda de las falsas labores;

allí prendrán *derecho* de los falsos pastores,

que son de fer cubiertas maestros savidores.

44 Algunos ordenados que lievan las obladas,

que viven seglarmentre, tienen sucias posadas,

no lis avrán vergüenza las vestias enconadas,

darlis han por offrenda grandes aguijonadas.

45 Los omnes soverviosos que roban los mezquinos,

que les *tuellen* los panes, así facen los vinos,

andarán mendigando corvos como encinos;

conteçrá esso mismе a los malos merinos.

46 Los que son invidiosos, aquessos malfadados,

qui por el bien del próximo andan descolorados,

serán en el infierno de todos coceados,

ferlis han lo que facen madrastras a *annados*.

- 47 Las penas del infierno de dur serién contadas,

 ca d' *aquéstas* son muchas e mucho más granadas;

 Jhesu Christo nos guarde de tales pescoçadas,

 qui guardó a Sant Peidro ennas ondas iradas.
- 48 Cambiemos la materia, en otro son *cantemos*,

 en razón *desabrida* mucho non detardemos,

 a la buena companna de los justos tornemos,

 el bien que esperamos, esso versifiquemos.
- 49 El Rei de los reyes, alcalde derecho,

 qui ordena las cosas sin ningún consegero,

 con su processión rica, pero El delantero,

 entrará enna la gloria del Padre verdadero.
- 50 La companna preciosa, de Christo consagrada,

 del Padre benedicta, del Fijo combidada,

 entrará en el cielo, alegre e pagada,

 rendiendo a Dios gracias, / a la Virgen ondrada.
- 51 Los ángeles del cielo farán grant alegría,

- nunca mayor *d'* aquélla hicieron en un día,
ca verán que lis cresce solaz e compaña,
¡Dios mande que entremos en essa cofradía!
- 52 Dexemos de las penas de los malastrugados,
digamos de los gozos de los bienventurados;
éstos serán más grandes, demás serán doblados,
/ la alma con el cuerpo ambos serán juntados.
- 53 El cuerpo *e la* alma yaçrán en refrigerio,
esso clama doblado gozo el Evangelio;
otrosí los dampnados avrán doble lazerio,
devié movernos mucho sólo esti proverbio.
- 54 De la primera gracia vos queremos decir:
avrán vida sin término, nunca *han* de morir,
demás serán tan claros, non vos cuido mentir,
non podrién siete soles tan fuer*t*m*ientras* lucir.
- 55 Serán mucho sobtiles, en veer muy certeros,
no lis farán embargo nin sierras nin oteros,

- nin nieblas nin colinas, nin leguas nin migeros,
verán del mundo todo los cabos postremeros.
- 56 Avrán la quarta gracia por mayor cumplimiento,
serán mucho ligeros más que non es el viento,
volarán suso yuso a todo su taliento,
escrito yaze esto, sepades, / non vos miento,
- 57 Assí serán ligeros, ésta es la verdat,
como es en *nos* mismos la nuestra voluntat,
que corre quanto quiere sin nulla cansedat;
en qual comarca quiere y prende vezindat.
- 58 Avrán el quinto gozo que de todos más val,
que serán bien seguros de nunca aver mal;
sennor que a sus siervos da gualardón *atal*,
éssi es verdadero, nadi non crea ál.
- 59 Todos avrán demencia en laudar al Sennor,
avrán entre sí todos caridat e amor,
non tenrrán por la paz orazió nin clamor,

nin catarán las nubes si tienen mal color.

60 Jhesu Christo nos lieve a essa compaña,

do tantos bienes yazen e tanta alegría;

guíenos la Gloriosa, Madre Sancta María,

que es fuente de grazia e mana cada día.

61 Quando el Rey de Gloria vinier a judicar,

bravo como león que se quiere cevar,

¿cuál será tan fardido que ·l ose sperar?

Ca el león irado save mal trevejar.

62 Las virtudes del Cielo, dizlo la Escripura,

las que nunca ficieron liviandat nin locura,

éssas en essi día avrán muy grant pavura,

ca verán el alcalde irado sin mesura.

