

Otros artículos



RELIEVE EN PIEDRA DE PREDICACIÓN SOBRE LA MATERNIDAD DIVINA DE MARÍA Y LA NATURALEZA DIVINA DE CRISTO Estilo Gótico. Silesia 1241 - 1243

Manuel Borrero y Carmen de Aréchaga

INDICE

- [1º.- Descripción de la Pieza](#)
- [2º.- Función Física de la Pieza](#)
- [3º.- Preámbulo Iconográfico](#)
- [4º.- Análisis Doctrinal](#)
- [5º.- Personaje Yacente](#)
- [6º.- Escena 1ª: Presentación de María en el Templo](#)
- [7º.- Escena 2ª: La Anunciación](#)
- [8º.- Escena 3ª: Nacimiento de Jesús](#)
- [9º.- Escena 4ª: Presentación de Jesús en el Templo](#)
- [10º.- Escena 5ª: Bautismo de Jesús](#)
- [11º.- Escena 6ª: La Transfiguración](#)
- [12º.- Retratos: Los Evangelistas](#)
- [13º.- Análisis Compositivo de la Pieza](#)
- [14º.- Resumen Doctrinal](#)
- [15º.- Intencionalidad de la Pieza](#)
- [16º.- El Nestorianismo](#)
- [17º.- Historia del Nestorianismo](#)
- [18º.- Silesia](#)
- [19º.- Los Tártaros](#)
- [20º.- Conclusión](#)
- [21º.- Análisis Geométrico](#)
- [BIBLIOGRAFIA](#)

A Rocío Arnáez que nos
inició en el gótico

1º.- DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA ↑

La piedra tiene forma de círculo ligeramente irregular, con un diámetro de 20,5 cm., un espesor de 1,3 cm. y un peso de 675 grs. Es de piedra caliza labrada siempre hacia dentro, cuya factura obedece más a la idea de dibujo que hay que plasmar en una piedra, que a la

idea propiamente escultórica, sin recrearse en el volumen.(fig.1)

Abundando en la idea descriptiva propia del gótico, acaba constituyendo un "retablo portátil". La parte posterior, está rematada por un estuco grisáceo. De no existir el estuco, la pieza estaría calada en varias zonas.

La superficie circular está dividida en once compartimentos también circulares, en los que se representan las Verdades Reveladas por Dios sobre la Maternidad Divina de María y la Naturaleza Divina de Cristo.

2º.-FUNCIÓN FÍSICA DE LA PIEZA ↑

Nos encontramos en un mundo medieval, donde el único sector social que no es analfabeto, es el religioso y éste necesita comunicar las Verdades Evangélicas. La idea gótica a este respecto es la de explicar los pasajes sagrados por medio de representaciones pictóricas, como puede verse en los retablos góticos, donde se representan unas escenas sobresalientes de pasajes evangélicos o de la vida de un santo, con el fin de servir de apoyo e ilustrar la narración de estos hechos por parte de un clérigo.

Un concepto parecido de carácter laico, es el de los juglares, que portan unas representaciones pictóricas de un hecho importante y se apoyan en ellas para su relato. Hasta hace pocos años, en pueblos de España, se podían ver personajes similares.

Ahondando en este deseo de representación plástica, para poder comunicar un evento o una idea, San Francisco de Asís (1182-1226) inventó la representación del Nacimiento de Jesús, que hoy llamamos Belén.

Hemos de tener en cuenta, además, que el papel es un invento chino, que se fabrica en España en el siglo XII, y no se generaliza en Europa hasta el siglo XIII, con muy poca difusión todavía y, hasta la llegada de la imprenta en 1467 de Guttemberg, los libros no tendrán difusión, debido a que se escriben uno a uno a mano, y los posibles lectores son muy reducidos en número.

Sabemos que en la Valencia del siglo XV, la Reina D^a María, hizo llamar al Beato Fray Mateo de Agrigento para predicar durante la cuaresma de 1427, y que éste llevaba consigo a todas partes una tablilla con las siglas IHS, para predicar sobre el santo nombre de Jesús. Se trataba de un objeto fácil de transportar, sin esquinas molestas, ya que era de forma circular, y sin relieves que pudieran engancharse y romperse. Una pieza eminentemente práctica.

La piedra que nos ocupa es, igualmente, una "Piedra ó tablilla de predicación", destinada a probar la Maternidad Divina de María y la Naturaleza Divina de Cristo, con las mismas connotaciones prácticas y didácticas que la de Fray Mateo de Agrigento, y con todos los condicionantes estilísticos y narrativos del siglo XIII.

Es un gótico, el del siglo XIII, que los eruditos del tema llaman lineal, un estilo donde las imágenes son, ante todo, didácticas y las escenas se suceden en riguroso orden cronológico, de manera que sirvan de apoyo para la prédica y presten al predicador el servicio de convertir su narración en lo que hoy llamaríamos un método audiovisual.

3º.-PREÁMBULO ICONOGRÁFICO ↑

La iconografía es el arte de la narración artística de un hecho o personaje por medio de símbolos. Como en toda relación entre artista y contemplador, existe la necesidad de una comunidad de código y por tanto de un lenguaje. Este lenguaje y su desarrollo es lo que podemos llamar iconografía.

La iconografía cristiana se basa en las Sagradas Escrituras, entendiendo por tales los Evangelios canónicos, el Antiguo Testamento, el Apocalipsis, los Salmos, los Hechos de los Apóstoles, así como los evangelios apócrifos, llamados también protoevangelios; y la Leyenda Dorada del siglo XIII escrita por Jacobo de la Vorágine, Obispo de Génova, muy versado en hagiografía y considerado el padre de la iconografía gótica. Así también en los escritos de los Doctores de la Iglesia como San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, el Venerable Beda, etc. y la tradición que unas veces es aceptada y otras veces rechazada.

Para comprender una obra de arte religiosa, es necesario plantearse la génesis de la misma. En el medievo no cabe la producción espontánea de una obra de arte, hecho que se dará después cuando empiecen a aparecer los artistas nominados. En este momento medieval, la obra de arte es un mero instrumento de catequesis que, el clero encarga, de la misma forma que el carpintero encarga al herrero su herramienta. El procedimiento es el siguiente: Un cabildo catedralicio o una comunidad de monjes, decide construir un retablo donde aparecen diferentes escenas de la historia religiosa. En este momento acuden a un artista, al que probablemente ya tenían bajo su tutela, y le encargan las sucesivas escenas, para lo cual han de contarle con minuciosidad todos los elementos que habrán de aparecer en ellas. Elementos que necesitan para su posterior predicación, y que servirán de "metodo audiovisual" para un

pueblo ciertamente inculto.

El tema de uno u otro retablo, dependerá de las devociones locales, y así mismo pueden ser de iniciativa particular seglar, los cuales se hacen representar (siglo XV) en calidad de donantes.

Los temas que hay que representar los podemos dividir en dos tipos de elementos: Los personajes y los símbolos. Tanto unos como otros estarán perfectamente descritos antes de su ejecución, dejando al artista el mero trabajo de composición, que varía a lo largo del medievo.

El primer precedente que encontramos de recopilación de reglas para la simbología artística religiosa es La guía de pintores descubierta por Didrón en el monte Athos. Está escrita por Dionisio el monje en la Grecia del siglo VIII y recopila las tradiciones más antiguas de representación religiosa. Es de suponer que este libro circulara por toda la cristiandad y sirviera de base iconográfica desde esta fecha. A partir del Cisma de Oriente, (Focio 1054) la iglesia oriental, con su recién inaugurado inmovilismo, continuará hasta nuestros días con estos cánones iconográficos.

No así la Iglesia Católica Romana, la cual vive en continua evolución y en continua discusión de sus verdades dogmáticas, lo que le lleva a cambiar sucesivamente la iconografía de sus representaciones artísticas, conforme a cada momento evolutivo.

Hay escenas que, a través de los siglos han presentado importantísimas variaciones con respecto a la simbología que encierran, sin perder por ello su Verdad Evangélica.

