

Arnold Hauser – Feudalismo y estilo románico (extracto de Historia social de la literatura y el arte)

ver biografía de Arnold Hauser:

<http://pepeworks.blogspot.com/2011/02/arnold-hauser-biografia-cronologia-obra.html>

Feudalismo y estilo románico

El arte románico fue un arte monástico, pero al mismo tiempo también un arte aristocrático, Quizá sea en él donde se refleja de manera más evidente la solidaridad espiritual entre el clero y la nobleza. Lo mismo que ocurría en la antigua Roma con las dignidades sacerdotales, también en la Iglesia de la Edad Media los puestos más importantes estaban reservados a los miembros de la aristocracia (101). Los abades y los obispos no estaban, sin embargo, tan íntimamente unidos a la nobleza feudal por razón de su origen noble cuanto por sus intereses económicos y políticos, pues debían sus propiedades y su poder al mismo orden social en que se basaban también los privilegios de la nobleza secular. Entre ambas aristocracias existía una alianza que, aunque no siempre era expresa se mantenía continuamente. Las Ordenes monásticas, cuyos abades disponían de inmensas riquezas y legiones de súbditos y de cuyas filas procedían los más poderosos Papas, los más influyentes consejeros y los más peligrosos rivales de emperadores y reyes, estaban tan por encima y eran tan ajenas a las masas como los señores temporales. Hasta el movimiento reformador ascético de Cluny no aparece un cambio en su actitud señorial; pero de una inclinación hacia ideas democráticas sólo puede hablarse realmente a partir del movimiento de las Ordenes mendicantes. Los monasterios, situados en medio de sus extensas propiedades, en las faldas de las montañas que dominaban desde arriba el país, con sus muros escarpados, macizos, construidos como baluartes, eran moradas señoriales tan inabordables como los burgos y castillos de los príncipes y barones. Es, por consiguiente, bien comprensible que también el arte que se creaba en estos monasterios correspondiera a la mentalidad de la nobleza temporal.

La nobleza proveniente de la aristocracia franca de guerreros y funcionarios, nobleza que a partir del siglo IX se hace cada vez más feudal, está situada en esta época en la cumbre de la sociedad y se convierte en la poseedora efectiva del poder estatal. La antigua nobleza que estaba al servicio del rey se convierte en una nobleza hereditaria, poderosa, arrogante y rebelde, en la que el recuerdo de sus orígenes como empleados está borrado e incluso desvanecido hace largo tiempo, y cuyos privilegios parecen remontarse a tiempos inmemoriales. Con el transcurso del tiempo la relación entre los reyes y esta nobleza se invirtió por completo. Primitivamente la Corona era hereditaria y el señor podía escoger a su gusto sus consejeros y funcionarios; ahora, por el contrario, son hereditarios los privilegios de la nobleza, y los reyes son los elegidos (102). Los Estados románico-germánicos de la Alta Edad Media tropezaron con dificultades que ya se habían hecho perceptibles en los finales del mundo antiguo y a las que ya entonces se había intentado dar solución mediante instituciones que, como el colonato, la imposición de tributos en especie y la responsabilidad de los terratenientes para las contribuciones del Estado, estaban ya en la misma línea que el feudalismo.

La falta de medios monetarios suficientes para mantener el necesario aparato administrativo y un ejército adecuado, el peligro de las invasiones y la dificultad de defender contra ellas los extensos territorios eran cosas que existían ya en los

finales de la época romana. Pero en la Edad Media se presentaron nuevas dificultades, derivadas de la falta de funcionarios preparados, del acrecido y prolongado peligro de ataques hostiles y de la necesidad de introducir, ante todo contra los árabes, la nueva arma de la caballería acorazada. Esta última reforma, a causa del costoso armamento y del período relativamente largo que requería la instrucción de las nuevas fuerzas, estaba ligada con cargas insoportables para el Estado. El feudalismo es la institución con la cual intentó el siglo IX resolver estas dificultades, principalmente la de la creación de un ejército a caballo y dotado de armadura pesada. El servicio militar, a falta de otros medios, fue comprado mediante la concesión de propiedades territoriales, inmunidades y privilegios señoriales, especialmente de derechos fiscales y judiciales. Estos privilegios constituyeron el fundamento del nuevo sistema. El "beneficio", esto es, la donación ocasional de propiedades pertenecientes a los dominios reales como pago por servicios prestados o la concesión del usufructo de tales propiedades como compensación por servicios regulares administrativos y militares existía ya en la época merovingia. Lo nuevo es el carácter feudal de las concesiones y el vasallaje de los favorecidos; en otras palabras, la relación contractual y la alianza de lealtad, el sistema de los mutuos servicios y obligaciones, el principio de la recíproca fidelidad y de la lealtad personal, que ahora viene a sustituir a la antigua subordinación. El "feudo", que al comienzo era sólo un usufructo concedido por tiempo limitado, se convierte en hereditario en el curso del siglo IX.

