

anuario  
1989

INSTITUTO  
DE ESTUDIOS  
ZAMORANOS  
FLORIAN  
DE OCA MPO





# **ANUARIO 1989**

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS  
"FLORIAN DE OCAMPO" (C.S.I.C.)



**anuario  
1989**

**INSTITUTO  
DE ESTUDIOS  
ZAMORANOS  
FLORIAN  
DE OCA MPO**

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Ángel Mateos Rodríguez, Enrique Fernández-Prieto, Miguel de Unamuno, Juan Carlos Alba López, Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, Luciano García Lorenzo, Jorge Juan Fernández, José Luis González Vallvé, Eusebio González, Amando de Miguel.

*Secretario Redacción:* Juan Carlos Alba López.

*Diseño Portada:* Angel Luis Esteban Ramírez.

© INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS  
"FLORIÁN DE OCAMPO"  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)  
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZAMORA

ISSN.: 0213-82-12

Depósito Legal: ZA - 297 - 1988

Imprime: Gráficas Heraldo de Zamora. Santa Clara, 25 - ZAMORA

# INDICE





## ARTICULOS

ALFARERIA .....	13
Asunción Limpo y Llofrú, Carmen Jorge García Reyes, Susana Vicente Galende: <i>Alfarería popular de Toro</i> .....	15
ARQUEOLOGIA .....	93
Ricardo Martín Valls, Germán Delibes de Castro, Jorge Juan Fernández y Santiago Carretero Vaquero: <i>Campamentos de Petavonium</i> .....	95
Luis Carlos San Miguel Mate y Ana Isabel Viñe Escartín: <i>Excavación arqueológica en las murallas de Zamora “La Bajada de San Martín”</i> .....	111
Macarena Sánchez-Monge Llusa y Ana Isabel Viñe Escartín: <i>Documentación arqueológica de un horno de fundir campanas en el solar de la plaza de Arias Gonzalo (Zamora)</i> .....	123
Macarena Sánchez-Monge Llusa y Ana Isabel Viñe Escartín: <i>Excavaciones arqueológicas en la Iglesia de San Ildefonso</i> .....	133
Jesús Celis Sánchez y José Avelino Gutiérrez González: <i>Los Cuestos de la estación, Benavente (Zamora). Reseña de la III Campaña de excavación</i> .....	145
Jesús Celis Sánchez y José Avelino Gutiérrez González: <i>Noticia de la excavación de urgencia en “El Pesadero”, Manganeses de la Polvorosa (Zamora)</i> .....	161
Julián Santos Villaseñor: <i>“La Aldehuela”, Zamora. Resumen de la tercera campaña de excavación</i> .....	171
Angel L. Palomino Lázaro: <i>Las manifestaciones tumulares, no megalíticas del centro de la meseta. Nuevas aportaciones en la provincia de Zamora</i> .....	181
Alonso Domínguez Bolaños: <i>Intervención arqueológica en el castro de San Esteban, Muelas del Pan</i> .....	191
Ana I. Viñe Escartín y Macarena Sánchez-Monge Llusa: <i>Primera campaña de excavación en el Alcázar de Toro</i> .....	201
PALEONTOLOGIA .....	209
Emiliano Jiménez Fuentes, Santiago Martín de Jesús, Francisco Javier Ortega Coloma: <i>Excavaciones paleontológicas en Zamora</i> .....	211
ESTUDIOS ARTISTICOS .....	227
Inocencio Cadiñanos Bardeci: <i>Noticias artísticas de algunos templos zamoranos</i> .....	229
Carlos Domínguez Herrero: <i>Una portada románica</i> .....	239

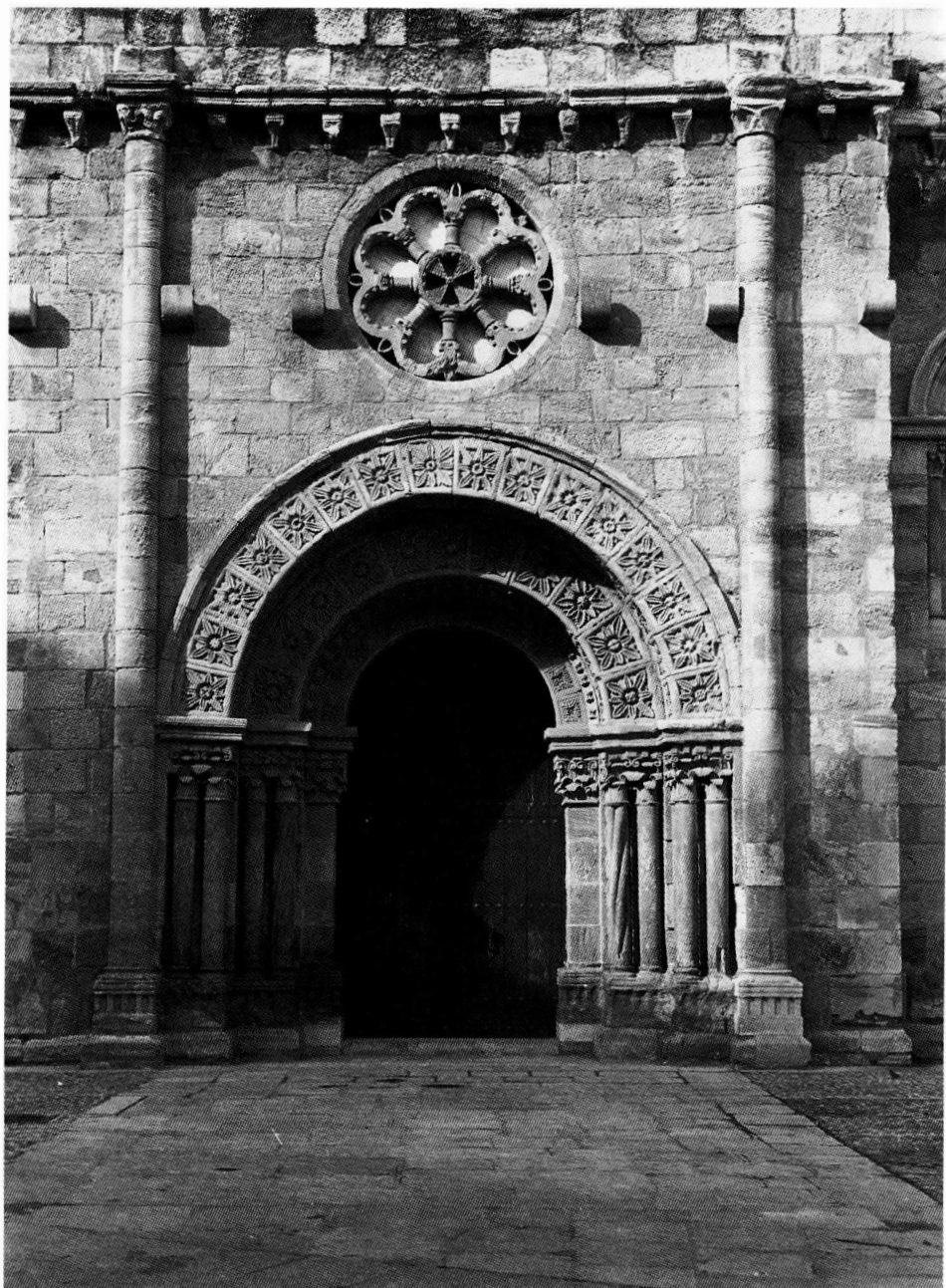
ECOLOGIA .....	273
José Ignacio Regueras Grande: <i>Rentabilidad de la caza mayor en la provincia de Zamora, 1986</i> .....	275
Pedro Ladoire Cerné: <i>Valorio, parque natural de Zamora</i> .....	383
ENSAYOS .....	415
Remigio Hernández Morán: <i>Artículos (I)</i> .....	417
HISTORIA .....	461
Antonio Matilla Tascón: <i>El Mariscal del Perú, don Alonso de Alvarado y su familia (I)</i> .....	463
Antonio Jesús Martín de Lera: <i>La Aljama judía de Toro y sus judeo conversos (1487-1494)</i> .....	505
M <sup>a</sup> José Espinosa Moro: <i>Fundación de las capellanías y otros destinos de las remesas de oro y plata enviadas por zamoranos residentes en las Indias. Siglos XVI-XVII (I)</i> .....	543
Enrique Fernández Prieto: <i>Diego de Ordax, conquistador en Centro y Suramérica</i> .....	615
Luis Fernando Delgado Rodríguez e Hilarión Pascual Gete: <i>La prensa zamorana no institucional del sexenio revolucionario (1868-1874). Análisis de los períodos conservados y aportaciones históricas</i> .....	629
LITERATURA .....	649
M <sup>a</sup> Dolores de Asís: <i>El símbolo del mar en la poesía de Octavio Uña</i> .....	651
Juan Carlos González Ferrero: <i>Las actitudes lingüísticas de una comunidad castellano-leonesa de carácter semiurbano: Toro (Zamora)</i> .....	663
<b>MEMORIA Y ACTIVIDADES</b>	
Memoria Año 1989 .....	709
I JORNADAS DE OTOÑO .....	715
Manuel Alvar López: <i>Español de dos mundos</i> .....	717
Alfredo J. Moyano Jato: <i>Avances en oncología médica</i> .....	737
Fernando Savater: <i>El pluralismo moral</i> .....	757
<b>INAUGURACION DEL CURSO</b>	
Rosario Prieto García: <i>Reacción, impacto y repercusiones de la Revolución Francesa</i> .....	777

# ARTICULOS



# “UNA PORTADA ROMANICA”

CARLOS DOMINGUEZ HERRERO



## INTRODUCCION

Una de las peculiaridades de la creación artística es su diversidad. Dentro de cualquier estilo, junto a obras que definen por sí solas sus notas más características, hallamos otras que, aun respondiendo a un mismo patrón estético, carecen de la maestría necesaria para convertirse en modelos representativos. En este último caso se trata por lo general de obras secundarias, “periféricas en el doble sentido de su ubicación en lugares alejados del epicentro donde se manifiesta realmente la fuerza creadora de un estilo, y en el de una marginalidad derivada de la tosquedad e imperfección de su traza. Comúnmente infravaloradas, estas obras tienen sin embargo un interés especial. Precisamente en virtud de su marginalidad, son las que en ocasiones reflejan con exactitud el sentido y la finalidad de una determinada producción estética. A diferencia de los modelos ideales, u obras tipo que fijan con nitidez los rasgos peculiares de un estilo, las obras secundarias permiten, a través de un efecto de contraste, captar la estructura subterránea del discurso y la creación artística.

El tema que nos ocupa es el pórtico sur de la iglesia de “S. Juan de Puerta Nueva”, situada excéntricamente en un lateral de la Plaza Mayor de la ciudad de Zamora. Muestra poco representativa de un románico tardío y provincial, tiene sin duda un valor secundario. Al igual que otras muchas dispersas por la geografía del Duero la obra es irrelevante en el conjunto del románico peninsular. De carácter menor, su organización espacial e iconográfica no coincide siquiera con la adoptada por la gran mayoría de portadas románicas.

