

Imago: *la lexicografía del «doctus usus»*¹

Juan Luis CONDE CALVO

RESUMEN

Después de distinguir entre los sentidos coloquiales (*publicus usus*) y especializados (*doctus usus*) de las palabras, y situar el estudio de estos últimos en el terreno de la historia de las ideas, el artículo indaga en algunas definiciones que los teóricos medievales ofrecen en torno al ambiguo concepto de *imago*, a fin de ponerlas en relación con los conflictos ideológicos y extralingüísticos de todo tipo de los que aquéllas son trasunto.

SUMMARY

Once a distinction is made between current senses (*publicus usus*) and specialized senses (*doctus usus*) of words, and the study of the latter is established as a branch of the history of ideas, the article considers some of the definitions proposed about the ambiguous concept of *imago* by medieval scholars, in order to cast light upon the ideological and all kind of extralinguistic conflicts of which those definitions turn out to be a result.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco de un proyecto de investigación financiado por la Universidad Complutense de Madrid.

1. «*Publicus usus*» y «*doctus usus*»

Iam virtutem ex consuetudine vitae nostrae sermonisque nostri interpretemur nec eam, ut quidam docti, verborum magnificentia metiamur.

M. T. Cicerón, *De Amicitia* VI, 21

Itaque si proprio illo verbo quasi publico usus es et sic illum amicum vocasti quomodo omnes candidatos «bonos viros» dicimus (...), hac abierit. Sed si aliquem amicum existimas cui non tantundem credis quantum tibi, vehementer erras et non satis nosti vim verae amicitiae.

L. A. Séneca, *Ep.* 3, 1-2

Los pasajes citados de los autores clásicos nos ayudarán a situarnos en el terreno de nuestra reflexión. En ambos se propone un sentido doble y distinto de las palabras *virtus* (en el caso de Cicerón) y *amicitia* (en el de Séneca). Estos dos sentidos se corresponderían, apoyándonos en las expresiones latinas, con el *doctus usus* y el *publicus usus*.

Por distintas razones, ambos autores sugieren al lector que acepte uno de los usos con preferencia al otro: Cicerón propone en *De amicitia* un apego al sentido de *virtus* alejado del que los *docti* puedan darle (y al que acusa de *magnificentia*), en concreto aquél que descansa en la *consuetudo* y el *sermo*. En cambio Séneca advierte contra la falta de precisión e incluso de propiedad del uso cotidiano (*publicus*) de *amicitia*, insinuando la existencia de un sentido «verdadero», propio, de la expresión.

Estos dos acercamientos a la definición de significados, aparentemente incompatibles, vienen a delimitar dos áreas de estudio léxico. La propuesta de Cicerón (entender los vocablos según su sentido corriente en la conversación), delimita el área de trabajo de una lexicografía que podemos denominar «del lenguaje común». Su trabajo consiste en el análisis de los usos no técnicos del lenguaje, *palabras* cuyos *designata* adolecen de las que Stephen Ullmann denominaría «deficiencias de las palabras»², entre las que destacan la ambigüedad y la polisemia.

«Polisemia» y «ambigüedad» resultan, de hecho, dos caras de un mismo fenómeno, separadas por la intervención o no del *contexto*. Fuera de *contexto* las palabras tienen un mayor o menor grado de polisemia, es decir, una cierta gama de posibilidades de uso. En *contexto*, esa polisemia puede reflejarse como ambigüedad, esto es, como incertidumbre respecto de cuál de esas posibilidades es la que se actualiza. Precisamente el contexto (i.e., *las condiciones de uso*) se considera como el principal elemento desambiguador.

Sin embargo, «ambigüedad» no deja de ser, ella misma, una expresión polisémica. Quisiera concebirla aquí en los términos que William Empson pro-

² St. Ullmann, *Lenguaje y estilo*, Madrid, 1977, p. 270 y ss.

pone en su conocido trabajo de crítica literaria *Seven Types of Ambiguity*. Allí, escribe ³:

«Propongo usar la palabra (ambigüedad) en un sentido ampliado, y consideraré relevante para mi tema cualquier matiz verbal, por ligero que sea, que dé pie a reacciones alternativas ante el mismo fragmento de lenguaje.»

Siguiendo la dirección propuesta por Séneca, en cambio, nos veríamos abocados a una lexicografía del *doctus usus*, una preceptiva donde ya no existen «falsos» sentidos (i.e., donde se pretende eliminar la posibilidad de reacciones diferentes ante un mismo enunciado): por ese camino, las palabras se han transformado en *términos* que designan *conceptos*, entendidos, en expresión de Ladislav Zgusta ⁴, como «un caso especial de *designatum* bien definido».

En el primer caso, nos encontramos en el ámbito del «lenguaje usual» (*publicus usus*), en el segundo del «lenguaje especializado» (*doctus usus*). En ocasiones es posible constatar cómo uno y otro uso siguen sus propios caminos de forma progresivamente divergente.

En tanto que el trabajo de seguimiento y estudio de la primera área de significados tiene sus propios problemas, derivados precisamente de la «inasibilidad» de sus *designata*, en el caso de la segunda área podría decirse que se abandona la lexicografía para entrar directamente en el terreno de la *historia de las ideas*.