63 Quand los ángeles santos tremerán con pavor,

que yerro non ficieron contra el su Sennor,

¿qué faré yo, mezquino, que só tan peccador?

Bien *d'* agora *m'* espanto, tanto he Grant pavor.

- 64 Porque de la su vista me quiera asconder,

 nin será aguisado nin avría poder;

 yo razón non podría contra El mantener,

 seo mal aguisado por ant' El parescer.
- 65 Non avrá essi día ningunos rogadores,

 todos serán callando, justos e peccadores,

 todos avrán grant miedo e muy grandes temblores,

 pero los de siniestro más grandes e peores.
- 66 Verán por el su ojo los infiernos ardientes,

 cómo tienen las vocas abiertas las serpientes,

 cómo sacan las lenguas e aguzan los dientes,

 entendrán bien que tienen a mala parte mientes.
- 67 Aquél será el día que diz la Escriptura,

 que será mucho luengo e de grand amargura,

 onde deviémos todos aver ende pavura,

 será qui ál ficiere de grant mala ventura.
- 68 Luengo será el día a los bienventurados,

ca nunca avrán noche que sean embargados,
será amargo mucho pora los condempnados,
que serán pora siempre del bien desfeduzados.

69 El día del Judizio mucho es de temer,
más que ninguna cosa que podiesse seer;
avrá omne sus males ante sí a traer,
non podrá nulla cosa de su mal esconder.

70 Todo quanto que fizo, menudo e granado,
fuera si penitencia lo ovo deslavado,
todo será a ojo en medio del mercado,
conoscerlo han todos, no les será celado.

71 Las vidas de los omnes allí serán contadas,
de malos e de buenos serán fuer^t porfazadas;
como serán abiertas sin puertas las posadas,
pareçrán las paredes que fueron mal tapiadas.

72 La cuita del Judicio será muy desguisada,
por omnes nin por ángeles nunca será asmada.

- ¡Válanos Jhesu Christo, la su virtud sagrada,
que entonz non podamos caer en desprunada!
- 73 Si cataren a suso verán a Dios irado,
de yuso el infierno, ardient e avivado,
derredor *los* diablos sobra grant en fonsado;
con visión tan brava ¿quí non serié coitado?
- 74 Si zerraren los ojos porque non vean nada,
dentro será el bierven que roe la corada;
la mala rep*in*dencia de la vida passada,
que fue mala e sucia, fedient e enconada.
- 75 Jhesu Christo nos guarde de tales visiones,
a todos los christianos, mugieres e varones;
pora'l diablo sean tales discreciones,
que da a sus amigos amargos *gualardones*.
- 76 Los qui somos cristianos e en Christo creemos,
si estas visiones escusarlas queremos,
mejoremos las vidas, penitencias tomemos,

ganaremos la Gloria, el mal escusaremos.

77 Digamos Pater Noster que nos esto ganemos,

Laudemos / la Gloriosa, mercet nos li clamemos;

todos Ave María a su honor cantemos,

que nos con el su Fijo e con ella regnemos.