La creación de la caballería feudal, con la enfeudación hereditaria de tierras como base de la relación de servicio, constituye una de las más revolucionarias innovaciones militares en la historia del Occidente. Esta medida transforma un órgano del poder central en una fuerza casi ilimitada dentro del Estado. La monarquía absoluta medieval llega con ello a su fin. A partir de este momento el rey no tiene más poder que el que le corresponde por sus propiedades privadas, ni más autoridad de la que tendría también en el caso de que poseyera sus territorios como mero feudo. La época inmediatamente siguiente no conoce un Estado como nosotros lo concebimos. No existen en ella administración uniforme, ni la solidaridad ciudadana, ni sumisión general formalmente legal de los súbditos (103). El Estado feudal es una sociedad en pirámide con un punto abstracto en la cúspide. El rey hace guerras, pero no gobierna; gobiernan los grandes terratenientes, y no como funcionarios o mercenarios, favoritos o arribistas, beneficiarios o prebendados, sino como señores territoriales independientes, que no basan sus privilegios en un poder administrativo procedente del soberano como fuente del Derecho, sino únicamente en su poder efectivo, directo y personal. Encontramos aquí una casta dominante que reclama para sí todas las prerrogativas del gobierno, todo el aparato administrativo, todos los puestos importantes en el ejército, todos los cargos superiores en la jerarquía eclesiástica, y con ello adquiere en el Estado un influjo como probablemente jamás había poseído ninguna clase social. La propia aristocracia griega, en su época de mayor florecimiento, aseguraba a sus miembros menos libertad personal que la que tenía que conceder a los señores feudales la debilitada monarquía de la Alta Edad Media. Los siglos en que dominó esta aristocracia han sido, con razón, designados como la época aristocrática por excelencia de la Historia de Europa (104). En ninguna otra fase del desarrollo de Occidente dependieron las formas de la cultura tan exclusivamente de la visión del mundo, de los ideales sociales y de la orientación económica de una sola clase social relativamente reducida.

En la Alta Edad Media, cuando no existían el dinero ni el tráfico, y la propiedad territorial era la única fuente de renta y la única forma de riqueza, el sistema del feudalismo fue la mejor solución de las exigencias impuestas por la administración y la defensa del país. La ruralización de la cultura, que ya se había iniciado en los finales del mundo antiguo, se consuma ahora. La economía se vuelve completamente agraria; la vida, totalmente rústica. Las ciudades han perdido su

importancia y su atracción; la absoluta mayoría de la población está encerrada en poblados pequeños, dispersos, aislados unos de otros. La sociedad urbana, el comercio y el tráfico se han extinguido; la vida ha adoptado formas más sencillas, menos complicadas, más limitadas al aspecto regional. La unidad económica y social sobre cuya base se organiza todo ahora es la corte feudal; se ha perdido la memoria de moverse en círculos más amplios, de pensar con categorías más generales. Como faltan el dinero y los medios de tráfico, y no hay, por lo general, ni ciudades ni mercados, la gente se encuentra forzada a independizarse del mundo exterior y a renunciar tanto a la adquisición de productos ajenos como a la venta de los propios. Así se desarrolla una situación en la que ya no existe ningún estímulo para producir bienes que excedan a las propias necesidades. Como se sabe, Karl Bücher ha designado este sistema como "economía doméstica cerrada", y lo ha caracterizado como una autarquía en la que no existen en absoluto el dinero y el cambio (105). Tal tajante formulación no corresponde, desde luego, del todo a la realidad. Se ha demostrado que es insostenible con respecto a la Edad Media la idea de una economía doméstica pura y completamente autárquica (106); y, sin duda, es una corrección acertada la propuesta de hablar aquí mejor de una "economía sin mercados" que de una "economía natural sin cambios" (107). Pero Bücher no ha hecho más que exagerar los rasgos de la economía doméstica medieval; estos rasgos no son propiamente una invención arbitraria suya, pues nadie negará que en la época del feudalismo existía una inclinación a la autarquía. Lo ordinario en esta época es consumir los bienes dentro de la misma economía en la que se han producido, aunque haya tantas excepciones y el tráfico de mercancías nunca haya cesado del todo. La distinción entre la producción para las propias necesidades de la Alta Edad Media y la producción de mercancías ulterior es, como ya fue señalado por Marx, perfectamente clara, y la categoría de "economía doméstica cerrada" aparece incluso inevitable para caracterizar la economía feudal si se la concibe como tipo ideal y no como realidad concreta.