Es obvio que el grado de interés de este seguimiento fluctúa notablemente en función de los términos objeto de estudio. Resulta comprensible que sea en torno a nociones abstractas, que transportan valores culturales muy «altos», especialmente ambiguas en la conversación corriente, donde la lucha sea más enconada. Cuando la selección afecta a *virtus* o *amicitia*, palabras-clave en la construcción de teorías filosóficas y religiosas que aspiran a influir directamente en la vida comunitaria, el rastreo nos sitúa ante un auténtico *estudio de los conflictos ideológicos* de una cultura o una época dada. La imposición de una u otra forma de entender tales palabras, la necesidad de precisar sus límites, pasa por una formulación pretendidamente excluyente que transmite el «verdadero sentido» de la expresión: la *definición* del «doctus», del teórico.

En este trabajo pretende ilustrarse esta «lexicografía del *doctus usus*» en el caso de la noción de *imago* en el latín medieval. Para ello se indaga en las definiciones de los teóricos medievales, trayendo a la luz algunos de los conflictos ideológicos subyacentes y de los cuales son trasunto sus formulaciones.

³ W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Penguin Books, London, 1965 (=1930), 1: «I propose to use the word (ambiguity) in a extended sense, and shall think relevant to my subject any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language».

⁴ L. Zgusta, *Manual of Lexicography*, The Hague-Paris, 1971, 32-33: «a special case of well defined *designatum*».

2. Polisemia y ambigüedad de *imago*

En su *Historia de la estética*, al tratar la cuestión de la terminología estética de la Alta Edad Media, Wladyslaw Tatarkiewicz se expresa de la siguiente manera ⁵ (los subrayados son míos):

«Los romanos tradujeron los términos estéticos griegos al latín, y los escritores cristianos emplearon la terminología latina. Pero su léxico fue producto de necesidades cotidianas y religiosas antes que científicas, lo que condujo a que la misma palabra se usara con varios sentidos y sin ninguna precisión. Así, se empleaban distintos términos para expresar la misma idea —como podemos observar en los sinónimos recogidos por San Isidoro—, o la misma voz tenía diversas aplicaciones, unas veces prácticas, y otras simbólico-religiosas o estéticas.

Así, por ejemplo, *figura* significaba “rostro”, “símbolo” o “forma”. La voz *forma* era empleada en un sentido jurídico y filosófico (como lo esencial del Ser platónico o aristotélico) o estético (como “adorno”). *Imago designaba la representación o retrato de cualquier ser viviente, así como una alegoría de los seres supranaturales* (...)

Como vemos, desde los principios del cristianismo se fue formando así una terminología estética que estaba llena de ambigüedades y polisemia.»

Estas palabras resuenan como un eco bastantes páginas más adelante, cuando el autor se ocupa de los planteamientos estéticos de la Baja Edad Media, y más concretamente, de la escolástica tardía ⁶:

«Así en los textos de los escolásticos tardíos no encontramos siquiera las accidentales observaciones estéticas que hemos advertido en las obras de Santo Tomás o San Buenaventura. Lo único que hay allí son opiniones marginales, bastante parecidas a las de los escritores del siglo XII, quienes al perfeccionar los conceptos lógicos y metafísicos, contribuyeron indirectamente al desarrollo de la estética. En efecto, Duns Escoto y Guillermo de Occam siguieron perfeccionando los mismos conceptos de forma y figura, de idea y creación, de arte e *imagen*, y a consecuencia de su labor, los conceptos quedaron definidos con mayor precisión, revelándose al mismo tiempo su *polisemia* y los diversos matices de su significado.»

Y, más abajo ⁷:

«Aquellos ejemplos de análisis conceptual de Duns Escoto y Guillermo de Occam prueban que en la última fase de la escolástica —la denominada vía moderna— el interés por la estética fue prácticamente nulo, aportando sin embargo nuevos elementos a esta disciplina. Así fueron ordenados y aclarados ciertos conceptos estéticos, y además esto se hizo de la manera tí-

⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética* (3 vols.), Akal, Madrid, 1989, vol. 2, 89.

⁶ *Ibidem*, 285.

⁷ *Ibidem*, 287.

pica del escolasticismo tardío, revelando primero la *ambigüedad* y *polisemia* de los mismos y *mostrando luego la subjetividad y relatividad de las concepciones que la estética tradicional había tenido por objetivas y absolutas.*»

A juzgar por estos textos, podemos observar cómo *a lo largo de toda la Edad Media*, la ambigüedad y polisemia de la noción de *imago* no dejan de ser motivo de conflictos. Los conflictos que provoca la polisemia, y que producen reacciones diferentes por parte de un intérprete, pueden ser más o menos agudos. Cuando se trabaja sobre palabras de gran calado intelectual, como es el caso, nunca son desdeñables. Vemos cómo la lógica, la metafísica y la religión se entrecruzan con la estética conformando una tupida maraña ideológica. A lo largo de la literatura medieval en latín numerosos autores hacen de la definición de *imago* una tarea, y no por casualidad. *Imago* pasa como una manzana de la discordia por muchos conflictos culturales, políticos y científicos de la Edad Media.

Conviene advertir, por tanto, que en nuestro estudio no solamente estamos persiguiendo un problema de significado, sino un estudio de la relación de todo un ámbito cultural (describible en los términos «cultura medieval escrita en latín») con la noción de «imagen».