AMEN

APÉNDICE B:
IMÁGENES DE LAS PORTALES DE LAS CATEDRALES

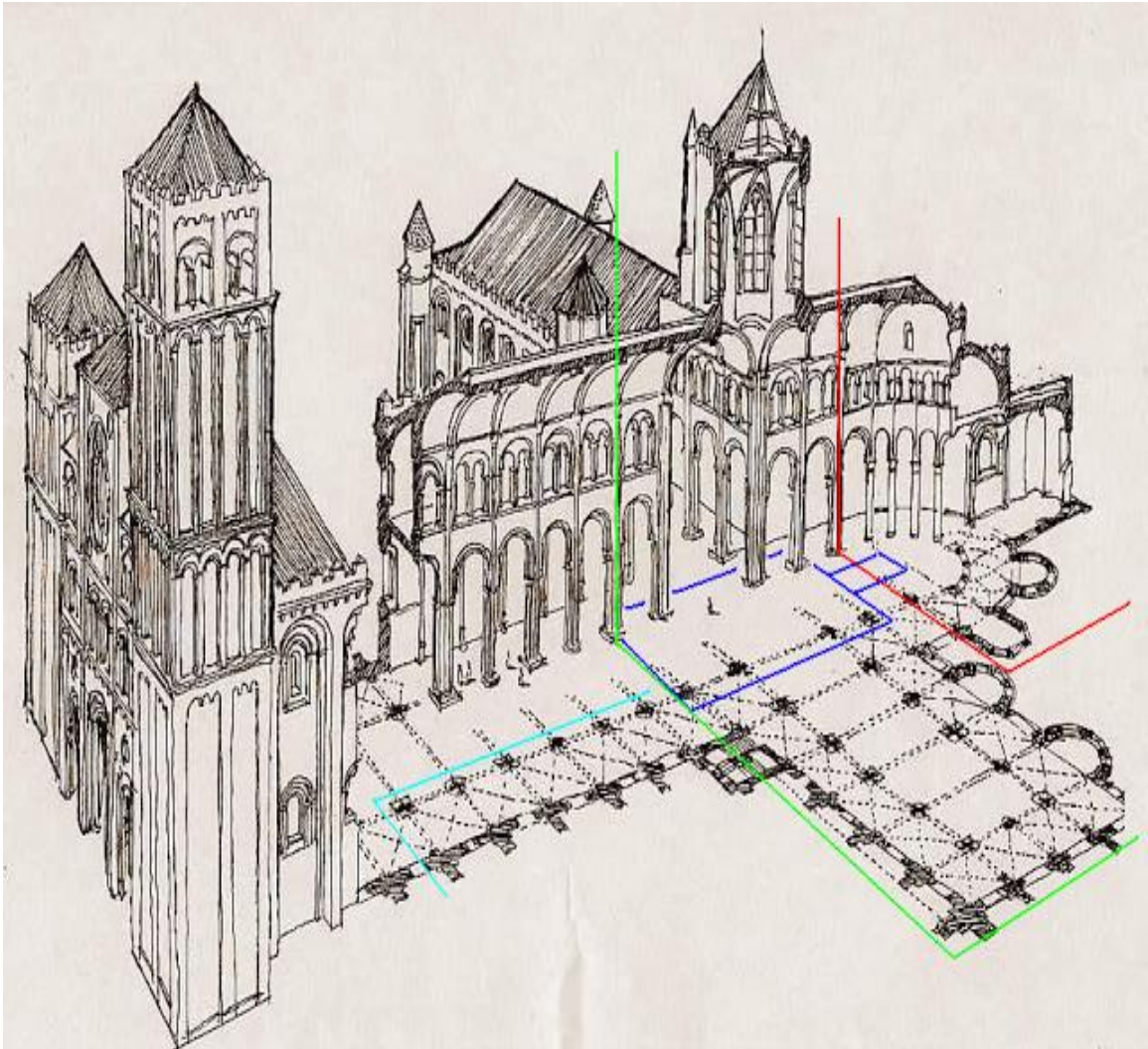


Fig. 1. Gonzalvo, Ramón. Románico: Planta y alzado de la catedral de Santiago de Compostela. Online posting. 30 Nov. 2011.

<http://verdadyverdades.blogspot.com/2011/11/romanico.html>



Fig. 3. Pórtico de la Gloria en la catedral Santiago de Compostela. Online posting. 24

March. 2013. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:036_Santiago_\(da_Compostela\)_](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:036_Santiago_(da_Compostela)_Portico_de_la_Gloria_in_der_Kathedrale.jpg)

[Portico de la Gloria in der Kathedrale .jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:036_Santiago_(da_Compostela)_Portico_de_la_Gloria_in_der_Kathedrale.jpg)

