

Grupo de Investigación de Historia del Arte,  
Imagen y Patrimonio Artístico  
Instituto de Historia, CSIC  
*Relegados al margen: marginalidad  
y espacios marginales en la cultura medieval*  
Madrid, CSIC, 2009

# LA CLAVE ANTI-ISLÁMICA – IDEAS SOBRE MARGINACIÓN ICÓNICA Y SEMÁNTICA

CLAUDIO LANGE

Dr. en Ciencias de las Religiones

El presente ensayo es parte de un trabajo de investigación, iniciado gracias a una financiación inicial de la Fundación Reemtsma, Hamburgo. Lo comencé el año 1990 con viajes durante tres años en los que recorrí toda Europa, pero principalmente el sur de Francia el norte de España e Italia, y en los que fui visitando sistemáticamente las iglesias de los siglos XI y XII.

Me llamó la atención que sobre las esculturas en los canecillos de las iglesias no existiera literatura alguna en los libros de historia del arte. Además, la interpretación que hacían los especialistas de las esculturas en capiteles, portales, ventanas, etc., no permitían comprender aquello que los ojos realmente estaban viendo.

Con el tiempo y un estudio intensivo de textos especializados de historia, arte, religión se fue configurando mi lectura nueva de estas imágenes en piedra, lectura que me permitiría detectar un programa iconológico diseñado por la Iglesia y dirigido a preparar y a motivar al pueblo para las cruzadas. Se trató en realidad de descubrir el siglo XI como una compleja y verdadera revolución mediática, que –incluyendo la poesía y la música– en las esculturas inventa novedades al servicio de una propaganda descarnada contra el Islam.

Este trabajo de reinterpretación de los siglos XI y XII ha sido publicado hasta ahora sólo parcialmente. En el año 2004 se exhibió durante nueve meses una parte de él en el Museo Islámico – Museo Pergamon de Berlín, a través de una selección de 40 ampliaciones fotográficas de esculturas en mi colección de 4.000 diapositivas. Esta exposición quedó documentada en el catálogo LANGE, CLAUDIO, *Der nackte Feind. Antiislam in der romanischen Kunst*, 2004, Berlín.

## **Introducción: un cuento famoso sobre la marginación de la percepción, la obstrucción de la verdad y su desmarginalización<sup>1</sup>**

Permítanme, como introducción, referirme al famoso cuento *Los vestidos nuevos del emperador* del escritor danés Hans C. Andersen (1805-1875). En él se cuenta que unos pícaros llegan a la ciudad afirmando que saben confeccionar un paño con hilos de oro, plata y piedras preciosas

---

<sup>1</sup> Dedico esta introducción a algunos/as investigadores/as que hace años trabajan con mi clave anti-islámica, publicada por primera vez, en: LANGE, C. “Plastischer Kirchenschmuck und Islam. Zur Deutung des Obszönen”, en: LANGE, C. *et al. Liebesfreuden im Mittelalter – Kulturgeschichte der Erotik und Sexualität in Bildern und Dokumenten*, Stuttgart, 1994; también a los

para una ropa invisible a ojos de tontos y perezosos. El emperador curioso les proporciona los costosos materiales que, naturalmente, desaparecen de inmediato. Los pícaros encarecen la tela inexistente describiendo de viva forma sus invisibles ornamentos. Y todo el mundo, por miedo de pasar por perezoso o tonto, finge ver la tela y repite los infundios sobre los ornamentos. Cuando el emperador estrena su ropa nueva, se pasea –sin querer saberlo– desnudo por las calles mientras los pícaros escapan con el botín. La letanía de los ciudadanos sobre las preciosas ropas del emperador sólo se interrumpirá con el jolgorio que estalla, cuando un niño exclama: “¡El rey va desnudo!”

Este hermoso cuento sobre la “manufacturación de consenso” (N. Chomsky) es un homenaje a los niños, una teoría del conocimiento, una alegoría sobre la cobardía, la corrección política y el conformismo y sus consecuencias, al igual que sobre los grandes efectos que tienen incluso las pequeñas presiones sociales<sup>2</sup>.

Gracias a experimentos hechos en 1955 por el psicólogo americano Solomon Asch, se puede comprobar que si no es el 100 por ciento de una ciudad, un 40 por ciento de personas sometidas a una pequeña presión social renunciará a la verdad y a su percepción.

En los *Entremeses* de M. de Cervantes ya aparecía este tema de Andersen en una escenificación dramática. Pregunta: ¿Por qué llaman *Retablo de las Maravillas* (1612) a cierto escenario de títeres? “... por las maravillosas cosas que en él se enseñan y (que...) ninguno puede ver (...) que tenga raza de confeso o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio”<sup>3</sup>. Aquí no es ni la tontería ni la pereza sino la ascendencia ilegítima y la sangre judía, dos grandes impedimentos en la sociedad estamental del XVII, lo que condiciona la percepción y hace que aquellos aldeanos engréidos caigan en la trampa de la presión social. En Cervantes es un soldado afuerino quien rompe la impostura colectiva.