Dado que el propio Tatarkiewicz sitúa la raíz de los problemas del significado de *imago* en sus usos clásicos, convendrá una revisión previa de los mismos que nos sitúe en condiciones de avanzar en nuestra indagación.

3. Las raíces de la cuestión: *imago* en los clásicos

3.1. El planteamiento del ThLL

El *Thesaurus Linguae Latinae*, en su artículo dedicado a *imago*, distribuye sus sentidos en tres apartados:

- 1) *De eo, quod imitando assimilatum est alicui rei, i. q. effigies, simulacrum sim.*
- 2) *De forma vel habitu plerumque externo; de natura vel moribus.*
- 3) *Singularia.*

Si se observa dicha distribución se notará que los apartados 1 y 2 están contruidos de acuerdo con un eje de contraste que contempla el concepto en tanto que «interdependiente» y en tanto que «independiente» de otro.

En el primer apartado se contempla *imago* en su relación con otra entidad a la que podemos dar el nombre de «arquetipo» o «modelo». De ahí que algunas de las sinonimias que el ThLL propone sean *effigies* o *simulacrum*.

Dentro de este primer grupo de acepciones, conforme a una perspectiva que pudiéramos llamar *relacional*, se establece una doble distinción:

- a) *Praevalet notio IMITATIONIS.*
- b) *Praevalet notio SIMILITUDINIS.*

La visión «relacional» se desdobra así en torno a dos nuevos conceptos. En el primer caso (a), se focaliza la atención sobre la relación entre *un original* y *una copia*, entendiéndose *imago* como la «copia»: es lógico que aquí se propongan sinonimias como *umbra* o *simulatio*. En el segundo (b), la relación se contempla en términos de su *semejanza*, esto es, *imago* puede presentarse como «analogía» entre seres animados y cosas, y también como mediador entre unos y otras, como representante suyo. Equivale entonces a *symbolum* o *signum*, o traduce el griego «*eikón*» o «*mímesis*». La Iglesia lo utiliza, según el diccionario, como sinónimo de *praefiguratio*, *allegoria* o *typus*.

Por el contrario, en el apartado 2, el concepto «*imago*» se considera *per se*, sin atender a su condición de dependencia. Resulta entonces un equivalente de *forma*, y puede permutar con *species*, *figura*, *phantasma* o *aspectus*.

Respecto al apartado 3, resulta a mi juicio poco relevante y, hasta cierto punto, innecesario. Los tres ejemplos que se incluyen pueden muy bien encuadrarse en una de las dos perspectivas anteriores: por ejemplo, que *imago* traduzca el sentido platónico de «*idea*» puede ponerse en relación con los sentidos descritos en el apartado 1.

3.2. *Los conflictos en época clásica: una visión diacrónica*

Es ésta una sistematización *sincrónica* de los datos correspondientes al período cronológico que abarca el *ThLL*, y que deja sin esclarecer, por su propio planteamiento, ciertos aspectos históricos de la conformación de este concepto. Podemos completar y contrastar este cuadro con la descripción *diacrónica* que arrojan los resultados del trabajo de Raimund Daut ⁸. De acuerdo con su estudio, puede observarse una doble evolución de la noción *imago* desde el latín arcaico al tardío.

Por un lado, *imago* observa una *progresiva ampliación de su significado*, esto es, de su gama de aplicaciones. Hasta la época de Cicerón, el vocablo posee un valor restringido a la representación «mundana», concretamente a la de seres humanos. Esa palabra no se aplica nunca a las imágenes de los dioses ⁹:

«La imagen de los dioses se designa solamente con *simulacrum* y *signum*, nunca con *statua* e *imago*, con los que *simulacrum* y *signum* están en clara contraposición.»

⁸ R. Daut, *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer*, Heidelberg, 1975.

⁹ *Ibid.*, 141: «Das Götterbild wird nur mit *simulacrum* und *signum* bezeichnet, nie mit *statua* und *imago*, wozu *simulacrum* und *signum* in deutlichem Gegensatz stehen».

Y luego ¹⁰:

«La *imago* nunca está sujeta a valoración estética, sino que tiene un valor social y moral. Su objetivo es la *posteritatis memoria*. Hasta Cicerón *imago* es la palabra que transmite, propia y esencialmente, el concepto “efigie, retrato”, vinculado con la noción de un parecido propio de la copia.»

Esta restricción al «retrato humano», desvinculada de valor artístico, sólo se romperá más tarde, cuando, previos usos críticos o satíricos en Varrón y Lucrecio, pasa a aplicarse también a las imágenes de dioses y, consiguientemente, a incorporar un valor artístico («Kunstbild», en la expresión alemana de Daut).