De todos modos, aun en su marginalidad la obra posee un cierto atractivo. Ya en principio, su mera observación produce una sensación extraña. Prescindiendo de sus más que ostensibles diferencias con el modelo habitual, es quizá su misma factura, o bien la disposición mal calculada del conjunto de sus elementos, lo que suscita en el espectador la impresión de un desajuste, de una alteración o ruptura dentro de la obligada unidad que requiere toda composición escénica. A simple vista, entre las causas de esa discordancia cabría mencionar la tosquedad de jambas y capiteles, el volumen y superficie plana de unas gruesas arquivoltas, la excesiva dimensión de un arco imperceptiblemente rebajado, o la verticalidad de unas medias columnas que enmarcan el conjunto del vano. Rasgos de naturaleza diferencial, que a su manera definen la personalidad de toda obra de arte. Tomando ésta en su irrepetible singularidad, el problema consiste en saber si dichos rasgos son el producto de una insuficiencia técnica, o bien

responden a una lógica que se objetiva en la práctica de un artista convertido en productor y no mero reproductor de imágenes. Evidentemente, para aclarar la cuestión no basta con una descripción superficial y de carácter tipológico. En última instancia, para comprender el valor de nuestra portada es necesario proceder a un detenido análisis de su estructura.

La estructura de la obra de arte es básicamente discursiva. En sí misma, equivale a una construcción formal a partir de un lenguaje que transmite los principios de un todo o universo del sentido. En términos sociales diríamos de una “mentalidad” y/o “ideología”, cuya difusión tiene lugar mediante prácticas que constituyen verdaderos modos de comunicación. Dotadas de sus propios lenguajes, esas prácticas: discurso literario, científico, filosófico o estético, producen mensajes que convergen en una unidad de sentido.

Descifrar las claves de la mentalidad que está detrás de un lenguaje y su correspondiente práctica es una labor particularmente difícil. Requiere, cuando menos, el estudio pormenorizado de conceptos y enunciados cuyo sentido a veces se enmascara en la propia trama del lenguaje. Por lo que al arte se refiere, la reconstrucción del sentido oculto tras el discurso plástico es algo relativamente sencillo, siempre a partir de los modelos u obras tipo. No es el caso de las obras menores, donde tienden a diluirse la (eficacia y transparencia del mensaje).

Ello precisamente es lo que ocurre con la portada que nos ocupa. Expresión de la mentalidad medieval, al igual que cualquier otra manifestación del románico es inseparable de sus valores fundamentales. No obstante, el lenguaje plástico, aquí figurativo e iconográfico, no alcanza en ella el grado de perfección que consigue en las obras más representativas (piénsese, por ejemplo, en la claridad escénica del Pórtico de la Gloria). Pero, por otro lado, en esa insuficiencia es donde hay que buscar el valor estético de la portada en cuestión. Al no adaptarse plenamente al esquema de la obra tipo, facilita un juego de la significación que trastoca los principios de la mentalidad medieval. Gracias quizá a una involuntaria distorsión del lenguaje, el discurso plástico abre las puertas a una variación y a una nueva producción del sentido. En nuestro caso se trata de aquella que, en el ámbito ya del universo gótico, apunta hacia otra reflexión y otros lenguajes.

Desde estas consideraciones, el estudio del tema elegido pasará por tres momentos u operaciones sucesivas. En primer lugar, se establecerán los principios de la mentalidad medieval utilizando los enunciados de una práctica afín al discurso estético. A continuación, se intentará fijar el tipo

ideal de portada románica y la correspondencia de sus significaciones con los valores que informan la mentalidad medieval. En último lugar se analizarán los rasgos diferenciales de la obra objeto de nuestro interés, para confirmar que éstos responden a un importante desajuste o mutación del sentido.

## EL DISCURSO LITERARIO

En el ámbito de las mentalidades colectivas el mundo medieval nos ofrece una reflexión, discurso y a la vez modo de pensamiento, caracterizada por la incesante reiteración de sus conceptos y enunciados fundamentales. Midiendo su eficacia en términos de repetición del mensaje, el pensamiento medieval facilita el análisis de sus códigos y modelos comunicativos. Digamos que, sin tan siquiera pretenderlo, su monótona regularidad se convierte en un privilegio del método.

Desde una perspectiva histórica, el pensamiento medieval es un modo de reflexión que se materializa en múltiples discursos asociados a sus respectivos lenguajes. Como tal, su finalidad es la de producir un conjunto de enunciados que se articulan en una **cosmovisión**, o representación de una realidad pensada indistintamente como algo material y/o espiritual. En cierta manera, podríamos hablar de una “superestructura ideológica” proyectada sobre lo social a través de los mensajes producidos por diversas prácticas. Entre ellas, considerando la eficacia y accesibilidad de sus respectivos lenguajes, la literatura y el arte ocupan siempre un lugar destacado.

En lo que concierne a la reflexión medieval, el principio de jerarquía es uno de sus principales “motivos-mensaje”. Sin embargo, para comprender el papel que éste juega en su propio contexto cultural, es preciso excluir el matiz peyorativo que actualmente denota el término. Para nosotros, la palabra “jerarquía” es sinónimo de dominación, subordinación e imposición. En cambio, para una reflexión ajena al concepto de libertad como valor antropológico la jerarquía no es carencia o negación, sino precisamente todo lo contrario. Jerarquía es, en este sentido, el estado ontológico de una perfección alcanzada bajo la forma del Orden. En su propio dominio cultural, el principio de jerarquía constituye una verdadera idea-fuerza, entendida como creencia en la posibilidad de armonizar lo material y lo espiritual en un universo de imperturbable quietud. Universo ideal, sin duda muy parecido a áquel en que se recrea hoy la mentalidad moderna, y dentro del cual la naturaleza es sometida hasta quedar integra-



da en el orden teológico de la creación. Salvando su en apariencia irreducible contradicción, lo espiritual y lo material, lo positivo y lo negativo, son conciliados hasta formar un Todo de perfección y armonía. Todo impensable, por lo demás, sin la jerarquía como motor y principio energético: acción de lo divino/espiritual sobre-frente a la pasión de lo mundano/material.

Como práctica discursiva, la literatura medieval confirma la importancia de ese motivo-mensaje. En efecto, las ideas de orden y jerarquía son elaboradas una y otra vez por el texto literario, convirtiéndose así en objeto de comunicación. Algo que requiere un minucioso trabajo del lenguaje, cuyo resultado es la producción y articulación de un discurso con arreglo a 1º "significados" en la acepción de "unidades culturales" (Eco); 2º sus respectivas cadenas significantes. Unos y otros se inscriben en campos o ejes de significación, mediante las reglas de un código que los distribuye en función de sus valencias semánticas. De esta forma, cada enunciado particular es producido por la combinación y entrecruzamiento de las unidades de significación; semas, sememas, en una operación que se realiza a través de un juego de predicaciones. Por lo que atañe a nuestro motivo-mensaje, el punto de partida del proceso de significación sería: semas de "orden" y "jerarquía" dentro de un eje en el cual se oponen a los de "desorden"- "caos".

Para seguir el desarrollo de esta significación elemental y su estructuración en un discurso cada vez mas complejo, basta con analizar el texto literario. A este fin recurriremos a uno verdaderamente modélico, tanto por su relevancia literaria como por su claridad y sencillez expositivas. Para nosotros, las "Etimologías" de Isidoro de Sevilla no son únicamente uno de los productos mas acabados de la reflexión medieval; en este caso, además, constituyen un excelente material de trabajo.

Ya en una primera aproximación observamos que el conjunto de la obra apunta hacia una cosmovisión o concepción global del mundo: "*Mundo es esto que consta del cielo, la tierra, el mar y todas las estrellas*". Aunque no deja de sorprender en las coordenadas del pensamiento cristiano, el naturalismo del enunciado se explica si consideramos a su autor uno de los mas firmes herederos de la cultura clásica. De todos modos, y aun con todo lo que las "Etimologías" representan en la agotada tradición del pensamiento antiguo, es imposible ignorar que los valores naturalistas en sus páginas están fuera de lugar. Tomados al margen de su propio contexto cultural, carecen de significación en el aquí y ahora de las "Etimologías". En realidad no son mas que un puro artificio o, mejor aun, el

pretexto utilizado para marcar el umbral de un nuevo discurso. Sea como fuere, conviene precisar que la lectura naturalista de las “Etimologías”, un tópico más del saber académico, no hace sino indicar el lugar ocupado por una reflexión ausente. Es por ello que la obra de Isidoro, si convenimos en darle la importancia que merece, es mucho más que un vulgar y tardío remedo del discurso clásico. En su originalidad, es el lugar de articulación entre lo que queda del pensamiento antiguo y lo que emerge como un nuevo discurso. Las “Etimologías”, en este sentido, fueron en su día un inestimable trabajo de síntesis cultural, orientado a producir la significación y a estructurar los contenidos de un nuevo mensaje. Adivinamos desde el principio en qué pueden consistir ese trabajo y esa producción. Algunos pasajes de la obra son diáfanos al respecto. Uno de ellos, reproducción casi literal del anterior, nos permite comprobar cuál es el sentir naturalista que subyace a la concepción isidoriana del mundo. Se nos dice ahora, en efecto, que *“Mundo es el cielo, la tierra, el mar y las cosas que en estos han sido creadas por Dios”*. Se trata de una modificación sustancial, que demuestra la habilidad del autor para invadir y acto seguido reutilizar los contenidos del discurso clásico. La estrategia en realidad no puede ser más clara. El desplazamiento de la significación provocado por un cambio en la jerarquía semántica (Opera Dei), trastoca por completo el enunciado original. Porque si de un lado se admite la existencia de una realidad “siempre-ahí-ya dada”: cielo, tierra y mar como partes constitutivas del mundo, de otro, se reconoce también la de una voluntad superior facultada para crear los seres que la habitan. Afirmación, pues, de la potencia ontológica de un Sujeto capaz de llenar y animar –en consecuencia sobredeterminar– la materialidad inerte de lo dado. He ahí el motivo de esa caprichosa y arbitraria identidad que establecen las “Etimologías”: *“La naturaleza debe su nombre a ser ella la que hace nacer las cosas. Es, por lo tanto, lo que tiene capacidad de engendrar y dar vida. Hay quines han afirmado que la naturaleza es Dios, por quien todo ha sido creado y existe”*. ¿Cabe, acaso, una invasión más explícita del espacio cultural en que se movía el pensamiento antiguo?

A partir de aquí, de esta violencia ejercida sutilmente sobre la herencia cultural del mundo clásico, se perfila el sustrato de una nueva reflexión. El primer paso hacia ella lo dan las “Etimologías” al delimitar dos unidades básicas de significación –“unidades culturales” en la terminología de Eco–, caracterizadas por su extensión o capacidad para portar cargas y valencias semánticas. En sentido estricto, estamos ante dos constantes culturales cuya presencia es un hecho en el ámbito de las más diversas socie-

dades. En nuestro caso estos dos universales pueden reconocerse en las voces “**Cielo**” y “**Tierra**”. Toda la reflexión medieval, y dentro de ella las “Etimologías”, arranca de ambos significados como *matrices* de una combinatoria que trabaja desde este núcleo básico de significación.