Tal es el caso de escenas tan importantes en el arte cristiano como la Crucifixión. Hasta el siglo XII el cuerpo de Cristo se sostiene por cuatro clavos y en el XIII, se ponen de acuerdo los iconografistas en representarlo con tres, uniendo los dos pies en un clavo. De la misma forma, hasta el siglo XIII la Virgen y San Juan se disponen uno a cada lado de la Cruz de Cristo y en el siglo XIV, la casi totalidad de las representaciones sitúan a ambos en un mismo lado. También en este siglo, aparece como nueva iconografía la representación de una serie de ángeles, cuyo número varía, que recogen con sendos cálices agua y sangre del costado de Cristo.

En otro género de cosas, solo a partir del siglo XI se empieza a representar a Cristo muerto con los ojos cerrados y hasta el siglo XII no se le entierra, sino que se le expone en una losa. La tumba aparece en el siglo XIII y continúa sin variaciones sustanciales.

Estas variaciones que se suceden en períodos de tiempo casi simultáneos entre puntos muy alejados y distantes, así como otras muchas que omitimos por no alargarnos, vienen producidas por una serie de "consignas doctrinales" lanzadas por la Iglesia, ya por un Papa, un Concilio, un Doctor de la Iglesia, o unas revelaciones, como es el caso de la visión de Santa Brígida.

La Iglesia Católica Romana, siempre ha tenido sistemas de contacto con los puntos más alejados de su Sede Apostólica, manteniéndolos constantemente al día de las variaciones doctrinales, entendiéndolo este "estar al día" con la rapidez de las comunicaciones del momento. Ejemplos de esto son los fenómenos de Cluny y de las Cruzadas, que tienen un carácter marcadamente universal y cuya difusión se lleva a cabo con una rapidez que hoy sorprende al estudioso.

Gracias a esta constante información, llegan a todos los puntos de la Iglesia las sucesivas directrices iconográficas con parecidos períodos de tiempo, por lo que podemos decir que las corrientes iconográficas son casi simultáneas en la cristiandad, sobre todo teniendo en cuenta que en el medievo ésta se ha quedado reducida al Occidente Europeo.

Con estas directrices y las bases anteriores, en los distintos puntos de realización artística, suponemos que se crearía lo que pudiésemos llamar hoy un "gabinete de asesoría artística", lo que los italianos llamaban "opere del Duomo", es decir: Un clérigo o varios de entre la comunidad o cabildo, cuya misión consistiría en el estudio de la iconografía y el asesoramiento al artista autor de cada obra.

Así mismo sabemos que el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela estuvo dirigido por canónigos que no permitieron al Maestro Mateo, representarse en el tímpano central como quiso, ya que no le correspondía según los cánones iconográficos del momento, y por ello se tuvo que representar en un lugar de menor categoría y eligió los pies de la nave central.

Hay que tener en cuenta que, aunque las directrices iconográficas sean iguales para todos los puntos de la cristiandad, pueden llegar a ellos con pequeñas variaciones y la idiosincrasia de cada lugar, aporta algún matiz, con lo cual el estudio de la iconografía dista mucho de ser una ciencia exacta, ya que incluso caben las individualidades en los criterios y siempre nos encontraremos con excepciones si queremos sistematizar.

Para saber si una obra gótica pertenece a un momento histórico debemos cotejar su iconografía con las ideas teológicas del momento.

Los sucesivos autores que han pretendido clasificar las iconografías por su evolución sistemática en el tiempo, han tropezado con toda suerte de excepciones, retornos y rompimientos que hacen imposible su sistematización. Así Emile Male y Louis Reau, nos afirman que la imagen del dios Jordán, desaparece del Bautismo de Cristo en el siglo XII y, en el tímpano de la Iglesia de Santa María delle Pieve (Arezzo 1221) aparece el dios Jordán, y el río llega hasta la cintura de Cristo, lo cual excluyen dichos autores en el siglo XIII. Es decir: No puede afirmarse nada categóricamente con respecto a los modos de representación. Lo único que cabe comprobar es si caen dentro de La Verdad Evangélica, de los Dogmas habidos hasta el momento, y de los escritos de los Padres de la Iglesia. Esta sistematización solo cabe hoy a base de una catalogación exhaustiva de escenas iguales cronológicamente contempladas, lo cual llevará a una historia de las representaciones iconográficas de cada escena a lo largo del tiempo, labor que se está realizando en la actualidad.

4º.-ANÁLISIS DOCTRINAL ↑

Al comenzar el estudio que ahora presentamos, vimos que la piedra era un círculo que englobaba varias representaciones estancas, unidas entre ellas por un entramado vegetal y susceptibles de clasificarse en tres categorías :

A .- Un personaje representado en sentido horizontal.

B.- Seis escenas sagradas.

C.- Cuatro retratos.

La clasificación de estas representaciones y la interrelación entre las mismas, nos llevó al siguiente estudio iconográfico.

5º.- PERSONAJE YACENTE ↑

Representa a San José (primera persona del Nuevo Testamento que recibe la revelación de la Divinidad de Cristo) en sentido horizontal. Aparece dormido sobre un brazo, viste una rica túnica de lino plisado y un manto, (Mateo 1,18-24) mientras, en sueños, el Ángel del Señor se le aparece diciendo: "José, hijo de David, no tengas recelo en recibir a María tu esposa en tu casa, porque lo que se ha engendrado en su vientre es obra del Espíritu Santo. Así que dará a luz a su hijo, a quien pondrás por nombre Jesús, pues El es el que ha de salvar a su pueblo y liberarlo de sus pecados".(fig.3)

De la misma forma que las historias de los juglares necesitaban de unos protagonistas para poder dar al pueblo una conclusión moralizante, o moraleja, aquí San José es el personaje pretexto, al cual, supuestamente se le revelan seis escenas del Nuevo Testamento con la evidente intención de probar el Origen Divino de Cristo. Este personaje pretexto sirve de nexo de unión entre la Revelación pura y el pueblo llano a quien va destinada.

Durante el medievo, San José está considerado como un personaje secundario para realzar las imágenes de María y de Jesús. En las manifestaciones artísticas populares, tales como el teatro y las canciones, usan la figura de San José como el personaje más cercano al pueblo llano, de entre todos los que aparecen en el Evangelio.

Por esta razón, el "iconografista diseñador" de esta pieza, escoge a la figura de San José, comprendiendo que sus interlocutores lo van a comprender fácilmente y servirá de nexo de unión entre éstos y las Grandes Verdades que cuenta la pieza. La propia idea evangélica del sueño de San José favorece la asimilación de los conceptos fundamentales.

La mayor fuente de datos sobre la vida de San José, pertenece a los evangelios apócrifos y a la Leyenda Dorada, ya que los Evangelios Canónicos lo citan muy poco, y San Marcos ni si quiera lo nombra. Se desconocen detalles tales como su edad, y el tiempo de su fallecimiento. Se trata de un mero soporte para la Maternidad de María sin que Esta aparezca manchada a los ojos de los hombres. Por estas razones, se le suele representar durante el medievo como un hombre anciano, no por su edad sino para ratificar la blancura de su matrimonio, como un personaje más retirado de los demás y mas feo para significar su inferior calidad frente a la de María y Jesús y, en multitud de ocasiones se le representa con el gorro picudo de los judíos, con todo lo que entonces tenía ello de infamante. Nuestra tablilla constituye una excepción que se sale de lo habitual por el hecho de representarlo solo. Sin embargo, no se trata de una representación de San José como tal, si no del sueño de San José, escena derivada iconográficamente de la representación del "sueño

de Jacob", muy frecuente en el medio. No hay mas que sustituir la escala por una sucesión de escenas.

Las seis escenas siguientes están destinadas a la demostración de esta revelación hecha a San José. En todas se nota una directa intervención de Dios Padre revelando la Divinidad de Cristo, que narran los Evangelios. Son prácticamente todos los momentos evangélicos de revelación .