Daut observa cómo, con el paso del tiempo, el significado se amplía aún más. Desde la época de los poetas augústeos puede usarse para la representación de cualquier fenómeno de la realidad, motivo escénico o forma mitológica o divina. Este movimiento de ampliación designativa no hace sino acentuarse en épocas posteriores ¹¹ (el subrayado es mío):

«En el testimonio de *pictor imaginarius* (Edict. imp. 7,9) puede reconocerse, para la palabra *imago* que presupone, una amplitud del significado lo más extensa posible (“pintura” también en el ámbito artesano). *Esta extrema extensión semántica de la palabra se ha hecho significativa para el latín medieval y las lenguas románicas.*»

El segundo aspecto destacable en la evolución semántica de *imago* está emparejado con el paso de su primer significado al más amplio de «representación artística». Daut observa cómo, al dar cuenta del griego «*eikón*» por medio de esta palabra latina, Cicerón introduce ocasionalmente (*De inv.* 2,1) también el debate griego respecto de las formas representativas: la *imago* es «*muta*», en oposición a la «*veritas*» del modelo vivo. Así, en contraposición a la primitiva identificación de la imagen y la entidad por ella representada (sobre todo en el caso de las imágenes divinas), la noción de *imago* entra en una nueva oposición: la «verdad» ya no está en la imagen, sino fuera y en oposición a ella, en la vitalidad de la realidad.

Es en este ámbito en el que hay que situar el uso ocasional de *imago* como «imagen de dioses», en lugar de *simulacrum*, por parte de Varrón (*Rust.* 1,1,4) y Lucrecio (2,609). Las razones de esa decisión en ambos casos es satírica, pero de signo contrario: mientras en Lucrecio, como puede suponerse, es de signo antirreligioso, en Varrón, antifigurativo. «*Bilderfeindlichkeit*» lo

¹⁰ *Ibid.*, 142: «Die *imago* unterliegt nie ästhetischer Wertung, stattdessen hat sie sozialen und moralischen Wert. Ihr Ziel ist die *posteritatis memoria*. *Imago* ist bis auf Cicero das Wort, das den Begriff “Bildnis, Porträt”, verbunden mit der Vorstellung abbildhafter Ähnlichkeit, eigentlich und wesentlich trägt.»

¹¹ *Ibid.*, 145: «In dem Beleg *pictor imaginarius* (Edict. imp. Diocl. 7, 9) lässt sich für das voraussetzende Wort *imago* ein möglichst weiter Bedeutungsumfang erkennen (“Bild” auch des handwerklichen Bereichs). *Diese äusserste Bedeutungsausweitung des Wortes ist für Mittellateinische und die romanischen Sprachen bedeutsam geworden.*»

denomina Daut, y apunta cómo esta hostilidad que Varrón exhibe hacia la representación figurativa de la divinidad prefigura un *topos* de la polémica patristica.

Estos dos movimientos de desarrollo del concepto (la progresiva ampliación de su gama de usos y el surgimiento de una oposición con el «arquetipo» sobre la base de la «verdad») nos sitúan en condiciones de describir el debate posterior.

(Nos ayudan también a comprender las limitaciones de la «lexicografía del uso común», representada por el *ThLL*, que no ofrece demasiada luz sobre la diversidad de reacciones a que conducirían los usos del vocablo, por ejemplo, sobre los lectores de los pasajes mencionados en Varrón o Lucrecio.)

4. *Imago en la teoría medieval: definiciones como trasunto de conflictos*

4.1. *Imagen y realidad: la «mentira del arte»*

Cuando Isidro de Sevilla ofrece la siguiente definición ¹²:

«*Pictura est imago exprimens speciem alicuius rei, quae dum visa fuerit, ad recordationem mentem reducit. Pictura autem dicta quasi fictura. Est enim imago ficta, non veritas*»,

¿por qué lo hace de una manera tan aparentemente errática? ¿Por qué, por ejemplo, no se hace ninguna referencia al *hecho material* de la pintura, a los materiales o al proceso de pintado, y se la considera sólo en su condición de «imitación»? ¿Por qué incluye esa «impertinente» reflexión sobre la realidad y la ficción, asociada a *imago*? Uno podría preguntarse asimismo por qué es pertinente la referencia a la función «recordatoria» de la pintura, y por tanto de la *imago*.

Pues bien, todas estas decisiones deben estar en consonancia con la visión que ocupaba los intereses intelectuales de Isidoro de Sevilla.

Uno de los temas mayores que recorre la Edad Media en torno a la cuestión de la *imago* —heredada, como vimos, de la Antigüedad clásica— es el que se plantea en torno a la relación entre la imagen y la realidad. Esta cuestión se deja ver en distintos momentos y circunstancias de la literatura medieval en latín, y está asociada a cuestiones teológicas tan importantes como la posibilidad o no de representación de los seres sobrenaturales; o a litigios filosóficos y estéticos tales como la comprensión misma de la noción de «arte».

En latín medieval, el término *imago* sirve para designar todo tipo de representaciones, bien sean religiosas o profanas, por vía de la pintura o de la escultura ¹³. En tanto que equivalente o traducción del griego «*eikón*», *imago*

¹² Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*, XIX, 16.

¹³ Un ejemplo de representación icónica no religiosa es el peculiar y farragoso texto del abate Hildegardis (s. XII) en sus *Physica* (I, 47 p. 1147 C): «Si aliqua *imago* secundum aliquem

estuvo en el centro de conflictos que se ventilaban en griego en el Oriente bizantino. Me refiero en concreto a esa «cuestión bizantina» que es la querrela por el culto a las imágenes y que dividió durante el siglo VIII al mundo cristiano en «iconoclastas» e «iconolatrás»: «uno de esos escasos acontecimientos históricos en que las convicciones artísticas se pagaban con la libertad y, a veces, con la vida»¹⁴.