La característica más peculiar de la economía de la Alta Edad Media y a la vez el rasgo de esta economía que influye, más profundamente en la cultura espiritual de la época, consiste, sin duda, en que en ella falta todo estímulo para la superproducción, y, en consecuencia, se mantiene sujeta a los métodos tradicionales y al ritmo acostumbrado en la producción, sin preocuparse de inventos técnicos ni de innovaciones en la organización. Es, como se ha observado (108), una pura "economía de gasto" que sólo produce lo que consume, y que, como tal, carece de todo principio de ahorro y de lucro, de todo sentido para el cálculo y la especulación, de toda idea para el uso planificado y racional de las fuerzas disponibles. Al tradicionalismo e irracionalismo de esta economía corresponden el estatismo inmóvil de las formas sociales, la rigidez de las barreras que separan entre sí las distintas clases. Los estamentos en que está organizada la sociedad no tienen sólo validez en cuanto que poseen un sentido intrínseco, sino en cuanto ordenados por Dios. Puede decirse, pues, que no hay ninguna posibilidad de ascender de una clase a otra; todo intento de traspasar las fronteras existentes entre ellas equivale a la rebelión contra un mandamiento divino. En una sociedad tan inflexible, tan inmóvil, la idea de la competencia intelectual, la ambición de desarrollar la propia personalidad y hacerla valer frente a los otros pueden surgir tan escasamente como el principio de la competencia comercial en una sociedad sin mercados, sin recompensas al mayor rendimiento y sin perspectivas de ganancia. Al estático espíritu económico y a la petrificada estructura social corresponde también en la ciencia, el arte y la literatura de la época el dominio de un espíritu conservador, estrecho, inmóvil y apegado a los valores reconocidos. El mismo principio de inmovilidad que ata a la economía y la sociedad a sus tradiciones, retrasa también el desarrollo de las formas de pensamiento científico y de experiencias artísticas y da a la historia del arte románico aquel carácter tranquilo y casi pesante que durante cerca de dos siglos impide todo cambio profundo en el estilo. Y así como en la economía faltan por completo el espíritu del racionalismo, la

comprensión para los métodos exactos de producción y la aptitud para el cálculo y la especulación, y lo mismo que en la vida práctica no existe sentido alguno del número exacto, la fecha precisa y la evaluación de las cantidades en general, de igual manera a esta época le faltan en absoluto las categorías de pensamiento basadas en el concepto de mercancía, de dinero y de ganancia. A la economía precapitalista y pre-racionalista corresponde una concepción espiritual pre-individualista, que es tanto más fácil de explicar porque el individualismo lleva consigo el principio de la competencia.

La idea del progreso es completamente desconocida en la Alta Edad Media. Tampoco tiene esta época ningún sentido para el valor de lo nuevo. Busca, más bien, conservar fielmente lo antiguo y lo tradicional; y no sólo le es ajeno el pensamiento del progreso propio de la ciencia moderna (109), sino que en la misma interpretación de las verdades conocidas y garantizadas por las autoridades busca mucho menos la originalidad de la explicación que la confirmación y comprobación de las verdades mismas. Volver a descubrir lo ya conocido, reformar lo ya formado, interpretar la verdad de nuevo, parece entonces algo carente de finalidad y de sentido. Los valores supremos están fuera de duda y se encuentran encerrados en formas eternamente válidas. Sería puro orgullo querer cambiar sin más tales formas. La posesión de estos valores, no la fecundidad del espíritu, es el objeto de la vida. Es ésta una época tranquila, segura de sí misma, robusta en su fe, que no duda de la validez de su concepción de la verdad ni de sus leyes morales, que no conoce ningún conflicto del espíritu ni ningún problema de conciencia, que no siente deseos de novedad ni se cansa de lo viejo. En todo caso no favorece tales ideas y sentimientos.

La Iglesia de la Alta Edad Media, que en todas las cuestiones espirituales tenía los plenos poderes de la clase dominante y obraba como su mandataria, sofocada ya en su germen toda duda acerca del valor incondicionado de los mandamientos y de las doctrinas que se seguían de la idea de la ordenación divina de este mundo y garantizaban el dominio del orden establecido. La cultura, en la cual todo ámbito de la vida estaba en relación inmediata con la fe y con las verdades eternas, hacía prácticamente depender toda la vida intelectual de la sociedad, toda su ciencia y su arte, todo su pensamiento y su voluntad, de la autoridad de la Iglesia. La concepción metafísico-religiosa, en la que todo lo terrenal estaba relacionado con el más allá, todo lo humano estaba referido a lo divino, y en la que cada cosa tenía que expresar su sentido trascendente y una intención divina, fue utilizada por la Iglesia, ante todo, para dar validez plena a la teocracia jerárquica, basada en el orden sacramental. Del primado de la fe sobre la ciencia derivaba la Iglesia su derecho a establecer de manera autoritaria e inapelable las orientaciones y límites de la cultura. Sólo con esta "cultura autoritaria y coercitiva" (110), sólo bajo la presión de sanciones tales como las que podía imponer la Iglesia, dueña de todos los instrumentos de salvación, se pudo desarrollar y mantener una visión del mundo tan homogénea y cerrada como la de la Alta Edad Media. Los estrechos límites que el feudalismo, con la ayuda de la Iglesia, ponía al pensamiento y a la voluntad de la época, explican el absolutismo del sistema metafísico, que en el campo de la filosofía procedía de manera implacable contra todo lo peculiar e individual, lo mismo que el orden social existente luchaba contra toda libertad en su propio campo, y hacía valer en el cosmos espiritual los mismos principios de autoridad y jerarquía que se expresaban en las formas sociales imperantes en la época.