Consideremos, pues, el primero de ambos significados. En su condición de invariante cultural retomada del discurso clásico, la voz “caelum” es empleada por Isidoro en su acepción naturalista; “caelum” es el medio natural donde se sitúan planetas y estrellas, inscritos en la regularidad de sus órbitas y movimientos. Percepción de lo real en su forma, composición y magnitud, cuya tangibilidad no impide, sin embargo, que el término con que es designado cobre sentido no a partir del objeto en sí, sino de la oposición y exclusión de su contrario (objeto-nombre). Incluso para el saber antiguo, las regiones de lo natural se disponen en una jerarquía no sólo espacial sino también simbólica. De ahí que las “Etimologías”, citando sorprendentemente a Lucrecio, afirmen que “caelum” es “aquello que se llama aire”; aire sinónimo de “eter” (aether), siendo éste el lugar (locus) donde se ubican los astros, pero también el espacio nombrado en su elevación y abismal distancia respecto del mundo; literalmente, “lugar que indica el fuego que se encuentra mas allá, en las alturas, separado de todo el mundo”.

Partiendo de esta matriz cultural, el trabajo del lenguaje procede en las “Etimologías” mediante una combinación textual regulada por un código. El resultado es la elaboración de cadenas significantes, cuyos elementos se asocian a la matriz como portadores de un determinado valor. Se trata en realidad de un juego de predicaciones, que discurre en función del eje positivo-negativo. En este caso, el juego se atiene aún a las reglas del discurso clásico. Y así, sin traspasar los límites de una concepción naturalista en sentido amplio, se nos dice en las “Etimologías” que “caelum” en griego es “ouranos”, esto es de “ver, porque el aire es transparente y muy diáfano para permitir la visión”.

“Caelum” coincide, por tanto, con aquella región de lo natural cuyo elemento, el aire, es un cuerpo dotado de ciertas propiedades: luminosidad, claridad y transparencia; convengámoslo, propiedades que cualquier código cultural atribuye al Ser pensado en su perfección absoluta. Del mismo modo, para el autor de las “Etimologías” “caelum” es sinónimo del éter; éste, al igual que el aire, cuerpo natural y en consecuencia intramundano, pero que posee la ingravidez como cualidad específica (innanitas). Cualidad verdaderamente única del Ser que es en su levedad incorpórea, o bien atributo de lo inmaterial como prólogo a una extensión y presencia

sin límites. Y en efecto, según las “Etimologías” “caelum” es asimismo “esfera del cielo”, o figura que en su circularidad expresa la perfección de lo equidistante. Es por ello, también, que esa esfera “no tiene principio ni fin”, siendo su dimensión infinita. Infinitud espacial y temporal que, al fin y al cabo, es el predicado del Ser por excelencia. Y ya, por último, según las “Etimologías” “caelum” es similar a “firmamento”, o sea “aquello afirmado por el curso de los astros y leyes inmutables”. Aun en el supuesto de un universo movido por fuerzas mecánicas, valor positivo que toda cultura asocia a lo que denota regularidad, estabilidad y permanencia.

En el eje dentro del cual se articula esta primera matriz cultural, primera en el orden de la descripción y en el de jerarquía, el texto isidoriano inscribe otra de significación opuesta, a saber, la de “terra” o “mundus” en sentido estricto. Todas las connotaciones positivas que la práctica del lenguaje asociaba a “caelum”, se convierten aquí en predicaciones negativas. Diferencia de concepto y diferencia de valor, que permite deslindar dos grandes campos semánticos como espacios de significación. En sus vértices, las matrices “caelum” vs. “terra” son el núcleo del que, por inferencia y derivación, se desprenden los innumerables anunciados de una cultura.

Debajo de “caelum”, y en cierta forma subordinada a él como espacio de perfección y armonía, la reflexión medieval sitúa una región inferior o mundana. Siguiendo de manera inversa el juego de la atribución del sentido, frente a la claridad y transparencia del éter “terra” es el objeto del que se dicen cualidades opuestas. Cualidades de lo profundo (*profundus*), o espacio que se hunde en los abismos de una materia opaca y refractaria a la penetración de la luz; en definitiva lugar de oscuridad, por tanto de confusión y desconocimiento, donde dominan las tinieblas en forma de un torbellino negro (según Isidoro “*vorago atra*”). De igual modo, la levedad e inmaterialidad del éter contrastan con la pesadez de la “gleba”, cuerpo compacto definido en las “Etimologías” como “*terra ligata*”; ser atado por ello a las servidumbres de su propia materia, y condenado a permanecer en la mortecina quietud de lo pasivo.

Aunque también, “terra” o “mundus” se caracteriza por una inestabilidad que contradice la calma celeste como expresión de inefable armonía. En vez de la regularidad que preside en el “firmamentum” el curso de los astros, la tierra es “*spongeidé*”, es decir cuerpo inarticulado “cuyas ruinas, generalmente interiores, sacuden todo cuanto se halla sobre ellas”. Inestabilidad que se traduce igualmente en imperfección del Ser; por un lado,

imperfección como duración y agotamiento: de la tierra se dice en las “Etimologías” que “se llama así (terra) por la superficie que se desgasta (terere) al pisarla”; por otro, imperfección como límite a una extensión que finaliza en la discontinuidad de un océano envolvente, “que rodea a la tierra (...) limitando sus confines”. Finitud, pues, como recaída en el no ser y negación de la presencia.

Una vez fijada esta oposición matricial, “caelum” vs. “terra”, la práctica del lenguaje opera con toda libertad. Como matrices de sus respectivos campos, ambos términos son *interpretados* en un primer desarrollo discursivo por dos significantes que admiten, a su vez, una multitud de cargas y valencias semánticas. El efecto de esa interpretación –tomamos la noción de “interpretante” en la acepción semiótica de Eco–, es un aumento de las posibilidades creativas del proceso de significación. Ahora bien, no debe pensarse tan sólo en un incremento cuantitativo dado en la ampliación del número de enunciados. Porque, aunque ciertamente hay un enriquecimiento del discurso cuanto mayores sean sus posibilidades combinatorias, el desarrollo de las matrices va mas allá del intercambio de términos reemplazados en la cadena de significación. A través de la metáfora o de la analogía, la interpretación es algo muy distinto a un mero artificio retórico. En última instancia constituye una compleja y nada fácil operación estructural, que introduce un nuevo código en el interior de un discurso ya dado. El resultado es la sobredeterminación de este último, mediante una serie de desplazamientos que trastocan no sólo la intención (mensaje), sino también el sentido mismo del discurso. En lo que a esto se refiere, las “Etimologías” son un ejemplo excepcional de esta clase de operación. Lo cual, por otra parte, explica la engañosa equidistancia que la obra guarda tanto en relación al pensamiento clásico como a la reflexión cristiana medieval.

Ya en la antesala de un nuevo discurso, el término “Deus” es el interpretante de la matriz “caelum”. Con esa interpretación, en apariencia un inocente juego o intercambio de significantes, el texto isidoriano amplía notablemente el campo de la significación. A costa, bien es cierto, de un sutil aunque también demoledor corrimiento del sentido. Por vía de la metáfora, el lenguaje trabaja lentamente hasta apropiarse y dobredeterminar los contenidos del discurso clásico. A su término, el resultado no deja de ser sorprendente. Pese a su vigor y arraigo cultural, al naturalismo clásico se ha visto reducido a metafísica cristiana. De este modo penetramos en el ámbito de una nueva reflexión, con un cambio en la intención y la contenidos del mensaje.

Siguiendo el curso de esa mutación y hasta diríamos perversión del sentido, comprobamos como en las “Etimologías” “caelum” no sólo es un espacio de orden, regularidad y permanencia. Mas allá de su perfección natural, de la estabilidad de sus cuerpos o de la armonía de sus leyes, “caelum” es ante todo la mansión (Habitatio) donde la divinidad tiene su “sede”. En consecuencia espacio reducido a lugar, superior en cuanto está ocupado por el “excelso”, es decir, por quien se sitúa encima de los cielos para dominar los seres y las cosas. En realidad, desde la introducción del nuevo interpretante la estrategia de las “Etimologías” se perfila con toda nitidez. El significado de la matriz inicial, “caelum”, es desplazado y subsumido en un término de significación inversa (inversión en vez de oposición). Lo que en principio era una simple perturbación o ruido, motivado por el aprovechamiento de un sustrato cultural al modo en que las iglesias visigóticas reutilizaron los materiales clásicos, concluye con una sobredeterminación y distorsión del pensamiento antiguo. De manera casi imperceptible todas las predicaciones positivas que se decían de un espacio colmado por lo natural son desplazadas ahora hacia el nuevo interpretante. Así, mientras que en el discurso clásico el orden y la perfección estaban inscritas en la mecánica natural de los cuerpos celestes, en las “Etimologías” es Deus” quien acaba por dominar y dirigir el orden del cosmos. Armonía de lo natural, pues, que es sobredeterminada por la incomparable y también implacable perfección de lo divino.

En definitiva, algo similar a lo que ocurre con la transparencia y claridad del “caelum”. Lo diáfano del éter se convierte aquí en transparencia de un Ser invisible (Invisibilis), lleno de luz y fuente de toda verdad. Por otro lado, ingravidez e inmaterialidad del aire trasladadas a la divinidad en su extensión y tiempo infinitos; “Deus”, se nos dice en las “Etimologías”, es incorpóreo e inmenso (incorporeus, immensus). Una traslación que incluye también la circularidad del “caelum”, el cual transmite su infinitud a un Dios sempiterno e inmortal (semper aeternus, immortalis). Finalmente “Deus” que es estabilidad (inmutabilis, impassibilis), del mismo modo que “caelum” era regularidad y permanencia.

El trabajo de significación no acaba sin embargo con estos deslizamientos del sentido. Para garantizar su eficacia no basta, en efecto, con la traslación o suplantación de las predicaciones y valencias semánticas. Es preciso además forzar la sobredeterminación, fijando un nuevo eje u oposición signifiante: “animado vs. inanimado”. Y así, pasando de la apropiación a la sobredeterminación, frente al movimiento mecánico del cielo y sus astros “Deus” es el espíritu vivo. En su inercia, la regularidad del

cosmos natural era también pasividad; o si se prefiere, impotencia como sujeción a la pesadez de una materia en sí misma estática. “Deus”, por el contrario, es potencia y posibilidad; en oposición a “caelum” es el Supremo Hacedor (Creator), causa y origen de todas las cosas.

La segunda matriz cultural, “terra”, es trabajada en las “Etimologías” por una amplia gama de interpretantes. Entre ellos, junto al término “hombre” en una posición central (homo), encontramos los de “animal” (animalia), y aquellos a los que Isidoro nombra “portentos”, “monstruos” y “seres metamorfoseados” (portenta, transformata). A diferencia de lo que ocurre con la matriz “caelum”, en este caso el desarrollo de la significación es mucho más extenso, como se desprende de la variedad de términos inscritos en la cadena significante. Buena prueba de esa riqueza y amplitud es la minuciosidad con que el autor describe la forma y constitución de los seres vivos. Sin embargo, la razón de esa amplitud no hay que buscarla en la diversidad de un supuesto objeto real –seres y cosas–, significado desde las claves naturalistas del discurso clásico. Lo exhaustivo de la descripción: hombre, animales, órganos y especies, responde más bien a lo que llamaremos efecto de significación o efecto de sentido. En última instancia, no es lo cotidiano y su apariencia multiforme lo que interesa al autor de las “Etimologías”. Lo que se busca en él es la posibilidad de provocar determinados efectos de sentido, al subrayar las connotaciones con que juega el trabajo del lenguaje. E indudablemente, dicho trabajo se refuerza por la reiteración explícita de la matriz inicial: “terra vs. caelum”, a través de significantes individualizados e insertos en sus particulares ejes de oposición. Lo que se pretende, en suma, es acentuar una y otra vez la diferencia de valor entre términos derivados de la primitiva oposición; también, de uno u otro modo, afirmar la coherencia y destacar la personalidad de lo que se anuncia ya como un nuevo discurso.