Hay otra revelación en los Evangelios: Aquella en la que San Pedro reconoce a Cristo como Hijo de Dios (Lucas 9. 18-27); (Marcos 8, 27-30) ; (Mateo 16, 13-20), cuando San Pedro contesta a la pregunta de Jesús a cerca de la opinión que tienen sobre su identidad y dice: "Tu eres Cristo el Hijo de Dios Vivo". y Cristo le contesta; "Bienaventurado tu, hijo de Jonás, porque no te ha revelado eso la carne y sangre de hombre alguno, sino mi Padre que está en los Cielos".

Este pasaje no aparece en la tablilla de predicación por dos razones. De un lado no consta que San José viviese durante la vida pública de Jesús, y, por tanto, este pasaje no puede interpretarse como revelador para San José, así como tampoco consta que conociese a San Pedro.

6º.-ESCENA 1ª : PRESENTACIÓN DE MARÍA EN EL TEMPLO ↑

En el protoevangelio de Santiago, capítulos 7 y 8 y en el evangelio del seudo Mateo, capítulo 6, aparece la idea de que la Virgen a los tres años de edad es destinada al templo al servicio del mismo.

En todos los casos se narra esta escena de la entrada de la Virgen para ser presentada en el templo, es decir, un momento anterior a la escena que contemplamos. La Virgen asciende quince peldaños sin volver la vista atrás y a veces, va acompañada de una hilera de doce vírgenes que, a partir del siglo XIV serán sustituidas por ángeles turiferarios. Simbolizan los escalones los quince salmos graduales, así como las vírgenes, simbolizan los doce apóstoles y la Iglesia ha considerado este evento como el preludio de un noviciado sacerdotal.

La escena aquí representada es la inmediatamente posterior a la usual. Constituye para nosotros una novedad iconográfica que podemos comparar con las representaciones aparecidas en el siglo XIV del Cortejo de los afligidos (Maestro de Afflighen. Museo de Bruselas), que representa el momento de después del Entierro de Cristo.

Aparece en la tablilla la Virgen niña junto con Zacarías el sacerdote del templo, San Joaquín y Santa Ana, sus padres. Tras ellos, podemos ver una figura femenina de menor tamaño que Santa Ana y que al igual que ésta porta un cirio. Se trata de una de las doce doncellas que acompañan a María y que representa a las once restantes que no caben en la composición. Existe algún precedente de ésta simplificación en este mismo siglo XIII, como puede verse en el trascoro de Naumburg y en el techo pintado de Zillis, donde aparecen sendas Ultimas Cenas con solo seis apóstoles cada una por razones de espacio. (fig.4)

Al fondo de esta primera escena puede verse una arquitectura con dos arcos de medio punto, que representa la idea de templo. De estilo Románico, constituyen la idea gótica de representación de la casa que alberga el Antiguo Testamento (sinagoga), idea que aparece a principios del siglo XIII.

La Virgen va velada, lo que significa que está consagrada al templo, con lo cual, es la primera prueba de la virginidad de María y responde a la primera frase de la revelación del Ángel a San José : "No tengas recelo en recibir a María tu esposa..." (Mateo 1, 18-24).

7º.- ESCENA 2ª: LA ANUNCIACIÓN ↑

Recoge el momento del anuncio del Arcángel San Miguel de la Maternidad Divina de María y el asentimiento de Esta. Esta idea es puramente occidental, ya que en Oriente se representan dos anunciaciones: La primera junto al brocal de un pozo, con María de pie y negando con el dedo a la figura del ángel y, la otra en un interior de la Basílica de Nazaret, con María sentada, hilando en una rueca y dando su conformidad al Arcángel San Miguel.

Nuestra Anunciación responde a la iconografía occidental. Se representa a la Virgen María sentada con un libro en las manos, que iconográficamente representa el libro de las predicciones de Isaías. Está vestida con una camisa de mangas de lino plisado, recogida en el brazo con amplia caída, lo que corresponde a la moda del vestir del siglo XIII. Lleva una toca larga, que solo deja ver la cara y se ciñe hasta el hombro y pecho, lo que viene a corresponder de igual manera a la forma de vestir del siglo XIII.

Hasta el siglo XII se suelen representar una o varias personas que asisten a la escena y la atestiguan. Desde un criado, a una mujer que espía a través de una cortina, pasando por las compañeras de María en el templo. Todos ellos, al llegar el siglo XIII desaparecen

debido al gran respeto por la pureza del relato evangélico.

En Alemania esta representación se sitúa siempre en el interior de un dormitorio, para dar idea de intimidad, recogimiento y meditación.

Nuestra tablilla responde según todos los cánones, a la iconografía del siglo XIII: No existen más personas representadas que María y el Ángel, Este tiene las alas paralelas, señala con la derecha y porta el bastón de Mercurio con la izquierda. Por su parte María sostiene el libro con la mano izquierda y asiente con la derecha sobre el pecho .

Entre ellos no aparece ningún vaso con una flor, lo que significaría el florecimiento de María, y su pureza antes, en y después del parto. Emile Mâle contempla varias excepciones en anunciaciones del siglo XIII, donde también falta el vaso, hasta el punto de llamarlas "las del descuido del artista". Es nuestro caso.

Detrás, aparece un sitial gótico con dosel, cuyo respaldo, tiene unos arcos góticos lobulados. En simbología medieval, la arquitectura gótica, representa a la Iglesia de Roma, así como la arquitectura románica, representa la Sinagoga. En este pasaje, los arquillos góticos nos hablan de la renovación de la Iglesia en virtud de la Concepción del Hijo de Dios.

El Arcángel San Gabriel se sitúa de pie a la izquierda de la Virgen. La idea de representar al Arcángel del mismo tamaño que la Virgen, y a su mismo nivel, también corresponde a la simbología gótica, ya que, al ser éste portador del anuncio de la Buena Nueva, es parangonable en calidad y categoría a la Virgen, que ha sido concebida sin pecado original. El Arcángel, en calidad de persona celestial, no viste a la usanza del siglo XIII, sino con una interpretación informe de la ropa bíblica.

A partir del Concilio de Trento (1545-1563) esta idea cambia, pues se considera que la Virgen, al aceptar concebir al Hijo de Dios, se sitúa en una categoría superior a la de los arcángeles y, sobre todo, se les va a representar en planos diferentes, uno celestial y el otro terrenal.

Sobre la cabeza de la Virgen, se abre el cielo, que se representa en forma de círculo, como figura que alude al infinito por ser una línea cerrada, y a la eternidad por desconocerse cuando gira y cuando para. De este círculo sale una colección de rayos que se unen en un punto sobre la cabeza de María, símbolo de la concepción de la Virgen a través del Espíritu Santo. Tanto María como el Arcángel tienen nimbo de santidad en la cabeza.

Continúa, por tanto, la revelación del Ángel a San José: La Concepción Divina de María.

8º.-ESCENA 3ª: NACIMIENTO DE JESÚS ↑

En esta escena se representan tres pasajes, lo que en gótico se conoce como "estilo cristalino", que es una forma de narrar, en un mismo cuadro, diferentes escenas independientes en el tiempo y el espacio.(fig.6)

Esta escena puede considerarse, además de como una revelación, como una profecía hecha a San José, ya que él mismo interviene. Tenemos, así mismo, la representación de la Intervención Divina, de igual modo que en la escena anterior, aunque el rayo ésta vez no señala solo a la Virgen, sino a la Sagrada Familia, en donde San José está incluido.

Pasaje principal: El Nacimiento de Jesús

Delimitado por una almendra situada en el centro y el eje de la tablilla, representa a San José y a María arrodillados mirando al Niño Jesús, que reposa en un pesebre. Entre ambos, aparecen las cabezas de un buey y una mula, idea sacada, también, de la Leyenda Dorada, donde estos animales representan la Iglesia y la Sinagoga. La continuación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

Esta representación es anterior a 1370, cuando Santa Brígida, tuvo en Belén la revelación de la manera del parto de María. A partir de esta fecha, se representa a la Virgen arrodillada, al Niño Jesús en el suelo y a San José en un segundo plano.

