

El arte de enseñar a través del arte: el valor didáctico de las imágenes románicas

LUZ MUÑOZ CORVALÁN
GRACIA RUIZ LLAMAS

Resumen

Durante el Alto Medioevo, las imágenes adquirieron un papel protagonista dentro del proceso de enseñanza aprendizaje, que la Iglesia del momento impulsó. Las artes plásticas se instrumentalizaron con una finalidad pedagógica, debían instruir en la fe y enseñar los modelos de conducta emanados de la Iglesia para el conjunto de la sociedad. Mediante las imágenes sacras, que el Occidente cristiano había sancionado como medios de aprendizaje para los indoctos, la Iglesia confeccionó un sistema de coordenadas que daban la pauta respecto del bien y del mal y que marcó las vidas de las gentes del Medioevo en pro de someter a todos los grupos que formaban el orden social establecido bajo el dominio del más poderoso de los señores feudales, Dios, manipulando la figura, para que todos los hombres le rindiese pleitesía, bajo amenaza de condenación en los fuegos del Infierno.

Palabras clave

Arte, románico, pedagogía, imagen, didáctica.

Summary

During the High Medieval times, images got a main role within the teaching-learning process that church promoted. Plastic Arts became tools with a pedagogic goal. They had to instruct the faith and teach the models of behaviour that came from Church itself for the whole society. Thought of means of learning for the unlearned by the Christian Western world, the Church elaborated a system of coordinates which tried to differentiate good from evil. This was essential for Medieval people. All the groups forming a social order, made up by the most powerful of the feudal lords, God, were submitted. All human beings had to pay tribute under the threat of being condemned to the fire of Hell.

Introducción

El estudio que se presenta se articula en torno al valor didáctico que en determinadas épocas se ha conferido a las artes, encontrando una de sus máximas expresiones en las imágenes sacras del románico. Esta investigación puede ser utilizada como prototipo o ejemplo del valor educativo que al arte se le ha otorgado en diversas etapas a lo largo de

la historia. Y aunque su análisis no sea tarea fácil, es imprescindible para reflexionar sobre los distintos medios que el hombre a utilizado para articular el proceso de enseñanza-aprendizaje. Cada obra de arte posee en sí misma un universo de saberes, un sistema de referencias múltiples y complejas que durante el Alto Medievo fueron instrumentalizadas con una finalidad didáctica.

“Vi un trono colocado en medio del cielo, y sobre el trono uno sentado. El rostro del Sentado era severo e impasible, los ojos muy abiertos, lanzaban rayos sobre una humanidad cuya vida terrenal ya había concluido...” (Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, 1980).

En la famosa novela, escrita por Umberto Eco, *“El nombre de la rosa”*, Adso, quedaba absorto contemplando el mudo discurso de la piedra historiada, de la portada que se levantaba ante él, experimentando una visión. El nombre de la iglesia no se mencionaba, al autor no le interesaba hacer historia del arte, sino de mentalidades. Acercarnos a lo que podía sentir cualquier hombre del Alto Medievo, dentro de una sociedad fuertemente sacralizada, ansiosa y expectante ante la promesa de la Parusia. Como exponentes y fanales de ese predominio de lo sacro, respecto a lo civil, la cristiandad latina asistió a la proliferación de iglesias y monasterios por todo el Occidente europeo, en los momentos previos al año mil. Resurgir arquitectónico que recoge, el cronista por excelencia del siglo XI, el borgoñon Raúl Glaber: *“parecía como si la humanidad, queriendo sacudirse sus sucios harapos fuera a cubrirse con el manto blanco de las iglesias”*.

