

Suárez (Mar del Plata).

Mito e Historia II. El umbral de la eternidad.

Jorge Rigueiro y Olivia Cattedra.

Cita:

Jorge Rigueiro y Olivia Cattedra (2013). *Mito e Historia II. El umbral de la eternidad*. Mar del Plata: Suárez.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/jorge.rigueiro.garcia/20>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pwTV/kt1>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

ICONOGRAFÍA Y SIMBOLISMO MEDIEVAL DE LAS PUERTAS DEL CIELO

Lic. Jorge RIGUEIRO GARCÍA
Universidad de Buenos Aires
CEICAM – GIEM – SAEMED

“Y despertó Jacob de su sueño, y dijo: Ciertamente Jehová está en este lugar, y yo no lo sabía. Y tuvo miedo, y dijo: ¡Cuán terrible es este lugar! No es otra cosa que casa de Dios, y puerta del cielo”

Génesis 28,17

“Entrad por la puerta estrecha: porque ancha es la puerta, y espacioso el camino que lleva a la perdición, y muchos son los que entran por ella porque estrecha es la puerta, y angosto el camino que lleva a la vida, y pocos son los que la hallan.”

Mateo7: 13, 14

En el imaginario colectivo, cuando se evocan las Puertas del Cielo, se piensa en una gran verja anclada sobre un colchón de nubes que da paso a una perspectiva hacia un infinito que presupone en ese Más Allá las delicias de un Cielo que nos espera. Para completar la imagen, suele ponerse una suerte de pequeño escritorio desde el cual un San Pedro a la guisa de maître de restaurante de lujo, constata en un listado si nuestro nombre está inscripto en él y de acuerdo al resultado, las puertas se abren dejando pasar al interesado o es precipitado en la fosa infernal.

Estas visiones bastante estandarizadas respecto de pensar a las puertas mismas del Cielo, tiñeron a los medios de comunicación y crearon un cierto *topos*, del cual es dificultoso escapar y más aún, de repensar que otras épocas de la historia hayan concebido otra forma de ingreso al cielo, o no se repare en la abundancia de formas de representación que el Cielo tenga en las mentes pretéritas.

Nuestro artículo tiene por objeto analizar las formas que, en general, ha concebido la Edad Media en sus representaciones iconográficas sobre la entrada al Cielo o sus mismísimas puertas, en caso de tenerlas. Si bien, los artistas medievales han reutilizado fuentes documentales para la inspiración y recreación de ideas religiosas, traducidas a la imagen que sirviera de evangelizadora para los iletrados, muchas veces, la translación iconográfica de una idea a un soporte físico ha sido completamente literal. De esta forma, el mismísimo cielo tuvo puertas de acceso, como tuvo el infierno clásico, celosamente guardadas por el cancerbero.

Con sólo recordar las famosas Puertas del Paraíso en el Baptisterio de Florencia, el lector comprenderá que la idea de que el Cielo tuviese puertas, es tan aceptable como evocar las

puertas del Infierno, pensadas y bocetadas por Rodin, a finales del S XIX, aunque la Edad media prefirió abrir fauces monstruosas para tragarse a los desdichados caídos en ellas.

En ambos extremos, puertas del Paraíso o del Infierno, nos hablan que las dos, a pesar de su extrema distancia, están muy íntimamente ligadas a factores humanos y al alcance de la mano si se sigue el camino de la beatitud y santidad, o el del vicio y perdición. Tremenda libertad en manos de la misma persona. Sólo dos puertas pero un universo y la Eternidad las separa.

En esta ocasión, nos dedicaremos a reseñar las puertas paradisíacas o las formas de ingresar al Cielo durante el período medieval.

UN POCO DE HISTORIA

La Edad Media ha recurrido habitualmente a todo tipo de simbolismo en sus elucubraciones iconográficas, generando mensajes desde los más sencillos y fáciles de captar a primera lectura, hasta los más complejos, profundos y alambicados, muchos de los cuales, se han escapado a nuestro ojo. De todas formas, parte de lo concebido en ese período ha pervivido en nosotros, siendo la matriz de nuestras concepciones respecto de ese tema, con algún aditamento, pero la esencia, permanece medieval.

Indudablemente, desde muy antiguo, un templo medieval se había concebido en sí como una suerte de puerta que comunicase lo terreno con lo divino y el espacio sagrado fue entendido como un remedo de la Jerusalén Celeste en la tierra y de fácil acceso para el fiel una vez iniciado en los misterios de la fe.

Son innumerables las fuentes escritas cristianas que desde los primeros siglos de vida de la Iglesia, dejaron asentadas la importancia del simbolismo de las partes de un templo, sus medidas, proporciones, e incluso los materiales con los que se debían fabricar o sería deseable que fuesen realizados.

Además de esto, las exégesis sobre el análisis de estas partes del edificio, incorporaron profusas imágenes y sensaciones que los lectores, conocedores y catequizandos del momento, interpretaban, compartían y vivenciaban. Eusebio de Cesárea (265?-340) en su *Historia Eclesiástica*, se solazaba dando explicación respecto de las partes del templo, el sentido de los colores, materiales y gemas merecedoras de decorar en una carta dirigida a Paulino de Tiro.