Para los iconoclastas —a la postre derrotados— las tallas y pinturas religiosas eran absurdas, si no directamente blasfemas. La divinidad era irrepresentable porque, según ellos, «la imagen es incompatible con la naturaleza de lo divino»¹⁵. Representar, pues, a la divinidad mediante imágenes plásticas resultaba a su juicio no solamente impropio, sino irrealizable.

Tatarkiewicz resume así las causas de aquella disputa¹⁶:

«La causa fundamental del enfrentamiento fue el antagonismo entre dos doctrinas teológicas y dos conceptos del arte inspirados por ellas. Pero lo fue también el contraste entre las dos culturas que chocaron en Bizancio: la cultura plástica de los griegos y la abstracta del Oriente. Y tampoco podemos olvidar el conflicto entre dos distintos grupos sociales: en contra de las imágenes se declararon la dinastía y la corte y, vinculados con ellas, los representantes de las altas jerarquías eclesiásticas, mientras que el clero, los monjes y amplias

paratur ad laesionem et ad mortem illius, et si tunc ille farn apud se habet, ei nocere non valet. Nam homo interdum per *imaginem* maledicatur, ita quod inde laeditur et amens sit».

Salvo error en mi transcripción de la ficha manuscrita correspondiente del *Mitellateinisches Wörterbuch* (del que proceden numerosos pasajes aquí citados y a cuyos archivos tuve acceso gracias a la amabilidad del profesor Peter Dinter), la palabra «farn» sólo puede entenderse como un germanismo incrustado en el texto («helecho»).

Los ejemplos de *imago* para designar a una representación religiosa son numerosos:

1. «Erat autem in uexillis regum *imago* beate Marie Virginis, que Toletane prouincie et tocius Hispanie semper tutrix extitit et patrona» (*Crónica del Toledano* —c. 1180-c. 1243—, lib. VIII, cap. X. De victoria christianorum et strage sarracenorum, 7).

2. «Quod ferebatur Wibertus, pictore Romam misso, *imaginem* eius in tabula pingi fecisse, ut...» (*Wilh. Malm. pont.* 55, ca. 1125).

3. «Et in uno quoque receptaculo ex his que in circuitu ejus sunt, due apostolorum *imagine* forinsecus sculuntur» (*Liber Sancti Iacobi* —ca. 1150— [15], 7, 2 De Tribus Lampadibus).

4. «Nunc iam de *imaginibus et picturis*, quibus decus ecclesiarum augetur, dicenda sunt aliqua» (*Walahfridus Strabo, abb. Augiensis, Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum*, 8, p. 482 —840/2—).

5. «Grandes in delubris vestris *imagines tum pictoria tum sculptoria arte* ellaboratas adordandas vobis proponitis» (*Herm. Iud. conv.*, ed. G. Niemeyer, 1963, 3, p. 79, 2 —mediados s. XII—).

A juzgar por estos ejemplos, puede observarse que *imago* puede designar tanto a una imagen escultórica (una talla) como pictórica (una pintura) de una manera poco rigurosa: en 1 se trata indudablemente de una pintura, así como en 2; en cambio, en 4 se opone a «pictura» designando, por tanto —como en 3—, «talla». 5, en cambio, muestra su condición de «hiperónimo» con respecto al par de alternativas. En su oposición a «pictura», por tanto, «*imago*» actuaría como término no marcado.

¹⁴ W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, 42.

¹⁵ *Ibidem*, 43.

¹⁶ *Ibidem*, 42.

capas de la sociedad, fieles a la tradición y necesitados de imágenes concretas para su fe, defendieron encarnizadamente los iconos.»

Este problema no quedó limitado a Bizancio ni al siglo VIII. Todavía en el siglo XIII, el alemán Oliverus escribía en sus *Epistolae* ¹⁷:

«*Imagines littere sunt laicorum, que eos nobis ad memoriam revocant, quorum sunt imagines, devotionem excitant, et ex eis numquam virtus agreditur.*»

Evidentemente aquí *imagines* son imágenes religiosas, y estos son los argumentos iconolátras de la polémica: son las letras de los analfabetos, que evocan a sus representados y, por consiguiente, estimulan la devoción y la piedad. Uno vuelve a encontrar aquí la referencia al factor «recordatorio» que aparecía también en Isidoro y puede juzgar su pertinencia.

En su conflicto con la realidad —y mucho más en conflicto con la realidad sobrenatural—, la noción de *imago* se ve a lo largo de la Edad Media sometida a dos tipos de mirada: una «peyorativa» y otra «positiva», según si esa mirada la dirige un planteamiento «moral» o un planteamiento «técnico» o, si se quiere, «estético».

No es infrecuente —sobre todo, causalidad o no, en los textos más antiguos que he analizado— encontrar la noción de *imago* asociada a calificativos denostadores (*fallax, vana,...*) o connotada directamente de manera negativa ¹⁸. En esos casos, la idea asociada a la *imago* es la de la copia enfrentada con el modelo, el plagio con el original, lo falso con lo auténtico, la ficción con la realidad.

¹⁷ Oliverus, *Epistolae*, 5 p. 297, 19 (datadas en 1221).