Era una realidad palpable que en las postrimerías del siglo X, la cruz había triunfado en las provincias sometidas a los reyes, imponiéndose sobre las divinidades que hasta entonces habían sido fruto de adoración. Una Iglesia reforzada surgía ahora, con el propósito de convertirse en un poder no solo espiritual, sino también terrenal. Para ello, la Iglesia del siglo XI, que E. H. Gombrich calificó como *“Iglesia militante”*, instrumentalizó las artes plásticas, confiriéndoles una función pedagógica, aventurándose a colocar las representaciones divinas en las puertas de los santuarios, recurriendo al poder de convicción que confiere lo tangible para el pueblo. Las iglesias y claustros medievales exigieron una escultura arquitectónica, no como simple adición a una superficie predeterminada, sino como parte integrante de la misma. Esculturas y



Fig. 1. Conques-Rouerge, iglesia abacial de Santa Fe. Portada occidental, detalle del tímpano: Cristo como juez del mundo.

pinturas, labraban y dibujaban los elementos esenciales de la doctrina cristiana. A este respecto André Grabar afirma en su libro *Las vías de la creación en la iconografía cristiana (1988)*: “Durante la Edad Media, la iconografía cristiana fue un apreciado medio de expresar las cosas de la fe, un medio al que constantemente se recurría y que intervenía, a menudo de modo importante, en la vida de las gentes. No resulta exagerado decir, que durante la Edad Media, la enseñanza de la religión se llevó a cabo de forma audiovisual”.

No bastaba transmitir conocimientos, había además que expresar y moldear el pensamiento cristiano, demanado del seno de una jerarquía eclesiástica que pretendía erigirse mentora de la sociedad a la que trató de imponer una serie de modelos de vida, de verdaderos espejos en los que pudieran contemplarse tanto los monarcas y príncipes feudales, como los simples laicos, o los propios clérigos. Siendo este afán adoctrinante el impelidor del papel didáctico conferido a la imagen, a favor de hacerse poseedora de un poder universal no subordinado al poder político. Para la Iglesia latina, frente a la cristiandad oriental, la imagen religiosa fue principalmente un medio didáctico. La certidumbre sensible que el hombre necesitaba para vivir, fue reclamada en el Medievo a la religión; y la Iglesia se la brindó a través de los signos de un lenguaje plástico en el que se expresaba una concepción del mundo fundamentada en la reverencia a la divinidad y en la pérdida del individuo en el seno del conjunto, del grupo; siendo por ello incapaz de intelectualizar su fe per sé.

La iconografía cristiana y la Defensa de las imágenes

La iniciativa de una iconografía cristiana de alcance universal, destinada a expresar ideas fundamentales y no, a poner de manifiesto actividades específicas de los individuos, debemos situarla en la época de Constantino. Se produce en este momento un transvase de la iconografía oficial a la creación iconográfica cristiana. El vocabulario del lenguaje iconográfico triunfal fue aceptado por el léxico de la cristiana y todavía hoy, la huella de las imágenes imperiales sobre el arte religioso de occidente, está latente. Así, podemos imaginarnos a Cristo ocupando solemne un trono, haciendo el gesto de bendecir, o rodeado de santos o ángeles a su lado. Sin embargo los orígenes del modo occidental de comprender las



Figs. 2y 3. Conques-en-Rouergue, iglesia abacial de Santa Fe. Portada occidental, detalle del tímpano. Los condenados son arrojados a las fauces del infierno (superior). El demonio reina en el infierno y reparte las condenas (inferior).

imágenes religiosas se remontan a los últimos siglos de la Antigüedad. A finales del siglo VI, después de algunas tentativas que tienen lugar en el siglo V, el papa Gregorio el Grande, definía el papel de la imagen cristiana de una manera que resultó determinante para el mundo de lengua latina: "*Pictura est laicorum literatura (la imagen es la escritura de los iletrados)*".