En nuestra tablilla San José destaca por ser el único personaje de cuerpo entero, lo cual se debe sin lugar a dudas a su protagonismo a ultranza en toda la piedra.

Tanto José como María ponen sus manos sobre el pesebre donde está el Niño Jesús. Esta idea del pesebre es nueva en el siglo XIII, ya que antes, se representaba al Niño Jesús sobre una losa, o en el acto de bañarlo. Existe un claro parangón con la imagen de Cristo muerto, que hasta el siglo XII se representaba sobre una losa y en el siglo XIII, en una sepultura honda, como ya indicamos en el preámbulo iconográfico. Esta relación entre Cristo que nace y Cristo que muere, es muy característica de la iconografía del siglo XIII.

(fig.6)

Tanto San José como la Virgen conservan sus vestimentas iguales en toda la tablilla.

Naturalmente, no aparecen las comadronas Salomé y Anastasia, cuya representación viene desde tiempos paleocristianos hasta el siglo XII, aunque una somera ojeada al campo de representación con que cuenta este artista, habría desaconsejado en cualquier caso su inclusión.

Rompiendo la almendra por la parte superior aparece un haz de rayos idéntico al de la escena anterior y que sale de un círculo como en el caso de la Anunciación, simbolizando la participación de Dios Padre en el Nacimiento de Jesús. A ambos lados de la representación de Dios Padre, se inician los otros dos pasajes de esta escena: A la izquierda los Reyes Magos, y a la derecha los pastores. En ambos casos es un ángel quien revela a estas personas la Divinidad de Jesús.

Pasaje segundo: Los Reyes Magos

Dentro del "estilo cristalino" con que se trata esta escena del Nacimiento, el pasaje de los Reyes Magos, puede dividirse también en dos escenas diferentes en el tiempo: La adoración y la revelación del ángel.

Representan la adoración a Jesús del pueblo gentil. Según el pseudo Beda: " Tre magi tres partis mundi significant", es decir que según la tradición, desde el siglo XII, cada uno de ellos desciende de uno de los hijos de Noé: Set, Cam y Jafet. También simbolizan las tres edades del hombre y, como tal están representados en nuestra tablilla: El mas cercano al misterio parece un hombre de mediana edad, tras él se sitúa el segundo con aspecto de anciano, y en un plano retirado y recibiendo la revelación del ángel, aparece un tercero, imberbe y con ciertos rasgos negroides. Tres edades y tres razas.(fig.6)

Se les considera reyes por un pasaje del libro de los Salmos (67.30) " Tharsis munera offerent, reges arabum dona adducent", y como tales, aparecen aquí. Los dos del primer plano portan una corona con picos, a lo medieval, y el de atrás lleva algo que pudiera interpretarse como un turbante. Por razones evidentemente de espacio, no se representa la estrella "hodigitria", que tanto juego da en los Belenes, pero sí aparece el ángel, que frecuentemente en el gótico se confunde con la estrella. Gigue y Bègule, en su "Monografía de la Catedral de Lyon" publican una miniatura de un misal francés (del Tesoro de Saint Jean), donde la estrella se confunde con un ángel que aparece sobre la escena de la adoración de los Magos, y en otra adoración de "Notre Dame de Paris" el ángel vuela sobre los magos portando la estrella en la mano.

Por las mismas razones de espacio de toda la escena, no aparecen las ofrendas de los magos, que curiosamente, es lo único que especifica el Evangelio canónico (Mateo 2,12) que nos habla de tres regalos, oro, incienso y mirra, aunque en la mano del Rey que está en primer término asoma un bulto que podría interpretarse como una ofrenda. El mago situado en segundo término está recibiendo la revelación del ángel (Mateo 2,12) cuando les dice que no vuelvan a Jerusalén ya que Herodes busca al Niño para matarlo.

Pasaje tercero: Los pastores

Constituyen un contrapunto a los Reyes Magos, ya que mientras éstos representan el mundo gentil, los pastores representan el pueblo judío. Por ello se representa en número de tres, como los reyes durante el gótico y siempre visten ropas populares. En nuestro caso se cumplen estas condiciones y la escena representada, no es la adoración, sino, abundando en el "estilo cristalino" la anunciación de la Buena Nueva. En la parte inferior se sitúan dos pastores sentados de forma centrípeta en torno al ganado y al fuego, ambos representados, y a la derecha un tercero está en actitud de pasmo con el brazo ante los ojos por la salutación del ángel.(fig.6)

El ángel es idéntico al de los Reyes Magos, siguiendo con la idea gótica muchas veces representada de que es el mismo ángel el que avisa a ambos grupos. Son perfectamente simétricos con respecto a un eje central que nace de la figura de Yavé entre ambos, idéntica a la escena anterior.

El ángel comunica a los pastores (Lucas 2, 8-21) "Hoy os ha nacido en la ciudad de David, el Salvador que es el Cristo, el Señor nuestro" "Gloria a Dios en lo alto de los cielos, y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad".

En esta escena quedan patentes dos verdades reveladas por los ángeles y la aquiescencia por parte de Dios Padre ante el Nacimiento de su Hijo. Seguimos por tanto en el mismo mensaje a San José.

9º.-CUARTA ESCENA: PRESENTACIÓN DE JESÚS EN EL TEMPLO ↑

En esta escena, muy parecida compositivamente a la primera, (presentación de María en el Templo) sorprende ver que los arcos del

Templo han cambiado y ya son góticos, lo que significa que estamos de lleno en el Nuevo Testamento.

Aparece el anciano Simeón saludando al Niño Jesús y dándole la bienvenida al Templo a la vez que exclama: "Ahora Señor, saca en paz de este mundo a tu siervo según tu promesa, porque ya mis ojos han visto al Salvador que nos has dado" (Lucas 2.29-32). Jesús, en brazos de su madre María, señala con su mano al anciano, lo cual quiere decir que la Verdad revelada por Dios es el propio Niño quien se la está comunicando. Según San Lucas

(2.2-39) : "Simeón esperaba la consagración de Israel y el Espíritu Santo moraba en él". El mismo Espíritu Santo le había revelado: "que no habría de morir antes de ver al Cristo".

Lleva el anciano un paño en las manos para recibir al Niño Jesús, en señal de respeto. Esta idea de no tocar directamente lo sagrado perdura durante todo el gótico y tiene un origen paleocristiano. María sostiene al Niño sin paño alguno, (aunque a veces lo lleve) pues en este caso el artista marca la diferencia de categoría entre el anciano Simeón y la Virgen, ya que todos los personajes de esta escena llevan nimbo de santidad.(fig.7)

Tras de la Virgen María, la cual está situada en el eje de la escena como personaje principal, se sitúa San José con la ofrenda en las manos, y , entre ambos, la profetisa Ana, que según San Lucas (2,22-38) "Alababa a Dios y hablaba de Él (El Niño Jesús) a todos los que esperaban la redención de Israel". Todas las figuras llevan nimbo de santidad, y visten a la usanza del siglo XIII.

Esta escena nos habla de la verdad revelada directamente por Dios, al anciano Simeón y a la profetisa Ana, ambos personajes de gran categoría para una persona perteneciente al grupo social de San José. La revelación, por tanto, continúa.

10º. - ESCENA 5ª: BAUTISMO DE JESÚS ↑

Se desarrolla en el río Jordán, el cual está representado en la parte inferior, bañando los pies de Jesús.

El personaje principal, Jesús, preside la escena y está situado en el eje de la composición. Está semi desnudo, presentando una anatomía de factura claramente gótica y recibe el bautismo de manos de San Juan Bautista, situado a su izquierda y fuera del Jordán. Está San Juan vestido con túnica plisada recogida y en actitud de bautizar a Cristo. En la parte derecha están representadas las madres de ambos: La Virgen María y Santa Isabel.(fig.8)

La iconografía de esta escena depende directamente de las costumbres de la Iglesia en cuanto a la dispensación de este sacramento. Hay que tener en cuenta que el bautismo en la Iglesia Católica, comienza por ser un rito de inmersión y, a partir del siglo XIII empieza a darse el bautismo por infusión, es decir: echando agua en la cabeza del neófito. Esto se debe a razones prácticas de comodidad o de simple lejanía de un elemento natural de suficiente cauce de agua. De todas formas el rito de la inmersión nunca será abolido y su uso perdura hasta el siglo XVI.

