

El portal occidental de la iglesia de Saint-Lazare en Autun y las paradojas de la conciencia medieval¹

Aron I. Gurevich

El tímpano de la catedral de Autun encarna los aspectos esenciales de la mentalidad de los creyentes, revelando el carácter paradójico de la conciencia de los hombres de la época medieval. El "Juicio Final", esculpido ahí por Gislebert, transmite el estado de los sentimientos y pensamientos del hombre del principio del siglo XII ante las "postrimerías": la muerte, el juicio, el infierno y el paraíso.

La escena del Juicio Final en el tímpano del portal occidental de la iglesia de Saint-Lazare en Autun (Burgundia) tiene diferencias esenciales respecto de relieves escultóricos semejantes de otros templos de los siglos XII y XIII. Su creador, como reza la inscripción labrada a los pies de la grandiosa figura del Cristo Juez, es Gislebert (*Gislebertus hoc fecit*), y el hecho mismo de la eternización del nombre del maestro, nada trivial (aunque no único) para la primera mitad del siglo XII, período en que se creó el tímpano (en los años 30-40), testifica que él poseía determinada autoconciencia autoral y estaba orgulloso de su creación.

La particularidad de la composición del Juicio Final en el templo de Autun consiste ante todo en la peculiar división del espacio del tímpano.

1 "Zapadni portal tserkvi Sen-Lazar v Otene i paradoksy srednevekovogo sozdaniia", en: *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, núm. 20, Tartu, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, 1987, pp. 39-48.

La enorme mandorla con la figura del Cristo, que domina en el centro, divide el tímpano en dos partes iguales. A su mano derecha vemos un grupo de apóstoles y, más lejos, de elegidos de Dios que se dirigen a la Jerusalén celestial; a su mano izquierda están representados la escena del pesaje de las almas por un arcángel y el infierno con diablos de aspecto terrible y el hocico del Leviatán. En el registro inferior, bajo los pies de Cristo, está situada una larga fila de figuras pequeñas: son las personas que salen de las tumbas, que deben comparecer ante el Juez.

Las escalas de la representación de esas personas y de los apóstoles son completamente diferentes, y ya son absolutamente inconmensurables las figuras de Cristo y los santos y ángeles que rodean la mandorla. Los cuerpos de los apóstoles están alargados, con una manifiesta violación de las proporciones, lo que le dio a E. Mâle motivo para escribir sobre la “salvaje incorrección” de las representaciones y la “fallida distribución” del espacio —es como si, para llenarlo, el maestro se hubiera visto obligado precisamente a alargar las figuras². Esa misma es la opinión de otro autorizado estudioso francés del arte, H. Focillon³. Sin embargo, es muy improbable que se puedan compartir esos juicios dictados por el gusto personal. La deformación de las figuras entraba de manera evidente en el cálculo ideo-artístico de Gislebert, y en este respecto tienen más razón D. Grivot y G. Zarnecki, autores de la más capital investigación sobre Gislebert⁴.

Toda la escena del juicio produce una fortísima impresión. Por contraste con la figura en reposo del Juez, que ha separado ligeramente los brazos hacia los lados, todas las otras figuras parecen quebradas por un movimiento tempestuoso; la fuente de ese movimiento es Cristo, y el mismo Mâle reconoce que la escena está penetrada de un extraordinario dramatismo, todo se estremece, ante nosotros se halla un “huracán de pasiones y clamores”, congelado en la piedra⁵.

El carácter insólito de esta escena es tan grande, que los canónigos del siglo XVIII, desalentados por el horror que inspiraba este relieve escultórico, ordenaron ocultarlo bajo yeso: la recepción había cambiado radicalmente desde los tiempos del Medioevo. Mâle hace al respecto la siguiente observación: ¡es que así hubieran podido destruir el tímpano!

2 E. Mâle, *L'art religieux du XXe siècle en France*, 2ª ed., París, 1924, p. 416.

3 H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, París, 1964, p. 181.

4 D. Grivot y G. Zarnecki, *Gislebertus Meister von Auun*, Wiesbaden, 1962.

5 E. Mâle, ob. cit., p. 417.

no!⁶ La cabeza de Cristo, desprendida durante el enyesamiento del tímpano, fue hallada en los años 30 de nuestro siglo y puesta en su sitio en el año 1948⁷.