Para el pontífice la imagen, se convertía así en medio de conocimiento, especialmente del conocimiento de las cosas de la fe, y por tanto en instrumento de enseñanza de la religión, afirmando así, el papel pedagógico de la imagen cristiana frente a las corrientes iconoclastas. Durante la época de Carlomagno, eruditos como Alcuino, Teodulfo o Eginardo, contribuyeron a reafirmar la función pedagógica conferida al arte religioso occidental. Los primeros intentos por confeccionar una imagerie cristiana de finalidad didáctica se remontan al siglo V. En las paredes de los santuarios latinos, se rememoraban acontecimientos evangélicos, acompañándolos de inscripciones llamadas *tituli*; que servían de exégesis de las escenas representadas. Las grandes basílicas de Roma y Milán brindan numerosos ejemplos de estas imágenes y sus textos explicativos. En el Imperio Carolingio, esta tipología iconográfica de carácter didáctico gozó de un gran desarrollo, con grandes basílicas cubiertas de pinturas murales con largas inscripciones explicativas, que no obstante —hasta en sus realizaciones monumentales— se dirigían exclusivamente a una élite de clérigos instruidos. Si lo comparamos con los ciclos murales interiores y con la iluminación de manuscritos y objetos móviles, el aprovechamiento del lenguaje iconográfico en las portadas de las iglesias y elementos estructurales, se produjo con un considerable retraso, surgiendo los primeros ejemplos, en las fachadas cubiertas de pinturas de San Pedro de Roma, Parenzo o Civate, cerca de Milán; todos ellos a partir del siglo VI. Será a partir de la toma de contacto con la tradición filosófica neoplatónica, cuando se produzca el gran desarrollo del arte figurativo en Occidente.

Tras la lección aprendida a través de las traducciones de los escritos de Pseudo Dionisio y otros eruditos bizantinos, la imagen, pasará a ocupar el lugar protagonista que se le confirió, como medio de enseñanza en el seno de la cristiandad latina para el conjunto de sus integrantes, marcándose un punto de inflexión respecto a prácticas elitistas precedentes. Juan Damasceno, hacia el año 726, reflejaba de este modo su idea respecto de las imágenes

“cuando no tengo libros, o mis pensamientos me torturan, me voy a la iglesia que es asilo abierto a todas las enfermedades del alma. Las pinturas atraen mi mirada, cautivan mi vista, así... insensiblemente llevan mi alma a alabar a Dios”.

Damasceno, nos relata un proceso anagógico, basado en conducir el alma desde lo material a lo inmaterial, vinculando la visión mística de Dios con los valores de una obra de arte, con cuya contemplación se invitaba a la unión con lo divino. Por otra parte, el patriarca iconódulo Nicéforo, en el año 813, defendía la práctica de las imágenes recurriendo al criterio de autoridad afirmando, que están sancionadas por los mismos apóstoles: *“afirmamos que la delimitación o representación de Cristo no fue instituida por nosotros ni es una invención reciente. La pintura está dignificada por la edad y es coetánea de la predicación del Evangelio... De la misma manera que aquellos hombres nos instruyeron en las palabras de la divina religión, así también actúan del mismo modo, aquellos que representan en pintura los gloriosos hechos pasados”.*

La importancia de este texto radica en la equiparación que se hace del lenguaje verbal y del visual, como medios ambos de enseñanza. Siguiendo esta estela, encontramos las palabras de San Gregorio; quien defiende que las imágenes están en las iglesias, no para ser veneradas, sino para instruir las mentes de los ignorantes. En el Sínodo de Arrás (1025) se decretó que: *“los hombres iletrados pueden contemplar en las líneas del cuadro lo que no pueden aprender a través de la palabra escrita”.*

Como corolario de esta forma de entender las imágenes sacras, la Iglesia occidental creó un sistema formal propio, que acentuase la función conferida a las imágenes, creando un nuevo sistema perspectesco. Al cambiar los objetivos de la representación formal, que ya no se fundamentarán en las leyes de la percepción visual, a la determinación del tamaño según la distancia del objeto, sucederá un nuevo canon o escala, la del tamaño espiritual, según la cual, la proporción de los objetos aumenta o disminuye en relación directa con su cercanía a la divinidad. La fuente de inspiración no será el mundo material, sino el del espíritu, lo que trajo consigo la desaparición del principio de mimesis o imitación de la realidad visible, a favor de que lo representado se atenga más a una lectura inteligible que sensible, de los dogmas de la fe.