Sin embargo, el arquetipo de Cervantes y de Andersen se encuentra en el “ejemplo XXXII” de *El Conde Lucanor* (1335) del español Don Juan Manuel (1282-1348)<sup>4</sup>. En él aparecen “tres homnes burladores” que saben tejer un paño mágico y que “non podría ver el paño (...) el que non fuesse fiyo daquel padre que él tenía e que las gentes dizían”<sup>5</sup>, entonces, una especie de *test* genético de la época.

Retengamos aquí dos lecturas posibles de este ejemplo del Conde de Lucanor: quien no tiene su filiación en regla (genética, familiar, social, académica, racial, nacional, etc.) es un minusválido psíquico y social. O, por el contrario, quien lo tiene todo solucionado al pertenecer a una casta o comunidad, irá –si no a creer– al menos a repetir una sarta de estupideces colectivas para seguir formando parte de ella<sup>6</sup>.

El cuento de Don Juan Manuel trasluce atmósfera árabe, como uno de *Las mil y una noches*<sup>7</sup>, sin que conozcamos más antecedentes. Su excelente crítica social provendría tal vez de un cuento árabe, a su vez marginado, y que nos llegó gracias al texto de este hispano –todo esto un gran ejemplo de lo que el filósofo alemán F. Hegel llama “la astucia de la historia” y de aquello que S. Freud denominó “el retorno de lo reprimido”–.

---

que me censuran por miedo a que la verdad interfiera en el curso de las actuales guerras de las culturas y religiones; y a otras figuras académicas que desde sus cátedras se arrojan la paternidad de mis tesis.

<sup>2</sup> Aplíquese a la vida cotidiana, a la familia, a la política, al trabajo, a la universidad, a las ciencias, etc.

<sup>3</sup> CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. Nicholas Spadacini, Cátedra, Madrid, 1982, p. 220.

<sup>4</sup> DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, ed. Fradejas Rueda, J.M., Plaza & Janes, Barcelona, 1984.

<sup>5</sup> DON JUAN MANUEL (1984): p. 159.

<sup>6</sup> Un niño no pertenece del todo a la sociedad civil, un soldado tampoco. Quien rompe el maleficio, en: *El Conde Lucanor* también pertenece sólo tangencialmente a la sociedad.

<sup>7</sup> En *Las mil y una noches* es frecuente el miedo y el racismo cuando se refiere a personajes africanos negros.

Quien rompe la mentira en *El Conde Lucanor* no está hecho de madera de héroe. En lugar de un niño, es un bastardo negro y pobre quien recupera la verdad. La mentira social campea “(...) fasta que un negro, que guardaba el caballo del rey (...) llegó al rey e díxol: Señor, a mí non me empece que me tengades por fijo de aquel padre que yo digo, nin de otro, e por ende, dígovos que yo só ciego, o vos desnuyo ides”<sup>8</sup>. El rey responde castigando al negro. Pero, luego, no se dice bien cómo, su verdad se impone. El cuento no recoge reconocimiento alguno para nuestro héroe. Habrá que rastrear la literatura del mundo para encontrar otro cuento en el que hay tal desagradecimiento frente el héroe, encarnado por un marginal que en vez de accionar, como de sólito, las válvulas de las pasiones y de la locura temporal devuelve la sana razón a toda una sociedad aberrante e hipócrita, la misma que lo margina, lo castiga y lo vuelve a olvidar.

### **Imágenes en iglesias cristianas de los siglos XI y XII d.C. frente a textos y contextos: ejercicios de desmarginalización**

La manera más común de marginar una imagen o su interpretación se realiza con la autoridad de discursos que bloquean la percepción y distorsionan y falsean la interpretación. La desmarginalización que aquí nos proponemos, dará mayor autonomía semántica a la imagen y agregará opcionalmente argumentos del contexto. Hay que advertir que lo primero que va a chocar será constatar que la tradición interpretativa del arte cristiano, que pretende ser científica, es ella misma parte dogmática de la cultura cristiana. Por lo general, ella opera –como la iconología de Panofsky– sin cuidar de detalles, reenviando las imágenes *grosso modo* a la autoridad de textos preexistentes, considerándolas su ilustración, narraciones de leyendas de mártires, Biblia para iletrados, etc.