En este momento el trabajo del lenguaje pasa igualmente por una apropiación y ulterior sobredeterminación del significado. Lo mismo que sucedía con la primera matriz, nos hallamos ante un desplazamiento de las cualidades y valores asociados a la matriz “terra”. No obstante, mientras que la interpretación de “caelum” era unívoca, y ello en virtud de la unidad ontológica del Ser: Dios es uno y únicos son sus atributos, la de “terra” contrariamente se distingue por su dispersión. La riqueza y variedad de los interpretantes favorece tanto la atomización como la extensión del proceso de significación. Lo cual, de todas formas, no va en detrimento de su articulación y coherencia internas. Así, por ejemplo, el interpretante “homo” se asocia a su matriz cultural “terra”, por cuanto deriva según las

“Etimologías” de “humus”, en latín tierra o barro. Algo similar a lo que ocurre con los animales y seres prodigiosos (animalia, potentia), surgidos de una naturaleza mundana y terrenal que, tal como afirma Isidoro, está en el origen de las cosas y dentro de la cual aquellos comparten su materialidad y sustancia corpórea. Estamos, pues, ante una interpretación de la matriz cultural que va acompañada de la apropiación y traslación del significado. De una sobredeterminación, en definitiva. Porque al retomar el sentido de “terra” desde los enunciados naturalistas del discurso clásico, los interpretantes que las “Etimologías ponen en juego acaban por neutralizarlos para acentuar sus connotaciones negativas en relación a “caelum”, marcando de nuevo esa negatividad esta vez por oposición a “Deus”. El desarrollo de esa doble oposición está perfectamente dibujado. Por un lado, el eje “caelum/terra”; por otro, el eje derivado “Deus/homo”, “animalia” y en general el conjunto de los seres vivos. De esta forma, tenemos que la transparencia e inmaterialidad atribuidas al binomio “caelum/Deus” contrastan con la pesantez de unos seres atados a su naturaleza corporal, por ejemplo a la de la carne (caro) a su vez sinónimo de “terra”. Dicha materialidad no sólo representa gravedad, esto es imposibilidad de movimiento, sino también opacidad y oscuridad del ser, desconocimiento. Una oscuridad que, al igual que la reinante en las profundidades de la “terra”, es atributo de un hombre cuyo cuerpo (torax) esconde lo “arcano”, es decir “lo que se oculta a la visión”.

La dialéctica del bien y del mal, de lo positivo y lo negativo, es puesta también de manifiesto por el contraste entre la simetría del Ser y la imperfección de los seres naturales, en concreto de unos “portenta” resultantes de “la conjunción de múltiples diferencias”. Tales diferencias expresan siempre lo otro, lo terrenal y lo deforme, como negación de la imagen con que el mundo ha de reflejar la perfección divina. Y por último, presencia plena del Ser en su infinitud y permanencia, frente al cambio e inestabilidad de los seres naturales, entre ellos un hombre que camina hacia la decrepitud a través de sus “edades” (aetates); imposibilidad de permanecer y de ser, carencia e imperfección, que se manifiestan según Isidoro en las mutaciones de los “transformata”, apariencias absurdas que surgen de la descomposición de una forma y sustancia originarias.

Este es el mundo cuya imagen *recrea* el pensamiento medieval. Mundo de perfección y armonía, dentro del cual todo ocupa un lugar. El cielo frente a la tierra, lo espiritual frente a lo material, lo divino frente a lo humano, éstos son los espacios-signo donde se disponen seres y cosas.



Espacios de claridad, cuyos cuerpos-simbolos se inscriben en un Orden magistral; magistral y de alguna manera hiperbólico. Porque allí donde el lenguaje hace reinar la simetría como una de las condiciones de existencia del Ser, se produce inevitablemente un cierre del discurso. La causa es el agotamiento y saturación del significado, impermeable a la comprensión por un exceso de sentido. Lo cual resulta extraño, teniendo en cuenta que en semejantes circunstancias es imposible la circulación y captación del mensaje. Toda comunicación, que no es sino intercambio de diferencias y contrastes, queda excluida cuando se recurre a un enunciado tautológico. Y esto es lo que ocurre con la visión medieval del cosmos. Dada la perfección que a éste se le atribuye, su concepto no despierta mas que “incomprensión” e “indiferencia”. Al igual que la divinidad, la perfección carece de interlocutor en su dimensión absoluta; en realidad se basta a ella misma, dentro de lo que es auto-contemplación y reconocimiento de sí.

En ese preciso instante, el Ser deviene paradójicamente negación: (in)-material, (in)-corpóreo, (in)-efable, (in)-pasible; y he ahí entonces la dificultad, porque ¿qué cualidades pueden decirse de lo que no tiene cuerpo, ni movimiento, ni pasión, de lo que en suma es ya y por siempre perfección absoluta?. Indudablemente hay aquí un exceso de sentido, perjudicial en tanto anula las posibilidades mismas del lenguaje. Agotada en él y por él, la palabra deviene tautología. Para evitarlo y permitir la articulación del mensaje, es necesario forzar la apertura del discurso. Ello equivale a aminorar el esfuerzo de significación, introduciendo un “desnivel” en el plano isomorfo del sentido. Es lo que llamaríamos un “hiato irracional”, o anomalía que se interpone hasta quebrar la trama lineal de la significación.

En el caso de las “Etimologías” esa anomalía resulta de un desplazamiento o reinversión del significado, el cual viene a atenuar la rigidez de un cosmos pensado como UNIDAD de perfección. Se trata de una distensión o inflexión del sentido, que rompe la compacta simetría del modelo al significar la *cotidianidad amable de los seres*. Frente a una divinidad severa y mayestática, matriz universal del Orden, es el valor afectivo que Isidoro descubre en un mundo muy lejano de su imagen ideal. Al descender por vía del lenguaje hasta los últimos rincones de lo natural: descripción de órganos, miembros, funciones y cualidades, las “Etimologías” nos aproximan a la sencillez cotidiana de lo vivo. Estamos pues ante una apertura de la significación, como reconocimiento y aceptación de una realidad imperfecta, aunque también redimida en su bondad e ingenuidad origina-

rias; redimida y por ende acogida en la familiaridad de una especie de claustro cósmico, donde reina la paz soberana del Padre.

Esto es lo que sucede por ejemplo con la tierra; espacio de oscuridad, según veíamos, es por otro lado el objeto amable “que nos proporciona auxilio (ops) y al que arrebatamos sus frutos (tellus)”. De modo parecido los animales, seres bestiales en su irracionalidad, participan del orden divino por cuanto “nos ayudan en nuestro trabajo (...), y así el buey tira del carro y desmenuza con el arado los durísimos terrones de la gleba”. O los propios monstruos, aquellos que “parecen nacer contra la ley de la naturaleza”, y cuya finalidad sin embargo es anticipar, vaticinar y anunciar los designios del Ser supremo. Y por último el hombre; ser amable en su vivir cotidiano, maravilloso artificio de los sentidos, cuya bondad original es la de un niño que “conserva aún la tersura de sus mejillas”, o la de un anciano que, mezcla de imperfección y sabiduría, “es digno de lástima por su debilidad y desamor”. Un hombre que, pese a la corruptibilidad de su cuerpo, no es sólo carne sino también espíritu inmortal; gracias a él “mira a los cielos para buscar a Dios”, a diferencia de unos animales a “quienes la naturaleza creó inclinados hacia el suelo y dependientes de su estómago”.

En definitiva, tal es el mensaje que nos llega a través del discurso literario. En el Orden divino de la creación incluso el caos ocupa un lugar. Reducido por un acto de suprema voluntad, siempre puede ser incorporado, estar dentro, aunque a condición de ser salvado, pacificado y conciliado en el orden cósmico instaurado por la divinidad. Para el pensamiento medieval, lo monstruoso no es lo deforme. Lo monstruoso es obstinarse en DIFERIR, en permanecer fuera desafiando intencionadamente la potencia creadora del Ser. Dentro de la jerarquía universal, ésta es la verdadera maldad y el supremo pecado.

## **EL DISCURSO PLASTICO**

### *A) El modelo...*

El arte medieval es un modo del comunicar afín al discurso literario. La pertenencia de ambos a un mismo universo cultural queda demostrada por el paralelismo entre los temas de la plástica y la literatura medievales. Sin embargo, esa afinidad no impide que entre discurso literario y discurso estético haya siempre una diferencia fundamental; es la que media entre el texto y la imagen como lenguajes dotados de sus propios recursos técni-

cos, capaces por ello de determinar el modo e incluso la eficacia del mensaje.

El principio de orden y jerarquía es uno de los enunciados de la plástica medieval. Para comprender su articulación en un espacio de significación o discurso estético, recurriremos a uno de sus modelos más característicos, a saber, la portada del templo románico. En sus dos dimensiones, arquitectónica y escultórica, dicho modelo no es sino la escenificación del orden que preside el cosmos medieval.

En efecto, la portada de la iglesia románica simboliza un universo material y espiritual pensado en la armonía de sus elementos. Todo lo que pertenece a ese universo, producto abstracto de la reflexión medieval, se desgrana a través de imágenes y espacios en un orden perfectamente calculado. Al igual que en el discurso literario, aquí el objetivo del lenguaje no es otro que el manifestar su unidad y equilibrio internos.

Naturalmente, en este caso el comunicar emplea la técnica de distribuir espacios e imágenes como vehículos de una percepción visual. El montaje escénico es regulado por un código que dispone las referencias del espectador en un marco físico, inscrito a su vez en una jerarquía de valor. Aunque las claves del sentido son las mismas que las del discurso literario, el mensaje se transmite por un juego de oposiciones adaptado al carácter visual del medio de comunicación. De esta forma los campos semánticos del discurso literario se convierten en campos espaciales, donde se insertan las imágenes como elementos de significación. Los primeros harían las veces de "significados" entendidos como "unidades" o "matrices" culturales, mientras que las segundas funcionarían como "significantes" o "interpretantes".

Partiendo de esta concepción elemental del discurso estético, se impone en primer lugar una descripción zonal de los campos o áreas de significación, junto a la de los elementos iconográficos propios del modelo. Según esto, distinguiremos en la portada románica tres espacios bien delimitados:

A) El vano propiamente dicho. Es el espacio cuadrangular que enmarca el acceso al templo. Flanqueado por las jambas en disposición abocinada, se le asocia una iconografía que incluye las estatuas adosadas a estas últimas, representando generalmente personajes bíblicos. Al mismo tiempo, la decoración de los capiteles a base de motivos naturalistas tratados de forma abstracta e incluso fantástica; son temas animales y vegetales, a veces antropomorfos, reunidos en una extraña mezcla de ficción y monstruosidad.