El papel conferido a la imaginería sacra románica

Paralelamente a este nuevo modo de entender las reglas que debían regir la práctica artística, en lo referente a los modos de representación de las imágenes, debemos considerar cual era la función pedagógica que se confirió a los iconos durante el Románico. En qué valores debían educar y sobre qué aspectos instruir. Para ello, debemos analizar como se estructuraba la sociedad del Medievo y a quien se dirigían esas enseñanzas. Dos realidades definen a esta sociedad medieval: el feudalismo, con las relaciones feudo-vasalláticas de él derivadas y la concepción tripartita y trifuncional que de la sociedad se tenía. Para imponerse como poder absoluto, la Iglesia debía someter a sus intereses a los dos grupos, caballeros y laboratores, que junto a los clérigos conformaban el orden social trinitario; y es ante esa necesidad, cuando se articula toda una campaña pedagógica a través de las imágenes en pro de la consecución de este objetivo, por parte de la Iglesia latina. En una sociedad de señores y vasallos, de poderosos y débiles, de poseedores y cosas poseídas, el Eterno, es “enseñado” por la Iglesia, como el Todopoderoso, Señor de señores. Dios es el gran Señor, la imagen que de él se proyecta a los hombres es la de autoridad feudal de la que todos somos sus vasallos. El Cristo del Románico que se muestra a través de las imágenes, no proviene de los Evangelios, sino del Apocalipsis. Es un Dios que castiga desde su trono de juez, rodeado de sus vasallos. Su poder es revelado al campesino como el del señor de su tenencia y al caballero como el de su señor feudal, por lo tanto todos le deben pleitesía. Para los intereses que perseguía la Iglesia Occidental en estos momentos, era necesario imbuir en las gentes la presencia de un Dios justiciero; de ahí que las imágenes que más predominen sean la de Dios en el trono de juez, rodeado por los veinticuatro ancianos, según la revelación contenida en el Apocalipsis. Y si en los juicios de la Tierra, el acusado nunca estaba solo, pudiendo sus allegados y amigos dar testimonio de su inocencia, la Iglesia hizo lo propio articulando, ante el temor infundido por el Juicio Final, mecanismos de alianza del hombre con los santos, para que estos intercedieran por ellos ante la furia de Dios. Esto coadyuvo al desarrollo de los movimientos de peregrinación y el culto a las reliquias, además de impulsar las afluencias de donaciones para consagrar iglesias a uno u otro santo, o las limosnas para facilitarse el futuro perdón; donaciones piadosas que iban despojando a los laicos en beneficio de los eclesiásti-



Fig. 4. Autun, catedral de San Lázaro. Portada principal, tímpano: detalle; pesaje de las almas.

cos, favoreciendo a su vez el desarrollo del arte sacro. Por otra parte, no todos los estudiosos del arte medieval, defienden que este tuviera un valor didáctico-religioso, como se recoge en el artículo publicado en 1947, por Meyer Schapiro, con el título *“Sobre la actitud estética en el arte románico”* donde recoge parte de la diatriba que San Bernardo dedica al abad Guillermo de San Thierry hacia 1124-25. En ella, arremete contra las esculturas claustrales que tientan a la concupiscencia de los ojos:

“Por otra parte, en los claustros, ante los hermanos que leen, ¿qué pintan esos monstruos ridículos, esas deformes hermosuras y esas hermosuras deformes? ¿a qué vienen esos monstruos inmundos, esos fieros leones, esos centauros monstruosos, esos híbridos semihumanos, esos tigres listados, esos guerreros peleando, esos cazadores tañendo el cuerno? Vense muchos cuerpos para una sola cabeza, o a la inversa, muchas cabezas para un solo cuerpo. Aquí vemos un cuadrúpedo con cola de serpiente, allí un pez con cabeza de cuadrúpedo. Aquí la parte delantera de un caballo arrastra tras de sí media cabra, o una bestia cornuda lleva cuartos posteriores de caballo. Aparece, en fin, por doquier tan rica y asombrosa variedad de formas que nos vemos tentados a leer en el mármol más que en los libros, y pasar el día entero mirando estas cosas más que meditando sobre la ley de Dios. Por Dios Santo, si estos desatinos no le dan vergüenza ¿por qué no piensa al menos en el gasto?”