El programa cultural absolutista de la Iglesia no llegó a ser una realidad plena hasta después del fin del siglo X, cuando el movimiento cluniacense dio vida a un nuevo espiritualismo y a una nueva intransigencia intelectual. El clero, persiguiendo sus fines totalitarios, crea un estado de ánimo apocalíptico, de huida del mundo y anhelo de muerte, mantiene los espíritus en permanente excitación religiosa,

predica el fin del mundo y el juicio final, organiza peregrinaciones y cruzadas, y excomulga a emperadores y reyes. Con este espíritu autoritario y militante consolida la Iglesia el edificio de la cultura medieval, que sólo entonces, hacia el fin del milenio, se manifiesta en su unidad y singularidad (111). Entonces se construyen también las primeras grandes iglesias románicas, las primeras creaciones importantes del arte medieval en el sentido estricto de la palabra. El siglo XI es una época brillantísima en la arquitectura sagrada como es también una época de florecimiento de la filosofía escolástica, y, en Francia, de la poesía heroica de inspiración eclesiástica. Todo este movimiento intelectual, ante todo el florecimiento de la arquitectura, sería inconcebible sin el enorme aumento de los bienes eclesiásticos que entonces tuvo lugar. La época de las reformas monásticas es, al mismo tiempo una época de grandes donaciones y fundaciones a favor de los monasterios (112). Pero no sólo las riquezas de las Ordenes, sino también las de los obispados aumentan, sobre todo en Alemania, donde los reyes buscan ganarse a los príncipes eclesiásticos como aliados contra los vasallos rebeldes. Gracias a estas donaciones se construyen entonces, junto a las grandes iglesias monásticas, las primeras grandes catedrales. Como se sabe, los reyes no tienen en esta época corte fija y se albergan con su séquito ora en casa de un obispo ora en una abadía real (113). A falta de una capital y corte, los reyes no construyen edificios directamente, sino que satisfacen su pasión arquitectónica favoreciendo las iniciativas episcopales. Por eso en Alemania las grandes iglesias episcopales de esta época son consideradas y llamadas con razón "catedrales imperiales".

Como corresponde a la influencia de sus constructores, estas iglesias románicas son edificios imponentes y poderosos, expresión de un poder ilimitado y de unos medios inagotables. Se les ha llamado "fortalezas de Dios", y realmente son grandes, firmes y macizas, como los castillos y fortalezas de la época; y son, además demasiado grandes para los fines mismos. Pero no fueron construidas para los fieles, sino para la gloria de Dios, y sirven, lo mismo que las construcciones sagradas del antiguo Oriente, y en su misma medida, que desde entonces no ha vuelto a alcanzar ninguna otra arquitectura, para simbolizar la suprema autoridad. La iglesia de Santa Sofía tenía, ciertamente, dimensiones enormes, pero su grandeza estaba fundada, en cierta medida, en razones prácticas, pues era la iglesia principal de una metrópoli cosmopolita. Las iglesias románicas se encuentran, por el contrario, en el mejor de los casos, en pequeñas ciudades tranquilas, pues en el Occidente ya no existían grandes ciudades.

Sería natural poner en relación no sólo las proporciones, sino también las formas pesadas, anchas y poderosas de la arquitectura románica, con el poder político de sus constructores, y considerar esta arquitectura como la expresión de un rígido señorío clasista y de un cerrado espíritu de casta. Pero esto no explicaría nada y lo único que haría sería confundirlo todo. Si se quiere comprender el carácter voluminoso y opresor, serio y grave, del arte románico, se debe explicar por su "arcaísmo", por su vuelta a las formas simples, estilizadas y geométricas. Este fenómeno está relacionado con circunstancias mucho más concretamente tangibles que la general tendencia autoritaria de la época. El arte del período románico es más simple y homogéneo, menos ecléctico y diferenciado que el de la época bizantina o carolingia, por una parte, porque ya no es un arte cortesano, y, por otra, porque desde la época de Carlomagno y a consecuencia, sobre todo, de la presión de los árabes sobre el Mediterráneo y de la interrupción del comercio entre Oriente y Occidente, las ciudades de Occidente sufrieron un nuevo retroceso. En otras palabras: ahora la producción artística no está sometida ni al gusto refinado y variable de la corte ni a la agitación intelectual de la ciudad: es, en muchos aspectos, más bárbara y primitiva que la producción artística de la época inmediatamente precedente, pero, por otra parte, arrastra consigo muchos menos elementos sin elaborar o sin asimilar que el arte bizantino y, sobre todo, el arte

carolingio. El arte de la época romántica no habla ya en el lenguaje de una época de cultura receptiva, sino el de una renovación religiosa.