B) El tímpano. Espacio semicircular situado encima del vano y delimitado por la línea del arco. Puede ser continuo o bien estar dividido por una imposta que aísla una pequeña franja inferior. Los temas que encontramos en él son los centrales tanto de la portada como del conjunto de la iconografía románica. Entre ellos, el de un "Pantocrátor" entronizado y envuelto en la mandorla, acompañado del Tetramorfos. Su representación en ocasiones es antropomorfa, mientras que en otras se recurre a sus respectivas simbologías: crismón, cordero místico, el león, el águila y el toro en sustitución de las personas de los evangelistas, etc. En la franja inferior localizada por encima del dintel, hallamos habitualmente personajes o escenas bíblico mundanas. A título de ejemplo, el colegio apostólico, los siete ancianos, el Juicio Final entre otros.

C) Las arquivoltas. Espacio también semicircular formado por las molduras que arrancan de las jambas y envuelven el tímpano, en un esquema abocinado que guarda relación con el del vano. La iconografía repite los motivos de los capiteles de las jambas, alternando a veces con personajes u otras referencias bíblicas. Ahora bien, dada la discontinuidad del plano en razón de la convexidad de las molduras, la escenificación no puede ser amplia ni continua. Los temas se colocan de manera aislada e individual, aunque en perfecta simetría por un efecto de repetición siguiendo la trayectoria del arco.

Estos espacios, junto a la iconografía que incorporan, no son un simple cuadro o retícula geométrica. Tampoco son, como a veces se sugiere, lugares idóneos para una representación con fines didácticos o estéticos. Dejando a un lado su contenido visual y meramente descriptivo, constituyen áreas o campos simbólicos equivalentes por su función a los campos semánticos del discurso literario. Interpretados por sus propios temas y modelos figurativos, básicamente son los ejes de un proceso de significación que en este caso es también trabajo y producción estética.

En el conjunto de la portada románica, de los tres espacios descritos el más inmediato es el vano. Inmediato en cuanto a proximidad y en cuanto a su significado. Como unidad o más bien matriz cultural, significa o simboliza el mundo. Un mundo cercano y material, que vive para sí en el furor de los sentidos. De acuerdo con los postulados de la reflexión medieval, se trataría de una porción del cosmos donde los seres habitan en un apretado desorden. Inmersos en él, lo monstruoso y lo deforme pugnan por retener su fuerza y vitalidad originarias, escapando a la racionalidad de un todo gobernado por designio del Ser supremo. Al hacerlo así, desafían las leyes cósmicas convirtiéndose en su permanente negación.

He ahí el sentido de la profusa maraña que decora los capiteles de las jambas; cuando distorsiona sus motivos naturalistas, el escultor románico está significando algo más que la pura y caprichosa entidad de lo fantástico. Mediante un lenguaje en apariencia absurdo, lo que hace en realidad es simbolizar (interpretar como función significante) la irreductible diversidad –desorden amalgama, monstruosidad– del ser intra e inframundano.

Sin embargo, todo esto no implica que el vano sea tan sólo el espacio-signo donde se concentra el mal. A semejanza del mundo, también caben en él seres simétricos y armoniosos, cuya malformación ha sido corregida por intervención de la voluntad divina. No es otro el significado de las figuras de las jambas. Figuras suspendidas para significar, precisamente por su posición inestable, la mediación y conciliación de fuerzas opuestas: el bien y el mal, lo divino y lo terreno, lo espiritual y lo material, la virtud y el pecado. De este modo, la confusión que envuelve las imágenes del capitel, maraña figurativa que expresa la densidad de lo real, contrasta con la quietud de apóstoles y personajes bíblicos. Son éstos, en actitud serena y reflexiva, los que encarnan una humanidad atada aún a las servidumbres del cuerpo, pero ya transfigurada gracias a la comunión con el Ser divino.

El tímpano es el espacio-signo que simboliza el más allá: “caelum vs. terra”. Todo lo que el mundo era imperfección se convierte aquí, dentro del espacio semicircular que encierra la bóveda celeste, en orden y meridiana claridad. Se trata de una escenificación alegórica mediante la cual se interpretan los símbolos y atributos del Dios creador. De este modo, un Pantocrátor entronizado gobierna con gesto severo la diversidad multiforme del cosmos. Gobierna y a un tiempo despliega su poder, suscitando el temor y/o el amor de quienes son iluminados por su bondad y sabiduría. Dentro del tímpano El es centro y medida para fijar con absoluta precisión la equidistancia de las cosas (principio de jerarquía). En definitiva, espacio de luz significado por la rotundidad de la misma composición escénica; sin duda, ésta logra su expresión más acabada en temas como el Pantocrátor y el Tetramorfos.

Por último, el espacio de las arquivoltas significa también el mundo. Nos enfrentamos de nuevo a lo material, interpretado por una amplia gama de temas animales, vegetales o antropomorfos. Retorno pues a lo mágico, con la deformación y ambigüedad de imágenes tan pronto reales como ilusorias. Desde el punto de vista del sentido, volvemos otra vez a lo intrínsecamente perverso, a lo deforme y a lo demoníaco. Las arquivoltas, al igual que el vano, son un espacio habitado por el mal. Sin embargo, pese a la afinidad decorativa entre el capitel y la arquivolta, en el caso de

esta última se advierte un deslizamiento del significado. Mientras que la iconografía del capitel nos desvelaba un mundo en movimiento, agitado por los instintos hasta formar una intrincada unidad –gestos procaces de unas figuras apelotonados dentro de su marco escénico–, en la arquivolta los seres del mundo no viven en la inquietud y el desorden. Han perdido su naturaleza después de haber sido penetrados por la luz y domeñados por la autoridad divina. Es por ello que sus imágenes se disponen lineal y simétricamente en la moldura de la arquivolta. E incluso, éstas no son sólo simétricas por su ubicación; lo son fundamentalmente al repetirse como copias in-diferenciadas. Mímesis, en suma, que simboliza la reducción de lo diferente a lo idéntico, es decir, a aquello que ha sido ordenado a partir de las semejanzas del modelo. Por tanto, dentro de este espacio o campo de significación que es la arquivolta, lo material existe como algo inmediato. Pero ciertamente no es ya la proximidad que intuimos en las figuras del capitel. En la arquivolta, lo natural carece de vitalidad y fuerza demoníaca. Aunque de alguna manera sigue siendo irreductible, la repetición del modelo neutraliza por un efecto de redundancia su deforme e inquietante realidad.

La articulación del mensaje con la delimitación de espacios e imágenes, significados y significantes, no concluye en este primer nivel de interpretación. Los espacios descritos son aún textos fragmentarios, que como unidades aisladas están lejos de agotar las posibilidades del discurso. Para llegar a un segundo nivel, es preciso introducir un nuevo punto de articulación que integre espacios e imágenes en un verdadero todo de sentido.

El artista románico alcanza este último nivel al organizar el conjunto con arreglo a una doble oposición. Espacial y aun tiempo simbólica, dicha oposición se estructura en torno a dos ejes:

- 1) “superior/inferior”; 2) “interior/exterior”.

En la oposición superior-inferior se inscriben los espacios del tímpano y del vano (“caelum vs. terra”). Entre ambos hay una jerarquía no sólo zonal, abajo/arriba, sino también simbólica, positivo/negativo. En virtud de esta última, lo superior: el tímpano-cielo interpretado por la iconografía Pantocrátor-Tetramorfos, se sobrepone a lo inferior, esto es a un mundo opaco y enmarcado por el vano. Se sobrepone y lo penetra, ordenando su caótica diversidad. Pero, por otro lado, lo inferior, lo infra e intramundano que está ahí y no deja de manifestarse, dista de ser un mero apéndice de lo divino. Aunque sojuzgado por el Creador, el mundo en cierta medida es también el soporte del espacio celeste. En su compacidad material, resulta absolutamente imprescindible para sostener la carga

de lo divino. Y lo es tanto desde un punto de vista espacial como simbólico. De igual forma que no existe la perfección sin su contrario, la dicción: palabra divina, sin la contra-dicción: silencio del mundo, tampoco el tímpano se sostiene sin su infraestructura material. ¿Qué mejor exponente de esta función del mundo que las jambas como base alegórica del dintel, a su vez soporte y línea divisoria?.

La oposición interior-exterior es la que media entre tímpano por un lado (interior), y arquivoltas y vano por otro (exterior). En el primer caso, el tímpano simboliza el dentro, esto es, el cielo como lugar de plenitud habitado por el Ser supremo. Frente a él, las arquivoltas como espacio donde se representa lo exterior, la envoltura de lo celeste abrazado por el límite del mundo; límite como nada o materia indefinida (arquivolta lisa o carente de decoración), o bien como naturaleza cuyos cuerpos han sido pacificados por influencia de lo divino. Al igual que en la oposición superior-inferior el vano mundo era el soporte del tímpano/cielo, la envoltura exterior significada por la arquivolta es una de las condiciones de existencia del Ser. En la ambigua y contradictoria relación de lo natural con su modelo, la simetría figurativa de la arquivolta nos habla de la oculta presencia de un “dentro”. Digamos que lo anuncia en su arbitraria e ilógica quietud. De forma similar, la arquivolta mediante el esquema abocinado nos introduce hasta un centro del que irradian toda la energía y el orden del cosmos; centro absolutamente centrado, donde encontramos el Pantocrátor en la *profundidad* de la mandorla. De lo que se trata, pues, es de acentuar la dimensión de dos planos y de un eje de significación: interior-exterior, que señala un “dentro” como ámbito de perfección, y un “fuera” que lo rodea y lo contiene. “Fuera” a modo de magma natural, que afirma la existencia de su opuesto al someterse a los designios del Dios creador, y ofrecerse como modelo que, en la perfección semicircular de la línea del arco, invita a aceptar su verdad e infinita sabiduría.

Esa misma significación “dentro-fuera” se da en la oposición tímpano-vano. De nuevo se nos conduce hacia la perfección que emana del Ser desde el centro absoluto del cosmos. Si ya la sucesión en profundidad de las jambas incita a converger, ir hacia, reencuentro, conciliación, y a penetrar en la misteriosa profundidad del dentro (este y no otro es el simbolismo de la mandorla), la severa circunspección de sus imágenes nos indica la dirección del bien, ofreciéndose como modelo de una perfección lograda en la contemplación y aceptación del orden divino.

En síntesis, la estructura del discurso plástico se organiza con arreglo a este juego de límites y oposiciones. Como medio de articulación y circu-

lación del mensaje, la iconografía se nos revela un lenguaje del que se sirve el artista románico para mostrar el equilibrio del cosmos; ello dentro de una jerarquía que opone Dios y mundo, alma y cuerpo, oscuridad y claridad, virtud y pecado. Cierre del discurso y clausura de la representación, armonía total en la morada del Padre. Por un lado, eternidad e infinitud; pero también, circularidad axfisiante de un Todo de perfección absoluta.

