Globethics Repository



Sobre el tímpano del nártex de Vézelay [On the tympanum of the narthex of Vezelay]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see https://www.globethics.net. Data and content policy of Globethics Repository see https://repository.globethics.net/pages/policy.

Item Type	Article
Authors	Brague, Rémi
Publisher	Ediciones Encuentro
Rights	Creative Commons Copyright (CC 2.5)
Download date	2026-11-14 02:38:07
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/213342

estudios

Sobre el tímpano del nártex de Vézelay

por
Rémi Brague

Mucho se ha escrito sobre el tímpano del nártex de Vézelay, especialmente a partir de la obra de Emilio Mâle, que lo ha identificado como una representación de Pentecostés[1]. En este trabajo sólo pretendo retomar apresuradamente lo ya conocido para centrarme inmediatamente en el asunto de la sesión a la derecha del Padre, objeto de este cuaderno.

El tímpano está construido como un encaje de tres bandas concéntricas en torno a la escena central, a la que dedicaré la principal atención. Un friso decorativo contiene un rosario de medallones que engloba a su vez una doble serie de cuatro compartimentos rectangulares. Esta serie se interrumpe en una parte central para dejar pasar la zona superior de la mandorla de un Cristo gigantesco, representado en su gloria, con la cabeza rodeada por un nimbo en forma de cruz.

Los medallones representan los doce signos del Zodiaco, de Acuario a Capricornio (de izquierda a derecha), entre los cuales aparecen intercaladas escenas que recogen en su mayor parte las faenas del campo propias de su estación. En lo más alto, frente al espacio que queda abierto por el intervalo que separa los compartimentos, tres medallones y medio representan personajes enrollados sobre sí mismos: tres animales (una especie de cigüeña en el semimedallón, un perro (?), una sirena) y, en el centro, un hombre, un barquero que da un peligroso salto hacia atrás con la cabeza hacia abajo. La suma de estos tres medallones y medio más el duplicado compensatorio de las escenas campesinas respectivamente entre Taurus y Géminis y entre Virgo y Libra y, finalmente, la adi-

[1] Emile Male. *El arte religioso del siglo XII en Francia.* Estudio sobre los orígenes de la iconografía de la Edad Media, París, Colin, 1922, p. 326.

ción en la parte inferior de los semimedallones que representan la semicorola, trifoliada a la izquierda y cuadrifoliada a la derecha de flores estilizadas, y además, —justo encima de éstos— dos medallones sobre los cuales un personaje, a la izquierda, corta una rebanada de pan y, a la derecha, sostiene una copa; todos estos artificios permiten obtener una cifra de treinta medallones y medio y compaginar asimismo el número doce —que es a la vez el de los meses, el de los signos del zodiaco y el de los apóstoles— con el de los días del mes[2]. En cuanto a los tres medallones y medio que ocupan la cima de su serie, «*su presencia insólita en pleno ciclo anual, entre los signos del Zodiaco y los trabajos de los meses, simboliza la ruptura con el tiempo histórico y natural, que constituye la raíz del tiempo sagrado; enroscados como están, son verdaderos círculos y traducen la perfección transcendente de ese tiempo celeste, inmóvil, imperturbable (...) Por otra parte, separan al máximo a Cáncer y a Leo, dando al espacio intermedio una extensión jamás igualable; la ruptura del año se hace estrepitosa: es la del solsticio cristológico en el que queda resumido e inmovilizado el año entero*»[3]. El tiempo, dominado de este modo por Cristo, deja traslucir la falta de seriedad y de consistencia del tiempo mundano, que por lo mismo se encuentra radicalmente relativizado. Los tres temas de los medallones centrales lo desvelan como el lugar de la ilusión: el animal —bestia bruta—, figura la estupidez; el hombre, —un charlatán en una de sus habilidades—, la falsedad y el engaño; la sirena, la seducción[4]. Pero lo que seduce es justamente la circularidad. A lo inconsistente lo envuelve la misma consistencia, con su repetición, en el ciclo del tiempo. Mientras el solsticio temporal, el día de San Juan Bautista, solo permanece un instante durante el cual el año, en vez de continuar creciendo hacia la luz de un día sin fin, frustra nuestras expectativas y de nuevo declina hacia la obscuridad; el solsticio de Cristo ni pasa ni engaña. Revela en cada instante el Día eterno.