Tiempo después, el Seudo Dionisio Aeropagita (SV-VI) hablaba en su *Jerarquía Celeste* sobre aspectos similares, comparando incluso, las partes del cuerpo humano, asociándolas a las

partes del templo. El bullicioso SXII tuvo a Honorio de Autun (1080- 1153), quien en su *De gemma animae*, profundiza sobre este aspecto y refiere en su capítulo CXXXVIII respecto de la función de las puertas del templo, que cierran el paso o lo cede, abriéndose para los amigos de par en par, asociándolas a Cristo mismo, que se cierra para los infieles y se abre completamente a sus seguidores.

Durante el período paleocristiano, la concepción renovadora del Cristianismo respecto del edificio de culto, indicaba que éstos debían ser muy discretos y sencillos en su exterior, pero luminosos y ricamente adornados en su interior. Mosaicos (¹), incrustaciones de piedras semipreciosas, ventanas con placas de alabastro, espesas colgaduras bordadas y objetos de oro y plata completaban un espectáculo que al fiel asombraba y transportaba hacia las regiones celestes adonde se lo pretendía llevar desde la fe. Esta novedad, de ingresar al templo para asistir al oficio religioso, inaugurada por el Cristianismo, se completaba con el hecho de expulsar de su interior al catecúmeno o impedirle que viese la parte esencial de la misa: la Consagración, que significaba la transubstanciación del vino y pan en sangre y carne de la divinidad sacrificada en ese acto. Así, el hecho de salir del templo o quedar relegado detrás de un cortinado, hacía que el no convertido o integrante de la nueva y creciente fe, se sintiese excluido del plan de Salvación y de los bienes que la nueva y pujante comunidad religiosa ofrecía a sus fieles. (²)

De acuerdo a esta óptica, el templo era una Jerusalén terrena y el afuera, la mera *akosmía*, el no ser, el no pertenecer, lo que redoblaba el deseo de pertenencia y búsqueda de la *salvatio* que el Cristianismo garantizaba en su discurso.

No necesitamos detenernos demasiado en *La Ciudad de Dios*, de San Agustín, para entender que a una ciudad sagrada celeste, se correspondía una Roma o una Jerusalén impuras, plagadas de vicios y carente de las virtudes que supuestamente el Cristianismo preconizaba y que por aquellas épocas generaba tanta incertidumbre en los contemporáneos al decir de Peter Brown en su *Tempora Chrsitiana*. (³) A esta ciudad se podía ingresar, tras la purificación y la

¹ Sobre mosaicos: ROSSI, Ferdinando: *La Mosaique. Peinture de pierre*; Italia Alfieri & Lacroix, 1970 o FIORENTINI RANCUZZI, Isota y FIORENTINI, Elisabetta: *Mosaico. Materiali, tecniche e storia*; Ravenna, MEeV, 2001.

² Textos clásicos sobre este asunto: BECKWITH, John: *Arte paleocristiano y bizantino*; Madrid, Cátedra, 1997 o su clásico *El primer arte medieval*; México, Hermes, 1964; BETTINI, Sergio. *El espacio arquitectónico de Roma a Bizancio*, Buenos Aires, Ediciones 3, 1963, GRABAR, André. *El primer arte cristiano (200-395)*, Madrid, Aguilar, 1967 o KRAUTHEIMER, Richard. *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Cátedra, 1986,

³ BROWN, Peter: *El primer milenio de la cristiandad occidental*; Barcelona, Crítica, 1997: Cap. III; sobre el período: MaC MULLEN, Ramsay: *Christianisme et paganisme du IVe au VIIIe siècle*; Paris, Les Belles Lettres, 1998, A.A.V.V.: *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen Age, IIIe-XIIIe siècles*. Paris, 9-12 mars 1981, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1984; CAMERON, Averil: *Christianity and the rethoric of*

entrega al Ser Supremo, e indudablemente, trasponiendo sus puertas, las que separaban a la postre, los santos de los pecadores. Esta idea evocaba indudablemente al Apocalipsis de Juan que señala, entendiendo al Edén como una Ciudad:

“Teniendo la gloria de Dios. Y su fulgor era semejante al de una piedra preciosísima, como piedra de jaspe, diáfana como el cristal. / Tenía un muro grande y alto con doce puertas; y en las puertas, doce ángeles, y nombres inscritos, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel; al oriente tres puertas; al norte tres puertas; al sur tres puertas; al occidente tres puertas. Y el muro de la ciudad tenía doce cimientos, y sobre ellos los doce nombres de los doce apóstoles del Cordero. /.../ Las doce puertas eran doce perlas; cada una de las puertas era una perla. Y la calle de la ciudad era de oro puro, transparente como vidrio. Y no vi en ella templo; porque el Señor Dios Todopoderoso es el templo de ella, y el Cordero. La ciudad no tiene necesidad de sol ni de luna que brillen en ella; porque la gloria de Dios la ilumina, y el Cordero es su lumbrera. /.../ Sus puertas nunca serán cerradas de día, pues allí no habrá noche. Y llevarán la gloria y la honra de las naciones a ella. No entrará en ella ninguna cosa inmunda, o que hace abominación y mentira, sino solamente los que están inscritos en el libro de la vida del Cordero.” (4)

Las puertas, entonces, son determinantes, pues se cierran detrás de los elegidos y ante los réprobos o ante los que aún no pertenecen a la *Christianitas*. Esta visión secular aplicada a lo divino, sería largamente utilizada en el lenguaje ceremonial y teológico posterior: la *develatio*, el descarrimiento de cortinas, o apertura de puertas, significaría hacer visible lo invisible; de la misma forma que el misterio de la Encarnación hacía visible lo oculto.