Constatamos que cuando una imagen cumple en un mínimo con servir a la ilustración de un texto, en la Historia del Arte se la considera una imagen “historiada”<sup>9</sup>. Las imágenes que no caben dentro de este rasero textual se acostumbran catalogar como “ornamentales”<sup>10</sup>. Esta dicotomía entre lo ornamental y lo historiado deja, sin embargo, muchos iconos sin explicación. Encontramos, por ejemplo, ornamentos que en imágenes historiadas cambian su semántica, como también hay acentos contextuales en lo ornamental. Una imagen puede referirse a un texto, ser fórmula emblemática, ser sólo ornamental u ornamento-trofeo y también puede ser varias cosas a la vez<sup>11</sup>. Por eso en la Historia del Arte siempre vuelven a surgir dudas acerca de lo que habrá de considerarse historiado u ornamental<sup>12</sup>.

Examinemos para empezar la fachada de la Colegiata de San Pedro de Cervatos (Cantabria), un edificio extraordinario que exige extrema claridad conceptual (figs. 1 y 2). La colegiata fue construida a comienzos del siglo XII, pocos años después de la Primera Cruzada (1099) y está suficientemente bien documentada para afirmar que es el mismo escultor cristiano el responsable de crear tanto la portada, las hileras de canecillos esculpidos como las esculturas en las ventanas.

<sup>8</sup> DON JUAN MANUEL (1984): pp. 161-162.

<sup>9</sup> El concepto para la imaginería cristiana libresca, la *iluminación*, subrayaba bien la diferencia entre el contenido del texto y la imagen.

<sup>10</sup> Sobre la llave maestra que posee lo ornamental para aparecer sin justificante aún queda todo por decir.

<sup>11</sup> El significado de los capiteles de palmetas en el pórtico de St. Benoît sur Loire (Francia) cambia según si éstos evocan capiteles romanos o, como parece (consultar GARCÍA ROMO, F., *La escultura del siglo XI: (Francia-España) y sus precedentes hispánicos*, Barcelona, 1973), los capiteles de la mezquita de Córdoba. En el primer caso acusarían influencia romana, en el segundo representarían, en el contexto de una guerra anti-islámica, no influencias sino trofeos.

<sup>12</sup> La mera ilustración de textos sagrados, la teología en imágenes sin segundas intenciones es muy poco frecuente.



Figura 2. C. Lange: *Esculturas obscenas en una ventana del ábside, la mujer con paño de cabeza, el hombre tapándose los oídos como muecín*. San Pedro de Cervatos, Cantabria, España, s. XII.

Figura 1. C. Lange: *Vista del Portal de la iglesia*. San Pedro de Cervatos, Cantabria, España, s. XII.

Aquí podemos ver que, en el sitio privilegiado del tímpano, luce un fragmento de aparente arte persa-árabe. Sabemos, sin embargo, que fue esculpido por manos cristianas bilingües, si se quiere, y nos preguntamos, entonces, ¿cuál es la razón y la justificación para exhibir allí un elemento artístico tan evidentemente islámico?

Llegamos a lo que nos parece la única conclusión posible, y es que lo que allí se expuso es un *trofeo* de la Guerra Santa anti-islámica, sabiendo que tanto el trofeo como el martirio en Guerra Santa significan ganar la salvación eterna.

Pero Cervatos nos plantea otra pregunta más: si el programa escultórico del tímpano obedece a la estética trofeal de la Guerra Santa, ¿esto puede ser compatible con los centenares de esculturas en canecillos que suelen definirse como “apotropaicas”?<sup>13</sup> O dicho al revés: ¿cuál sería la fuerza apotropaica en un arte persa-islámico? La respuesta lógica es que lo *trofeal anti-islámico* sería en gran medida irreconciliable con lo apotropaico.

Dejemos este problema por un momento y examinemos las imágenes en uno de los capiteles del pórtico de Saint Benoît sur Loire (Francia), una solemne iglesia situada a 150 km al suroeste de París. La datación de sus esculturas oscila entre 1030 y 1070, siendo en todo caso varias décadas anteriores a la Primera Cruzada<sup>14</sup>. Las imágenes del pórtico<sup>15</sup>, esculpidas por dos o más artistas, representan el más antiguo programa escultórico de una iglesia cristiana del que yo me

<sup>13</sup> Figuras hechas con el fin de proteger contra malos espíritus y demonios. El concepto “apotropaico” flota sobre el trasfondo de la supuesta superstición popular.

<sup>14</sup> La Primera Cruzada fue convocada por el Papa Urbano II, en: CLERMONT-FERRAND en 1095, culminando en 1099 con la sangrienta conquista de Jerusalén por parte de los occidentales.

<sup>15</sup> LANGE, C., *Liebesfreuden im Mittelalter*, ed. Belsler, Stuttgart, 1994; y LANGE, C., *Der nackte Feind*, ed. Parthas, Berlín, 2004.