Mientras que el tema de los medallones es la soberanía de Cristo sobre el tiempo, el de los compartimentos y del dintel es su soberanía sobre el espacio. Los ocho compartimentos que rodean la escena central representan sin duda a los pueblos, a los que son enviados los apóstoles y algunos de los cuales ya estaban presentes en el milagro de las lenguas. Se caracteriza cada uno de ellos por su apariencia física a veces monstruosa (los cinocéfalos) o por sus peculiaridades de vestimenta. Es posible que el escultor haya decidido representarlos en el momento en que acogen con admiración la buena noticia de la Salvación, una salvación ya esbozada en sus cuerpos milagrosamente curados cuya salud recu-

[2] GÉRARD DE CHAMPEAUX.dom SÉBASTIEN STERCKX, o.s.b., *Introducción al mundo de los símbolos*, Zodiaque, 1966, p. 425.

[3] *Ibid.*, p. 408.

[4] PASCAL SEYNHAEVE, *Vézelay*, Editions franciscaines, Paris, 1969, p. 94 b, n.7.

perada comprueban con asombro[5]. La parte izquierda del dintel es de difícil interpretación y controvertida. El largo desfile ¿representa un sacrificio pagano? ¿Habrá que ver más bien al pueblo de la Antigua Alianza que marcha hacia su Mesías y después, como el último personaje se da media vuelta para encerrarse en la desobediencia, figurada por su arrinconamiento en el interior del dintel? La parte derecha en cualquier caso, muestra la entrada en la Iglesia de los pueblos paganos más extraños: un pigmeo no puede montar su caballo sin ayuda de una escalera; un gigante, por el contrario, debe inclinarse sobre el suyo para acariciarlo, como haríamos nosotros con un perro; otros tienen, para escuchar la Buena Nueva, orejas tan altas como tres veces su cabeza. Todas estas gentes avanzan hacia la Iglesia en la que son introducidos por San Pedro y San Pablo, los cuales —piernas en el dintel y tronco en el tímpano— les permiten entrar en el dominio en cuyo interior Cristo derrama el Espíritu. Gracias a este Espíritu nos hacemos capaces de reconocer como humanos a seres que a primera vista —visión humana— nos parecerían monstruos más o menos repugnantes. Con una gran delicadeza, el escultor ha representado estas extrañas criaturas en actitudes llenas de «humanidad», enseñándonos con ello que el hombre no se define a partir de una norma puesta por él mismo, sino por su capacidad de comprender la buena nueva.

El Centro del timpano representa a Cristo en gloria, sentado en una amplia mandorla. Sólo sobresalen las manos, de las cuales arrancan líneas que van a juntarse con la cabeza aureolada de los apóstoles. Estos están distribuidos en dos series con dos grupos de tres cada una. Cada grupo está compuesto por dos personajes sentados que ocultan a un tercero, del que solamente se percibe apenas la cabeza. Una primera mirada, por tanto, sólo ve ocho apóstoles, tantos como escenas de evangelización en los compartimentos que los rodean. Unicamente con una atención más continuada se capta su número y el modo cómo reconcilia el número cuatro de las dimensiones del universo con el tres de la divinidad. Todos tienen libros y Pedro además una llave que permite su identificación. Su aureola se adentra claramente en la mandorla de Cristo, en señal de primacía, que aquí es concebida como una mayor familiaridad con el Señor resucitado, a quien vio el primero de todos y del cual es el representante en la tierra. La posición de sus piernas es la misma que la de Cristo, a quien así imita de modo visible. En cambio, el gesto de sus manos es exactamente el contrario del de su Maestro: mientras Cristo tiene los brazos ampliamente separados, ninguno de los apóstoles los tiene replegados por tenerlos cerrados sobre el libro y la llave que Pedro sostiene fuertemente. La imitación del Maestro por el servidor pasa por el rechazo de querer sustituirlo: sólo Cristo da; Pedro no puede hacer otra cosa que guardar fielmente lo que ha recibido.

[5] Sigo aquí la interpretación de Emile Male, *o.c.* n. 1, p. 328 ss.

Cristo es representado en el momento en que derrama el Espíritu Santo sobre los Apóstoles, enviados a toda la tierra para evangelizar a todos los pueblos. Este Pentecostés aparece en forma tal que resume las etapas del misterio pascual, del cual es su culminación; esclarece la figura de la Iglesia en el tiempo presente y anuncia el cumplimiento de todas las cosas al final de los tiempos.