Es común encontrar imágenes (incluso desde el período imperial romano) donde al soberano o al personaje importante se lo retrataba debajo de unos cortinados recogidos significando que lo oculto se abría a nuestra vista y nos era permitido observarlo. Cerrar puertas o cortinas, cortaba la comunicación y aislaba al peticionante de la autoridad requerida, dejándolo fuera de su Presencia y de su favor, posiblemente. (5)

Esta idea será retomada indudablemente por el cristianismo, adquiriendo verdadera función de *teofanía* (6), o manifestación de lo divino a lo terreno. Es desde ese punto que

Empire. The development of Christian Discourse; Univesity of California Press, 1994. Obras generales sobre el primer periodo de la Iglesia: AZZARA, Claudio: *La Chiesa nel Medioevo*; Bologna, Il Mulino, 2009; AA VV: *Nueva historia de la Iglesia*; Madrid, Cristiandad, 1977, REDONDO, Gonzalo: *Historia de la Iglesia*; Madrid, Palabra, 1989, JEDIN, Hubert: *Manual de historia de la Iglesia*; Barcelona, Herder, 1978 o MAYEUR, Jean-Marie; PIETRI, Charles y Luce; VAUCHEZ, André y VENARD, Marc (dirs.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*. 2.- *Naissance d'une chrétienté (250-430)*; 3.- *Les Eglises d'Orient et d'Occident (432-610)*; 4.- *Evêques, moines et empereurs (610-1054)*, París, Desclée-Fayard, 1990-95.

⁴ Apocalipsis 21: 11 a 27 et passim.

⁵ Sobre ceremoniales y arte imperial, entre otros: HEINMANN, Heinz-Dieter, KNIPPSCHILD, Silke & MÍNGUEZ, Víctor (Eds.): *Ceremoniales, ritos y representación del poder*; Castelló de la Plana, Cataluña, Universitat Jaume, I, 2004 y DUBY, Georges: *Medieval art. The making of crhistian west 980-1140*; Lausanne, Skira, 1995.

⁶ Una definición básica parte del griego clásico; Θεοφάνεια, es decir, *theos*: Dios, y *faino*: aparecer. Es una manifestación visible y a veces física de Dios en la tierra. Esta aparición de la divinidad a seres terrenos es propia del Cristianismo y del Judaísmo, pero adquiere dimensiones completamente diversas en el Oriente Hindú, por ejemplo. Entre las posibles referencias bíblicas sobre teofanías, podemos citar: cuando Dios Padre invisible se

consideraremos a las teofanías, como otra forma de interpretar una puerta del Cielo o mejor dicho, *hacia* el mismo. Cuando Cristo está sentado en *Maiestas* en su trono y rodeado de los Cuatro Vivientes, en clara visión apocalíptica, o en medio del Colegio Apostólico, togado y presidiendo la Cena, lo que vemos no es una imagen terrena de Cristo y meramente carnal, sino su manifestación divina encarnada en figura humana. Asimismo, cuando Cristo está vestido luminosamente de blanco, es que podemos observar al personaje transfigurado e inundado de luz *tabórica*, acontecimiento posterior a su descenso a los infiernos y ascensión a los cielos. Por tanto, aunque tenga figura humana, no estamos en presencia de un ser humano común vivo, sino de una real teofanía, como puede citarse sólo un caso: la aparición de Cristo transfigurado a Magdalena en el episodio conocido como “*Noli me tangere*”.

Lo mismo ocurre con los santos y apóstoles cuando portan los instrumentos de su martirio o tienen en su mano la corona o palma que los señala como mártires: las figuras que contemplamos trascienden el espacio de lo humano y el arte medieval se cuidó de ambientarlos en circunstancias comunes o mundanas: fondos dorados, carencia de sombras que marquen horas del día, ausencia de expresión en sus rostros y mirada fija y profunda. Todo indica que el santo ya goza de otra instancia y desde el Más allá nos señala el camino a seguir para alcanzar la gloria.