De nuevo encontramos aquí un arte religioso en el que lo espiritual y lo temporal puede decirse que no están separados y frente al cual los contemporáneos no siempre tenían conciencia de la diferencia existente entre la finalidad eclesiástica y la finalidad mundana. Desde luego, sentían el abismo que se abre entre estas dos esferas mucho menos que nosotros, aunque es verdad que no se puede hablar siquiera de que en esta época relativamente tardía se diera una completa síntesis de arte, vida y religión, cual la soñaba el Romanticismo. Pues si bien la Edad Media cristiana era mucho más profunda e ingenuamente religiosa que la Antigüedad clásica, la vinculación entre la vida religiosa y la social era aún más estrecha entre los griegos y los romanos que entre los pueblos cristianos de la Edad Media. El mundo antiguo estaba por lo menos más cerca de la prehistoria, en cuanto que, para el Estado, estirpe y familia no eran sólo grupos sociales, sino que, al mismo tiempo, constituían asociaciones de culto y realidades religiosas. Los cristianos de la Edad Media, por el contrario, separaban y distinguían ya las formas sociales naturales de las relaciones religiosas sobrenaturales (114). La unificación a *posteriori* de ambos órdenes en la idea de la *civitas Dei* nunca fue tan íntima que los grupos políticos y los vínculos de la sangre adquiriesen un carácter religioso en la conciencia popular.

La naturaleza sacra del arte románico no provino, pues, de la circunstancia de que la vida de la época estuviera condicionada por la religión en todas sus manifestaciones, pues no lo estaba, sino de la situación de que se había desarrollado después de la disolución de la sociedad cortesana, las administraciones municipales y el poder político centralizado, y en la cual la Iglesia se convirtió, puede decirse, en el único cliente de obras de arte. Hay que añadir a esto que, a consecuencia de la completa clericalización de la cultura, el arte era considerado no ya como objeto de placer estético, sino "como culto ampliado, como ofrenda, como sacrificio" (115). En este aspecto la Edad Media está mucho más cerca del primitivismo que la Antigüedad clásica. Pero con esto no está dicho que el lenguaje artístico de la época románica fuera más comprensible para las grandes masas que el de la Antigüedad o el de la Alta Edad Media. El arte de la época carolingia dependía del gusto de los círculos cultos de la corte y, en cuanto tal, era extraño al pueblo. De igual manera, ahora el arte es propiedad espiritual de una minoría del clero que, aunque más amplia que la sociedad de literatos áulicos de Carlomagno, no abarcaba ni siquiera a todo el clero. Siendo el arte de la Edad Media un instrumento de propaganda de la Iglesia, su misión sólo podía consistir en inspirar a las masas un espíritu solemne y religioso, pero bastante indefinido. El sentido simbólico, a menudo difícil de entender, y la forma artística refinada de las representaciones religiosas no eran seguramente comprendidos ni estimados por los simples creyentes. Aunque las formas del estilo románico sean más concisas y sugerentes que las del primitivo arte cristiano, tampoco eran, en modo alguno, más populares ni más sencillas que éstas. La simplificación de las formas no significa ninguna concesión al gusto ni a la capacidad de comprensión de las masas, sino solamente una adaptación a la concepción artística de una aristocracia que estaba más orgullosa de su autoridad que de su cultura.

El cambio rítmico de los estilos alcanza otra vez en el arte románico –después del geometrismo de los inicios de la Antigüedad y del naturalismo de sus finales, después de la abstracción de la época cristiana primitiva, y del eclecticismo de la carolingia- una fase de antinaturalismo y de formalismo. La cultura feudal, que es esencialmente antindividualista, prefiere también en el arte lo general y lo homogéneo, y se inclina a dar del mundo una representación en la que todo –las fisonomías como los paños, las grandes manos gesticulantes como los árboles pequeños con ramas como de palmera, así como las colinas de hojalata- está

reducido a tipos. Lo mismo este formalismo estereotipado que la monumentalidad del arte románico se muestran del modo más sorprendente en la exaltación de la forma cúbica y en la adaptación de la plástica a la arquitectura. Las esculturas de las iglesias románicas son miembros del edificio; pilares y columnas, partes de la construcción del muro o del pórtico. El marco arquitectónico es un elemento constitutivo de las representaciones de figuras. No sólo los animales y el follaje, sino la misma figura humana cumple una función ornamental en el conjunto artístico de la iglesia; se pliega y se tuerce, se estira y reduce, según el espacio que tiene que ocupar. El papel subordinado de cada detalle está tan acentuado que los límites entre el arte libre y aplicado, entre escultura y artesanía, son siempre fluctuantes (116). También aquí es natural pensar en la correlación existente entre estos rasgos y las formas autoritarias de la política. Sería también la explicación más sencilla relacionar el espíritu autoritario de la época con la coherencia funcional de los elementos de una construcción románica y su subordinación a la unidad arquitectónica, e igualmente atribuir éstas al principio de la unidad, principio que domina las formas sociales contemporáneas y se manifiesta en estructuras colectivas como la Iglesia universal y el monacato, el feudalismo y la economía doméstica cerrada. Pero tal explicación está sujeta siempre a un equívoco. Las esculturas de una iglesia románica "dependen" de la arquitectura en un sentido completamente distinto de aquél en que los labradores y vasallos dependen de los señores feudales.