¹⁸ Cfr.:

1. «*Fallax imago et vana est pulcritudo, mulier timens Deum ipsa laudabitur*» (Leandro de Sevilla, *De institutione virginum et Contemptu Mundi*, ed. Jaime Velázquez, FUE, Madrid, 1979, prólogo 1).

2. «*Perquirenti mihi (...) multae rerum fallacium occurrebant imagines*» (*Ibidem*, prólogo 62).

3. «(Iosquiamos) *Haec herba et insana vocatur, quia usus eius periculosus est; denique si bibatur vel edatur, insaniam facit vel somni imaginem turbidam*» (Isidoro, *Etymologiarum* I. XVII, 9, 41).

4. «*Timenda itaque es, humana vita, et multum cavenda, quae sic fugitiva es, sic lubrica, sic periculosa, sic brevis, sic incerta, ut quasi umbra aut imago aut nubs aut nihil aut inane dissolveris*» (Columbano, *Instructio* V, 2 —540-615—).

En estos textos se advierte un uso de *imago* con un sentido negativo: lo que no es auténtico, real.

De hecho, un sentido negativo cercano al moderno castellano «apariencia», «fingimiento» (=«simulación»), heredado del clasicismo, se mantiene en latín medieval en usos no técnicos de la palabra. En el siglo XII, Juan de Salisbury escribe contra las ambiciones mundanas de los eclesiásticos:

«*Sed esto ut his liceat qui carnales sunt contendere de principatu, uiris ecclesiasticis hoc usquequaque arbitror esse illicitum. Carnalium tamen exemplo sub imagine religionis obrepit impietas, et iam non modo contenditur pro sacerdotio sed pugnatur*» (*Policraticus*, lib. VIII, cap. 23, 809A).

4.2. Dios como artista: el problema «imago dei»

En palabras de Albert Blaise ¹⁹:

«Para ciertos Padres, no hay diferencia entre *imago* y *similitudo*. Para otros, *imago* representa los dones naturales y *similitudo*, la gracia, la elevación por encima de la naturaleza, el estado de justicia original antes de la caída, que hay que intentar recuperar mediante la imitación de Cristo ²⁰.»

¿De dónde surge semejante distinción léxica?

Uno de los puntos de conflicto más interesantes que, durante la Edad Media, afectan al debate sobre la definición de *imago* se deriva de la posición crítica que el vocablo tiene en la *Vulgata*, y concretamente en *Gen. 1,26*, donde se refiere la creación del hombre por Dios. La expresión *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*, suscitó una polémica interpretativa en la que se fundieron disputas teológicas y filosóficas al lado de las estrictamente estéticas.

El problema, tal como lo refiere Dürig ²¹, surge en torno a las especulaciones gnósticas, que basaban en ese pasaje el fundamento de su dualismo teórico entre Dios y una materia preexistente. Conviene recordar que la versión griega dice «*kat'eikónā*», que a su vez traduce el original *selem*. Por su parte, *ad similitudinem* responde al griego «*kath'homoiōsim*» (*demuth* en el original).

Según Dürig, sería Ireneo el primero que, en su *Contra los herejes*, establece una distinción conceptual entre ambos giros, interpretando el pasaje como una «doble» semejanza: según «*eikón*», la semejanza del hombre con Dios se establece en términos de lo «bajo», lo físico o natural, aquel parecido que el hombre no puede perder. Por el contrario, la semejanza según «*homoiōsim*» incluye lo «elevado», la «gracia», aquello que el hombre sí puede perder. A partir de entonces se produce una escisión ideológica y un debate en torno a esta cuestión de la creación en el que se ventilan un buen número de cuestiones, teológicas y profanas, filosóficas y estéticas ²².

En los orígenes de la estética escolástica, iniciada en el segundo cuarto del

¹⁹ A. Blaise, *Le vocabulaire Latin des principaux thèmes liturgiques*, Brepols, Turnhout, p. 625, nota: «Pour certains Pères, il n'y a pas de différence entre *imago* et *similitudo*. Pour d'autres, *imago* représente les dons naturels, et *similitudo*, la grâce, l'élévation au-dessus de la nature, l'état de justice, originelle avant la chute, qu'il faut tendre à retrouver par l'imitation du Christ».

²⁰ Cfr. Alberto Magno, *Summ. Theol.*, II, 14, 90, 1p. 172b, 12: «Genes. I, 26: «Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram». Ibi glossa: «*Imago* est in naturalibus, *similitudo* in gratuitis»».

Honorius Augustodunensis (ca. 1151/8), *Expositio in Cantica Canticorum*, 1, 1/2, p. 363 A: «Hoc autem differt inter imaginem et similitudinem, quod *imago* est in essentia naturae *similitudo* vero in imitatione boni vel mali; imaginem Dei natura aliter habemus, *similitudinem* peccando perdidimus».

²¹ W. Dürig, *Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie*, München, 1952, 82 y ss.

²² Cfr. R. A. Markus, «*Imago* and *similitudo* in Augustine», *REAug* 10 (1964), 125-143; A. Solignac, «*Image* et ressemblance, II B dans la patristique latine», *DSp* 7, 1971, 1406-1425.

siglo XIII, descuella la figura de Giovanni Fidanza (1221-1274), más conocido por su apelativo monacal, Buenaventura. Suya es la siguiente definición ²³:

«Dicitur *imago* quod alterum exprimit et imitatur.»