Pero la principal particularidad del Juicio Final en el templo de Autun consiste en otra cosa, y de nuevo, hasta donde sé, el primero en señalarla fue Mâle. Los que han resucitado de entre los muertos ya están divididos en absueltos y condenados en el momento en que abandonan las tumbas. Eso se desprende de sus poses y gesticulaciones, de la expresión de sus rostros: los llenos de alegría y esperanza se colocan a la derecha de los pies de Cristo; los sumidos en la desesperación, a la izquierda. Los malditos están como agitados por el horror; sus cuerpos, retorcidos; la cabeza de uno de los pecadores rechazados por Dios es ceñida por las enormes garras de un demonio, que recuerdan tenazas. La frontera entre el bien y el mal la marca un ángel con una espada en la mano, situado precisamente en medio de la hilera de los que se levantaron de entre los muertos.

Tratando de explicar de qué manera los que acaban de resucitar de entre los muertos resultan ya absueltos o condenados, Mâle formuló la hipótesis según la cual Gislebert, por lo visto, compartía la doctrina de la predestinación. Sin embargo, Mâle reconoce que los teólogos del siglo XII debieron haber condenado semejante interpretación herética⁸. Pero lo principal consiste en que los que se levantaron de las tumbas tienen que pasar, sin duda alguna, por el juicio divino — precisamente a la representación del este último está dedicado el tímpano. Las almas son sometidas al pesaje, y una de ellas se esconde en los pliegues de la vestidura de un arcángel, buscando salvación del diablo que se agarra de un platillo de la pesa y ansía la siguiente presa. Del otro lado de Cristo, en los palacios del paraíso ya aparecieron sus primeros moradores.

Así pues, ninguna “predestinación” exime del juicio. Y por eso W. Sauerländer, a quien no lo convenció la interpretación de Mâle, volvió a investigar el tímpano de Autun⁹. Él está de acuerdo con que, de los que se levantaron de las tumbas, unos ya están condenados, y otros

6 *Ibidem*, p. 416.

7 D. Grivot, *Autun*, París-Lyon, 1953, p. 6.

8 E. Mâle, *ob. cit.*, p. 417. Cf. V. P. Darkevich, *Putiami srednevekovyj masterov*, Moscú, 1972, p. 135.

9 En el trabajo de Grivot y Zarnecki no se discute el problema que nos interesa, así como tampoco es mencionado en el artículo de V. N. Tiazhelov, “Master Zhil’ber i nekotorye problemy vysokoi romaniki”, en: *Kul’tura i iskusstvo zapadnoevropeiskogo srednevekov’ia*, Moscú, 1981, pp. 213-232.

absueltos, pero, partiendo del contenido y el sentido de la representación, subraya que a todos ellos, no obstante, los juzgará Cristo. A diferencia de la composición de las escenas del Juicio Final en otras catedrales, en las que el paraíso y el infierno están representados más abajo de los que se levantaron de las tumbas y en las que, por consiguiente, la “lectura” de ese textos escultórico va de arriba hacia abajo (Conques, Mâcon, Lannes, Reims y otras), en Autun los resucitados están situados más abajo de las representaciones del infierno y el paraíso, y esta manera de componer genera un movimiento inverso *sui generis*. Sauerländer interpreta como una “situación tautológica” la peculiar “duplicación” del juicio. La reacción que se anticipa al resultado del Juicio Final, según Sauerländer, liga directamente al paraíso las figuras situadas a la derecha de los pies de Cristo, y al infierno, las que se sitúan a la izquierda. En esta “situación tautológica” se pone de manifiesto claramente, en su opinión, la divergencia inherente al arte medieval entre los niveles simbólico y escénico, representativo¹⁰. Sin embargo, la no conformidad que se observa en el tímpano de Autun queda, con todo, sin explicar.