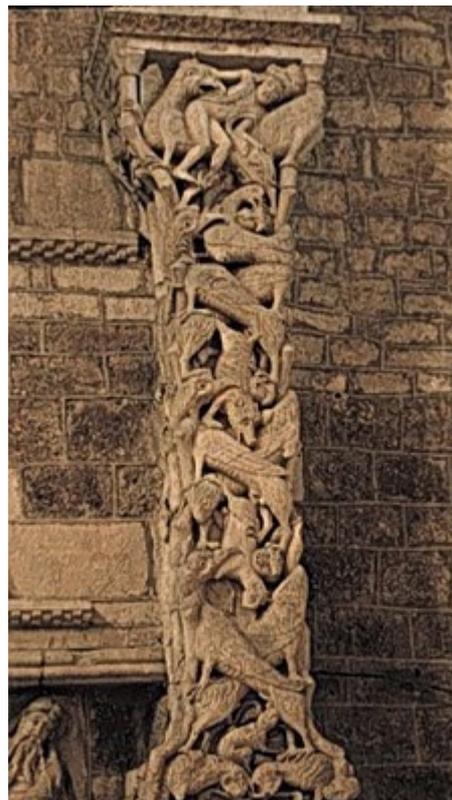
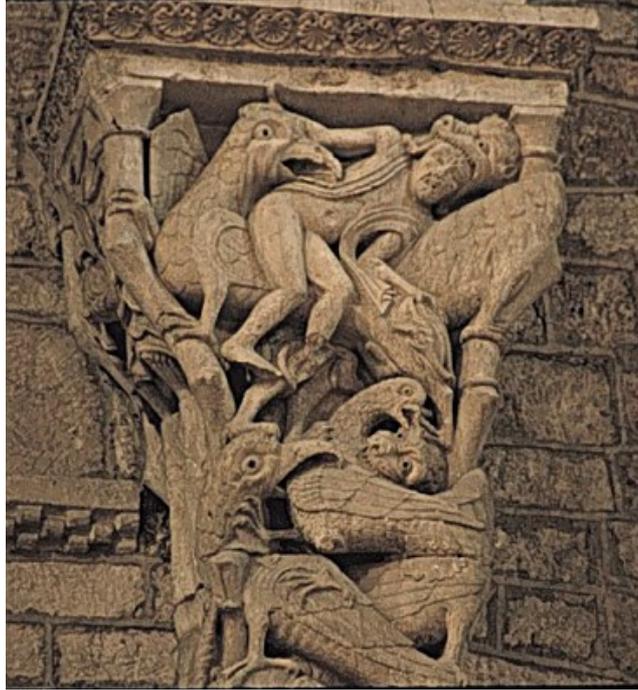
El rigorismo formal y la abstracción de la realidad son, sin duda, los rasgos estilísticos más importantes, pero en modo alguno los únicos del arte románico. Lo mismo que en la filosofía de la época actúa, junto a la dirección escolástica, una dirección mística, y así como en el monacato el espíritu militante se une con la inclinación a la vida contemplativa, y en el movimiento de reforma monástica se manifiesta junto al estricto dogmatismo una religiosidad violenta, indomable y extática, también en el arte se abre paso, junto al formalismo y el abstraccionismo estereotipado, una tendencia emocional y expresionista. Esta concepción artística, más libre, sólo se hace perceptible en la segunda mitad del período románico, esto es, al mismo tiempo que se vivifica la economía y se renueva la vida ciudadana en el siglo XI (117). Pero, por modestos que sean en sí estos comienzos, constituyen el primer signo de un cambio que abre el camino al individualismo y al liberalismo de la mentalidad moderna. Por el momento no hubo exteriormente muchas transformaciones; la tendencia fundamental del arte sigue siendo antinaturalista y hierática. Con todo, si en algún momento hay que señalar un primer paso hacia la disolución de los vínculos medievales, es ahora, en este siglo XI de sorprendente fecundidad, con sus nuevas ciudades y mercados, sus nuevas Ordenes y escuelas, las primeras cruzadas y los primeros Estados normandos, con los comienzos de la escultura monumental cristiana y las formas primeras de la arquitectura gótica. No puede ser casual el que esta nueva vida coincida con la época en la que la autarquía económica de la Alta Edad Media, después de una estabilidad plurisecular, comienza a ceder el paso a una economía mercantil.

En el arte el cambio se realiza muy lentamente. La escultura constituye ciertamente un arte nuevo, olvidado desde la decadencia de la Antigüedad clásica, pero su lenguaje formal permanece ligado en lo esencial a las convenciones de la primitiva pintura románica; y, por lo que hace al estilo protogótico de las iglesias normandas del siglo XI, es considerado, con razón, como una forma del románico. La disolución vertical del muro y el expresionismo de las figuras revelan, desde luego, la orientación hacia una concepción más dinámica. Las exageraciones con que se pretende alcanzar el efecto –la alteración de las proporciones naturales, el aumento desproporcionado de las partes expresivas del rostro y del cuerpo, sobre todo de los ojos y las manos, el desbordamiento de los gestos, la ostentosa profundidad de las inclinaciones, de los brazos elevados en alto y las piernas cruzadas como en un paso de danza- no constituyen ya sólo aquel fenómeno que, como se ha supuesto,