A Cristo que envía al Espíritu Santo, se le representa sentado, como en el discurso de Pedro el día de Pentecostés. De este texto el tímpano entero es una poderosa orquestación y marca, quizá discretamente, el papel privilegiado reservado al apóstol. En los *Hechos,* se lee en efecto que despues de ser elevado a la derecha de Dios y de recibir del Padre al Espíritu Santo que había sido prometido, Cristo lo envía haciéndolo visible y audible a través de la predicación de los apóstoles y de los signos milagrosos que lo corroboran (2, 33), Cristo no está representado a la derecha del Padre. La oposición izquierda-derecha cede a la oposición anterior-posterior: el Padre, si se le puede situar, está no a la izquierda de Cristo, sino delante y por encima de El, aproximadamente en el punto de mira en que se percibe el Crucificado en el célebre dibujo de san Juan de la Cruz. El Padre invisible está representdo por el vacío que deja la interrupción de la serie de los compartimentos cuadrados y en el cual se introduce la parte superior de la mandorla de Cristo. A El es a quien mira extáticamente el Hijo y su contemplación es la que le permite hacer lo que ve hacer al Padre (*Juan*, 5, 19). De este modo el Espíritu Santo, según el plan de la economía de la salvación, es enviado por Cristo en la medida en que hace la voluntad del Padre; de la misma manera, en un estricto paralelo en el plano de la vida divina, el Espíritu no procede del Hijo sino en la medida en que forma con el Padre un solo principio. De esta suerte, la Trinidad es evocada mucho más adecuadamente que en esas ingenuas representaciones en las que el Padre, con los rasgos de un sumo sacerdote de la antigua Alianza, sostiene los brazos de la cruz del Hijo mientras flota entre ambos una paloma con las alas desplegadas. Aquí el Padre está representado, si todavía se puede hablar así, en su ausencia misma. Lo que se hace visible es el envío del Espíritu Santo a la luz del cual podemos ver al Hijo como rostro del Padre.

Le vemos como expresión absoluta de la caridad del Padre cuando el Espíritu nos hace interpretar en este sentido el sacrificio de la Cruz. Por eso la sesión a la derecha del Padre recapitula la muerte en Cruz: Cristo sentado está colocado como en cruz, con las piernas replegadas y los brazos extendidos. Pero la madera de la cruz no está ahí. Los clavos han desaparecido y con ellos incluso los estigmas. Así se percibe que en el fondo eran supérfluos. Cristo conserva

[6] El P. HENRI DE LUBAC ha sabido utilizar el tímpano de Vézelay como documento teológico y ver en él la figura de la universalidad de una salvación verdaderamente «católica». Véase *Catolicismo.* Los aspectos sociales del dogma, París, Cerf., 1947 (4ª edición) p. 190, n.1 y 415 s.

por su libre voluntad —una voluntad plenamente conforme a la del Padre— la postura que tenía en la cruz, mostrando así que sólo fue el amor el que lo clavó en ella.

Así la sesión a la derecha del Padre es la culminación del misterio pascual. El paso de Cristo al Padre garantiza el libre acceso del hombre al Padre (*Efesios,* 2, 18) y en este sentido abre el cielo. Pedro y Pablo, a los pies de Cristo, inmediatamente a la derecha del entrepaño, sólo pueden abrir el acceso del timpano eclesial a los paganos del dintel porque por encima de ellos abre el acceso de los hombres al Padre Aquel que les envía. Cristo está representado como el que traspasa los límites del mundo. La redondez del tímpano simboliza la bóveda celeste, que a su vez simboliza la transcendencia del Creador con relación a lo creado. Por eso la mandorla de Cristo atraviesa como un obus las esferas del agua y del fuego, representadas, la una a la izquierda, por ondulaciones y la otra a la derecha por llamas, elementos que, según la cosmología antigua, dominan el aire que respiramos y la tierra que pisamos. El paso al Padre le da tal libertad sobre lo creado que las categorías que se le oponen ya no tienen vigencia[6].