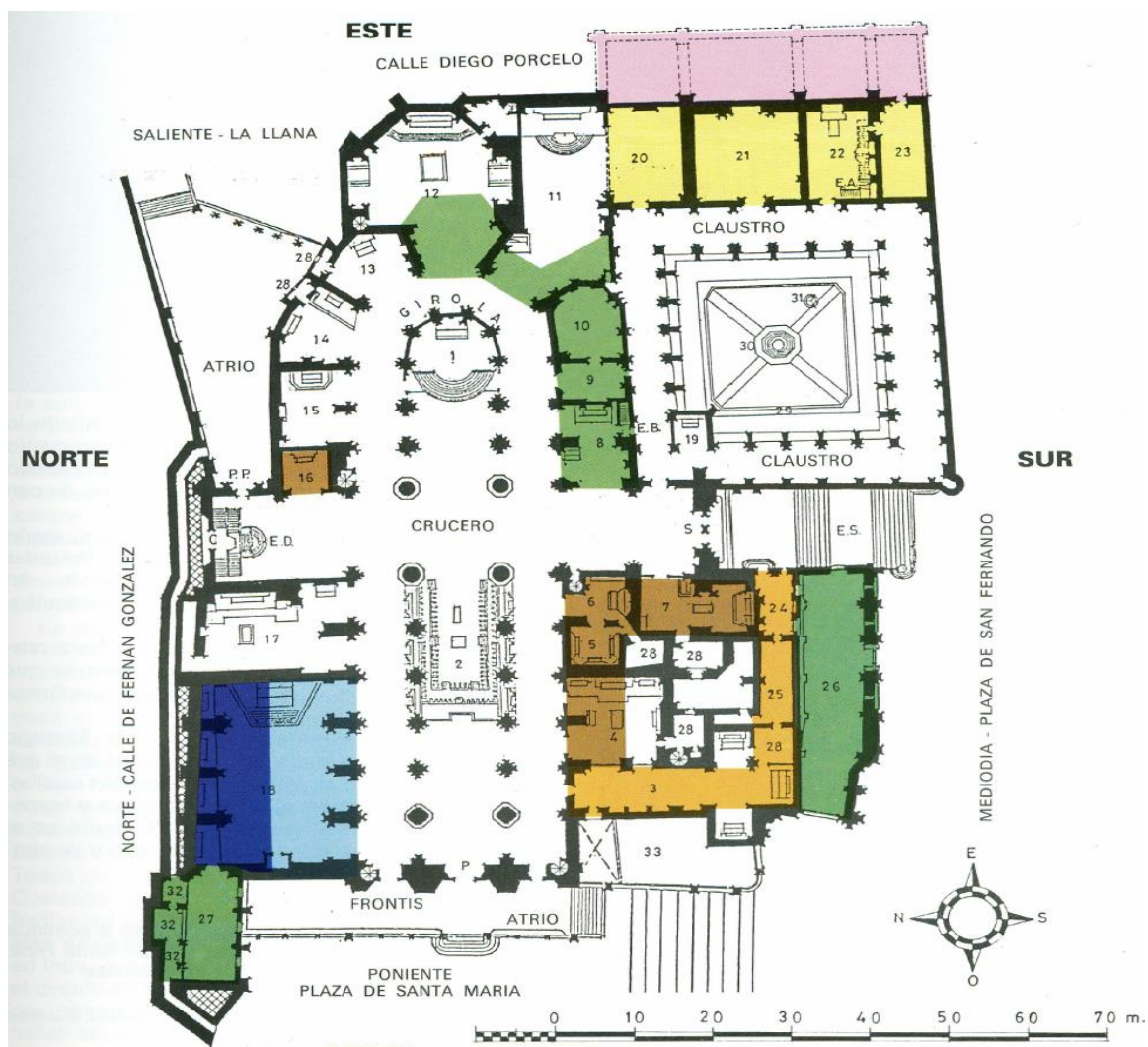


Fig. 4. Planta de la catedral de Burgos. Rico, Marcos. *La catedral de Burgos: patrimonio del mundo*. España: Fournier A. Gráficas, S.A., 1994. Pág. 44.