El estudioso contemporáneo del arte O. K. Werckmeister, de la RFA, ha realizado una nueva tentativa de superar la extraña contradicción fijada en el tímpano de Gislebert entre el Juicio Final y el hecho de que las personas que comparecen ante él ya de antemano están condenadas o absueltas. Sus predecesores no prestaron atención al hecho de que la idea misma de juicio entrañaba una posible dualidad: el Juicio Final era entendido no sólo como un acto de justicia, sino también como un acto de misericordia, y por eso, piensa Werckmeister, también era concebible la exención del mismo. Él se remite a Gregorio el Grande, que en *Moralia in Iob* señala que existen pecadores tales que ya están malditos y no comparecerán ante el Juez, y justos para los cuales el Juicio Final está de más¹¹. De manera correspondiente interpreta el tímpano de Autun. Si los que se levantaron de entre los muertos, que están situados a la mano derecha de Cristo, ya están salvados — lo que se desprende de su conducta y aspecto —, entonces las figuras de personas en la otra parte del portal, en la opinión de este científico, todavía tienen que pasar por el juicio supremo. Remitiéndose a la liturgia sobre los muertos, que

10 W. Sauerländer, “Über die Komposition des Weltgerichts- Tympanons in Autun”, en: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1966, vol. 29, núm. 4, pp. 261-294.

11 *Moralia in Iob*, xxvi, 27, 50-51, PL, t. 76, pp. 378-379.

presupondría la exención del Juicio Final, Werckmeister da la siguiente interpretación de las inscripciones en el tímpano: Cristo interviene en el papel de juez sólo con respecto a una parte de los resucitados, y ellos expresan no la desesperación de los condenados, sino el miedo ante el juicio inminente, y por eso se oponen a su propia resurrección, lo cual es único en la iconografía del Juicio Final. En cambio, el júbilo de la otra parte de los que se levantaron de las tumbas es un testimonio de su condición de elegidos¹². Es preciso señalar, sin embargo, que la expresión de felicidad y de esperanza, en general, suele ser propia de las personas que en las catedrales románicas y góticas eran representadas en el acto de abandonar sus tumbas.

Pero ¿qué es precisamente lo que rezan las inscripciones del tímpano de Autun? La inscripción que se refiere a los elegidos reza así:

Quisque resurget ita
quem non trahit impia vita
et lucebit ei
sine fine lucerna diei

(Así resucitará todo el que no lleve una vida impía, y para él alumbrará por siempre la luz del día).

La inscripción que se refiere a los réprobos:

Terrea hic terror
quos terreus alligat error
nam fore sic verum
notat hic horror specierum

(Aterrorice aquí el terror a los que están ligados a los errores terrenales, porque el horror de estas representaciones significa que este será su destino).

Esos textos no están destinados a las figuras representadas en el tímpano, sino al espectador, y tienen un carácter de exhortaciones y advertencias: el premio espera a los justos, y la condenación a los pecadores obstinados. No existe la posibilidad de interpretar esas inscripciones en el sentido propuesto por Werckmeister; tanto las promesas como las amenazas están puestas en boca de Cristo Juez. Y esto lo confirma la inscripción labrada en la mandorla:

Omnia dispono
solus meritos corono

12 O. K. Werckmeister, "Die Auferstehung der Toten am Westportal von St. Lazaire in Autun", en: *Frühmittelalterliche Studien*, 1982, vol. 16, pp. 208-236.

quos scelus exercet
me iudice poena coercet

(“Sólo yo juzgo a todos y recompenso según los méritos, y quien transgredió, será castigado por mí como Juez”).

Una lectura desprejuiciada de las tres inscripciones versificadas del tímpano, al parecer, no deja dudas en cuanto a que, según la idea de su creador, Cristo juzga a todos, y en el juicio separará a los malditos de los elegidos. Los premios vendrán sólo después del juicio (dispono... coronó). Por consiguiente, para nadie puede haber ninguna excepción del procedimiento judicial (Omnia dispono). En contraste con el número extremadamente limitado de iniciados en teología a cuya comprensión era accesible el texto de Grigori el Grande que menciona Werckmeister (este Papa escribía tanto en el género de la literatura erudita, como en el género hagiográfico-moralizador, más popular; pero las *Moralia in Iob*, sin duda alguna, pertenecían a la literatura para instruidos), es muy improbable que los parroquianos pudieran pensar que alguien no estuviera sujeto al juicio del Señor. Entretanto, la iconografía eclesiástica, que era la “Biblia para los analfabetos”, debía explicarles los fundamentos de la fe en un nivel accesible a ellos, sin ningún tipo de sutilezas teológicas. Precisamente por eso la idea misma de una representación de un Juicio Final en el que alguien no fuera juzgado, a los ojos de ellos habría parecido absurda en grado sumo.