Estamos, por tanto, en un siglo de transición entre dos tipos de bautismo. Hasta el siglo XII se representa a Cristo sumergido hasta la cintura y desnudo, (inmersión) mientras San Juan le pone la mano sobre la cabeza. A partir del siglo XIV San Juan derrama el agua sobre la cabeza de Cristo.

Será durante el siglo XIII cuando se produzca un gran cambio. Cuando se abandonan una serie de representaciones basadas en pasajes bíblicos del libro de los salmos como el dios Jordán, un dragón sangrante, una cruz de agua y un hacha clavada en un árbol. En el siglo XIII, que es un siglo eminentemente conceptual, en la iconografía del bautismo, se representa a Cristo posado sobre el Jordán máximo hasta las rodillas, con un paño de pureza y, mientras, San Juan pone la mano sobre su cabeza. Es exactamente nuestro caso.

La única aportación de esta pieza a la iconografía del siglo XIII, es la presencia de dos mujeres santas, las cuales no suelen aparecer y podemos suponer que se trata de María y de Santa Isabel, ésta al fondo con aspecto de anciana. Se justifica esta presencia por dos razones: La primera el parentesco de San José con ambas personas, y además con San Juan a través de Santa Isabel, y la segunda como adoctrinamiento de la norma general de las madres llevando a sus hijos al bautismo. Las dos están fuera del río. Existen casos similares como el del retablo del Espíritu Santo de la Catedral de Manresa (Pere Serra 1393 -94) en el que aparece una mujer detrás de San Juan o el retablo mayor de la Catedral de Gerona (Andeu y Bartomeu 1325) en el que aparece otra mujer santa al lado de Cristo. Sin embargo es infrecuente.

La teofanía está representada de igual modo que en anteriores escenas (Números 2 y 3) con una forma redonda y un haz de rayos,

obviando la figura de paloma del Paráclito, lo cual sucede en algunas representaciones góticas. Hay en este pasaje dos revelaciones sobre el carácter divino de Cristo: La primera, por boca de San Juan, que se niega a bautizar a Cristo, según San Mateo (3,13-14) : "Juan se resistía a ello diciendo: Yo debo ser bautizado por Ti y ¿ Tú vienes a mi?".

La segunda es la voz de Dios Padre: "Este es mi hijo muy amado en quien tengo puestas todas mis complacencias" (Marcos 1,9-11) , (Mateo 3,13-17) ; (Lucas 3,21-22).

La primera de las revelaciones no tiene por qué ser considerada directa, ya que viene de un mortal, aunque sí muy querido de San José, al ser tío suyo. La segunda, sin embargo, es una revelación plena, ya que se trata de la Palabra de Dios Padre. Queda patente y demostrada la Naturaleza Divina de Cristo.

11º.- ESCENA 6ª : LA TRANSFIGURACIÓN ↑

Es la escena principal y ocupa el lugar de privilegio en el centro de la tablilla. Preside Cristo en el centro y eje de la composición, sobre el Monte Tabor. A su derecha está Moisés con las tablas de la Ley en las manos, y, a la izquierda Elías el profeta, ambos en actitud respetuosa y orante. En la parte inferior, que es la falda del Monte Tabor, duermen tres apóstoles: Juan, Pedro y Santiago, de la misma forma que en el sueño de San José, cada uno apoyado en un brazo.(fig.9)

Cristo apoya la mano sobre Elías en clara alusión al Evangelio. Cuando es interrogado por los tres Apóstoles sobre la importancia de Elías, contesta: (Marcos 9,12) "El les dijo: Cierto que Elías, viniendo primero, restablecerá todas las cosas; pero ¿ cómo está escrito del Hijo hecho hombre que padecerá mucho y será despreciado ?".

En este pasaje del Nuevo Testamento aparece la voz de Dios Padre, el cual no está representado como en los casos anteriores (escenas 2, 3, y 5), sin embargo, sobre la estructura vegetal que delimita la escena y lindando con la cabeza de Cristo, aparece un círculo perfecto y vacío (único en toda la tablilla), que indudablemente, representa La Divinidad.(fig.2)

El siglo XIII es un siglo de retorno a la sencillez narrativa evangélica. La centuria anterior representaba este pasaje con curiosos aditamentos: En la iglesia de Qaranleq Kilisse de Capadocia, Moisés y Elías tienen cada uno su monte; en el tímpano de la Charité sur Loire, los apóstoles, Cristo y los profetas están en el mismo nivel, y en un capitel de Saint Nectaire, Pedro señala con el dedo tres edículos en forma de tabernáculo. Ideas sacadas todas ellas del "teatro del misterio" de tal forma que cuando existe policromía, se suele representar a Cristo con la cara dorada y la ropa blanca.

En el siglo XIII, al volverse más evangélicos, no inventan y su iconografía con respecto a esta escena es tal y como la vemos en la pieza.

Las revelaciones que se desprenden de este pasaje evangélico son dos: De un lado la voz de Dios Padre, repitiendo la frase del bautismo: "Este es mi Hijo..." y, del otro, el refrendo de los dos principales personajes del Antiguo Testamento: de una parte Moisés, que es el adalid del pueblo judío y, por tanto, del pueblo de Dios y, de la otra, Elías, quien según las profecías, su venida marcará el inicio del fin de los tiempos.

12º.- RETRATOS: LOS EVANGELISTAS ↑

Representados en compartimentos propios, rodean la escena principal, es decir la Transfiguración. Son fácilmente identificables: arriba a la izquierda, San Marcos, que se le reconoce por la tiara de dux veneciano. A la derecha, el único imberbe y con peinado de doncel medieval, está San Juan, el evangelista célibe. Abajo a la izquierda, con aspecto venerable y toga importante, está San Lucas, representado así en su calidad de médico y, a la derecha, y sin nimbo de santo a diferencia de los anteriores, está San Mateo, despojado del nimbo como recuerdo a su antigua calidad de publicano. Los cuatro presentan filacterias, como corresponde a la idea gótica de representación de los escritores. (figs.2 y 3)

La presencia de la tetramorfosis en ésta tablilla, expresa sumisión a la verdad revelada a través de los evangelios, y nos habla de una gran contradicción típica en el gótico, que, mientras se representan los cuatro evangelistas que cuentan con el nihil obstat, se apoya en los evangelios apócrifos y en la Leyenda Dorada, para la representación artística.

La leyenda dorada, la multitud de evangelios apócrifos y los libros de horas de famosos personajes, todos ellos aportan datos de los que la Iglesia se desembarazará en el Concilio de Trento. Unos por falsos, otros por no importantes y otros por demasiados fantásticos,

todos ellos tienen en común que no atentan contra ninguna verdad fundamental de la doctrina Católica. Estas fuentes, mas o menos ortodoxas de datos de los que bebe el gótico, nacen a finales del siglo XII, o bien aparecen entonces por primera vez para el historiador.

13º.- ANÁLISIS COMPOSITIVO DE LA PIEZA ↑

Todas estas representaciones están unidas entre si por medio de una estructura vegetal la cual nos habla de la interrelación de todas ellas y, además, esta estructura es notoriamente mas importante, a medida que se acerca a San José, lo cual le confiere carácter de protagonista.

Abundando en la idea de eternidad, todo esto se inscribe en un círculo, circunscrito a su vez por una corona circular con un dibujo en zigzag muy característico del gótico y que representa el cosmos. Esta corona, entera en su anillo exterior, se abre con dos roleos en medio de la figura de San José (personaje) para marcarnos el inicio de la lectura de la piedra.