Este estudioso del románico aborda el texto de Bernardo para refutar la idea de que en la Edad Media solo era considerado el arte, en la medida en que resultase útil y devocional. Para llegar a la conclusión de que durante el románico se prodigó también un arte desprovisto de sentido didáctico y simbolismo religioso, un arte profano fundamentado en valores de delectación y fantasía (el arte por el arte). Pensamos que las interpretaciones de Meyer Schapiro, sobre el texto de San Bernardo no se ajustan a las verdaderas intenciones pretendidas por el abad cisterciense, cuando envía su carta arremetiendo contra la riqueza escultórica de los claustros cluniacienses, ya que estas imágenes si que contienen un simbolismo religioso y cumplen una función pedagógica. No creemos que Bernardo condene tanto ese arte por ser irreligioso y estimulador de los sentidos, en otras palabras mera decoración, sino por su falta de “decoro” (concepto aplicado a las artes por los antiguos griegos y romanos). A los antiguos republicanos romanos, como sabemos por Plinio y su *“Historia Natural”*, libros 34, 35 y 36, el gasto innecesario, no proporcionado a la utilidad en las artes, les parecía escandaloso. Cualquier detalle debía

estar justificado y desde este punto de vista ético, la economía formaba parte del concepto de “decoro” aplicado a las artes. Hay constancia de que San Bernardo había estudiado en Chântillon a autores latinos como Cicerón, Virgilio, Terencio, o el mencionado Plinio. Además, era un doctor en la fe, que había hecho de su deuda para con los pobres, una forma de entender la vida monástica, y poseía una personalidad eminentemente práctica como recoge su leyenda dorada. Creemos por todo ello, que cuando muestra su disconformidad hacia las esculturas claustrales, no es porque como dice Meyer Schapiro en su artículo, Bernardo no vea en ellas “otro mérito que el de satisfacer la curiosidad ociosa”, sino por que, las entiende carentes de utilidad dentro del ámbito del cenobio, donde los monjes pueden instruirse y educarse leyendo los textos de la Biblia y los Santos Padres; máxime si como sabemos, en los claustros de los monasterios cluniacienses, los monjes leían y profundizaban en los Salmos. Bernardo arremete pues, contra su falta de decoro, ya que no queda oculto al cisterciense, el aspecto sacro y didáctico de esta imaginería. Como queda demostrado en otro punto de su diatriba, donde justifica esas “*deformis formositas ac formosa deformitas*” en las catedrales para atraer al pueblo, cuya devoción se anima más frente a ornatos materiales que frente a los espirituales. Ahondando en esta línea, destaca otro párrafo de la carta, escrita por Bernardo (1124-1125), donde continúa su particular cruzada contra el dispendio, al hablar de los pavimentos con figuras de santos en el templo: “*A menudo los viandantes pisan las caras de los santos. Si no hay respeto para estas imágenes sagradas, ¿por qué no tenerlo al menos, por los colores preciosos? ¿por qué hermostrar lo que pronto será ensuciado? ¿por qué decorar aquello que habrá que hollar? ¿de qué sirven esas formas hermosas en lugares donde continuamente las afea la suciedad?*”.