Figura 3. C. Lange: *Salomé o el baile de las espadas*.  
Pórtico de St. Benoît sur Loire, Francia, s. XI.

atrevería a afirmar que está dedicado a atacar el Islam<sup>16</sup>, como luego lo preconizará la Cruzada<sup>17</sup>. Tomemos por ejemplo la imagen que denominaremos “Salomé o el baile de las espadas” (fig. 3). Podríamos definirla como escultura historiada, pues ilustraría la historia bíblica de Salomé. El baile de las espadas –que hasta hoy es parte del folclor árabe en Levante– sería sólo un ornamento en la ilustración del texto bíblico. Pero constatamos además otro rasgo sorprendente: Salomé nos está enseñando su sexo –lo que nos lleva a recordar la posterior existencia de cientos de figuras obscenas y exhibicionistas que encontramos en iglesias en fechas posteriores y de las que nos ocuparemos más adelante–. A partir de este detalle, la lectura y valoración de lo historiado ornamentado puede cambiar: Salomé, la primera mujer que muestra su genital en el arte cristiano, aquí no representa a Salomé sino a la mujer árabe, obscena y repulsiva como la cultura islámica a la que pertenece y que en esa época gobierna en Jerusalén. Pues sabemos, también a través de los textos cristianos, que a ojos de cristianos lo característico del Islam era su obscenidad, tanto por su poligamia legal como por las sensuales vírgenes que dicen que promete el paraíso musulmán.

<sup>16</sup> “Sin cuartel” es la Guerra de Dios (“deus le veult”) contra un Islam “inmisionable”. Matar al enemigo musulmán no sería considerado homicidio sino “malicidio”, matar el mal. Véase Bernard de Clairvaux, citado por MASTNAK, Tomaz, *Crusading for peace*, U. California, 2002. El Islam como el mal encarnado se traduce estéticamente en una licencia para inventar cualquier imagen ultrajante dentro de una estética en la que todo está permitido. El anti-islámico, y mal llamado “románico”, no es un estilo sino sólo ese mensaje. Sobre la Guerra Santa y Total ya dice la Biblia que habrá de borrar del mapa al enemigo, incluyendo expresamente a viejos, a mujeres y niños, representando una especie de diluvio secular.

<sup>17</sup> La interpretación del pórtico de Saint Benoît en la clave anti-islámica merece por fin una oportunidad en un estudio aparte.



Figura 4. C. Lange: *Escena del pecado original*. Claustro de la Catedral de Girona, Cataluña, España, s. XII.

Esta imagen de la bailadora árabe de las espadas, al enseñar su sexo estaría cumpliendo por primera vez un programa icónico anti-islámico, sólo *disfrazada* de Salomé. El texto bíblico, entonces, no estaría ilustrado por la imagen sino es el enganche icónico, su visado teológico.<sup>18</sup> Para poder entender estas imágenes, incluso las catalogadas como historiadadas, habremos de proceder entonces –como lo enseña la interpretación freudiana de los sueños– distinguiendo el *contenido manifiesto*, en este caso Salomé (lo historiado), y el *contenido latente*, marcado por el ornamento de las espadas y por la obscenidad extrema, del mensaje antimusulmán.

Lo latente se manifiesta, por definición, en lo marginal y se expresa en detalles que la inteligencia interpretativa ha de sacar a luz. Tomar, en cambio, lo manifiesto por el todo equivale a una mentira tuerta que potenciará la marginación original. Podríamos ilustrar con incontables ejemplos imágenes con una plusvalía latente, en las que lo historiado se encuentra transformado por la presencia de detalles marginales para promover un significado distinto en latencia.

Otro gran ejemplo de una mutación semántica a través de detalles marginales es la representación del Pecado Original del claustro de la catedral de Girona (siglo XII) (fig. 4). La hermenéutica usual, esclava siempre del contenido aparente, identifica aquí simplemente a Adán y Eva, el árbol y la serpiente, una representación más del pecado original. Pero un examen más profundo descubrirá que aquí el Árbol de la Ciencia, morada de la serpiente demoníaca, es una complicada construcción, ya que este árbol posee dos tipos de hojas y dos tipos de frutos. Su excelente calidad escultórica, por lo demás, exime al escultor de la acusación de no tener capacidad para representar un árbol concreto y específico<sup>19</sup>.

Por el contrario, este árbol es una genial construcción conceptual, y las dos plantas que lo componen son, según un peritaje del Museo Botánico de Berlín, *mandrágora officinalis* y *datura*

<sup>18</sup> Oleg Grabar demostró cómo el texto bíblico original sobre los Magos de Oriente se convierte ya en Bizancio –con fines políticos y bélicos– en la imagen de los persas sasánidas primero y luego en la de los Reyes Magos. GRABAR, OLEG, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Forma, Madrid, 1985.