Otra interpretación que cabe en simbología gótica de los tres anillos concéntricos, es la de la Santísima Trinidad. El exterior Dios Padre, el medio el Espíritu Santo como nexo de unión entre ambos y, en el interior Dios Hijo, que, en este caso, se abre bajo la figura de San José, en claro símbolo de que es La Persona de la Santísima Trinidad que abraza la calidad de humano. Al fin y al cabo, lo que se narra en la piedra es parte de la historia humana del Hijo.

14º.- RESUMEN DOCTRINAL ↑

Por todo lo anteriormente dicho, podemos resumir las siguientes ideas fundamentales:

1º.- Que se trata de una revelación a San José "personaje pretexto", lo cual quiere decir que lo importante aquí es la revelación.

2º.- Que las tres primeras escenas demuestran la Maternidad Divina de María.

3º.- Que las tres escenas restantes demuestran la Naturaleza Divina de Cristo.

4º.- Que la presencia de los evangelistas demuestra una sumisión total a la Iglesia de Roma.

15º.- INTENCIONALIDAD DE LA PIEZA ↑

Una vez descifrada la intención religiosa que tiene la tablilla, había que buscar por qué se hizo, para quién y cuando.

Comprendido, ya, que se trata de un objeto de apoyatura para la predicación de la Maternidad Divina de María y de la Naturaleza Divina de Cristo, queda claro que la piedra está tallada en un lugar y unas circunstancias que requieran la demostración palpable de éstas verdades evangélicas.

La necesidad de ésta predicación entraña la existencia, en algún momento y en algún lugar, de quien afirme lo contrario, con la suficiente fuerza como para que sea necesaria la difusión de la réplica. Entraña, por tanto, una herejía.

Todas las herejías o movimientos heréticos se basan en la negación de las Verdades reveladas por Dios. Es característica común entre los padres de las herejías, hacer bandera principal de una falsedad herética concreta, y basar en dicha falsedad una serie de razonamientos de tipo teológico, que llevan a otras falsedades menores basadas en la primera, que pretenden, así, explicar a su manera, la equivocación de la Iglesia Católica.

De esta manera, hay herejes que empiezan negando la humanidad de Cristo y acaban subordinando a esta negativa todas las demás verdades y, por tanto falsedades, con una doctrina nueva y herética, pero basada en la anterior de la Iglesia Católica.

Por esta razón, buscamos un movimiento herético importante, vivo en el medievo y que niegue, como causa principal, la Maternidad Divina de María y la Naturaleza Divina de Cristo.

Esto nos lleva, de entre todas las herejías conocidas, al nestorianismo, herejía fundada por Nestorio en la Constantinopla de la primera mitad del siglo V.

16º.- EL NESTORIANISMO ↑

Nestorio, nacido en Persia el año 415, fue elevado a la categoría de patriarca en Constantinopla. Era hombre rubio y bajito, con gran carisma personal y tenía la capacidad de arrastrar a las masas. Supuso una revolución en el imperio de Oriente, el cual llegó a estar casi todo subordinado a Nestorio, y fue condenado por el siguiente patriarca, expulsado del imperio, y se desencadenó una persecución

contra sus seguidores. Nestorio se refugió en su Persia natal, la cual siguió siendo nestoriana.

En la Iglesia de Roma no tuvo ninguna repercusión, hasta el punto de que la condena al Nestorianismo, la dicta la Iglesia Católica a mediados del siglo XIX, como pura fórmula, cuando por estas mismas fechas, se eleva a la categoría de Dogma la Concepción Inmaculada de María.

La doctrina Nestoriana se basa, como todas las heréticas, en la interpretación propia de los pasajes del Antiguo Testamento. El pasaje en el que más se fija Nestorio, es uno del Libro de Josué, en el que Dios Padre, hablando del Mesías, le dice: "Contigo estaré como estuve con Moisés".

Esto lo interpreta Nestorio como que Cristo, en lugar de ser Dios, está "refrendado" por Dios como hijo suyo, una especie de "adopción divina".

Según Nestorio, al comprender Dios Padre que lo que se ha engendrado en el vientre de María es un hombre excepcional, le concede en estado intrauterino, el título de "hijo de Dios", y así lo protege y le otorga poderes.

Esta es la base herética de Nestorio. A partir de esta base elabora él unos razonamientos que le llevan a afirmar que, por tanto, Jesús es hijo de mortal, (San José) mortal él mismo y que no resucita per se, sino por obra de Dios Padre.

En síntesis, podemos decir que las tres grandes negativas de Nestorio son:

- A.- Negación de la Virginitad de María.
- B.- Negación de la Maternidad Divina de María
- C.- Negación de la Divinidad absoluta de Cristo.

Negaciones, que, como podemos ver en el capítulo anterior, se corresponden exactamente con los únicos puntos que combate nuestra tablilla o piedra de predicación.

17°.- HISTORIA DEL NESTORIANISMO ↑

Una vez declarada como herejía, son expulsados de Constantinopla Nestorio y sus seguidores y han de refugiarse en Persia. Muere Nestorio el 451 y perduran sus heréticas teorías con una fuerza enorme, hasta el punto de que se dedican a cristianizar países de infieles en sus creencias, llegando hasta la India con sus "misiones".

Esta herejía se consolida, constituyendo una religión con sede en Bagdad y nombrando patriarcas. Poco sabemos de ellos por haberse perdido sus escritos en la invasión musulmana y por su negativa a representar personajes. Solo representan la cruz.

Sabemos, por investigaciones hechas en el siglo XVII en las misiones Jesuitas en China, que hubo nestorianos allí en el 636 y documentalmente se conoce la consolidación del nestorianismo en China por el patriarca nestoriano de Bagdad Salibazacha, que reinó entre los años 714 y 726.

Los tártaros en China son cristianos. Se sabe que en el siglo XI, los Keraitas, junto con su príncipe Owang-Kahn, se convirtieron al nestorianismo desde su asentamiento junto al lago Baikal. Desde este momento dependen espiritualmente del patriarca de Bagdad, donde continúa la sede del nestorianismo hasta la llegada del musulmán.

Sabemos por todo esto, que el nestorianismo es una herejía de difusión puramente oriental. A lo largo de la historia, solamente hay un momento, bastante efímero, en que entra el nestorianismo en contacto con Occidente. Este hecho se produce en Silesia (Europa Central) a mediados del siglo XIII.

18°.- SILESIA ↑

Es una región natural que hoy situaríamos entre Alemania, Polonia y Chequia. Sus habitantes son, en parte, de origen eslavo y, a partir del año 990, pertenece a Polonia por una nueva división hecha por Federico Barbaroja. Es una nación de gran fervor católico. A principios del siglo XIII, el duque de Polonia y Silesia es Enrique I, llamado el Barbudo, el cual se casa con la hija del duque de Carintia y conde del Tirol, Bertoldo IV y de Inés de Rotlech, la cual conocemos hoy con el nombre de Santa Eduwigis.

Eduwigis y su marido el Duque de Polonia y Silesia tienen seis hijos. Ambos son de gran fervor religioso y, a partir del sexto hijo, viendo consolidada la sucesión, deciden hacer voto de castidad, lo cual efectúan públicamente ante el obispo de Breslau. El Duque se

retira a un convento desde donde sigue reinando hasta su muerte en 1238, pero vestido de monje y dejándose barba monacal, lo que le confiere su sobrenombre de el Barbudo.

Santa Eduwigis no se retira a ningún convento, sino que se dedica a una labor constante de apostolado y caridad por todo su Ducado. Su muerte sobreviene en 1243 y es enterrada en el monasterio de Trebnitz (Breslau) fundado por ella.

Desde la muerte de su marido, el Duque es su hijo Enrique II, el cual en 1241 intenta, junto con los caballeros Teutónicos, frenar el avance de los tártaros en la batalla de Wahlstatt, donde muere, así como los caballeros Teutónicos a manos de los tártaros.

19°.- LOS TÁRTAROS ↑

Comienza con Gengis-Kahn la invasión de Occidente en el siglo XII.

Su organización es tribal, eligiendo entre los jefes de tribu al Emperador, lo cual se dirime generalmente con las armas. Son un pueblo nómada y guerrero, de grandes conocimientos militares para la época y que combate por mero afán de conquista sin que los condicionantes religiosos tengan importancia.