Debemos tener en cuenta, que las esculturas medievales se policromaban con vivos colores, como se puede observar en los restos de policromía de las esculturas del Pórtico de la Gloria, lo que servía para acentuar su poder de atracción sobre las gentes. A Bernardo lo que le molestaba, era que al situar las imágenes santas en los pavimentos y lugares de mucho tránsito, al ensuciarse perdieran parte de su valor como instrumento pedagógico, aludiendo con ello, de nuevo, al concepto de decoro. Respecto a la falta de valor simbólico-didáctico de los conjuntos de monstruos que poblaban los capiteles del claustro, contra los que lanza Bernardo sus quejas, debemos decir que estos híbridos, tenían

una larga tradición en oriente, penetrando muchas de sus creaciones por diversos caminos, nutriendo la imaginería del occidente latino. La presencia de formas monstruosas gozaba de gran aceptación, debido a su enraizamiento en la cultura occidental como herencia del mundo clásico y oriental, como atestiguan los bestiarios de la época. Pese a que su simbolismo escape a nuestra comprensión actual, estas representaciones de animales y seres fantásticos, fueron tan numerosas en la escultórica medieval, como las representaciones del Juicio Final o Cristo en Majestad, por lo que defendemos que compartían un mismo cometido pedagógico: enseñar a través del temor que despertaban en las gentes. Isidoro de Sevilla, escribió en sus *"Etimologías"*, del año 600, que los malhechores que habían sucumbido ante lo demoniaco a causa de sus actos, tenían que comer plantas mágicas que los transformaban en las formas animales y en los seres fantásticos más diversos. Retomando el hilo del contenido de la diatriba de Bernardo (1124-1125), en que se apoya Meyer Schapiro para exponer su idea de que estas imágenes son condenadas por el monje blanco, por estar carentes de sentido pedagógico y tratarse de un arte irreligioso, ejemplo de una actitud pagana ante la vida, una actitud de disfrute espontáneo; resultaría paradójico que si fuese así, un hombre como Bernardo que, según sus propias palabras, había renunciado a todas las hermosuras y deleites de los sentidos por Cristo y los tiene por estiercol, dedicase su tiempo a contemplar esas *"deformis formositas ac formosa deformitas"* hasta convertirlas en imágenes familiares lo que podemos deducir de la detallada descripción que de las imágenes vistas en el claustro cluniaciense realizada al escribir su carta a Guillermo de San Thierry. Aspecto este último sobre el que igualmente se interroga Meyer Schapiro: *"sin embargo, al recordar las esculturas monstruosas de los claustros, nos llama la atención que Bernardo, aunque condena esas obras como carentes de sentido, haya escrito un inventario tan gráfico de sus temas y las haya caracterizado con tal precisión"* (1977).

Si esas imágenes representaban un mero gusto estético, el arte por el arte, ¿cómo explicar su presencia en perfecto maridaje con esculturas que aluden claramente a un mensaje pedagógico?, ¿cómo iguales fantasías híbridas aparecen en forma de miniaturas en las obras iluminadas en los propios monasterios cistercienses?, por ejemplo, en las Morales sobre Job de 1111. Las mismas hibridaciones descritas por Bernardo y calificadas de irreligiosas por Schapiro aparecen, entre otros muchos



Fig. 5. Beaulieu-sur-Dordogne, iglesia abacial de San Pedro. Portada sur, tímpano: El Juicio Final, dintel: seres infernales.



Fig. 6. Miniatura cisterciense, perteneciente a las Morales sobre Job, de 1111.

lugares, en el tímpano de la iglesia abacial de Sainte-Pierre en Beaulieu-sur-Dordogne (Corréze), junto al tema del Juicio Final. En el arquitrabe podemos ver una serie de monstruos, seres demoníacos y al monstruo de siete cabezas del Apocalipsis de San Juan, clara alusión a los siete pecados capitales.

¿No sería esta misma imagen a la que alude San Bernardo cuando se expresa en los términos de “vense muchos cuerpos para una solo cabeza, muchas cabezas para un solo cuerpo”?

Cabría decir por tanto, que estas formas fantásticas del románico, repartidas por un elevadísimo número de iglesias y códices, al contrario de lo expuesto por Meyer Schapiro, calificándolas de *“inútiles desde un punto de vista religioso-didáctico”* formaban parte del mismo programa pedagógico ideado por la iglesia del Alto y Pleno Medievo, materializado a través de las artes plásticas y con un valor paralelo a las imágenes del Antiguo Testamento o del Apocalipsis.