muestra (Jn. 1:18; 1 Ti. 6:16). La manifestación a los hombres en la persona del Ángel de Jehová (Gn. 16:7; Éx. 32:34; 33:14), el Ángel del Pacto (Mal. 3:1), y Cristo. En las teofanías, pueden distinguirse las del Antiguo Testamento, que preparaban la venida de Cristo; las de la encarnación de Cristo, como Dios manifestado en carne y finalmente las relacionadas al retorno de Cristo. En el Antiguo Testamento, Dios se manifestaba a los patriarcas de una manera intermitente, pues desde el Exodo, estas manifestaciones esporádicas fueron reemplazadas por la presencia permanente de Dios, la “*Shekiná*” que residía entre los querubines, primero en el Tabernáculo y después en el Templo. Las teofanías en general ocurren en las Escrituras del Antiguo Testamento Dios ha aparecido en sueños (Gén. 20:3-7; 28:12-17), visiones (Gén. 15:1-21; Isa. 6:1-13), y como un ángel (Gén. 16:7-13; 18:1-33). Cuando tuvo lugar la salida de Egipto, Jehová iba delante de los israelitas en una columna de nube; que durante la noche, tomaba apariencia de fuego (Éx. 13:21, 22). Sobre el Sinaí se pudo contemplar una espesa nube, y después humo, porque el Señor descendió en medio de fuego pero sin hacerse visible con cuerpo humano (Éx. 19:16, 18). Más tarde, la nube reposó sobre el Sinaí durante seis días, y al séptimo día el Señor llamó a Moisés. El aspecto de esta gloria era como de un fuego devorador (Éx. 24:16, 17). Cuando Moisés entraba en el primer Tabernáculo del Testimonio, la nube descendía y se detenía a la entrada de la tienda, en tanto Jehová le hablaba (Éx. 33:9-11; cfr. Dt. 5:4). Cuando fue erigido el Tabernáculo, Jehová tomó posesión de él, llenándolo de su gloria y la nube reposó sobre él de día y de noche (Éx. 40:34, 35; Nm. 9:15, 16). Sin verlo, Moisés podía oír su voz dirigiéndose a él desde lo alto del propiciatorio (Nm. 7:89; cfr. Éx. 25:22; Lv. 16:2; Éx. 16:7, 10; Lv. 9:6, 23; Nm. 14:10; 16:19, 42; 20:6). Durante la dedicación del Templo de Salomón, la presencia de Dios llenó igualmente el edificio (1 R. 8:10, 11); pero fue retirada a partir de la destrucción del Templo y de Jerusalén (Ez. 9:3, 6; 10:4, 18-19; 11:22-23). Existe una manifestación sobrenatural conocida como “el ángel del Señor” (Jue. 6:20-21) que parece tener atributos de Dios mismo (Gén. 16:7-9; 18:1-2; Exo. 3:2-6; Jos. 5:14; Jue.2:1-5; 6:11). Tales características, como tener el nombre de Dios, ser adorado y reconocido como Dios han llevado a muchos expertos a concluir que este “*ángel del Señor*” pudo ser Jesús manifestado en el Antiguo Testamento, pues según Juan 6:46 nadie jamás ha visto al Padre. Las apariciones pasajeras a los patriarcas habían dado paso a la presencia constante de Dios en el santuario; siendo que el paso siguiente fue la encarnación de Dios, según la doctrina cristiana. “*Y los hombres vieron Su gloria, gloria mucho mayor que la de la primera morada del Señor*” (Hag. 2:9), “...*porque el cuerpo físico del Señor Jesucristo era un verdadero templo...*” (Jn. 2:21). En la última etapa seremos introducidos ante el trono mismo del Dios totalmente revelado. Entonces no habrá más necesidad de teofanías: el Señor será todo en todos, “nos veremos cara a cara, y conoceremos como somos conocidos” (1 Co. 13:12; Ap. 22:3).

Es por eso, que no consideraremos a las puertas del cielo como solamente un dispositivo mecánico accionado por una mano y que gire sobre goznes dando paso desde un supuesto afuera a un interior; muy por el contrario: encontramos en teofanías, *mandorlas*, apariciones, huecos en las nubes por donde ingresan las almas de los elegidos hacia el Paraíso y algunas puertas “puertas”, como esa forma de comunicación entre dos mundos yuxtapuestos pero que sólo se comunican entre sí cuando desde lo alto se decide establecer contacto, más allá de las invocaciones u ofrendas que puedan hacerse desde la tierra para la propiciación de la gracia divina. De las *mandorlas*, el arte se hizo amplio eco al respecto y su uso durante el románico y más durante el gótico significó directamente la señal de una teofanía por excelencia. (7)

De la misma forma que señaláramos que las puertas de un templo son formas simbólicas de comunicación entre lo terreno y lo celeste, todo lo que rodea a esa puerta sirve de marco para ambientar la idea de divinización o sacralización del espacio religioso y predisposición del fiel para ser transportado simbólicamente o ceremonialmente hacia la Presencia.

Es así que en lo arquitectónico, los edificios son una gran fuente de información que puede ayudar a revelar las creencias de una sociedad y en el caso de una catedral, su papel era multifacético. Estos edificios no sólo sirvieron como lugares de culto, sino que eran también el centro de la vida cotidiana de todas las personas: el clero, la nobleza y el campesinado (8). Las catedrales reflejan lo que la gente creía, y cómo vivían sus vidas; nos cuentan las historias de quienes las hicieron, cómo y porqué.