Así pues, la dificultad ligada a la interpretación de la versión del Juicio Final del templo de Autun queda sin resolver. Y la causa, en mi opinión, es que los estudiosos del arte que tropezaron con el contradictorio tratamiento del juicio por Gislebert no quisieron aceptar como un hecho dado la situación allí representada: tiene lugar el Juicio Final, mientras que las personas que han resucitado para comparecer ante el Juez, abandonan sus tumbas condenados o absueltos de antemano... Esto, sin duda, es ilógico — más aún: absurdo — desde el punto de vista del hombre que piensa conforme a las leyes de la contradicción. Precisamente ese punto de vista generó las interpretaciones antes caracterizadas de los científicos que trataron de resolver la contradicción señalada.

Considero que la superación de las dificultades ligadas a la interpretación de la obra de Gislebert es preciso abordarla tomando en consideración las particularidades específicas de la conciencia medieval. Esta conciencia no le teme a la paradoja y es capaz de unir ideas y juicios, diríase, completamente inconciliables. En este caso no estamos ante una situación “tautológica”, sino ante una situación paradójica. Ya

he tenido la ocasión de escribir sobre esto¹³, y ahora puedo limitarme a unas pocas palabras. En la conciencia del cristiano medieval, realmente coexistían, estaban presentes conjuntamente ambas versiones del juicio sobre los muertos: el Juicio Final sobre el género humano “en el fin de los tiempos” y el juicio individual, que tiene lugar en el momento de la defunción del hombre aislado. Hablando con propiedad, el juicio era concebido como uno solo, pero su carácter (colectivo, sobre todos los hombres, o particular, sobre el individuo), al igual que el plazo en que se celebra (después de la conclusión de la historia terrenal o inmediatamente después de la muerte del individuo), se distinguían en el contexto del “cristianismo popular” por su carácter indefinido y su dualidad.

Los estudiosos del arte confrontan el monumento iconográfico que nos interesa con tales o cuales textos teológicos, y si se interpreta la obra de Gislebert como realización de un encargo de la iglesia, hay cierta razón en semejante enfoque¹⁴. Pero intentemos ponernos mentalmente en la posición de un creyente de filas que, al entrar en la catedral, veía un cuadro del Juicio Final. Su conciencia no estaba abrumada por los conocimientos teológicos, ni estaba entrenada en la operación con abstracciones. Este hombre vivía en el elemento de la cultura oral, y la catedral con sus relieves escultóricos era el único “libro” que él podía “leer” a su manera — leer guiándose por el horizonte y los criterios dados precisamente por la tradición cultural oral, con las particularidades a ella inherentes en lo que respecta a percepción del mundo y a memorización y trasmisión de los conocimientos.

El hombre del medioevo (me refiero, lo subrayaré una vez más, no al intelectual cuya mente estaba aguzada por la lectura de las obras filosófico-teológicas, sino al portador de la conciencia corriente) no se daba clara cuenta de cuándo se celebraría el juicio sobre su alma. La iglesia le inculcaba que el Juicio Final comenzaría después de la segunda venida de Cristo, en un futuro indefinido, cuando terminaría la

13 A. Gurevic, “Au Moyen Age: Conscience individuelle et image de l’au-delà”, en: *Annales. É.S.C.*, 1982, año 37, núm. 2, pp. 255-275; A. Gurjewitsch, “Die Darstellung von Persönlichkeit und Zeit in der mittelalterlichen Kunst (in Verbindung mit der Auffassung vom Tode un der jenseitigen Welt)”, en: *Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, ed. por Möbius y E. Schubert, Weimar, 1983, pp. 87-104. Véase también A. Ia. Gurevich, *Problemy srednevekovoi narodnoi kul'tury*, Moscú, 1981.