Esto se aprecia en la misma manera de sentarse Cristo. Porque está perfectamente sentado sobre un trono: se percibe, medio oculto por los pliegues de sus vestidos, el trono sobre el que se asienta. Tiene la forma de un edificio del que se ve una columna con un capitel foliado, y el cornisamento. Luego Cristo está sentado sobre un edificio. Este tema no tiene nada de excepcional y se vuelve a encontrar en Autun, cuyo tímpano es anterior al de Vézelay en una quincena de años. Probablemente se trate de la Jerusalen celeste del final del *Apocalipsis.* Cristo «elevado de la tierra» está sentado sobre la ciudad que «desciende de cerca de Dios». Uno piensa en San Pablo que explica pausadamente que «subir» significa «descender» (*Efesios,* 4,9), en una frase que manifiesta la misma lógica tranquilamente contradictoria que la fórmula por la que Cristo da la clave de su Pascua: «me voy y vengo a vosotros» (*Juan,* 14, 28). La paradoja se duplica cuando se constata que el edificio sobre el que Cristo está entronizado está claramente inclinado y parece doblarse bajo el peso. ¿Se trata de la ciudad terrena, de Babilonia, a la que Cristo a su vuelta viene a despojar de toda su gloria? ¿Se trata de la Jerusalen celeste cuyas columnas son los apóstoles? Me atrevo a decir que de las dos. El edificio está aquí sometido a la ley de la edificación cristiana que es destrucción del mundo para pasar al Padre. Es a la vez el extremo del conservadurismo y el extremo de la revolución; algo así como Chesterton en *Un hombre llamado Jueves,* pone en escena, en el personaje de Domingo, el cerebro de la conspiración anarquista, que al mismo tiempo es el jefe de la policía.

La sesión de Cristo es imitada por la de los apóstoles. Estos están sentados, pero de modo incómodo: «*Los apóstoles, sorprendidos por la venida repentina*

del Espíritu, no consiguen mantenerse derechos (...) La posición sentada no puede ser guardada; la de levantarse comienza a esbozarse: la piedra fija esta instantánea[7]. Los apóstoles están a la vez sentados, como sobre los doce tronos que les fueron prometidos, y que ocupan para dirigir a Israel; pero al mismo tiempo están de pie como para la cena pascual. Están como suspendidos o al menos sentados con el extremo de sus posaderas, —quizá incluso con el trasero entre dos asientos—, algo ridículo de todos modos por esa forma de moverse, como electrizados. Están sentados como el Cristianismo en su totalidad está en el mundo. Meditar la actitud de estos apóstoles es penetrar un poco mejor en el misterio de lo que hay que llamar literalmente la «positividad» del hecho cristiano. El Cristianismo está mucho menos «bien sentado» que las demás religiones, que se fundan sobre una sabiduría, una moral o una profecía bien atestiguadas. No tienen nada de «establecido». Está suspendido. Sólo se mantiene por un hilo.

Este hilo está muy visible en el tímpano. Es el mismo por el que está figurado el Espíritu Santo y el que, mejor que las lenguas de fuego del relato de los *Hechos,* pero sin contradecirlo, expresa la continuidad del vínculo entre el enviado y Aquel que le envía. Cristo aparece como un divino marionetista que hace bailar a los apóstoles con la punta de sus dedos. La imagen es antigua para describir la relación del hombre con los dioses[8], o la vida de la gracia —en el doble sentido del griego *charis*[9]. Esta referencia no es en este momento una manipulación. Si Cristo «tira de las cuerdas», éstas no maniobran directamente sobre los miembros; todo pasa por la cabeza, el jefe, la autoridad de cada persona. El Espíritu Santo no toca más que la libertad. Él es quien atrae a los apóstoles hacia lo alto, el que les hace pensar las cosas de arriba, que ya no son el ideal, sino el lugar en el que Cristo está sentado a la derecha de Dios (*Colosenses,* 3, 1). Cristo en su movimiento de ascensión concede a los discípulos el no estar ni instalados ni flotando sino sentados en una especie de elasticidad flexible (neumática) que explica su posición humanamente insostenible.

Los apóstoles se desdoblan y se despliegan abriéndose de ese modo a las dimensiones del mundo que deben evangelizar. No es a sí mismos a los que se dan a contemplar, sino a los libros que portan, tan abiertos como ellos. A través de los apóstoles se hace visible Aquel que da sentido a su actitud pero que se mantiene inivisible al amparo de la mandorla, que señala lo que el ojo humano no puede ver. Este no ve qué es lo que hace que los apóstoles estén con ese movimiento y atribuye su extraña inestabilidad ya sea al «vino dulce» ya a explicaciones más complicadas. El tímpano hace ver lo invisible mediante la re-

[7] P. SEYNHAEVE, *o.c.* en n. 4, p. 19.
[8] PLATÓN, *Leyes,* II, 644 y ss.
[9] Cf. H. VON KLEIST, *Sobre el Teatro de Marionetas.*

presentación de Cristo en gloria de un modo que todavía no se ha manifestado pero al tiempo hace ver que es invisible al rodearlo de una mandorla. Explica a la vez la realidad escondida del Espíritu enviado por el Hijo, y la dificultad de aprender esta realidad invisible.