Cada aspecto de una capilla o catedral nos revela una faceta de la sociedad que la edificó y tiene un sinnúmero de elementos simbólicos que enriquecen el “texto” labrado o esculpido en ellas. Verdaderas enciclopedias de la fe, sus paredes y estructura en general, referían a ciertas verdades inexplicables, pero aceptadas como dogmas, y texturadas por toda su superficie, para educación y admonición de los fieles. No era necesario el uso de palabras en la lectura de lo esculpido o presentado sobre los muros de una iglesia: la imagen hablaba más elocuentemente que la palabra escrita, siendo ésta patrimonio de pocos, en tanto la imagen era la “*Biblia*

⁷ Citaremos tan sólo dos ejemplos iconográficos: el Frontal del altar de Esquius – Sta. María de Besora, de la segunda mitad del S XII con la siguiente inscripción en el contorno de la mandorla: “HIC DEVS ALFA ET OMEGA CLEMENS MISERATOR ADESTO AC PIETATE TUA MISERORUM VINCLA RELAXA AMEN” (Éste es el Dios del Alfa y Omega. Ven con tu piedad y afloja las cadenas de los miserables. Amen) y la calota absidal de San Clemente de Tahull, con su poderosísimo Pantocrator (primeras décadas del S XII) que deja leer en el libro abierto que porta: EGO SUM LUX MUNDI (yo soy la luz del mundo). Ambos ejemplos pertenecen al ámbito catalán. [Figuras 1 y 2]

⁸ DUBY, Georges: *La época de las catedrales*; Madrid, Cátedra, 1995 o ERLANDE-BANDENBURG, Alain: *La catedral*; Madrid, Akal, 2006. Sobre ciudades episcopales y su posterior desarrollo durante la Edad Media: DUTOUR, Thierry: *La ciudad medieval. Orígenes y triunfo de la Europa urbana*; Bs. As., Paidós, 2005. Más general pero igualmente útil: CHUECA GOITIA, Fernando: *Breve historia del urbanismo*; Salamanca, Alianza, 2009.

pauperum". Heredero en cierta medida del legado egipcio, el templo cristiano tenía su entrada por el occidente y el ábside, dentro del cual se encontraba el altar mayor y posiblemente la cripta de algún santo o tesoro donde se custodiase alguna reliquia venerada, estaba mirando hacia el Oriente, cosa que significaba el sol naciente, como así también la dirección hacia donde se encontraba espiritualmente Jerusalén.

La iglesia es una imagen del Cielo en la tierra, y trasponer su umbral es ingresar ceremonialmente en él. La voluntad divina se plasmaba en sus paredes y algunas zonas en particular adquirieron luego del románico y mucho más luego del gótico, un peso mayor que otras: los portales y sus tímpanos fueron sitios predilectos para cierto tipo de representaciones que sirvieran de educación y preparación para el fiel. Más tarde, los vitrales y el resurgimiento - una vez más, del neoplatonismo- teñirán la luz de significados teológicos. ⁽⁹⁾

El hecho de reproducir sobre la misma puerta del templo una teofanía (de Cristo, de María, de algún santo, o una combinación de todas en los usuales tres tímpanos del portal occidental), servía para reforzar la identidad de esa puerta principal que servía de ingreso a los pies de la nave. También, en los brazos N y S, a partir de las iglesias de peregrinación en el S XII y mucho más a partir del gótico, visiones celestes inundaban el espacio escultórico, señalando personajes virtuosos y ejemplares en la edificación del fiel y encendido de su piedad. ⁽¹⁰⁾

En un tímpano podría encontrarse una escena de Juicio Final presidido por un Cristo Juez, que mostraba las llagas de su costado como así también la de las manos y pies, producto de su pasión, en tanto ángeles portaban los instrumentos de ésta, con una cruz vacía, símbolo de la Resurrección, los clavos, corona como así también la lanza con la que fue herido y martirizado.

Alrededor, podían estar los signos del *Tetramorfos* y la presencia de Juan y María, arrodillados en actitud suplicante, y en función intercesora entre los mortales y el Supremo Juez. Por debajo, dos ángeles trompeteros llamaban a la resurrección de los muertos, quienes emergen de sus tumbas con sus cuerpos intactos de sarcófagos o fosas en la tierra.

⁹ BROWN, Sarah: *Stained glass. An illustrated history*; Londres, Bracken boorks, 1992.

¹⁰ Algunas obras de consulta sobre los períodos estudiados. Primeros siglos medievales: BARRAR I ALTET, Xavier: *La Alta Edad Media. El año mil*; Colonia, Tachen, 1998. Sobre románico: SCHAPIRO, Meyer: *Estudios sobre el románico*; Madrid, Alianza, 1984; TOMAN, Rolf (Ed): *El románico*; Colonia, Konemann, 1996. Sobre gótico: JANTZEN, Hans: *La arquitectura gótica*; Buenos Aires, Nueva Visión, 1978; MESCHINI, Marco: *Le pietre e la luce. La cattedrale del Medioevo*; Palermo, Selerio, 2011; VON SIMSON, Otto: *La catedral gótica*; Madrid, Alianza, 1980; CAMILLE, MICHAEL: *Arte gótico. Visiones gloriosas*; Madrid, Akal, 2005; WILSON, Christopher: *The gothic cathedral; The architecture of the great church. 1130-1530*; NY, EUA, 2004, Köln, Taschen, 2005; TOMAN, Rolf (Ed): *El gótico*; Colonia, Konemann, 1998. Más general, sobre iconografía: WOLF, Norbert y WALTHER, Ingo: *Obras maestras de la iluminación. Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1600*. Sobre escultura: DUBY, Georges y DAVAL; Jean-Luc (Eds.): *Sculpture. From Antiquity to the Middle Ages. From the eight Century BC to the Fifteenth Century*; Köln, Taschen 2006.