<sup>19</sup> Actualmente se conocen más de 500 firmas de escultores y arquitectos en esa época. Seguir hablando entonces de artesanos anónimos –algo concomitante con el arte presuntamente apotropeico– prolongaría una inútil confusión. Las firmas de los artistas representan conciencia de originalidad y creatividad, capítulo que dejamos para otra oportunidad.



Figura 5. C. Lange: *Imagen de atlante femenina o cariátide desnuda*. Pórtico de St. Benoît sur Loire, Francia, s. XI.

*stramonium*, ambas plantas de antiguo valor medicinal, alucinógeno y afrodisíaco, introducidas por los árabes en Europa<sup>20</sup>. Obviado el velo de la semántica de lo manifiesto y gracias a tan extraña construcción de árbol, podemos leer un mensaje latente: el pecado original, en este caso, está planteado como propensión a la cultura (medicinal) árabe; es decir, el pecado original está en convertirse al Islam, grave problema de la Iglesia cristiana bajo dominio musulmán ampliamente documentado en los textos de la época.

Dejemos hasta aquí estos ejercicios de descodificación de lo manifiesto y de encuentro con lo latente y volvamos a nuestra obscena bailadora árabe de St. Benoît. La confrontaremos ahora con otra imagen en otro capitel del mismo St. Benoît, una cariátide desnuda (o atlante femenino) (fig. 5)<sup>21</sup>, y que es el más antiguo desnudo femenino del arte cristiano. Su objetivo es ciertamente el de denigrar, lo que además se muestra en su dolorosa postura de atlante.

Resumamos: una bailadora árabe, que para algunos parece ser Salomé, que enseña su sexo y, a poca distancia de ella, una cariátide sin referencia bíblica alguna nos es presentada completamente desnuda y condenada a llevar en hombros el peso del pórtico de una iglesia<sup>22</sup>. Ambas

<sup>20</sup> La *datura stramonium* parece racimo de uva, frutilla, mora (sic). La recurrente “bola con capucha” –como la denominan los historiadores del arte españoles– es una imagen bastante naturalista de la *mandrágora officinalis* (solanácea), de antigua farmacopea mediterránea. Hemos identificado otras drogas orientales en iglesias de esa época: el opio, el qat (*catha edulis*) o el cánnabis.

<sup>21</sup> El hecho de que ambas figuras femeninas enseñen su sexo no parece casual, más bien induce a pensar en el significado general que tiene el enseñar el genital desnudo. Véase más adelante.

<sup>22</sup> Representa a las “vírgenes del paraíso” o a la prostituta musulmana. La lascivia en tiempos de Cruzadas lleva dedicatoria antimusulmana.



Figura 6. C. Lange: *El acróbata*. Pórtico de St. Benoît sur Loire, Francia, s. XI.

imágenes tienen significantes que no son de textos bíblicos. Ahora, la hermenéutica tradicional ofrece las siguientes opciones interpretativas: en el caso de estas mujeres sexualmente denigradas se trataría de elementos ornamentales, algo bastante improbable; o serían imágenes alegóricas *sui generis*, ya que en ellas la alegoría de la obscenidad coincide con lo obsceno; o bien, serían apotropaicas. Hay más rótulos: las figuras representarían pecados o –según M. Bajtín– el espíritu carnavalesco; unos verían en ellas folclor, otros ejercicios escultóricos de artesanos diletantes, incluso algunos ven en lo sexual un aliciente para la procreación. Descartadas estas invenciones semánticas, el carácter ornamental y el alegórico, que no calza para “Salomé”, queda la función apotropaica de espantar a los demonios. Todas estas interpretaciones, incluso la última, tienen en común creer que las figuras indecentes se refieren a temas y males internos de la comunidad cristiana, sus reformas, fiestas y juegos, pecados o miedos a los espíritus. La clave anti-islámica, al contrario, le concede al surgimiento y a la función de estas imágenes una clara intención opuesta: la de denigrar al extranjero, al musulmán y achacarle al de fuera todos los pecados, representándolos, sin más, como monstruos, demonios, Anticristo.

Una figura de pesada semántica que aparece en todas las iglesias nos ha de ayudar a precisar este aspecto en el enfoque de si las figuras hablan del régimen interno cristiano o de un enemigo externo y concreto. Me refiero a la figura que la hermenéutica tradicional llama el “acróbata” y que también ya aparece, como las enseñadoras de sexo, en un capitel de St. Benoît (fig. 6). Este “acróbata” cae con toda seguridad fuera de la ambición de lo apotropaico, pudiendo representar, si se quiere, un comportamiento carnavalesco. Pero siendo ésta la única figura “carnavalesca” de St. Benoît y careciendo de un carácter acentuadamente sexual, la clave anti-islámica propone aquí –buscando, sin violentar nada, verificar o falsificar la hipótesis del sentido programático unificador del conjunto de las esculturas de St. Benoît– otra interpretación. No cabe duda que la Iglesia detestaba y detesta lo “acrobático”, lo “circense”. Pero ¿habría en aquellos tiempos tantos saltimbanquis? ¿Fue el acróbata –como representante de una profesión marginal– la síntesis (alegórica) de varios malos comportamientos cristianos, de profesiones indeseables? ¿Y cuáles serían esos comportamientos? ¿Y qué pruebas hay para tales aseveraciones?