Pese a lo abrumador de la tautología escénica, hecho constatable en la viva impresión que aún hoy suscita la contemplación de la portada románica, ésta no es un texto simbólicamente cerrado. A semejanza del discurso literario, el conjunto escultórico que en ella se inserta tiene al menos un punto de fuga. Es aquél que permite abrir la estructura del signo, procediendo a la paradójica inversión de sus valores. Se trata de un juego o combinatoria estructural, mediante la cual se desplazan las cargas simbólicas de espacios e imágenes hasta redimir aquellos condenados a figurar, por tanto a significar, la negación en forma de imperfección y desorden. De esa inversión o redención simbólica surge la posibilidad de borrar la marca originaria, reordenando la estructura y los campos de la significación. Afirmar esta posibilidad recurriendo a un nuevo desarrollo del sentido, tal es la función simbólica del vano. El vano como hueco que rompe la uniformidad del espacio físico de la portada, también la univocidad del sentido, facilitando una evasión del Orden en que se ha petrificado la Perfección Absoluta. Evasión real y no ficticia toda vez que, frente a la compacidad e inmovilidad de la escena, la apertura hace posible un tránsito corpóreo y material. Como acto e intención, naturalmente ese tránsito oculta también un sentido. Aun sin estar incluido en el repertorio gráfico de la portada, se halla dentro de la representación cerrándola con la conclusión, que no oclusión del mensaje. Porque el vano, punto hacia el que conduce el mundo a través de la iconografía que lo interpreta: jambas, apóstoles, motivos del capitel, nos introduce asimismo en un “dentro”. Sólo que éste no es ya el tímpano como alegoría estática de la divinidad. El interior que descubrimos ahora es la morada tridimensional del Padre, la iglesia con el altar como trono y las naves como camino de perfección. Oscuro y afectuoso, es en ese interior donde el hombre penetra después de traspasar el umbral del vano, para purificar su alma del pecado y quedar ligado al orden de la creación. A diferencia de la portada, en el interior del templo la maldad y el desorden, el caos y la perversidad, se transfiguran hasta fundirse con sus contrarios. Nos hallamos, en definitiva, ante la iglesia como espacio y volumen donde se escenifica el mito cristiano de



la redención. Todo aquello que la iconografía de la portada nos comunicaba por medio de un lenguaje plástico, más allá de la línea del vano se materializa en una acción real. Esta puesta en escena es la que asegura la eficacia del mensaje, reforzándola incluso al convertir el discurso en drama.

*B) ... Y sus márgenes*

El pórtico Sur de la iglesia de S. Juan de Puerta Nueva difiere del modelo anterior. Aunque dispuestos de manera casi similar, los espacios e imágenes denotan un significado distinto al configurado a partir de los elementos del modelo. Sólo con contemplar las líneas maestras del conjunto, se intuye ya un notorio desajuste. La causa del mismo podría ser un cambio en la organización espacial, con un cuadro escénico ampliado por la presencia lateral de un par de medias columnas. Al mismo tiempo habría que señalar la introducción del rosetón como elemento dominante, situado no obstante en un lugar excéntrico a lo que propiamente es el ámbito de la composición. A diferencia del modelo, que tiende a resaltar la unidad de todos sus elementos, se aprecia aquí un descentramiento, o desplazamiento hacia el exterior de los espacios y sus contenidos simbólicos. Como ocurre con el rosetón, dicho desplazamiento no supone únicamente la ruptura visual del conjunto. En última instancia, el corrimiento de elementos y campos figurativos implica un cambio en el orden de la significación, hasta el punto que la correspondencia que guardaban entre sí los espacios-signo del modelo: tímpano, vano y arquivoltas, se ve modificada por un cambio en la jerarquía de sus valores semánticos. Lejos de ser casual, el desajuste, espacial y a un tiempo simbólico, anticipa las fórmulas de un nuevo discurso plástico.

En lo referente al vano, al observar la portada comprobamos que las jambas tienen una forma y disposición originales. Por un lado cuentan con una decoración pobre y de gran simplicidad; su fuste es liso, salvo alguna excepción en que está trabajado con motivos geométricos. Paralelamente, sus capiteles han perdido gran parte de la iconografía naturalista que suele emplazarse en este lugar de la portada románica. La única decoración, a base de temas vegetales, resulta un pálido y vulgar remedo del acanto clásico. También es de destacar la inusual disposición de las jambas en grupos de tres, para recibir conjuntamente la descarga de una gruesa arquivolta. De ahí que no esten todas ellas adosadas al muro, ni tampoco alineadas como es habitual hacia el fondo del vano. Junto a la de las

arquivoltas, su configuración aminora los efectos del esquema abocinado, denotando en su compacidad un vago aunque perceptible ascendente clásico.

Otra de las peculiaridades del conjunto es la falta del tímpano. La apertura del vano, prolongado verticalmente hasta la línea misma del arco, bien pudiera ser una deficiencia resultante de la incapacidad del escultor para llenar un espacio iconográficamente complejo. De ser así, dicha incapacidad contrastaría abiertamente con la factura ejemplar del rosetón, elemento en cuya ejecución no se han escatimado ni habilidad ni cualidades técnicas. De momento, la inexistencia del tímpano, simbolizado quizá por una fina hilera de estrellas que recorre la línea del arco, merece ser apuntada como una nota verdaderamente singular.

Las arquivoltas, tercer espacio que cierra la organización de la portada románica, presenta también rasgos distintivos. Sorprendentemente carecen de moldura semicircular, compuestas por dos planos que convergen en un perfil angular. Con un volumen desmesurado, lo rotundo y compacto de su línea le dan un cierto carácter monumental, que guarda un lejano parecido con el de una arquería clásica. La decoración alojada en sus superficies continúa siendo esquemática, aunque la talla está mucho más cuidada que la de los capiteles inferiores. El motivo es naturalista: florones, rosetas, incrustado en pequeños espacios cuadrangulares. Como venía siendo habitual, el tema se repite en una mimesis iconográfica, cuyas secuencias en este caso ocupan tanto el trasdos como el intradós del arco. Aun sin carecer de elegancia, el tratamiento escultórico deja entrever una cierta despersonalización, debida quizá al marcado planismo de la representación. La simetría, que según veremos es tan sólo aparente, contribuye *intencionalmente* a acentuar ese matiz abstracto y despersonalizado.

Siguiendo con la factura de la portada, se aprecian otras dos importantes novedades. En primer lugar el rosetón, seguido del par de medias columnas que flanquean el conjunto.

Dentro del repertorio iconográfico, el rosetón es sin duda el elemento dominante. Situado encima del vano, tiene forma circular adoptando en su interior un esquema radial, con brazos a modo de columnillas que convergen hacia su centro. Justo en él, contemplamos una pequeña cruz en aspa, que constituye el eje de esa disposición circular. Cuidadosamente trabajadas, las columnillas radiales demuestran el interés puesto en su ejecución. Tanto en el aspecto técnico como en el visual o decorativo, el rosetón es incuestionablemente lo más llamativo del cuadro escénico.

Las columnas laterales, por el contrario, carecen a primera vista de la menor relevancia. Son unidades adyacentes, cuya finalidad parece ser la de marcar con precisión los límites del conjunto. Aunque inseparables de éste, su ubicación resulta un tanto artificial, respondiendo quizá al deseo de acentuar una verticalidad que no deja de contrastar con la pensatez de otros elementos del vano.

Aun admitiendo su caracter peculiar, no necesariamente ajustado a las pautas del modelo, en nuestra portada la significación del discurso plástico parece mediatizada por la carencia o tosquedad de sus componentes figurativos. En ausencia de temas animales y antropomorfos, la iconografía sólo permite deducir una evidente falta de recursos instrumentales. Aunque, considerando la muy desigual factura de la decoración, también cabría suponer que el artista renuncia intencionadamente a la perfección formal, optando por trazos esquemáticos que le permiten abstraer sus contenidos naturalistas. En cualquier caso, resulta difícil admitir que el autor del rosetón no fuese capaz de "reproducir" formas que eran de uso común en el repertorio de la iconografía románica. Así pues, desechando la hipótesis de la imperfección o carencia técnica, lo mas probable es que lo singular de la decoración se deba a causas muy distintas. Y en efecto, hay numerosos indicios que avalan la idea de que estamos ante una suerte de "provocación", o si se quiere de una desviación que busca sutilmente la ruptura y recompensación del sentido mismo del discurso. De este modo, junto a la inexistencia del tímpano es de destacar también la ubicación del rosetón, que ya a primera vista quiebra la unidad fijada por el modelo ideal. Con ello la jerarquía marcada por la doble oposición, como se recordará "superior/inferior", "interior/exterior", se ve modificada por una imperceptible disociación del cuadro escénico. En lo que a esto se refiere, ¿cómo interpretar por ejemplo el sentido del discurso, cuando falta el tímpano en su papel de núcleo o centro simbólico?; o bien, ¿cuál es el significado del rosetón desde el privilegio de su posición dominante?

Pese a esta u otras modificaciones, no es imposible desentrañar el por qué de esa variación del discurso plástico, aunque para ello resulta imprescindible acudir a un código cuyas claves se han visto ligeramente desplazadas. Sin llegar a una auténtica ruptura, la variación es suficiente para provocar un corrimiento y a la vez una apertura del sentido. En última instancia, el autor de nuestra portada lo que hace es experimentar con los elementos y campos figurativos del modelo, para sobredeterminarlos al igual que el texto isidoriano hacía con el discurso clásico. Mediante un trabajo subterráneo, que no mide con precisión el alcance de sus efectos

de sentido, nuestro escultor se halla en camino de producir un nuevo lenguaje estético; en su imprevisible singularidad, éste se encuentra asociado a una reflexión aún equidistante de aquella que había alumbrado el cosmos medieval.

En el marco de la portada, el vano sigue representando el mundo. Es por tanto el espacio donde se sitúa lo terrenal, en su densidad y realidad inmediata. Sin ser del todo evidente, el paralelismo entre la portada y el modelo se presume desde la identidad de un mismo cuadro y organización escénica. Sin embargo, en lo que concierne a la primera, la alegoría ha perdido gran parte de su eficacia visual. A ello contribuye tanto la escasa decoración, como la desaparición de los contornos que dibujaban las formas del objeto natural. El esquematismo de los capiteles ya es síntoma de una pérdida de corporeidad. Por otro lado, junto a esa pérdida llama la atención la ausencia de figuras animales y antropomorfas. De alguna manera, con ellas se expulsa la fuerza vital de lo monstruoso y lo fantástico, pero también al hombre como ser que vive en el sosiego de la paz y la verdad divinas. En una perspectiva simbólica, es como si lo mundano fuera extraído del campo de la representación, para verse desmaterializado y reducido arbitrariamente a formas incorporales.

De modo similar, las arquivoltas constituyen un espacio que también simboliza el mundo. Como en las jambas, los motivos de la decoración son aquí exclusivamente vegetales, por lo que nos hallamos de nuevo ante una naturaleza en la que lo animado no ocupa lugar. Sólo lo vegetal, dotado de una frágil y débil corporeidad, parece tener cabida en un mundo que se quiere liberado de su fuerza y sustancia material. En cuanto expresión de una naturaleza ingravida y espiritualizada, las rosetas de la arquivolta sugieren además, con su inigualable simetría, la pasividad de un objeto constreñido a la quietud de lo regular.