¿Por qué esa inclusión de la idea de «expresión»? En la definición de *imago* por parte de Buenaventura no conviene olvidar las secuelas de la polémica antedicha a propósito del Génesis: como observa Edgar De Bruyne ²⁴, *la teoría del arte de Buenaventura es sugerida por la doctrina de la creación*.

En tanto que franciscano, vinculado, por tanto, a la filosofía platónica a través de la versión agustiniana (y enfrentado en más de un debate ideológico a los dominicos, seguidores de planteamientos aristotélicos y cuyo más destacado representante sería Tomás de Aquino), se basa en la teoría del ejemplarismo. No es éste lugar para entrar en una discusión pormenorizada de sus teorías. Baste advertir de qué manera sus nociones estéticas, filosóficas y teológicas se funden en torno a *imago* en una solución de especial alcance —y diríamos «modernidad».

La «imagen» es, según Buenaventura, no sólo una imitación de lo real existente o imaginario, sino una expresión del genio del artista. El objetivo de las artes representativas —hacia las que obviamente Buenaventura no siente la menor hostilidad— no consiste tanto en representar el objeto material y exterior, como la «idea interior» que se halla en la mente del artista ²⁵. Toda obra es bella en la medida en que iguala el ideal que la ha concebido ²⁶.

Una doble comparación nos ayudará a comprender mejor el alcance de la noción de *imago* en Buenaventura. Compárese, en primer lugar, con la definición de *pictura* de Isidoro, mencionada más arriba, la siguiente afirmación del franciscano:

«*Pictura dupliciter cognicitur, aut sicut pictura, aut sicut imago* ²⁷.»

Desde esta perspectiva, todo resabio de hostilidad hacia el arte representativo se ha esfumado. Se abre la posibilidad de una consideración de la pintura en tanto que representación de un modelo (real o imaginario) y en tanto que producto en sí mismo. Ese producto puede evaluarse por sí mismo, independientemente de qué representa: incluso representando la fealdad del propio diablo, si ésta está bien conseguida, la pintura será bella.

Es cierto, por otra parte, que esa postura hacia la emancipación del arte imaginario de sus modelos, ya había sido iniciada el siglo anterior por parte

²³ *I Sent.*, d. 31, p. 2, a. 1, q. 1 (I, 540): «Sicut exemplar secundum proprietatem vocabuli dicitur expressionem per modum activi —unde exemplar dicitur ad cuius imitationem fit aliquid— sic e contratio *imago* per modum passivi et dicitur *imago* quod alterum exprimit et imitatur».

²⁴ E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval* (3 vols.), Gredos, Madrid, 1958, III, 227.

²⁵ W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, 246.

²⁶ E. de Bruyne, *op. cit.*, 220.

²⁷ *I Sent.*, d. 3, p. 1, a. un., q. 2. Recuérdese la observación hecha en la nota 12 sobre la condición de término no marcado de *imago* con respecto a *pictura*.

de los monjes de Chartres y San Víctor, enfrentados a este respecto con el rigor cisterciense. Así, un eminente miembro de la tradición de Chartres, Juan de Salisbury (c. 115-1180), ofrece la siguiente definición ²⁸:

«*Imago est cuius generatio per imitationem fit.*»

Es patente la ausencia de cualquier connotación negativa en la propuesta. Sin embargo, aún se contempla la *imago* como mera reproducción. La importancia de Buenaventura estriba en ese salto hacia la «expresividad» artística, ausente del debate hasta el momento.

5. La «navaja» de Occam: un sumario de los conflictos

Todavía en el siglo XIV, el padre del nominalismo Guillermo de Occam se ve en la necesidad de seccionar con su célebre «navaja» el concepto de *imago*. Esta es su prolija indagación en la polisemia de la palabra ²⁹:

a) Strictissime et sic *imago* est substantia formata ab artifice ad similitudinem alterius (...) Sic accipiendo imaginem de ratione imaginis est, quod fiat ad imitationem illius, cuius est *imago*; hoc tamen non competit sibi ex natura sua, sed tantum ex intentione agentis.

b) Alio modo accipitur *imago* pro tali formato, sive fiat ad imitationem alterius, sive non.

c) Tertio modo pro omni univoce producto ab alio, quod secundum rationem suae productionis producitur ut simile. Et isto modo filius potest dici *imago patris*.»

En esta triplete de acepciones, Occam pasa revista a un buen cúmulo de los problemas hasta aquí abordados: se establece una primera oposición entre los sentidos a) y b) frente a c) sobre el eje «obra artística/obra natural» —y que parece apuntar a un desgaje del problema teológico de la creación del resto de las cuestiones «estéticas».

La relación entre a) y b), por su parte, plantea una oposición semejante a la que organiza el artículo del *ThLL*: perspectiva relacionada/perspectiva intrínseca. La acepción a), por su parte, parece una suma de las definiciones de Salisbury (hincapié en la relación de *imitatio*) y de Buenaventura (hincapié en la idea expresiva a través de la noción de *intentio agentis*). En b), por el contrario, *imago* se contempla como concepto *per se*, en una perspectiva no-relacional, al igual que el segundo bloque del *Thesaurus*.