Un lugar común de la amnesia que existe sobre el totalitarismo de la Guerra Santa es creer que las imágenes que surgen y se multiplican con fervor a partir de St. Benoît tenían la función de misionar a los mismos cristianos y que no estaban dirigidas, como aquí proponemos, contra los no-cristianos, específicamente contra los musulmanes, con el claro propósito de eliminarlos por todos los medios, utilizando, por ejemplo, estas representaciones escultóricas, en las que estaba





Figura 7. C. Lange: *Caballero cruzado luchando con dos unicornios*. Capitel del claustro de la iglesia Sta. Sofía, Benevento, Italia, s. XII.



Figura 8. C. Lange: *Unicornio penetrándose*. Sillería gótica de la Real Basílica de San Isidro, León, España, s. XV.

permitido renunciar a toda decencia y a toda estética alegórica u ornamental. Pero aún suponiendo que la Iglesia pretendía exorcizar a la parroquia y combatir sus supersticiones y malos espíritus mediante estas figuras brutales, ¿por qué no recurrimos a la etnología y las ciencias de las religiones para identificar estos demonios que sabemos que representan en general a dioses vencidos? La cristiandad en tiempos de St. Benoît no hacía mucho se había asegurado de que el mundo no se había acabado el año 1000 d.C. ¿Por qué debía estallar, apenas cincuenta años más tarde, tan formidable lucha en imágenes contra unos miedos tan irracionales a demonios?

Como veremos, la interpretación en clave anti-islámica del llamado “acróbata” es algo más intrincada que la de la “Salomé”, ya que para ello hemos de recurrir a textos anti-islámicos. En clave anti-islámica, el acróbata no es un problema interior de la comunidad cristiana, sino que es el retrato de un extraño, un epiléptico en pleno ataque. Esto es lo que afirmaban los cristianos del profeta Mahoma: éste nunca fue para ellos un profeta sino que un simple epiléptico.

En pocas palabras: la interpretación apotropaica es una versión del cuento de la ropa nueva del emperador. En aquella época no había ninguna otra necesidad de crear imágenes monstruosas más que la de promover la Guerra Santa. Y no había otro pagano, monstruo o demonio más que el musulmán.

Hagamos un alto para reflexionar sobre imágenes de la figura del unicornio, animal mitológico que aparece con color negro (significando negatividad) en el tapiz de Bayeux y mucho más tarde igualmente en las monstruosas gárgolas góticas (por ejemplo, las de Estrasburgo en Francia). Aquí se trata del unicornio que aparece en un capitel del claustro de la iglesia de Santa Sofía (Benevento, Italia) (fig. 7), construida en vísperas de la Tercera Cruzada bajo los órdenes de Bernard de Clairvaux (Bernardo de Claraval). El claustro posee –algo que llama la atención en esa región de Italia– arcos de herradura trofeales. La imagen que nos interesa aquí es la de un caballero con una cruz en su escudo que lucha contra dos unicornios. Es decir, un cruzado lucha contra el mal, encarnado por el unicornio. Y otra imagen aún más negativa y obscena del unicornio la encontramos en una sillería gótica de San Isidro (León, España) (fig. 8: “unicornio, penetrándose a sí mismo”). Ella nos da la pauta de lo que el unicornio significaba en lenguaje vulgar: el acto de autosatisfacerse.

Tratándose de un animal mitológico proveniente de la India, recurrimos a más de un diccionario para ubicar su significado. ¿Pero qué hacer, si expertos y diccionarios y todos coinciden

—como en el “ejemplo XXXII” de El Conde de Lucanor— en que el unicornio es un animal que representa la virginidad<sup>23</sup>? Si el unicornio es un animal solitario, blanco y puro, ¿contra quién lucha entonces este cruzado? ¿Se trata aquí de una extraña crítica a la Cruzada? ¿Alguien grabó una cruz en el escudo de un caballero malvado? ¿O, como gustan afirmar, el artista no sabía lo que hacía y confundió los símbolos? ¿O acaso estas imágenes, al fin y al cabo, no representan nada claro ni específico?<sup>24</sup>

Las Actas del Concilio Sinodal de Douci (Francia) del año 871 d.C. me pusieron en la pista definitiva<sup>25</sup>. El lenguaje popular manejó una semántica diferente y hoy desconocida del unicornio, opuesta a la versión culta de proveniencia hindú, que justifica la imagen del claustro de Santa Sofía. Porque entonces “unicornio”, en lenguaje popular, era tamaño insulto, tanto así que ser llamado unicornio daba derecho a responder con violencia<sup>26</sup>. El cruzado de Santa Sofía, entonces, lucha —coherentemente con la semántica popular— contra algo extremadamente grosero, léase: contra el musulmán insultado de la peor manera.