Fig. 5. Catedral de Burgos. La puerta de Coronería o puerta alta. Para llegar a ésta se debe salvar una altura de 7.75 metros. Esta diferencia de altura está solucionada por la escalera que posee treinta y nueve escalones. Personal photograph by Anna Sibel. 19 August 2012.



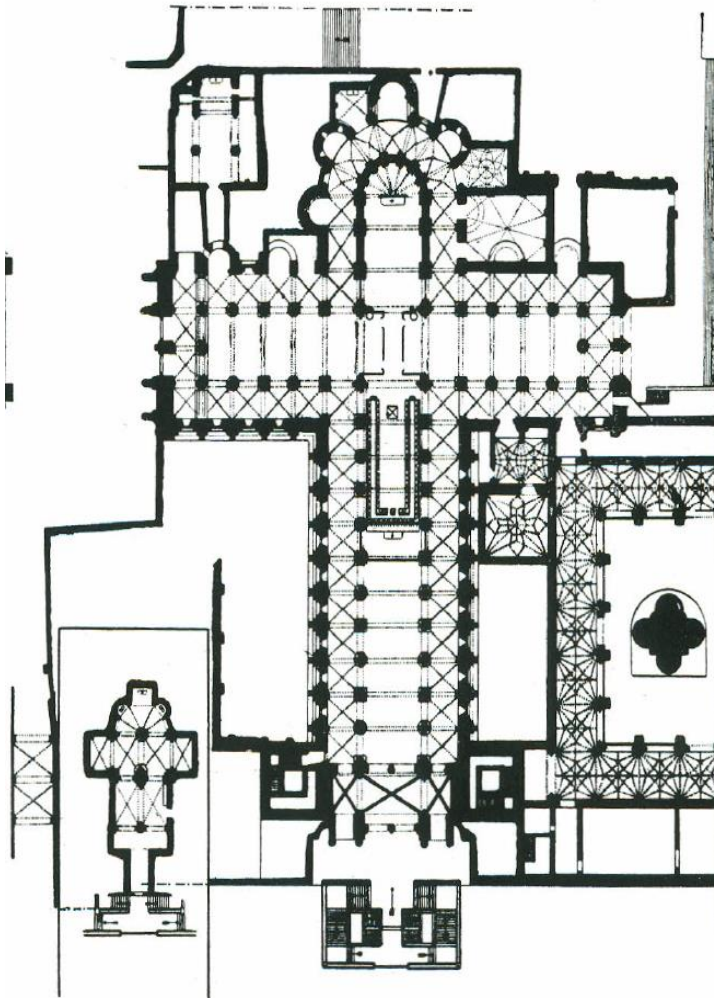
Fig. 6. Catedral de Burgos. Esta narración escultórica escenifica los bienaventurados elítistamente escogidos, reyes, obispos, personajes nobles. Personal photograph by Anna Sibel. 19 August 2012.



Fig. 7. Catedral de Burgos, Burgos. Las archivoltas están profusamente decoradas con ángeles alados. Personal photograph by Anna Sibel. 19 August 2012.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Planta de la Catedral.



CATEDRAL DE LEON

Planta primitiva en oscuro.

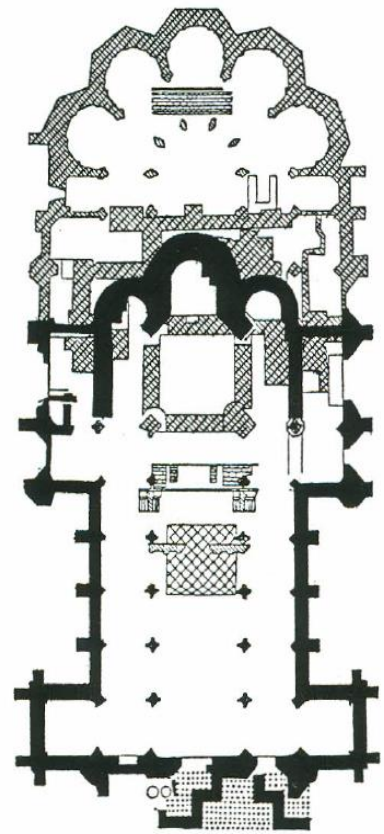


Fig. 8. Planta de la catedral de Santiago de Compostela y de la catedral de Leon. Rico, Marcos. *La catedral de Burgos: patrimonio del mundo*. España: Fournier A. Gráficas, S.A., 1994. Pág. 40.