En un tercer registro más abajo, se encontraba la escena capital de todo el proceso: el pesaje de las almas por parte del Arcángel Miguel, siendo atentamente vigilado por el mismísimo demonio, quien en muchos casos se ve ayudado por diablillos que tratan de alterar el peso del plato donde se encuentra el alma que está siendo juzgada y ganar una más para el infierno.

Hacia la izquierda del observador, se inicia una procesión de elegidos que levantan su cabeza y pueden empezar a contemplar la teofanía arriba expuesta en tanto se dirigen hacia el encuentro de Abraham, quien los acogerá en su seno ⁽¹¹⁾ para que luego (y dentro de las arquivoltas que enmarcan al tímpano) los ángeles eleven esas almas hasta Cristo.

Hacia la derecha del observador, una turbamulta de ánimas dolientes y condenadas se encamina hacia bocas infernales que las tragarán y las harán precipitarse en calderos donde diablos y sapos consuman los castigos a sus pecados. Estas almas pueden estar vestidas y en algún caso se representan pecados capitales encarnados en todo tipo de personas: laicos, religiosos, nobles, hombres y mujeres, como así también se insiste en la representación de todos los órdenes sociales y estamentos en igualdad de condiciones a la hora del castigo.

Centrándonos en el punto culminante de la escena y bajo el eje axial de representación, el pesaje del alma, da como resultante el veredicto del juicio y el inicio del camino de ésta hacia su destino final, siendo que puede trasponer o no algún tipo de marco o señalamiento que indique que se dirige hacia el cielo. Para ejemplificar esto recurriremos al Juicio que en Sainte Foy de Conques [Figuras 3 a 7], muestra en su parte central debajo del pesaje de almas y bajo el trono de Cristo, el instante en que un ángel recibe tomando dulcemente de las manos y mirando hacia el espectador a unas almas elegidas en el umbral de la Ciudad de Dios, mientras que otras son arrojadas a las bocas del monstruo, una vez transpuestas las puertas infernales. De esta forma, el cielo abre sus puertas para recibir los recientes salvados e incluso algún alma que fue sacada de las fauces infernales a último momento y por la piedad divina. Se ve el delicado trabajo de esculpido en esa puerta de arco de medio punto que tiene importante herrería y elegantes cerrajes, con una cerradura con dos orificios (las dos personas de Cristo?) abierta.

En otro sector del tímpano, la santa que da origen al santuario, se la ve bajo de una de las molduras divisorias de los grupos escultóricos o registros, arrancada de la oración por una visión que emerge de un cúmulo de nubes: la mano de Dios la llama y lleva a sí, señalándola. Dios la saca de dentro de un edificio y la transporta hacia el cielo, dentro del intrincado

¹¹ Sobre este tema iconográfico, véase nuestro “*El seno de Abraham. De Lázaro a los portales góticos*”; Actas de las X Jornadas internacionales de estudios medievales y XIX Curso de actualización en historia medieval - CONICET – IMHICIHU – SAEMED- 2009

reticulado de la composición del tímpano y rodeada de las cadenas y grilletes de los cristianos liberados por ella y que le sirvieron de ocasión para su suplicio. Lo notable de esta escena es que aún conserva gran parte de la pintura original con la que se decoraba las esculturas medievales en los tímpanos de edificios: Santa Fe está con manto azul, como María. Fue horriblemente martirizada a los trece años en el 303, bajo el procónsul Daciano. Todo indica orden, estabilidad y belleza en esa ciudad paradisíaca y por el contrario, el estrépito, griterío y violencia se imponen dentro del infierno, presidido por un demonio en *maiestas* que es servido por una corte monstruosa y deforme.

Otro ejemplo de puertas en el Cielo, lo veremos en una de las tantísimas ediciones de La Ciudad de Dios de San Agustín, a través de una copia tardomedieval. [Figuras 8 y 9]⁽¹²⁾ Se trata de una interesante descripción de la ciudad divina con su puerta principal que permite el paso de una nutrida corte de santas que conducen a hombres a través de una muralla gemada, a la vez que dos puertas menores laterales están custodiadas por espíritus angélicos (tres puertas, como las iglesias y en clara referencia a la Trinidad). Las santas tienen debajo de su figura su correspondiente *titulus* identificatorio, en tanto los hombres permanecen anónimos, pero sus vestiduras denotan hábitos religiosos, ropas de burgueses e incluso campesinos, que se descubren respetuosos al acercarse al umbral de la puerta. Una vez ingresados, un ángel da la bienvenida a los invitados al banquete celeste. Todo el pergamino tiene fondo azul y esta parte del folio tiene el suelo tachonado de estrellas, indicando que la acción ya no se desarrolla sobre la tierra. Dentro de la ciudadela, las jerarquías celestes rodean a Dios Padre sentado sobre el orbe y el Arco Iris, circunscripto por una mandorla de oro ⁽¹³⁾, con hábitos de pontífice romano y actitud bendicente. Toda la escena humana discurre en elegante procesión o preludeo de una *fête galante* gótica, en un marco urbano y caminando en forma ascendente hacia la puerta por un insinuado camino dibujado sobre el fondo azul del pergamino.