14 Sin embargo, hay que estar de acuerdo con el punto de vista según el cual “es arriesgado... convertir la creación del escultor en una ilustración para obras de teología”. V. N. Tiazhelov, ob. cit., p. 228.

historia terrenal del género humano. Pero imaginarse ese futuro como una perspectiva lejana, como el final del curso del tiempo, que no se sabía cuando sobrevendría, era extraordinariamente difícil. No es casual que las expectativas milenaristas del pronto advenimiento del fin del mundo gozaran de popularidad a lo largo de todo el Medioevo: a las personas que vivían en la “islita del tiempo” y operaban con categorías temporales sólo en el círculo limitado del pasado más cercano y del presente, les era incomparablemente más fácil comprender que la expiación sobrevendría ahora, inmediatamente, que aplazarla mentalmente a un futuro desconocido e inimaginable. No se debe olvidar que la conciencia en esa época no estaba desarrollada, y lo mismo que los acontecimientos y personajes de la Antigüedad eran percibidos casi como contemporáneos, el porvenir se arrimaba al tiempo en curso — era como si el pretérito y el futuro “se aplastaran” en el presente. Al mismo tiempo, existía la firme convicción de que los castigos y los premios deben seguir inmediatamente a los actos. Como resultado, la fantasía intensificada por los temores y las esperanzas trasladaba el Juicio Final del futuro al presente, y el hombre vivía en la certidumbre de que ese juicio se realizaría en la hora de su muerte. Las escenas de ese juicio están descritas muchas veces en las visiones del mundo de ultratumba que surgieron a lo largo de todo el Medioevo.

Pero semejante desplazamiento radical en el tiempo — el acercamiento del juicio sobre el alma al momento del deceso humano — se acompañaba de un cambio del carácter del propio juicio: de juicio colectivo, universal, que se extendía al género humano en su totalidad, se convertía en un examen individual de los méritos y los pecados de cada hombre particular. Dije: “se convertía”, pero eso es muy inexacto. Porque nadie anuló la idea del Juicio Final al término de la historia del género humano, y todos de uno u otro modo sabían que “en el fin de los tiempos” el temible Juez se sentará en el trono y pronunciará su sentencia. Sin embargo, esta idea, entendida con dificultad por los creyentes, era tapada por otra idea, incomparablemente más afín y accesible a la comprensión: la idea del litigio entre los ángeles que interceden por el muerto y su alma, por una parte, y los diablos que lo acusan de todos los pecados cometidos por él en vida, por la otra. A pesar de estar velada por esta otra idea, la imagen del Juicio Final, como se la representaba en los portales occidentales de las catedrales, se transparentaba a través de ella, y, como resultado, en la conciencia religiosa surgía una situación de presencia conjunta de ambas escatolo-

gías: la “pequeña” y la “grande”. En esta situación paradójica podemos ver un reforzamiento del énfasis en el aspecto personal de la salvación: para cada mortal está abierto un registro aparte de méritos y pecados, y sobre cada uno se celebra un juicio aparte, en el que precisamente él, su persona, estará en el centro de la atención. “La terminación de la historia del género humano está desplazada en esta conciencia por la defunción individual del creyente y por la idea de su salvación personal. Es como si la biografía triunfara sobre la historia”¹⁵.

Por regla, en tal o cual monumento de la Edad Media se fija exclusivamente la idea de uno de esos procedimientos judiciales. En los cuentos sobre visiones del más allá y en otras obras de los géneros eclesiástico-didácticos destinados a la masa de los creyentes, o sea, ante todo orientados a los “ignorantes”, los “simples”, los “idiotas”, habitualmente se trata de la escatología individual, “pequeña”: junto al lecho de muerte tiene lugar un litigio entre ángeles y demonios por el alma del moribundo. Más tarde, en los grabados del siglo XV que ilustran los textos sobre el tema del *memento mori*, hallamos precisamente escenas semejantes¹⁶. En los portales occidentales de las catedrales románicas y góticas, por el contrario, se despliega el cuadro de la escatología “grande”: el Juicio Final. Estas dos versiones escatológicas comúnmente no se encuentran juntas en un mismo monumento. Aunque también se conocen excepciones.