La cercanía de estas distinciones a la de los modernos lexicógrafos no puede pasar desapercibida (no en vano es un ejercicio de nominalismo), así como su dependencia sustantiva del debate propio de su época (detectable en las precisiones de a) y en el «tercio modo»).

²⁸ *Metalogicon*, III, 8.

²⁹ *Quaestiones in IV Sententiarum libros*, I d. 3, q. 10 B.

Estas cuestiones, que hemos considerado someramente hasta aquí —y que no pueden ni pretenden agotar el cúmulo de conflictos ideológicos subyacentes—, puede resumirse de la siguiente manera:

1.º *Teoría de la representación: lugar de lo natural y de lo sobrenatural.* La hostilidad o simpatía hacia la posibilidad y el valor de las formas representativas subyace durante toda la Edad Media a cualquier intento de definición de *imago*. Hemos visto, con Daut, cómo la cuestión se arrastra desde la Antigüedad clásica por parte de quienes consideran toda forma de representación como «muta», y en definitiva, como «falsa», frente a la vitalidad de la realidad. Este debate empieza vinculado a la posibilidad o no de representación de la divinidad o los seres sobrenaturales en general («iconoclastas» contra «iconolatrás»), pero se proyecta más allá en una mirada confiada o, por el contrario, desconfiada sobre las formas representativas. La noción de *imago* se convierte de este modo en una palabra-clave sobre la que se proyecta una actitud peyorativa o positiva, un prejuicio moral o una disposición puramente técnica o estética; en torno a ella se dirime una batalla propia de una visión general que aún no concibe el arte como una actividad creativa, sino que se sitúa frente al fenómeno artístico como frente a un dilema entre el «original» y la «copia».

Esto no es sólo válido para las representaciones plásticas: afecta también a la representación literaria y, en general, a cualquier tipo de «ficción». En una actitud no del todo ajena a la cuestión, los primeros filósofos griegos, en nombre del «*logos*» acusaron de «mentirosos» a los poetas que transmitían y recreaban viejos mitos. En otro terreno, el literario, un contemporáneo de Guillermo de Occam, Giovanni Boccaccio se ve obligado a defenderse contra quienes argumentan contra la «mentira del arte»³⁰:

«Dico poetas non esse mendaces (...) Poetarum fictiones nulli adherent specierum mendacii, eo quod non sit mentis eorum quenquam fingendo fallere.»

2.º *Una visión de la jerarquía de los seres y del lugar del ser humano en la Creación.*

La cuestión «sobrenatural/natural» no es más que una faceta de una profunda discusión del lugar del ser humano en relación con el resto de las criaturas que pueblan el mundo medieval, sobre su posición en la «jerarquía del ser». La teoría estética de Buenaventura, por ejemplo, derivada de la teoría de la creación, tiene un componente muy claro en este terreno. Así a partir del Génesis, divide la semejanza en general en *imago* y *similitudo*. La *imago* encierra algo de cualitativo, la *similitudo* algo de cuantitativo. Más exactamente³¹, la *similitudo* es un género con dos especies: «*similitudo univocatio*

³⁰ *Genealogia deorum gentilium*, XIV, 13, 8.

³¹ F. Coplestone, *Historia de la filosofía*, II, Barcelona, 1989², 265.

nis sive participationis» y la «*similitudo imitationis et expressionis*». Puesto que, según la doctrina del ejemplarismo, se sigue que hay alguna semejanza entre las criaturas y Dios, Buenaventura observa que la primera clase no conviene a la relación entre las criaturas y Dios, porque no hay término común alguno. Dentro de la segunda clase encontramos, en gradación ascendente, la *umbra*, el *vestigium* y la *imago*.

Buenaventura admite que toda criatura es un *vestigium Dei*, pero solamente la criatura racional es *imago Dei*, porque se parece a Dios en la posesión de ciertas potencias espirituales que le permiten conformarse cada vez más a su creador.

3.º *Otras cuestiones*. Solamente de manera muy desdibujada hemos podido señalar aquí cómo la definición de *imago* pasa también por enfrentamiento entre clases y grupos sociales, tradiciones filosóficas y monacales ³². Estos, a su vez, remiten a cuestiones del máximo interés. Una de ellas, de la que no nos hemos ocupado, es la cuestión de la *libertad humana*. Robert Javelet ³³ ha elaborado un estudio de la cuestión de *imago* donde puede seguirse esta discusión: ha observado cómo este problema está latente en la distinción de Ireneo entre «cuerpo animado» («*eikón*»-*imago*) y «Espíritu divinizador» («*homoíosis*»-*similitudo*) y cómo resurge al primer plano de la reflexión religiosa con el tema de la imagen-semejanza en el siglo XII.

³² De especial interés es la cuestión abierta en el siglo XII respecto de la noción de arte entre los cistercienses (partidarios de una austeridad proverbial) y las escuelas de Chartres y San Víctor (más abiertos a la experiencia mundana y, por consiguiente, al arte).

³³ R. Javelet, «La réintroduction de la liberté dans les notions d'image et de ressemblance, conçues comme dynamisme», en A. Zimmerman (ed.), *Der Begriff der Repräsentation im Mittelalter*, Berlín/Nueva York, 1971, 1-34.