existe en todo arte primitivo y que consiste, sencillamente, en que "las partes del cuerpo cuyo movimiento manifiesta más claramente la voluntad y la emoción están representadas con mayor fuerza y tamaño" (118). Más bien nos encontramos aquí con un manifiesto expresionismo dinámico (119). La violencia con que el arte se lanza a este estilo expresivo procede del espiritualismo y del activismo del movimiento cluniacense. La dinámica del "barroco románico tardío" está relacionada con Cluny y con el movimiento monástico reformador, lo mismo que el patetismo del siglo XVIII se relaciona con los jesuitas y la Contrarreforma. La plástica como la pintura, las esculturas de Autun y Vézelay, Moissac y Souillac, como las figuras de los evangelistas del *Evangelionario de Amiens* y del de Otón III, expresan el mismo espíritu de ascética reforma, la misma atmósfera apocalíptica de Juicio Final. Los profetas y los apóstoles, esbeltos, frágiles, devorados por la llama de su fe, que en los tímpanos de las iglesias rodean a Cristo, los elegidos y bienaventurados, los ángeles y los santos del Juicio Final y las Ascensiones, son otros santos ascetas espiritualizados, que los creadores de este arte, los piadosos monjes de los monasterios, se proponían como modelos de perfección.

Ya las representaciones escenográficas del arte románico tardío son muchas veces producto de una fantasía desbordada y visionaria. Pero en las composiciones ornamentales, por ejemplo, en el pilar zoomorfo de la abadía de Souillac, esta fantasía se remonta a los absurdos del delirio. Hombres, animales, quimeras y monstruos se entremezclan en una única corriente de vida pululante y forman un caótico enjambre de cuerpos animales y humanos que, en muchos aspectos, recuerda las líneas enredadas de las miniaturas irlandesas y muestra que la tradición de este viejo arte no se ha apagado todavía, apero a la vez, que desde los tiempos de su florecimiento todo ha cambiado, y sobre todo, que el rígido geometrismo de la Alta Edad Media ha sido disuelto por el dinamismo del siglo XI.





Abadía de Souillac

Sólo ahora aparece fijo y completamente realizado lo que nosotros entendemos por arte cristiano y medieval. Sólo ahora se completa el sentido trascendente de las pinturas y esculturas. Fenómenos como el excesivo alargamiento o los convulsivos gestos de las figuras ya no pueden ser explicados racionalmente, a diferencia de las proporciones antinaturales del arte cristiano primitivo, que se derivaban con una cierta lógica de la jerarquía espiritual de las figuras. En la antigüedad cristiana, la aparición de un mundo trascendental llevó a la deformación de la verdad natural, pero el valor de las leyes naturales permaneció vivo en el fondo. Ahora, por el

contrario, estas leyes son completamente abolidas y con ellas cesa también el predominio de la concepción clásica de la belleza. En el arte cristiano primitivo las desviaciones de la realidad natural se mueven siempre dentro de los límites de lo biológicamente posible y de lo formalmente correcto. Ahora tales desviaciones resultan completamente inconciliables con los criterios clásicos de realidad y belleza, y finalmente, "desaparece todo intrínseco valor plástico de las figuras" (120). En las representaciones, la referencia a lo trascendental es ahora tan predominante que las formas aisladas no poseen ya absolutamente ningún valor inmanente; son sólo símbolo y signo. Ya no expresan el mundo trascendental sólo con medios negativos, es decir, no se refieren a la realidad sobrenatural dejando meramente hiatos en la realidad natural y negando el orden de ésta, sino que describen lo irracional y supramundano de una manera completamente positiva y directa. Si se comparan las figuras incorpóreas y extáticamente convulsionadas de este arte con las robustas y equilibradas figuras de héroes de la Antigüedad clásica, como se ha comparado el San Pedro de Moissac, con el Doríforo (121), resulta con toda claridad la peculiaridad de la concepción artística medieval. Frente al clasicismo, que se limita exclusivamente a lo corporalmente bello, a lo sensible y viviente y a lo formalmente regular, y que evita toda alusión a lo psíquico y espiritual, el estilo románico aparece como un arte que se interesa única y exclusivamente por la expresión anímica. Las leyes de este estilo no se rigen por la lógica de la experiencia sensible, sino por la visión interior. Este rasgo visionario encierra de la manera más concentrada la explicación del espectral alargamiento, de la actitud forzada, de la movilidad como de marioneta de sus figuras.