Este capitel nos enseña a confiar en las imágenes y nos muestra que éstas no se explican ni por taras de artista, ni con arbitrariedades fantasiosas, supersticiones ni folclorismos. Las imágenes iban destinadas a la agitación del vulgo analfabeto, a la movilización del pueblo que las debía poder leer, para luego ser integrado en la Cruzada. Esto vale para todas las imágenes crudas que se repiten con sus variaciones a lo largo de toda la Europa occidental<sup>27</sup>. Toda demonología sirve a la demonización del Islam. Es la matriz de los programas iconológicos en las iglesias. Y no es exagerado afirmar que mucha iglesia construida entre 1030 y 1180 no fue más que el soporte material para esta iconología publicitaria de la Guerra Santa. Sólo una guerra en nombre de Dios pudo crear y legitimar imágenes en iglesias de máxima licencia y permisividad.

La mentira de lo apotropaico reinó cien años en las academias y escamoteó la Guerra Total como la originalidad del arte correspondiente a la Guerra Santa<sup>28</sup>. En las imágenes mencionadas hay numerosos atributos que yo he denominado *logos* y que identifican a los personajes como musulmanes (más tarde como judíos y/o herejes).

Paso entonces a referirme a un logo específico, el de personajes de ambos sexos que exhiben sus genitales. La probabilidad de que estas imágenes se refieran al Islam es considerable, ya que el Islam iba definido como secta sexualmente perversa, y su profeta, como un epiléptico lascivo, hijo de una fornicadora<sup>29</sup>. Interesa matizar en clave anti-islámica detalles y atributos de esos *logos* en figuras circuncisas y demonios. Las figuras, por ejemplo, que enseñan el ano, harían referencia al (supuesto) culto islámico de la sodomía. Las figuras megafálicas evocarían el mito anti-islámico que quería que a los musulmanes en el paraíso les crece desmesuradamente el miembro sexual para poder gozar de sus placeres. La lujuriosa exhibición sexual de las mujeres

<sup>23</sup> Según Wikipedia, el unicornio “[...] durante la Edad Media, simbolizaba la virginidad”.

<sup>24</sup> Como sucede en algunos manuscritos góticos con las iluminaciones, que éstas no ilustran el texto.

<sup>25</sup> Véase LANGE (2004).

<sup>26</sup> Ver LANGE (2004). Por otras imágenes podemos deducir de qué insulto era sinónimo el de “¡Unicornio!”.

<sup>27</sup> La Cruzada es una Guerra de Dios sin precedentes, que no es ni defensiva ni justa, sino guerra de agresión, guerra total, con el fin de aniquilar un Islam definido como inmisionable y de salvar el sueño cristiano de un mundo cristianizado.

<sup>28</sup> No estaría de más someter sobre la base de la Guerra Santa a lectura crítica los trabajos de Carl Schmidt.

<sup>29</sup> A pesar de que queda mucho por investigar sobre leyendas e insultos cristianos contra el Islam, algo sabemos gracias a los trabajos de DANIEL, N., *Islam and the West. The Making of an Image*, Oxford, 1993; MASTNAK, T., *Crusading Peace. Christendom, the Muslim World, and Western Political Order*, Berkeley, 2002; TOLAN, J. V., *Saracens: Islam in the Medieval European Imagination*, Nueva York, 2002, todos ellos analistas del anti-islamismo en literatura. Confieso que no conocía a estos autores a la hora de publicar en 1994 por primera vez la clave anti-islámica, en: LANGE (1994). Mi pista era y sigue siendo entender a qué obedeció esa permisividad total en materia artística.



Figura 9. C. Lange: *Vista general del Juicio Final*. Luneta de la iglesia de St. Pierre et Paul, Beaulieu sur Dordogne, Corrèze, Francia, s. XII.



Figura 10. C. Lange: *Lado derecho, Juicio Final*. Luneta de la iglesia de St. Pierre et Paul, Beaulieu sur Dordogne, Corrèze, Francia, s. XII.



Figura 11. C. Lange: *Lado izquierdo, Juicio Final*. Luneta de la iglesia de St. Pierre et Paul, Beaulieu sur Dordogne, Corrèze, Francia, s. XII.

transportaría el significado de “musulmana = prostituta”. En todo caso habrá quedado claro que, en clave anti-islámica, lascivia y prostitución son equivalentes del Islam y no de pecados o de una profesión dentro de la comunidad cristiana.