Los apóstoles se están levantando, pero permanecen sentados. Están sentados como el que espera que se le llame y está sentado al borde de su asiento sólo para levantarse mejor. Les ocurre como a Cristo, que, sentado a la derecha del Padre, está de pie también para interceder en favor nuestro (*Hechos*, 7,55). La esperanza que les hace materialmente levantar la cabeza, (cf. la *apokaradokia* de *Romanos*, 8, 22) es también la paciente espera. Los hijos del Espíritu, al mismo tiempo que se estiran hacia lo alto, miden la distancia —nada menos que la totalidad del espacio y del mismo mundo— en la que se ejerce el ministerio apostólico. El hecho mismo de su envío a la misión descarta la avidez entusiasta del milenarismo, en beneficio de la paciencia de la maduración. La escena central del tímpano es una ilustración de ello por su forma de conjunto. Semeja la forma de una gran botella, de un garrafón de cuello largo que se vierte por arriba. También se puede ver un útero invertido, en el momento del parto cuando sólo ha salido la cabeza[10]. Se retorna así a la idea de que sólo la cabeza de la Iglesia, es decir Cristo, está sentada a la derecha del Padre, mientras que los miembros esperan aún su redención[11]. Así el tiempo de la Iglesia es el tiempo de un nacimiento, sus dolores son los dolores del parto. El cuerpo de Cristo aguarda todavía en sus miembros la luz de la verdadera vida, a la cual por ahora sólo ha podido tener acceso la cabeza.

En su conjunto, Vézelay reemplaza por un Pentecostés el tema clásico de los grandes tímpanos románicos, el del Juicio Final, en el que Cristo está rodeado de elegidos a su derecha, y a su izquierda de los condenados, cuyas torturas son descritas complacientemente —no sin que a veces los enemigos terrenos de los monjes constructores sean representados en caricatura. Sin embargo no se trata de una sustitución pura y simple. El tema del Juicio Final está de hecho incluido secretamente, pero transformado para ser repuesto dentro de una concepción más ajustada del Juicio. El Juicio en el Cristianismo separa, hace separación, porque es ante todo la partida de Cristo: «Ahora es el juicio del mundo (...): levantado de la tierra, atraeré a mi todas las cosas» (*Juan*, 12, 31 s.). El escultor del tímpano traduce este juicio por el mismo movimiento de perspectiva que hace que Cristo, sentado a la derecha del Padre, se encuentre frente a El. Mientras la representación ordinaria del Juicio Final opone derecha a izquierda; aquí, a los dos lados de Cristo, sólo están los apóstoles que anun-

[10] Debo esta interpretación a mi mujer.

[11] SAN AGUSTÍN vuelve repetidamente a esta idea, en especial en las *Enarrationes in Psalmos* (Comentarios a los Salmos).

cian la salvación. Pero la oposición, sin perder nada de su cortante filo, se desplaza para convertirse en la de lo anterior y lo posterior. De repente, el Juicio ya no es el de los demás, a los que veríamos esculpidos a uno y otro lado de Cristo juez. Es el nuestro: el tímpano no es un objeto de contemplación; se dirige a quien lo mira como un sermón de piedra. Aquel a quien miramos es el mismo a quien hemos alanceado. Nuestro juicio, figurado por el tímpano del nártex a la entrada de la iglesia de piedra, no es otra cosa que nuestra entrada en la Iglesia de Pedro. Del mismo modo que la parte más importante de lo que se deja de ver en él es el vacío invisible, por el que Cristo comunica con el Padre, así también sólo leemos correctamente lo que vemos en él, cuando franqueamos la puerta que se abre debajo de él, puerta que mide el espacio entre el pan y el vino de los dos medallones de los extremos, que son figura de nuestra voluntad de entrar en la Iglesia para en ella estar a la espera de pasar al Padre.

Traducido por: A. Gabriel Rosón

Nota biográfica

Rémi Brague. Nacido en 1947. Casado, cuatro hijos. Escuela Normal Superior en 1967, agregación en filosofía en 1971, tesis de tercer ciclo en 1976. Ayudante de investigación en el CNRS (Centro Nacional de la Investigación Científica). Publicaciones: *El resto.* Suplemento a los comentarios de *Menón* de Platón, Paris, Vrin/Les Belles Lettres, 1978; *Sobre el tiempo en Platón y Aristóteles.* Cuatro estudios, Paris, PUF. 1982.