La figura mas destacada del siglo XIII es Batu-kahn, el cual es nieto de Gengis-Kahn y sobrino de su sucesor Ogotai-Kahn. Su ejército, conocido como "la Horda de Oro" por el color de la tienda de Batu, cruzó en 1235 el río Volga e invadió Rusia arrasándola. Esta operación le lleva seis años y, una vez culminada en 1241, invade Hungría, derrotando al rey Bela IV y se dirige a Polonia y Silesia, donde vence al Duque Enrique II y a los caballeros Teutónicos en la batalla de Wahlstatt.

En Diciembre de ese mismo año, y debido a excesos de la bebida, fallece el Emperador Ogotai-Kahn y Batu recibe en Silesia la noticia en la Primavera de 1242, ya que el correo desde Samarcanda está interrumpido durante el Invierno ruso.

A partir de entonces, Batu, para alivio de los Silesianos, interrumpe la invasión y se marcha a oponer al cargo de Emperador de los Tártaros. Tiene un primer enfrentamiento con otra facción tártara en Kiptschak y morirá en combate en la Primavera de 1247.

Pero el hecho que nos importa es el de la retirada del Tártaro del territorio de Silesia, en la que según se sabe, quedaría parte de sus huestes, las cuales, se mezclaron con los habitantes de Silesia, que los recibieron muy bien debido a su tronco común eslavo.

Por tanto desde 1241 se sabe que hay nestorianos en Silesia, una tierra de profundas raíces católicas, y donde aun quedan dos años para la muerte de la Duquesa Eduwigis, que dedicó su vida al apostolado. Parece lógico suponer que la respuesta de Santa Eduwigis a sus nuevos vasallos nestorianos fuese tajante, y además no se ha vuelto a saber de ningún brote de nestorianismo en Silesia ni en el resto del Centro de Europa, lo cual quiere decir que fueron absorbidos de forma física, intelectual y religiosa.

20°.- CONCLUSIÓN ↑

Tras esta exposición histórica, solo nos queda unir todas las hebras sueltas de nuestro tejido.

De un lado tenemos un brote de nestorianismo, de otro lado una Duquesa Santa, piadosa y dedicada al apostolado, de otro, una Piedra de Predicación destinada a combatir la herejía nestoriana. Con todo esto cabe afirmar que la piedra está hecha entre 1241, fecha de la invasión Tártara y 1243, fecha de la muerte de Santa Eduwigis y, además, cabe incluso suponer que la factura de la piedra se deba a su voluntad expresa.

Por tanto, concluimos con la siguiente catalogación de la pieza:

TABLILLA DE PIEDRA DE PREDICACIÓN SOBRE LA MATERNIDAD DIVINA DE MARÍA Y LA NATURALEZA DIVINA DE CRISTO.

SILESIA , 1241-1243.

21°.- ANÁLISIS GEOMÉTRICO ↑

El arte gótico es profundamente intelectual y se basa en la representación de símbolos, los cuales, además de su representación "per se", simbolizan una u otra cosa dependiendo de cómo y dónde estén dispuestos.

Por esta razón, la Geometría es otra de las ciencias que maneja el artista compositor y por tanto, el análisis de las relaciones geométricas entre las distintas partes de una pieza, nos ayudará a conocer las razones últimas de su autor.

Las llamamos "razones últimas" por ser las mas ocultas para el admirador de la obra, ya que no cabe apreciarlas desde el principio y solo aparecen tras una segunda o incluso una tercera lectura. Las concordancias geométricas responderán a la voluntad del artista, de

forma consciente o inconsciente, pero responderán siempre a su modo de pensar.(fig.10)

FORMA DE LA PIEZA

Prescindiendo de las consideraciones prácticas, que pudieran haber llevado al artista a realizar su obra en una piedra rectangular con los cantos matados, la forma de esta tablilla es la de un círculo perfecto, con las dificultades que conlleva el sujetarse a esta forma para su división interior. Habría sido mucho más fácil contar los mismos pasajes valiéndose de una vulgar cuadrícula. La rusticidad del artista hace que la piedra no sea perfectamente redonda, sin embargo, la composición está delimitada por un anillo que sí es perfectamente redondo. Por lo tanto, podemos afirmar que existe un deseo de geometría en la composición y que por otra parte, el círculo es, en todas las culturas, la representación de lo infinito, y por tanto de Dios.

El artista, ignoramos si de forma consciente o no, lo engloba todo en un círculo divino.

Por tanto, toda la composición se subordina al círculo continente y las escenas representadas se inscriben en campos delimitados por líneas, más o menos amorfas, por respeto a la idea circular exterior.

Si cuantificamos la superficie de todas las escenas, nos daremos cuenta de las prioridades del artista. Son, por orden:

1º.- La Transfiguración. En forma de almendra y de mayor superficie que las demás.

2º.- Las escenas 1,2,3,4, y 5, de casi idéntica superficie entre ellas.

3º.- El personaje de San José, protagonista pretexto de la narración.

4º.- Los Evangelistas, meros transmisores de la Buena Nueva, pero no actuantes.

ELEMENTOS DEL CIRCULO

En todo círculo, solo caben tres elementos geométricos fundamentales, a saber: el centro; la circunferencia que lo delimita; y las líneas rectas que pasan por el centro, (radios o diámetros).

EL CENTRO

Lo ocupa el personaje de mayor importancia de toda la narración, es decir Cristo, cuya Divinidad es el centro de los razonamientos de la pieza, y, por tanto, el centro geométrico o de gravedad es Cristo en Majestad.

Es una idea medieval por excelencia el representar a Cristo en Majestad dentro de una almendra, la cual en lenguaje simbólico primitivo, significa que es Dios nacido de mujer. Pues bien, el único campo narrativo de todos los aquí representados que tiene una clara forma de almendra es éste, el cual está formado por dos arcos de circunferencia que se cortan en un eje vertical haciendo dos picos.

LA CIRCUNFERENCIA

Actúa como marco receptor de las escenas interiores y está formada por tres anillos concéntricos, que ya en su momento, explicamos su significado teológico.

DIÁMETROS

Distinguimos tres principales: El primero, naturalmente el vertical y principal que atraviesa las escenas más importantes. Tiene un carácter eminentemente ascendente. Empieza con San José en la parte inferior, recibiendo la revelación, y acaba con la revelación concluida en la escena del Nacimiento.

Este mismo eje que comienza con San José dormido, atraviesa la siguiente escena con los tres apóstoles dormidos sobre el monte Tabor y, a través de Cristo en Majestad y por su nacimiento, termina con el pueblo de Israel, representado por los pastores, despiertos y recibiendo la revelación. (Isaías 60)

"Levántate y resplandece, pues ha llegado tu luz y la gloria de Yavé alborea sobre ti, pues he aquí que está cubierta de tinieblas la tierra y de oscuridad los pueblos. Sobre ti viene la aurora de Yavé y en ti se manifiesta su gloria. Las gentes andarán en tu luz y los reyes a la claridad de tu aurora". El eje acaba en una escena en la que están representados las gentes y los reyes.

El segundo eje, lo podemos llamar "eje evolutivo de la Iglesia". Se sitúa formando un ángulo de 60º con el vertical y atraviesa el círculo

en dirección sur oeste-nordeste. Empieza en la escena N^o 1 , donde aparece un templo claramente Románico, la Sinagoga, y, pasando por la cabeza de Cristo, acaba en la escena 4^a con un templo de clara factura gótica, es decir en el Nuevo Testamento o la Iglesia de Roma. La Iglesia se ha transformado gracias a la venida de Cristo.

En cuanto al tercer eje, lo podemos llamar "eje de teofanía". Se sitúa entre los dos anteriores formando 60^o con ambos y recorre las escenas donde existe una clara revelación divina, ya por medio de un arcángel, ya por boca de Dios mismo.

Es digno de mención, el hecho de que estos tres ejes, uniendo sus puntos finales de tres en tres, forman dos triángulos contrapuestos, es decir una perfecta estrella de David, estructura perfectamente al uso en los rosetones góticos.