¹² Agustín de Hipona: *Ciudad de Dios. Libro I: La Ciudad celeste, la ciudad terrestre y el infierno*. Mâcon, BM ms 0001, f 007, Ca 1480. En: http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/rechexperte_00.htm (18-12-12)

¹³ Sobre el concepto de almendra o mandorla, la definición que podemos aportar es una “Aureola formada por dos segmentos de arco que se cortan en los extremos superior e inferior, dando lugar a una forma por la que se llama ‘mandorla’, nombre italiano de la almendra. La mandorla encierra no la cabeza como la aureola, sino la figura entera. /.../ Suelen verse también *mandorlas* que encierran una figura infantil, desnuda o vestida, con dos ángeles que la sostienen a los lados y casi siempre encima de un sepulcro, es el alma del difunto llevada al cielo. En MONREAL Y TEJADA, Luis: *Iconografía del Cristianismo*; Barcelona, El acantilado, 2000, pag. 516. Para HEINZ-MOHR, Gerd: *Lessico di iconografia cristiana*; Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984, es una representación de la exteriorización de la iluminación interior, a la vez que abrir al ojo humano a la naturaleza divina de Cristo. Aparte de eso, formas almendradas han sido utilizadas fuera del cristianismo. Baste recordar que en la Kaaba, el sito máximo venerado por los peregrinos musulmanes, el receptáculo de la Piedra Negra, es una mandorla, que ha sido cambiada en repetidas ocasiones a lo largo de la historia, dado el continuo roce y desgaste de las partes metálicas que la contienen. [Figuras 10 y 11]

Este ingreso al Paraíso se sobrepone a una imagen de una ciudad con diversas escenas de acciones positivas y negativas (reflejando el texto escrito), debajo de la cual, una ronda de diablillos danza alrededor de las murallas de la ciudad, la que se asienta sobre el cuadro del texto de la página y que sirve de techo a la visión infernal inferior, plagada de horribles tormentos para los réprobos.

La espiritualidad oriental también ha contribuido con sus expresiones respecto de puertas hacia el Cielo. Los íconos, verdaderas expresiones teológicas de fe, nos dan varios ejemplos de puertas celestiales: La *Dormición de la Virgen* ha servido para una compleja y completa demostración teológica, en la cual discurren varios dogmas asociados en un objeto de veneración. ⁽¹⁴⁾

En el monasterio de Grachánitsa o Gracânica en Kosovo (S XIV, Serbia), conserva un magnífico fresco parietal con la escena de la Dormición, en la cual participa la procesión de los Apóstoles, la Corte Angélica y santos testigos del hecho, en tanto Jesucristo, dentro de una estrella fulgurante, porta el alma de su madre. Sobre su cabeza, un par de ángeles sostienen las puertas abiertas del Cielo, mientras otros miran la escena desde dentro del Paraíso con sus manos respetuosamente cubiertas frente a la llegada de María. Hay público contemplando dolorido el Tránsito de la Virgen y a ambos lados del cortejo, un ángel se apresta a recibir el cuerpo y alma de la *Teótocos* y otro envaina su espada. En derredor del núcleo, se visualiza un bloque de nubes, del que resaltan las varas de lirios blancos que portan los ángeles, señalando la virginidad de María. Finalmente, cuatro arcángeles sostienen velones funerarios participando del cortejo. [Figuras 12 a 14]

Este fresco puede verse respaldado por el ícono de la Dormición (o Asunción como se prefiere identificar en Occidente) de María, que se encuentra en la Iglesia de la Virgen Perivlepty, en Orhid, Macedonia, datado en el S XIII. Este ícono relata varios episodios de la vida de la virgen, pero la escena central es la que nos interesa y si bien es menos completa o “poblada” que en el fresco de Gracânica, contiene los elementos esenciales antes descritos, con un derrame de ángeles a través de las puertas abiertas del cielo, como así también pequeñas