Estos engendros, no surgen de la fantasía de artistas y promotores, ya que existe una larga tradición literaria que los recoge y conduce desde la Antigüedad al Medievo. El ya mencionado anteriormente, erudito cristiano Isidoro de Sevilla escribió en el año 600 la *“Etymologiae”* de los seres fabulosos, mientras que Pseudo Dionisio Aeropagita, en el siglo VI, identificaba lo bello con lo bueno y por tanto, la fealdad quedaba ligada a lo maligno. El filósofo irlandés Juan Escoto, cuyos conceptos fueron muy populares en el ámbito de la cultura eclesiástica, defendía que el atractivo de los monstruos estaba en que su deformidad estética inducía al creyente a buscar la hermosura absoluta en Dios y los Santos, como queda recogido en su tratado *“De divinis nominibus”*, hacia el año 864-866. A este respecto, resulta muy interesante la traducción que realiza Marie-Madeleine Davy, de las palabras de Bernardo *“deformis formositas ac formosa deformitas”* por *“belleza que tiene origen en la deformación y deformación que aspira a la belleza”*.

Las imágenes monstruosas pertenecen pues, al círculo temático cristiano como personificaciones del mal, del infierno y de las bajezas humanas. Siendo igualmente susceptibles de formar parte del plan de salvación de Dios, que la Iglesia es la máxima encargada de comunicar. Pudiéndose extrapolar su valor pedagógico en los claustros, donde se podía pretender hacer reflexionar a los monjes (en muchos casos se-

gundones de la nobleza) a través de estas imágenes. Como recogen sus biógrafos, Bernardo era un hombre instruido en las obras de autores sagrados y profanos, no pudiendo pues desconocer el valor religioso-simbólico que la tradición había conferido a las imágenes. Cuando lanza la cuestión: *“por otra parte en los claustros, ante los hermanos que leen, ¿Qué pintan esos monstruos ridículos?”*. No se está refiriendo a su significación temática sino, a si son o no decorosos. Ya que Bernardo puntualiza: *“ante los hermanos que leen”*, en otras palabras, para el monje blanco, las esculturas no eran necesarias para instruir y enseñar a aquellos que podían hacerlo directamente de las fuentes textuales, viendo en ello un mero dispendio. En palabras del propio Bernardo esas imágenes no eran más que *“vanidad de vanidades, aunque vanidad más insensata aún que vana”*. En el libro de Santiago de la Vorágine, *“La leyenda dorada”*, se recoge como el obispo Guillermo contesta a la carta de Bernardo en los siguientes términos: *“te deseo salud y no espíritu de blasfemia”*. Con esta expresión trataba de dar a entender a San Bernardo que en el escrito que de él había recibido, contenía conceptos blasfemos. Si como Meyer Schapiro decía, esas imágenes, contra las que Bernardo arremete, estaban vacías de contenido simbólico-religioso ¿por qué Guillermo le acusa de blasfemo? Bernardo no obstante, se limita, como defensor acérrimo de la ortodoxia cristiana a denunciar lo innecesario de esas biblias de piedra en los claustros, para los hombres que él llama “espirituales” y diferencia de los “carnales”, ya que toda la defensa hecha en favor de la imagen por la Iglesia como vehículo de enseñanza, se había dirigido a este segundo grupo. Bernardo, impelido de la Segunda Cruzada armada contra la herejía, pese a dejar constancia de su sensibilidad estética, no entendía la cruzada intelectual desarrollada por Cluny, a través de las imágenes; creando modelos de vida cristiana que serían impuestos por todo el orbe, llevando a cabo una labor pedagógica sin precedentes. Esculturas y pinturas debían instruir y educar, sirviendo así, como poderosos agentes de estructuración del mundo emocional e intelectual de los hombres del Medievo. Y es en la consecución de este último aspecto donde radica su gran aporte. Ya que por primera vez, un programa iconográfico se instrumentaliza con una función pedagógica destinada a la colectividad y no para determinadas elites, grupos o estamentos. En una sociedad como la medieval estructurada según un orden funcional tripartito, donde unos oraban, otros luchaban y los más trabajaban, se ideó una enseñanza universalista que llegase a todos y cada uno de estos