ANÁLISIS VERTICAL

Una vez estudiada la pieza como un círculo, hemos de hacerlo además, teniendo en cuenta que existe implícito un plano horizontal en el que se apoyan las diferentes escenas, y que éste es el mismo para todas. Esto nos lleva a ver la pieza como si de un retablo se tratase. La primera idea que surge es la de que el eje ascendente principal divide a la pieza en dos semicírculos iguales pero de diferente contenido: El izquierdo, con un claro protagonismo de María y el derecho con Cristo como protagonista. Se unen en una escena en la que ambos son protagonistas, es decir el Nacimiento. Esto nos da una sensación de orden en la composición y nos separa las dos grandes ideas de las que se habla en la pieza: La Maternidad Divina de María y la Naturaleza Divina de Cristo.

Otra idea que asoma, es la de la marginalidad del campo en donde se representa a San José. Su forma no tiene nada que ver con ninguna de las demás, cosa lógica sobre todo si pensamos que se trata del personaje pretexto de la narración, pero nada mas. Constituye la base geométrica de toda la composición.

LOS EVANGELISTAS

La situación de los cuatro evangelistas dentro de la pieza, nos lleva a conclusiones geométricas sorprendentes:

1^o.- Una línea que una los centros de los tondos de San Mateo y San Marcos, pasa justo por la cima del monte Tabor (lugar de la máxima revelación) y acaba justo en la cara de María en la escena segunda o de la Anunciación.

Una línea similar, que una los centros de los tondos de San Lucas y San Juan, curiosamente, se corta con la anterior en el mismo punto de la cima del monte Tabor, y acaba en la cara del Niño Jesús en la cuarta escena o de la Presentación en el Templo.

Una lectura de los evangelios nos relaciona a San Mateo y a San Marcos como los evangelistas mas versados en el carácter humano de Cristo y su genealogía. Por esta razón, la línea se dirige hacia la Virgen.

Los otros dos evangelistas, San Juan y San Lucas, hacen mucho mas hincapié en el carácter Divino de Cristo, con un lenguaje mas simbólico y de parábolas, razón por la cual la línea que los une nos lleva a la cabeza de Cristo.

2^o.- Tenemos otra dualidad de líneas interesantes en las formadas por los centros de los tondos de San Lucas y San Marcos por un lado, y San Juan y San Mateo por el otro. Son convergentes fuera del círculo y en la prolongación virtual del eje principal y, a la altura de la culminación de la pieza, son perfectamente tangentes al círculo de revelación divina que corona la escena del Nacimiento, en clara alusión a que la revelación viene de Dios.

3^o.- Forzoso es explicar por qué la Tetramórfosis no se sitúa de una forma geométrica con respecto a la escena principal, sino que hay dos evangelistas (Mateo y Juan) que ocupan un lugar claramente preferente.

Una posible explicación, sería considerar que, por un lado San Juan es el discípulo mas amado por Cristo y San Marcos, aunque no apóstol, la tradición cuenta que escribió el Evangelio al dictado de San Pedro, con lo cual el autor de la pieza pudo interpretar que, tanto San Juan como San Pedro, (presentes ambos en la transfiguración), deberían ocupar un puesto preferente ante los otros evangelistas. Además, estos dos evangelistas principales tienen sus tondos unidos a la escena de la Transfiguración por medio de la trama vegetal existente en toda la pieza, y los otros no.

Todas estas consideraciones, basadas en la geometría y alguna otra mas, de menor importancia, refuerzan la verosimilitud gótica y, sobre todo, aportan datos sobre la formación exegética del verdadero autor de la tablilla, el cual, como ya hemos dicho, se trataba de un "gabinete iconográfico" formado por teólogos del momento. No cabe duda de la ortodoxia doctrinal de toda la obra. Este estudio geométrico es la prueba final de que todo concuerda intelectualmente.

Por todas estas razones, nos ratificamos en la clasificación de la pieza como:

Relieve en piedra de predicación sobre la Maternidad Divina de María y la Naturaleza Divina de Cristo. Silesia 1241- 1243.

BIBLIOGRAFÍA ↑

G O T I C O

Aréchaga (1985)

ARÉCHAGA, Carmen: El monograma IHS y el Beato Fray Mateo de Agrigento. Aportación a la cronología de la loza dorada del siglo XV. Huesca, 1985.

Bermejo Martínez (1980)

BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa: La Pintura de los primitivos en España. Madrid, 1980.

Friedlander (1969)

FRIEDLANDER: El Arte y sus secretos. Barcelona, 1969.

Gudiol (1986)

GUDIOL, José: Pintura gótica catalana. Barcelona, 1986.

Lafuente Ferrari (1965)

LAFUENTE FERRARI, Enrique: El Prado, del Románico al Greco. Madrid, 1965.

Màle (1925)

MÀLE, Emile: L` Art religiux del XIII siecle en France. París, 1925.

Panofsky (1971)

PANOFSKY, Erwin: Estudios sobre iconología. Madrid, 1971.

Panofsky (1971)

Arquitectura gótica y pensamiento escolástico. Madrid, 1986.

Piquero López (1984)

PIQUERO LÓPEZ, Blanca: La pintura gótica toledana anterior a 1450. Toledo, 1984.

Post (1930)

POST: A History of Spanish painting. Harvard University, 1930.

Reau (1944)

REAU, Louis: L` Art gothique en France. Architecture, Sculpture, peinture, arts appliques. Paris, 1944.

Reau (1946)

L` Art religieux du moyen age. Paris, 1946.

Reau (1955)

Iconographie de l` art chretiene. Paris, 1955.

E V A N G E L I O

Evangelio según San Mateo

Evangelio según San Marcos

Evangelio según San Lucas

Evangelio según San Juan

Bazin (1895)

BAZIN, F.: St. Hedwige, sa vie et ses oeuvres. Paris, 1895.

Garrigou-Lagrange (1918)

GARRIGOU-LAGRANGE, Reginaldo: Theologia fundamentalis secundum S. Thomae doctrinam pars apologetica, de revelatione. Roma, 1918.

Gatti (1866)

GATTI, A.: Institutiones apologetico-polemicae de veritate ad divinitate religionis. Roma, 1866.

Lepicier (1908)

LEPICIER: Tratado sobre San José. Paris, 1908.

Surio (1618)

SURIO, Lorenzo: Vitae Sanctorum. Paris 1618.

Willam (1943)

WILLAM, Miguel : La vida de Jesús en el país y pueblo de Israel. Madrid, 1943.

S I L E S I A

Biermann (1897)

BIERMANN, Hans Oton: Geschichte des protestantismus in osterreichiss-Schlesien. Praga, 1897.

Peter (1884)

PETER, Carlos Luis: Das Herzogtum Schlesien. Teschen, 1884.

N E S T O R I A N I S M O

Castella (1970)

CASTELLA, Gastón: Historia de los Papas. Madrid, 1970.

Duchesne (1910)

DUCHESNE, Luis M^a Olivier: Histoire ancienne de L`Eglise. Paris, 1910.

Pinard de la Boullaye (1930)

PINARD DE LA BOULLAYE, H.: El estudio comparado de las religiones. Madrid, 1930.

T A R T A R O S

Huth (1896)

HUTH, Federico: Politische geschichte d. mongolen. Strasbourg, 1896.

Purgstall (1840)

PURGSTALL, Hammer: Geschichte d. goldenen horde. Pest, 1840.

Sanang-Setzén (1829)

SANANG-SETZÉN: Historia de los Kahanes mogoles. Mongolia, 1604, Traducida por Schmidt, 1829.

Schmidt (1824)

SCHMIDT, Juan Joaquín: Forschungen im gebiete d. ältera religiösen politischen u.literarischen bildungs geschichte d. mongolen.
Petrogrado, 1824.

Wachfeld (1889)

WACHFELD, Federico von: Die mongolen in Polen, Schlesien, Böhmen u. Mähren. Insbruck, 1889.

Fundación Universitaria Española