Sin poder explayarnos, busquemos entonces dar respuesta a la pregunta fundamental: ¿cuál es la semántica exacta de una exhibición sexual? Responderé utilizando lo que considero mi *Piedra de Roseta* para descifrar el exhibicionismo (figs. 9, 10 y 11), el portal de St. Pierre et Paul (Beaulieu sur Dordogne, Francia), del siglo XII. En él se representa la resurrección de los muertos y el Juicio Final. Apreciamos abajo, en ambos lados, la presencia de tres pequeñas figuras, no sólo ajenas a ese acontecimiento de máxima solemnidad teológica, sino burlándose de éste. A la derecha, la figura trata de seducir a un cristiano que reza, otra está a punto de enseñar su miembro y una tercera, un *afeminado* de raza africana –*logo* para el musulmán o pagano homosexual– haciendo el *gesto obsceno del dedo*, y equivalente a enseñar el sexo. A la izquierda vemos otras tres figurillas homólogas, dos bufones y un hermoso musulmán con turbante y barba partida<sup>30</sup>. Uno de los bufones hace con sus manos la señal de la *figa*, es decir, el símbolo del sexo femenino (equivalente directamente al gesto de la mujer enseñando su sexo). Las otras dos figuras están también a

<sup>30</sup> La barba partida es otro distintivo o *logo* para caracterizar al musulmán. Aparece en un capitel de Saint Benoît, junto al *hombre planta*, arquetipo del *greenman* gótico, que a su vez estigmatiza al musulmán como consumidor de plantas alucinógenas.



Figura 12. C. Lange: *Asno músico obsceno*.  
St. Sever sur Audour, Francia, s. XII.

punto de mostrar el sexo. La escena es genial, porque hace chocar la importancia del Juicio Final con la desvergüenza de figuras que, además de marginales y extranjeras, se mofan y blasfeman de él mostrando sus genitales<sup>31</sup>. Que estos personajes insultantes deben merecer la muerte queda fuera de duda.

Generalizando, podemos decir que las figuras que enseñan su sexo no son pecadores cristianos y, si acaso, cristianos marginales. Por regla general son seres que pertenecen a otra comunidad religiosa diferente de la cristiana. Los bufones, al igual que acróbatas y prostitutas, no son representados como tales profesionales sino en cuanto son aliados directos o indirectos del poder y de la fuerza seductora del Islam y de su nefasta influencia, como es el caso de los músicos obscenos (fig. 12), quienes son directamente músicos árabes o músicos cristianos que deleitan a su público (cristiano) con música árabe<sup>32</sup>.

Ninguna imagen obscena es entonces en su fondo historiada, apotropaica u ornamental. Estas imágenes encuentran su única justificación en su mensaje anti-islámico, sirviendo a la representación difamatoria del enemigo en una Guerra Santa. Así encontraron su sitio en capiteles y canecillos de iglesias, pudiendo también, por su importancia, aparecer en portales o muros interiores de iglesias (figs. 13 y 14).

Podemos concluir afirmando que lo que se pensaba marginal resultó ser central. Origen y función de la escultura grotesca –que apareció en la primera mitad del siglo XI en Francia– van determinados por la declaración de guerra inminente contra un Islam definido como “inmisionable”,

<sup>31</sup> La exhibición de los propios órganos sexuales como caracterización del blasfemo se usa subentendiendo el sinónimo de resurrección y erección sexual, así lo atestiguan algunos chistes de la época. Siglos más tarde se usará la exhibición para representar a los protestantes, como podemos observar en la sillería de la catedral de Jaén.

<sup>32</sup> La presencia cotidiana de música árabe entre cristianos del suroeste de Francia está documentada. La música cristiana, por su parte, no quería servir a lo festivo y sensual sino a lo espiritual. En esta misma época, músicos cristianos en St. Martial de Limoges y en París inventan una nueva escritura musical que permitirá que en 1200 d.C. Perotín componga música polifónica de más de ocho voces, desencadenando así la revolución mediática en música, cuyas consecuencias vivimos hasta hoy.



Figura 13. C. Lange: *Figura obscena*. Portal de la iglesia St. Pierre, Theze, Francia, s. XII.



Figura 14. C. Lange: *Figura obscena silbando, con bigotes, tapándose las orejas con los pies como muecín, exhibiéndose*. Interior de la Catedral de Poitiers, Francia, s. XII.

para salvar el sueño católico del gobierno planetario<sup>33</sup>. Hoy seguimos siendo testigos de la amnesia de esta Guerra Total en nombre de Dios, que se sigue manifestando tanto en la marginalización de la percepción como en la de su interpretación, no permitiendo entender cómo se fue desatando en Occidente una auténtica revolución cultural al servicio de la Guerra Santa.

<sup>33</sup> Incluso en la catedral renacentista, construida en el interior de la mezquita de Córdoba, encontramos obscenidad.