Así, en las *Visiones de Gottschalk*, de un campesino de Holstein (fin del siglo XII), se cuenta que las almas de los pecadores en el otro mundo son sometidas a procedimientos y torturas purificadores, y las almas de los elegidos están en la feliz espera del momento en que serán admitidas al reino celestial — por consiguiente, el ángel que recibe a las almas de los muertos y las distribuye por las diversas secciones del mundo de ultratumba, de alguna manera ya ha determinado la medida de su pecaminosidad o santidad, y, no obstante, todos, desde los justos hasta los pecadores empedernidos, esperan el día del juicio¹⁷. En otras palabras, parecería que el juicio sobre el alma aislada ya tuvo lugar, pero, al mismo tiempo, todavía se lo sigue esperando... El autor de la visión emprendió una tentativa de conciliar ambas versiones de la escatolo-

15 A. Ia. Gurevich, *Problemy...*, p. 237.

16 A. Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du xve siècle*, París, 1952.

17 *Godeschalculus und Visio Godeschalci*, ed. por E. Assmann (Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins, vol. 74), Neumünster, 1979.

gía¹⁸, y no es tan importante en qué medida logró esa conciliación, como el hecho de que en él haya surgido semejante necesidad.

Pero he aquí otro ejemplo, tal vez aún más curioso, de la interpretación de la correlación entre esas versiones escatológicas. En una hoja de un grabado fechado en los años 1465-1475 (Baviera) están representadas ambas variantes del juicio. En la parte izquierda del grabado se halla ante nosotros la escena de la muerte de un individuo. A su lecho han llegado volando ángeles que presentan textos con enumeraciones de los méritos del mismo ante Dios, y diablos que sostienen en las garras registros de sus pecados. Entre las fuerzas del bien y del mal tiene lugar un litigio por la posesión de su alma. En la parte derecha de la hoja, en cambio, está representado el Juicio Final: Cristo Juez, un pecador parado ante él, un arcángel que pesa el alma, un ángel y un demonio que esperan que se determine a quién de ellos le tocará¹⁹. Aquí ambas variantes del juicio están contiguas con la mayor tranquilidad. Desde luego, esa vecindad de ellas no puede ser interpretada, siguiendo a R. Chartier, como un reflejo de la “vieja” y la “nueva” manera de ver la escatología (la “vieja” idea del juicio colectivo y la “nueva” idea del juicio individual; Chartier sigue el punto de vista de Ph. Ariès sobre la individualización gradual de las ideas acerca del juicio sobre las almas, que había tenido lugar durante el Medioevo)²⁰, — ¿para qué le habría hecho falta al autor de esa obra recrear una concepción del Juicio Final “caduca” para el siglo XV?!

En la obra de Gislebert está presente, en esencia, esa misma conjunción de ambas versiones del juicio. Pero mientras que en el grabado ahora examinado las dos escenas del juicio están dadas, con todo, separadamente, el tímpano de Autun las une completamente en un todo contradictorio, inconcebible. En semejante conjunción de lo que parecería incompatible — en la presencia, en el contexto de un mismo complejo plástico, de ambas partes de la escatología cristiana medieval — está encerrado el extraordinario valor heurístico de este monumento. Es muy improbable que un teólogo que hubiera pasado la escuela de escolástica hubiera podido dejar tal género de testimonio; la lógica aristotélica le hubiera prohibido revelar al mismo tiempo los dos

18 A. Ia. Gurevich, “Ustnaia i pis'mennaia kul'tura srednevekov'ia (dva 'krest'ianskij videniia' kotsa XII — nachala XIII v.)”, en: *Izv. An SSSR. Ser. literatury i iazyka*, 1982, t. 41, núm. 4, pp. 356-357.

19 R. Chartier, “Les arts de mourir, 1450-1600”, en: *Annales. É. S. C.*, 1976, año 31, núm. 1, p. 54.

20 Ph. Ariès, *L'homme devant la mort*, París, 1977.

lados de esa paradoja. La iconografía daba más posibilidades para que a la cultura pudiera “írsele la lengua” acerca de su secreto, y el escultor, por lo visto, sin tener conciencia él mismo de ello, expresó esa inextirpable dualidad de la percepción del juicio de ultratumba.