Junto a la simbología que le es característica, el tímpano es el gran ausente de la portada. Con él se *volatiliza* el lugar que ocupaba la divinidad, provocando el desajuste en la unidad de la representación. En efecto, la ausencia del núcleo sobre el que descansaba la jerarquía simbólica parece dislocar irremediabilmente la armonía del conjunto. Sin embargo, bien mirado la ausencia es pura ilusión, toda vez que el espacio de lo sagrado no puede devenir un NO-LUGAR. De ser así el cuadro perdería todo su sentido, quedando reducido a una nada o vacío significante. Por esta razón lo que es una falta perceptible en lo instantáneo del efecto visual, no hace sino enmascarar el desplazamiento de los lugares y cargas simbólicas. En último extremo el NO-ESTAR de la divinidad nunca sería equivalente al

NO-SER, diríamos al absurdo de la negación ontológica, significando únicamente un SER-EN que ahora se encuentra alejado del mundo. Percibiendo la intención oculta del autor, la ausencia expresaría un distanciamiento, sin duda doloroso y traumático, entendido como ascesis voluntaria del Ser en relación a lo terreno. Si tomamos ese alejarse como la figura que da cuenta de un vacío puramente de lugar, es preciso volver la mirada y, en lo fugaz de un reflejo inconsciente, buscar el espacio-signo donde ahora se instala la divinidad. Intuyendo sin dificultad la dirección de ese desplazamiento, no tardamos en encontrar *arriba* el rosetón como vértice de la pirámide simbólica. Siendo el receptáculo de la divinidad, la esfera celeste no ha podido huir de la representación, sino que está ahí, haciendo notar su ausencia/presencia, significada ahora por un círculo cuya equidistancia y regularidad denotan la perfección del Ser supremo. Frente a la estática e inacabada semicircularidad del tímpano, limitado y seccionado en la línea que marca su conexión con el mundo, contemplamos aquí la circularidad de una esfera símbolo de perfección e infinitud; una esfera que permite el cierre y a la vez la apertura del espacio-signo, pero también la clausura y plenitud del propio elemento simbólico.

De todos modos, la alegoría del rosetón no pretende tan sólo resaltar la perfección absoluta del Ser. Al mismo tiempo su finalidad es sugerir que a ese estado se llega por un movimiento hacia dentro, por una ascesis espiritual que permite a la divinidad elevarse hacia Sí apartándose de lo terreno. Su conciencia logra así la plena identidad, al constituirse en y para Sí lejos de la inquietante presencia del mundo. Aunque tratado de forma mucho más sutil, con el desplazamiento y superposición de distintos planos simbólicos, estamos en realidad ante una prolongación del tema místico de la mandorla.

Precisamente en esa dirección apunta el cambio de modelo iconográfico. El rosetón implica una abstracción del significado, por cuanto la divinidad pierde en él su dimensión antropomorfa. En efecto, Dios no es ya el Pantocrátor que desde su severa majestad gobierna el orden del mundo. Al renunciar a un poder antes ejercido mediante la coacción y la violencia, no necesita encarnarse ya en un cuerpo material. Y así, dentro de la perfección circular del rosetón, los atributos del Ser pueden tornarse ingravidos y absolutamente inmatrimales. Liberado de su tensión con el mundo, el Espíritu como tal deviene perfección y plenitud.

En estas circunstancias, lo que remitiendo al modelo de portada románica llamábamos segundo nivel de articulación del sentido, con la integra-

ción de espacios e imágenes en dos ejes de significación: “superior/inferior”, “interior/exterior”, no puede menos de quedar modificado.

Nuestra portada conserva indudablemente la función del primer eje simbólico “superior/inferior”, pero lo hace en las coordenadas de un nuevo discurso plástico. Atendiendo a lo que apenas es aún el esbozo de sus enunciados, intuimos ya un cambio dentro de la estructura simbólica del cosmos medieval.

El mundo escenificado por el vano sigue estando bajo el influjo de la divinidad. Constituye pues lo inferior y subordinado a los designios de una voluntad superior. Sin embargo, la eficacia de la primitiva oposición queda visiblemente atenuada por la figuración esquemática de lo natural en jambas y capiteles. Según veámos, en nuestra portada lo monstruoso y lo fantástico sorprendentemente dejaban de pertenecer al orden del mundo. En su simplicidad figurativa, lo natural perdía sus connotaciones simbólicas al encarnarse en la débil sustancia de lo vegetal. Objeto frágil e inanimado, éste no puede constituir el soporte de una bóveda celeste caracterizada por su compacta densidad, al menos no de aquella que encerraba la indiscutible potestad del Monarca divino. Si acaso, la leve corporeidad de lo vegetal podría soportar el peso de una divinidad también desmaterializada.

En relación al eje “superior/inferior” otro aspecto que llama la atención es la ausencia del hombre. Figura familiar del pórtico románico, su falta sólo puede ser interpretada como resultado de un nuevo desplazamiento y ocultación simbólica. En cierto modo, lo antropomorfo no tiene cabida en jambas y capiteles porque ha dejado de pertenecer al orden terreno. Junto al resto de lo natural se convierte en un ente desmaterializado, quizá mas aun que los seres faltos de un alma mediante la cual siempre es posible ascender hasta alcanzar la verdad divina. Como sujeto espiritual, iluminado por la fe y revelación de lo Absoluto, el hombre, sin duda mas que ningún otro, es el ser capaz de desprenderse de su envoltura material. Puesto que no es sino la imagen de la divinidad, puede liberarse de las ataduras de la carne y de una opresión nacida de su propio pecado. Es así como, transfigurado, deja de estar bajo el poder del Déspota para aproximarse al Espíritu en su bondad y perfección incorpórea.

Dentro de la jerarquía espacial: “abajo/arriba”, “inferior/superior”, la portada nos descubre otra importante novedad. Como figuración del mundo el vano no sólo abarca jambas y capiteles, sino que se prolonga hacia arriba hasta incorporar las arquivoltas. En la concepción ontológica que se oculta tras el lenguaje plástico, éstas significan también lo natural, aun-

que no como magma que rodea la esfera celeste. En ausencia del tímpano, quedan asociadas al espacio-signo con el que su iconografía guarda una mayor afinidad. Pero, a diferencia de unas arquivoltas semicirculares, cuya ondulación representaba la superficie extensa y envolvente del cosmos, las de nuestra portada simbolizan la cumbre del mundo. Cumbre como momento y lugar de perfección, hacia el que se eleva una naturaleza liberada de su deformidad. De manera un tanto sorprendente, nos hallamos ahora ante una nueva dimensión de la materia. Neutralizada su vitalidad y fuerza demoníaca, disociada a la vez de su entidad y sustancia corpóreas, ésta sale de lo profundo para emerger en un espacio de luz. La metáfora del elevarse, como un emerger y salir de las tinieblas, tiene tanta más eficacia cuanto mas evidente se hace al espectador la ausencia del tímpano. Equiparable en realidad a un verdadero manifiesto ontológico, el impulso hacia “arriba” de lo natural viene a ser un apropiarse del lugar al que ha renunciado la divinidad. Allí es precisamente donde lo mundano recupera ahora su dignidad, dejando de exhibirse como un ente bestial que, sumiso pero también avergonzado, se oculta en la amalgama fantástica de sus entresijos. Sin embargo, dado que aquella renuncia es siempre voluntaria, la oposición simbólica “superior/inferior” conserva aún su función significante. Por ello, atendiendo al sentido último de la composición escénica, la divinidad continúa presente como causa y motor del devenir del mundo.

Todo en la decoración y disposición de las arquivoltas sugiere esa variación, o mas bien deslizamiento simbólico. Comenzando por su desmesurado volumen. Este, inusual hasta el punto de reducir a tres el número de arcos, acentúa la dimensión de las arquivoltas en relación a otras partes del vano. En términos simbólicos esto supone afirmar la identidad y personalidad del objeto significado, lo cual comienza a ser posible porque lo mundano ya no está sujeto a la axfisiante proximidad de la bóveda celeste. De esta forma, aun representando lo inferior, que no es necesariamente lo oscuro, lo natural manifiesta en las arquivoltas una irrenunciable voluntad de ser. Esta viene dada por la rotundidad de sus volúmenes, aunque también por la regularidad y proporción de sus medidas. A diferencia de la superficie ondulante que crea la arquivolta semicircular, expresión de un magma o materia informe y sin límites precisos, el doble plano angular –trasdós e intradós– define inequívocamente la dimensión y contornos de lo terreno.

De acuerdo con esta nueva significación, que no deja de ser insólita en el marco de una reflexión orginariamente teocéntrica, el mundo figurado por las arquivoltas alcanza una asombrosa plenitud. Al menos esta es la

impresión que produce la cuidada factura de la talla. Con su simetría, los temas vegetales de la arquivolta no sólo muestran la armonía de lo natural, sino que realzan además una belleza encarnada en formas blandas y delicadamente espirituales. Aunque quizá la mejor prueba de esa plenitud haya que buscarla en un rasgo verdaderamente singular. Se trata de la individualidad que confiere a cada roseta su pétalo central, cuyos trazos, aún en la apariencia de sus semejanzas, resultan únicos e irrepetibles. A primera vista anecdótico, el hecho anuncia sin embargo la realidad de unos seres diferenciados, que afirman su identidad al exhibir sus perfiles corporales. Identidad en cualquier caso semioculta, casi imperceptible en la pequeñez de un trazo que emerge de lo constante y profundo de la mimesis. Aun así, ¿estamos ante el gesto nacido de una intuición espontánea, o mas bien ante la figura conceptual que en su transcripción iconográfica nos introduce en una nueva visión del mundo?. Sea como fuere, reconocer a lo material el valor de su diferencia supone una actitud muy distinta a aquella que contemplaba el cosmos a la luz de sus semejanzas, reflejo éstas del Orden impuesto por su inquebrantable unidad teológica.

En la cúspide de la jerarquía simbólica: arriba-abajo, superior-inferior, positivo-negativo, se emplaza el rosetón. Parusía escénica de la divinidad, ésta no ha cesado de gobernar desde las alturas el movimiento de seres y cosas. Si bien ha cambiado el soporte iconográfico, lo sagrado conserva aquí su privilegio y función ontológica. Ello no obsta, sin embargo, para que la proyección simbólica del rosetón sea distinta a la que poseía la figura del Pantocrátor. Y no sólo por la diferencia que media entre un significante abstracto, incluso de connotaciones esotéricas, y el cuerpo-signo donde se encarnaba el Monarca o Déspota celeste. En el cuadro de nuestra portada, la equidistancia geométrica del rosetón representa el Ser que únicamente se significa a Sí mismo; con su centro y radios convergentes, el círculo deviene metáfora que expresa la inigualable perfección de LO que ES. Aquí, a diferencia del universo del Pantocrátor, la plenitud de la divinidad no consiste en mantener el orden y la unidad del Todo. Una vez liberado de su tensión con lo real, la plenitud del Ser equivale a introspección y autoconciencia. Al apartarse del mundo se concentra en Sí para alcanzar el Absoluto, pero ello sin poder evitar una contradicción sorprendente y paradójica. Por un lado, su jerarquía es ahora indiscutible; el Ser gana en ascendente simbólico, del mismo modo que el rosetón gana en altura y perfección geométrica. Por otro, sin embargo, al abandonar el espacio del mundo pierde en última instancia su verdadero fundamento simbólico. Lejos del Mal y su vivificante dialéctica, el Ser deviene Espíritu



y autocontemplación de Sí aunque también, de algún modo, vacío de LO que se diluye en la perfección de su levedad incorpórea. Volviendo al texto isidoriano, abstraído en la plenitud de su círculo Dios se transforma en la NEGACION más absoluta, permaneciendo en la quietud de lo que (es) "in-material", "in-corpóreo", "in-efable", "in-mutable", "in-pasible"...