rígidos estamentos, para imponer su ideología, en detrimentos de otras ideologías. Para ello, retomó el modo de hacer de la Antigüedad, haciendo suya la máxima horaciana: *“doceo delectare”* (enseñar deleitando), a través de unas imágenes que captaban la atención de doctos e indoctos, mostrando de forma más intensa que la liturgia el mensaje de cual era la labor del hombre sobre la Tierra; es decir, la peregrinación hacia la salvación en el Juicio Final y se le advertía de las tentaciones y peligros que podían desviarle e incluso hacerle abandonar el “camino correcto”. Todos aquellos que en su existencia terrenal no cumplieran con los divinos mandamientos o vivieran al margen de la ley de Dios, tenían asegurado el sufrimiento eterno en el infierno.

El siquiatra austriaco Víktor Emil Frankl, en 1991, sostenía, que la sociedad industrial se había especializado en satisfacer todas las necesidades humanas, olvidándose de: *“satisfacer la más humana de todas las necesidades del hombre, la de encontrar sentido a la vida”*.

Siguiendo esta línea, el profesor Juan Marcelo Pardo, definía educar como:

“formar un hombre capaz de dar sentido a su vida”.

Tomando esta definición en consideración no debemos poner en duda, el papel didáctico que las imágenes sacras desempeñaron en la educación de los hombres y mujeres del Medievo, configurando un sistema de coordenadas que determinaba la entrada o no en el paraíso, el fin último que daba sentido a la vida de los hombres de la Edad Media. El poeta francés de finales de la Edad Media, François Villón, describe a la perfección en unos versos que escribió pensando en su madre, el impacto que estas imágenes tenían en las gentes:

*“Soy una mujer, vieja y pobre,
Ignorante del todo; no puedo leer;
En la iglesia de mi pueblo me muestran
Un paraíso pintado, con arpas,
Y un infierno, donde hierven las almas de los condenados;
El uno me alegra, me horroriza el otro.”*



Fig. 7. Salterio de Enrique de Blois. Un ángel cierra las puertas del infierno.

Conclusiones

A través de sus palabras podemos extrapolar como conclusión, que durante el Medievo, las imágenes adquirieron un papel protagonista dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje impulsado por la Iglesia. Gracias a los iconos, que el Occidente cristiano había sancionado, como medio de aprendizaje de los indoctos, la Iglesia confeccionó un sistema de coordenadas que daban la pauta respecto del bien y del mal que marcó las vidas de las gentes del Medievo, en pro de someter a todos los grupos que formaban el orden social establecido. Utilizando un lenguaje basado en el temor y en la propia idiosincrasia del sistema feudal imperante. Transmitiendo mensajes y manipulando los conceptos religiosos e incluso la propia idea de Dios.

Bibliografía

- Barasch, M. (1991). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial.
- De la Vorágine, S. (1982). *La leyenda dorada, 1*. Madrid: Alianza Forma.
- Dhabi, M.M. (1996). *Iniciación a la simbología románica*. Madrid: Akal.
- Durliat, M. (1980). *Introducción al arte medieval en Occidente*. Madrid: Cátedra.
- Eco, U. (1980). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Emil, F.V. (1991). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- Grabar, A. (1988). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza Forma.
- Geese, U. (1996). La escultura románica. En AA.VV., *El románico. Arquitectura, escultura, pintura* (pp. 256-323). Barcelona: Könemann.
- Leroux-Dhuys, J. (1998). *Las abadías cistercienses. Historia y arquitectura*. Barcelona: Könemann.
- Schapiro, M. (1977). *Estudios sobre el románico*. Madrid: Alianza Forma.
- Yarza Luaces, J. (1997). *Fuentes de la historia del arte I*. Madrid: Historia 16.