“Sin tener conciencia”... — ¿no está en eso todo el asunto? Como hemos visto, la idea desdoblada sobre el juicio de ultratumba contiene por lo menos dos características a las que no podemos dejar de prestar atención: en primer lugar, la indiferencia a la contradicción, la ausencia de temor a la paradoja, y, en segundo lugar, el menosprecio del tiempo, que llega hasta la negación de éste. ¡Pero es que precisamente esos rasgos específicos — la ausencia de contradicciones y el carácter extra-temporal — son, desde el punto de vista de la psicología actual, los rasgos fundamentales del inconsciente!

Los relieves de los portales occidentales de las catedrales representan el Juicio Final. Pero ¿cuándo ocurre éste? Para el eclesiástico que hace el encargo, aquí no hay ninguna interrogante: ese juicio se realizará después de que termine la historia terrenal. Naturalmente, también el espectador actual percibe así semejantes cuadros. Pero ¿existe la seguridad de que también el portador del cristianismo popular medieval veía en esas composiciones un futuro indefinido? Todo depende de qué complejo de imágenes e ideas contenía su conciencia y determinaba el carácter de su percepción de las promesas escatológicas impresas en la piedra.

Surge una suposición: conociendo los cuentos sobre las visitas de personas temporalmente muertas al otro mundo, donde éstos devenían testigos de los suplicios infernales de los pecadores y oían las alabanzas al Creador que llegaban del paraíso, los creyentes de filas se inclinaban a unir esas imágenes con las escenas de los portales occidentales y percibir las como escenas que ocurrían más bien en el presente que en el futuro. Mejor dicho: el futuro y el presente se fundían en sus ideas, y esa no distinción de éstos es por sí misma una indudable prueba de indiferencia hacia el tiempo.

Los teólogos, los escolásticos, se esforzaban por responder la pregunta planteada ya por Agustín: “¿qué es el tiempo?”; a la masa de parroquianos no se les planteaba esa pregunta. Precisamente en esa época en que el pensamiento filosófico de Occidente trataba de lograr “enderezar” el tiempo en una línea de una consecutividad irreversible, la conciencia colectiva pensaba el presente con el pretérito y el futuro hasta formar cierto estado extratemporal y no se inclinaba a distinguir entre el tiempo y la eternidad.

Subrayaré una vez más que ahora no estamos dirigiendo nuestra atención al pensamiento teórico surgido de la reflexión, que opera con abstracciones y conceptos precisos, sino a otro nivel, profundo, de la psicología social, en el cual dominan estructuras de pensamiento inconscientes, espontáneas. En este nivel el sujeto y el mundo no se oponen entre sí, sino que se unen en una indivisibilidad primigenia; en este nivel se derrumban tanto las concepciones vectoriales precisas del tiempo, como la lógica que no admite contradicciones ni paradojas. El psicólogo diría que estamos entrando en la esfera del inconsciente con su lógica específica, esencialmente diferente de la lógica aristotélica. Pero en este umbral el historiador tal vez se ve obligado a detenerse. Es muy improbable que posea recursos para penetrar en la profundidad de esa capa de la psique de los hombres del pasado lejano. Lo más que él puede hacer es poner de manifiesto los síntomas de la peculiaridad de la conciencia colectiva, sin tratar de “explicarlos del todo” desde las posiciones del positivismo, que no toma en cuenta el carácter paradójico de la conciencia de los hombres de la época medieval.

El “Juicio Final” creado por Gislebert transmite el estado de los sentimientos y pensamientos del hombre del principio del siglo XII ante las “postrimerías”: la muerte, el juicio, el infierno y el paraíso. El tímpano de la catedral de Autun encarna los aspectos esenciales de la mentalidad de los creyentes, sobre la cual ellos mismos no estaban en condiciones de informar²¹.

Traducción del ruso: Desiderio Navarro

21 En el libro de B. Brenk, cuando se analiza el relieve en el sarcófago de Jouarre (época merovingia) en el que está representada una escena del Juicio Final, se muestra la misma contradicción que se descubre en el tímpano de Gislebert: una parte de los que salieron de las tumbas ya está escogida para la salvación, mientras que otras ya están condenadas antes de que el Juez pronuncie la sentencia. Brenk observa de paso que en ese caso está presente el “contraste entre las conciencias teológica y cristiana-vulgar”, pero no se profundiza en el examen de ese contraste (B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte der Weltgerichtsbildes*, Viena, 1966, pp. 43-44, nota 22).