¹⁴ Sobre íconos, una pequeña contribución nuestra son “*El poder de la imagen o la imagen del poder. Un acercamiento a la cuestión del ícono*”; en RODRIGUEZ, Gerardo (Dir.): *Cuestiones de historia Medieval*; Bs. UCA, 2011, T. I, pags. 523- 560. Además, son indispensables entre otros: DONADEO, Sor María: *El ícono. Imagen de lo invisible*; Madrid, Narcea 1989; GASSOL Anna María: *El ícono. Rostro humano de Dios. Historia, arte, espiritualidad*, Pages, Lleida 1992; OUSPENSKIJ, Leónidas: *La théologie dans L'Église orthodoxe*, Paris, 1980 o su *Théologie de l'icone*; Paris, du Cerf, 1982; TRUBECKOJ, Evgenij: *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, Milán, 1977; QUENOT, Michel: *El Ícono*; Bilbao, Desclée de Brouwer, 1990; EVDOKIMOV, Paul: *El arte del ícono. Teología de la belleza*; Claretianas, Madrid. 1991; IVANOV, Vladimir: *El gran libro de los iconos rusos*; Ed. Paulinas. Madrid. 1991; PASSARELLI, Gaetano: *Iconos. Festividades bizantinas*; Madrid, Libsa, 1999 o KONDAKOV, Nikodim Pavlovich: *Icons*; Singapur, Baseline Co.; 2008.

mandorlas de las que salen santas y santos estableciendo unas posibles “*santas conversaciones*” entre ellos frente al suceso de la Dormición y que Cristo en persona descienda a llevar el cuerpo y alma de su madre. [Figura 15]

CONCLUSIONES

Pensar en puertas del Cielo y despojarse de las imágenes actuales que son usadas hasta en dibujos animados, requiere de un trabajo espiritual algo elaborado, y acercarse al arte medieval y sus prodigiosas extensiones, ofrece una amplia gama de sorpresas que el observador moderno muchas veces no conoce.

El uso de mandarlas, aberturas milagrosas en el cielo o directamente puertas que comuniquen el mundo terreno con lo Alto, no es patrimonio del arte medieval, pero sí fue el período donde este *topos* se asentó y cobró acabadas formas representativas.

Indudablemente, las referencias a las Escrituras se hacen inevitables y necesarias, surgiendo del texto bíblico la fuente inspiradora para el artista, el escultor o iluminador. En muchos de los casos que visitamos, cuando se habla de “puerta del cielo” se la representa literalmente, en tanto en otros casos, se hacen referencias figuradas o alegóricas, por presentarse una nube de la que emerge la mano de Dios, o un rayo luminoso que señala; se abren los cielos en una teofanía digna de visiones apocalípticas o de los profetas del Antiguo Testamento, enriquecidas durante la Edad Media, con los Beatos o comentarios a una lectura tan compleja y simbolizante como el Apocalipsis de Juan de Patmos.

Más poéticamente, Dante mismo en el Paraíso, hace referencia al ingreso al Cielo, cuando su tatarabuelo Cacciaguida, en alusión a que Dante estaría dos veces frente a la misma puerta, (pues estaba de visita en el cielo con la guía de Beatriz y más tarde, cuando le toque su propia muerte), prorrumpe en latín:

*“O sanguis meus, o superinfusa
gratia Dei, sicut tibi cui
bis unquam celi ianua reclusa?”⁽¹⁵⁾*

Finalmente, para el hombre medieval el lugar de comunicación entre lo Alto y lo Bajo parece tener un sitio preciso y de honor: las *Puertas del Cielo*.

¹⁵ “Oh sangre mía, oh sangre divina infusa de tal manera, ¿a quién como a ti fue abierta alguna vez dos veces la puerta del cielo?” Lo dice el propio Anquises, refiriéndose a César en *Eneída*, II, 836.

APENDICE ICONOGRÁFICO



Figura 1: *Frontal del altar de Esquiús – Sta. María de Besora (Cataluña) segunda mitad del S XII*



Figura 2: *San clemente de Tahull (Cataluña- S XII)- Detalle de Pantocrator*



Figura 3: *Sainte Foy de Conques – Tímpano completo*



Figura 4: *Sainte Foy de Conques – Tímpano. Detalle de la mano de Dios y Sainte Foy*



Figura 5: Sainte Foy de Conques – Tímpano.
Detalle de la puerta del Cielo



Figura 6: Sainte Foy de Conques – Tímpano.
Detalle del ángel que ingresa almas a la
Ciudad de Dios



Figura 7: Sainte Foy de Conques – Tímpano. Detalle de Ciudad de Dios. Se aprecian la puerta de ingreso, la figura de Abraham, la mano de Dios y la santa sacada de su oratorio



Figura 8: San Agustín: Ciudad de Dios – Página iluminada del Libro I – Ca 1480 – Detalle



Figura 9: San Agustín: Ciudad de Dios – Página iluminada del Libro I – Ca 1480 – Ciudad de Dios, ciudad terrestre e Infierno – Folio completo



Figura 10: La Kaaba: la Piedra Negra en su mandarla de plata



Figura 11: La Kaaba: detalle de la mandarla de la Piedra Negra



Figura 12: *Monasterio de Grachánitsa o Gracânica - Kosovo, Serbia - S XIV – Mural de la Dormición*



Figura 13: *Monasterio de Grachánitsa o Gracânica - Kosovo, Serbia - S XIV – Mural de la Dormición – Detalle de Cristo*



Figura 14: *Monasterio de Grachánitsa o Gracânica - Kosovo, Serbia - S XIV – Mural de la Dormición – Detalle de puertas del Cielo*



Figura 15: Iglesia de la Virgen Perivlepty, Orhid, Macedonia, S XIII – Icono de la Dormición de la Virgen