He ahí, pues, la contradicción que a nivel del discurso provoca el desajuste escénico de la portada. Desajuste visible, por lo demás, en la longitud de unas medias columnas que acentúan de manera artificial la verticalidad del conjunto. Ascensión hacia la cumbre siguiendo el impulso del Ser, pero sobre todo movimiento de éste hacia Sí. Debajo, pese a su transfiguración, permanece una naturaleza que se afana todavía en buscar su propia identidad.

El segundo eje espacial del modelo, articulado por la oposición interior/exterior, dentro-fuera, pierde también su significado. El motivo no es otro que la fuga del centro hacia el que apuntaba toda la composición escénica. Ausente el tímpano, con la elevación del rosetón el núcleo simbólico no es ya el punto de convergencia del resto de los espacios-signo. Como veíamos arriba, el mundo ha dejado de girar en torno a una divinidad espiritualizada. La disociación, que revela la perfección del Ser pero también la irrecusable autonomía del mundo, se aprecia en una atenuación del esquema abocinado, a causa de la dimensión de la arquivolta y de la propia apertura del vano. A ello contribuye sin duda el efecto visual del rosetón, que desvía la atención hacia lo alto y dificulta la percepción unitaria del conjunto.

De manera similar a lo que ocurría con los discursos literario y plástico, éste individualizado en el modelo de portada románica, la obra que nos ocupa tampoco es un texto simbólicamente cerrado. Mas lejos de la tautología incluso que sus homólogos, en su caso la imagen trabaja también como un medio para la producción y circulación del sentido. De esta forma, si ya el modelo abría las posibilidades de la significación a través de la acción del lenguaje, nuestra portada multiplica esas posibilidades. La razón no es otra que su confusa y engañosa equidistancia, muy parecida en el fondo a la que el texto isidoriano guardaba entre el pensamiento clásico y la reflexión cristiana medieval. Empeñada en un difícil equilibrio, su ambigüedad potencia inevitablemente la producción y el juego del sentido.

La estructura del modelo iconográfico, organizado en torno a sus ejes y campos simbólicos; proponía al espectador la evasión hacia un dentro o lugar donde tomaba cuerpo la implacable perfección de lo divino. Traspas-

sado el vano, se entraba en el templo como espacio tridimensional y escenario de una redención simbólica, donde el creyente alcanzaba la paz mediante una voluntaria expiación. El mundo en cambio queda atrás, petrificado y sometido a la férrea autoridad del *Déspota*, mientras que en el interior el *Padre* otorga su perdón devolviendo la paz y el sosiego. Al aceptar el camino de la mortificación y la renuncia, el templo se convierte para el cristiano en morada –“domus”, “habitatío”–, dentro de la cual le es concedido practicar su mismo ideal de vida; sin duda, ideal muy próximo a la quietud que reflejaban las imágenes de la portada.

Frente a este mensaje, unívoco en la simplicidad de su trama, el de nuestra obra está mucho más elaborado. Aunque todavía a manera de esbozo, nos habla de un cambio en los valores que hasta entonces informaban el grueso de la mentalidad medieval. Después de trazar una extraña y sorprendente parábola, el discurso estético parece volver sobre sí y retomar el espacio cultural invadido por el texto isidoriano. Al seguir una trayectoria oblicua a la de la reflexión medieval, la producción de imágenes recupera aquí las claves naturalistas del pensamiento antiguo.

Trabajando en esta dirección, aunque siempre de acuerdo con un específico desarrollo discursivo (nunca la espiritualidad del gótico será equiparable al racionalismo de la Antigüedad), el lenguaje de nuestra portada no se dirige ya a un sujeto obligado a “participar” en el Orden divino. Como era de esperar, en ausencia del *Déspota* el mensaje deja de ser necesariamente tautológico. Su originalidad, muy al contrario, estriba en liberar la significación enriqueciendo sus matices, y así, ahora la contemplación de la portada no suscita la impresión de estar bajo el axfisante poder de lo divino. A diferencia de una composición dominada por el símbolo del Pantocrátor, la escena nos propone aquí algo muy distinto.

En primer lugar invita a observar, a quedarse *fuera* para apreciar desde el exterior la belleza de lo natural. Materializado en las rosetas, éste no se oculta como materia deforme e incluso bestial. En vez del caos que nos muestra por lo general el capitel románico, las formas de lo vegetal exhiben en la arquivolta su incomparable plenitud. Sin llegar a lo sensual, que invariablemente continúa siendo un estado de perversión, la simetría de la decoración floral nos llama a contemplar el mundo y a deleitarnos con su intrínseca bondad. En cierta manera, la exaltación de lo real fuerza la inversión de todos los roles simbólicos. Sin duda lo terrenal es todavía reflejo del dominio y la perfección del Ser, por éste, a su vez, se impregna de su incomparable belleza. De este modo, en lo más alto de la jerarquía ontológica lo divino y lo mundano alcanzan su indisoluble unidad. Curio-

samente, cuando ambos se funden en la identidad del Espíritu absoluto, estamos muy cerca de uno de los puntos de inflexión que marcaban la línea del texto isidoriano: “LA NATURALEZA... ES, POR TANTO, LO QUE TIENE CAPACIDAD DE ENGRENDRAR Y DAR VIDA; HAY QUIENES HAN AFIRMADO QUE LA NATURALEZA ES DIOS, POR QUIEN TODO HA SIDO CREADO Y EXISTE”.

Pero, en segundo lugar, el mensaje de la portada es también una invitación a penetrar en el *dentro*. Nos hallamos de nuevo en el templo como mansión de la divinidad, encrucijada donde lo sagrado sustituye a lo terreno. Ahora bien, ese “dentro” no interviene ya como escenario de una redención simbólica, o al menos no de aquella que nace de una culpa o pecado originario. Mas que tridimensional, o si se quiere trinitario: el Padre en el vértice del triángulo divino, el interior que sugiere nuestra portada es un volumen abierto al incesante fluir del espíritu. Superando el umbral, el creyente se instala en una dimensión etérea donde está llamado a compartir la ascesis de la divinidad. Frente a la opacidad de un volumen en el que la expiación era el precio de la comunión con el Padre, el “dentro” que intuimos mas allá de nuestra portada es un espacio de luz. Como símbolo de verdad, está inunda el templo hasta iluminar a un fiel extasiado ante la plenitud del Creador. Sólo que dicha claridad, atributo del *amor* e inagotable sabiduría del que Es en Sí y para Sí, irrumpe ahora desde lo alto. He ahí la proyección del rosetón como apertura física y simbólica del cuadro escénico. Aunque hacia “dentro” la divinidad es su fuente inmediata, la transparencia, metáfora del Dios-Amor, en último extremo proviene del “fuera”. Al igual que el éter isidoriano emana de lo natural, se esparce hasta penetrar en los intersticios de seres y cosas, para *afectarlos* y terminar fundiéndolos “dentro” de una común experiencia mística.

En este momento apreciamos el auténtico valor del discurso plástico. Aun en su carácter menor, nuestra obra encierra en los *márgenes* una profunda mutación del sentido. Y esto en mayor medida quizá que la propia iconografía gótica, obligada por razones didácticas a ajustarse a unos patrones homologables en parte a los modelos románicos. Aquí, sin embargo, lejos de las pautas y exigencias del estilo, el escultor ha gozado de una amplia libertad. El resultado es la DIFERENCIA, como variación y extensión de las posibilidades mismas del sentido.

Según veíamos anteriormente, la reflexión medieval creó un cosmos gobernado por el poder y suprema voluntad del Pantocrátor. Partiendo de esa idea y de su correspondiente universo cultural, el lenguaje plástico de

nuestra portada fuerza un sutil corrimiento del sentido. En vez de concentrar la significación en el vértice de la pirámide simbólica: el Dios-Padre como Monarca (Imperator) que establece la correcta armonía del mundo, aquella se distribuye ahora entre los términos de la primitiva oposición matricial: “caelum vs. terra”. De esta forma lo superior y lo inferior, lo positivo y lo negativo, el bien y el mal, dejan de tener una adscripción definida. Lo cual, además de diluir –dispersar, distribuir, esparcir– el núcleo de la significación, conlleva una liberación que permite a lo divino y lo terreno desprenderse de sus mutuas ataduras. Consumada la escisión, aquí simbolizada por la altura –ascesis– del rosetón y la compacta densidad –pensatez– del cuerpo del vano, ambos acaban por encontrarse para después fundirse en una comunión espiritual. Incluso en las formas lábiles y desmaterializadas de lo natural: folículos, acantos, pétalos, los seres del mundo afirman su propia identidad. Fecundados por la palabra divina, cuya bondad los rescata del abismo para *diseminarlos* como soplos de voz (flatus vocis) “dentro” de una nueva génesis creadora, asumen una individualidad que está llamada a compartir la ingrátida perfección del Espíritu.

Esta visión escatológica, menos densa en el aspecto visual pero también más compacta en lo que concierne al significado, nos conduce hacia un nuevo universo cultural. Dentro de él, la concepción del mundo se torna sumamente ambigua. En cierto modo, la obra que nos ocupa es un exponente temprano de lo que se ha dado en llamar el DUALISMO del gótico. Antes de que cristalicen las fórmulas estéticas del nuevo estilo. En ella se contiene ya, por un lado, la afirmación inequívoca del ser natural; por otro, la transfiguración de la divinidad en Idea y Espíritu absoluto. Entre ambas instancias, simbólicamente dissociadas pero sujetas aún al repertorio figurativo del artista románico, se abre camino una dialéctica muy distinta de aquella fundada en la tensión orden/desorden, jerarquía/anarquía, Dios/mundo. Dialéctica en sentido débil, cuyo mensaje escenificarían a la perfección el pilar y las bóvedas de la catedral gótica. Tratándose de una ascesis o movimiento hacia lo alto, ¿no es acaso el arbotante, soporte ingrátido y desmaterializado, la mejor prueba del equilibrio espiritual en que se apoya ahora el orden del cosmos?.

En cualquier caso, los elementos aún rudimentarios de nuestra portada: el rosetón y su transparencia, los florones con sus formas elegantes y simétricas, la elevación de las columnas laterales, se aproximan a los enunciados de ese nuevo discurso dual. De este modo, mientras que la ontología tomista será la transcripción discursiva del universo del Pantocrátor, el que intuimos tras la significación de aquellos está muy próximo a los con-

tenidos de la reflexión tardomedieval. Incluso como improbable y lejana coincidencia, el simbolismo del rosetón guarda una estrecha afinidad con la teología de Scotto. Asimismo, unos seres cuya individualidad nace de lo singular de sus apariencias, existentes en el trazo de unos pétalos casi imperceptibles, vienen a coincidir con aquellos cuya identidad será reivindicada por el nominalismo occamista.

**DIPUTACION  
de ZÁMORA** 

instituto de estudios zamoranos  
florián de ocampo  
(C.S.I.C.)