Fig. 9. Catedral de León, León. Dormición de la Virgen. Personal photograph by Anna Sibel. 17 Agost 2012. Personal photograph by Anna Sibel. 17 August 2012.



Fig. 10. Catedral de León. Los elegidos que entran a la gloria del paraíso se simbolizan con un cortejo alegre. Personal photograph by Anna Sibel. 17 August 2012.



Fig. 11. Catedral de León. Los ángeles portan instrumentos musicales o abrazan a los elegidos volando al reino de los cielos. Personal photograph by Anna Sibel. 17 August 2012.



Fig. 12. Cristo Pantocrator dominando el tímpano. Online posting 24 March.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pantocrator del p%C3%B3rtico de la Gloria en Santiago de Compostela.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pantocrator_del_p%C3%B3rtico_de_la_Gloria_en_Santiago_de_Compostela.jpg)



Fig. 13. Catedral de León, León. Cristo Varón de los Dolores, con diadema en la cabeza. Sentado en su trono Cristo extiende los brazos y muestra las llagas de sus manos: dos ángeles de pie a cada lado ostentan los instrumentos de la Pasión. Personal photograph by Anna Sibel. 17 August 2012.



Fig. 14. Catedral de Burgos, Burgos. Sobre el dintel está ubicado San Miguel con una balanza pesando las almas, y al lado de la garita, la que se encuentra con la puerta entreabierta, que pudiera ser el paso a la gloria. A la derecha los bienaventurados y a la izquierda los condenados. Personal photograph by Anna Sibel. 19 August 2012.



Fig. 15. Catedral de León, León. En la Puerta central de la fachada occidental se escenifica el juicio final. Esta narración ocupa el tímpano, el dintel y parte de las archivoltas exteriores. El tímpano esta dividido en tres franjas como se ve en la de Burgos. Personal photograph by Anna Sibel. 17 August 2012.



Fig. 16. Catedral de León, León. Jesucristo Juez supremo, sentado en su trono, a los extremos, de rodillas, la Virgen María y San Juan como intercesores de la humanidad.

Personal photograph by Anna Sibel. 17 August 2012.



Fig. 17. Catedral de Burgos, Jesucristo Juez supremo a su lado en actitud suplicante, está la figura de San Juan Bautista. Personal photograph by Anna Sibel. 19 August 2012.



Fig. 18. Catedral de León. La Virgen Blanca mostrando toda su belleza. Personal photograph by Anna Sibel. 17 August 2012.



Fig. 19. Catedral de León, León. San Miguel está ubicado en el centro, separando a los elegidos y a los condenados. El arcángel ejecuta el pesaje de las almas con la balanza.

Personal photograph by Anna Sibel. 17 August 2012.



Fig. 20. Félix Carbó. *El pórtico de la gloria: misterio y sentido*. España: Ediciones Encuentro, S.A., 2009. Print. Pág. 136



Fig. 21. Félix Carbó. *El pórtico de la gloria: misterio y sentido*. España: Ediciones Encuentro, S.A., 2009. Print. Pág. 137



Fig. 22. Catedral de León, monstruos depredadores y formas humanas con características bestiales. Personal photograph by Anna Sibel. 17 August. 2012.



Fig. 23. Catedral de León, León. Los condenados están situados a la izquierda, devorados por calderas humeantes llenas de demonios. Tres cabezas monstruosas devorando a los condenados. Personal photograph by Anna Sibel. 17 August. 2012.



Fig. 24. Catedral de Burgos. Sobre el dintel en el lado izquierdo están situados los condenados, presos de las huestes demoníacas. Personal photograph by Anna Sibel. 19 August 2012.