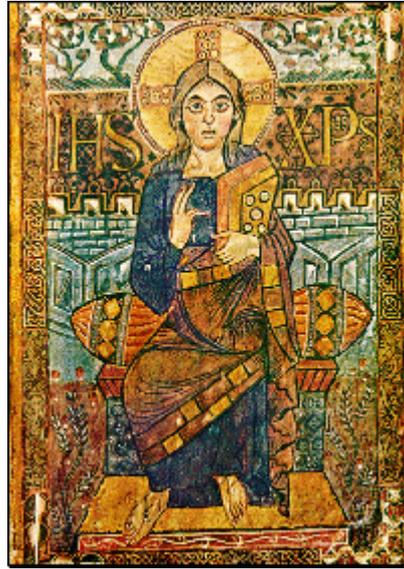
San Pedro de Moissac



Doriforo de Policleto

La afición del arte románico a la ilustración crece continuamente, y al final es tan grande como su interés por la decoración. La inquietud espiritual se manifiesta en la continua ampliación del repertorio figurativo, que llega a extenderse al contenido entero de la Biblia. Los nuevos temas, esto es, los temas del Juicio Final y la Pasión, son tan significativos de la peculiaridad de la época como del estilo con que son tratados. El tema capital de la escultura románica tardía es el Juicio Final. Este es el tema que se elige con particular preferencia para los tímpanos de los pórticos. Producto de la psicosis milenarista del fin del mundo, es a la vez la más poderosa expresión de la autoridad de la Iglesia. En él se celebra el juicio de la Humanidad, y ésta, según que la Iglesia acuse o interceda, es condenada o absuelta. El arte no podía imaginar un medio más eficaz para intimidar a los espíritus que este cuadro del infinito pavor y de bienaventuranza eterna. La popularidad del otro gran tema del arte románico, la Pasión, significa una vuelta hacia el emocionalismo, aunque el modo de tratarlo siga moviéndose todavía casi siempre dentro de los límites del viejo estilo, no-sentimental y solemnemente ceremonioso. Los cuadros románicos de la Pasión están a mitad de camino entre la anterior repugnancia a representar la divinidad sufriente y humillada y la posterior insistencia morbosa en las heridas del Salvador. Para los antiguos cristianos, educados todavía en el espíritu de la Antigüedad clásica, la representación del Salvador que moría en la cruz de los criminales era siempre algo penoso. El arte carolingio aceptó, es verdad, la imagen oriental del Crucificado, pero se resistió a representar a Cristo martirizado y humillado; para el espíritu de los señores de aquella época, la sublimidad divina y el sufrimiento corporal eran incompatibles. También en las Pasiones románicas el Crucificado no suele estar pendiente de la cruz, sino que se mantiene en pie en ella y, por regla general, es representado con los ojos abiertos, no raramente con corona, y aun muchas veces vestido (122). La sociedad aristocrática de aquella época tenía que vencer su repugnancia ante la representación del desnudo, repugnancia que tenía motivos sociales y no sólo religiosos, antes de que pudiera

acostumbrarse a la contemplación de Cristo desnudo. El arte medieval evita también, más tarde, mostrar cuerpos desnudos cuando el tema no lo exige expresamente (123). Al Cristo-Rey-Héroe, que aún en la misma cruz aparece como vencedor de todo lo terreno y percedero, corresponde lógicamente una imagen de la Virgen que muestra, en lugar de la Madre de Dios representada en su amor y en su dolor, según estamos acostumbrados a verla desde la época gótica, una Reina celestial elevada sobre todo lo humano.



Cristo en majestad
(En manuscrito carolingio)

El placer con que el arte románico tardío puede abismarse en la ilustración de una materia épica se manifiesta de la manera más directa en la *Tapicería de Bayeux*, obra que, a pesar de estar destinada a una iglesia, manifiesta una concepción artística distinta de la del arte eclesiástico. Con un estilo admirablemente fluido, con muy variados episodios y con un amor sorprendente por el pormenor realista, narra la historia de la conquista de Inglaterra por los normandos. Se manifiesta en ella una difusa manera de narrar los acontecimientos, que anticipa la composición cíclica del arte gótico, marcadamente contrapuesto a los principios de unidad de la concepción artística románica. Tenemos evidentemente aquí no una obra del arte monacal, sino el producto de un taller más o menos independiente de la Iglesia. La tradición que adscribe los bordados a la reina Matilde se apoya, sin duda, en una leyenda, pues la obra ha sido realizada evidentemente por artistas experimentados y prácticos en el oficio; pero la leyenda alude, al menos, al origen profano del trabajo. En ningún otro monumento del arte románico podemos obtener una idea tan amplia de los medios de que pudo disponer el arte profano de la época. Ello hace lamentar doblemente la pérdida de obras semejantes, en cuya conservación se puso evidentemente menos cuidado que en las del arte eclesiástico. No sabemos qué extensión alcanzó la producción artística profana. Desde luego no debió nunca de aproximarse a la eclesiástica; pero era, por lo menos en la época románica tardía, a la que pertenece la *Tapicería de Bayeux*, más importante de lo que podría suponerse a juzgar por los pocos monumentos conservados.



Tapicería de Bayeaux

El retrato, que, por decirlo así, se mueve de manera indecisa entre el arte sagrado y el profano, muestra excelentemente cuán difícil es, basándose en los restos que poseemos, hablar del arte profano de esta época. Entonces no se tenía ninguna comprensión para el retrato individualizado, que acentúa los rasgos personales del modelo. El retrato románico no es más que un parte de la representación ceremonial o del monumento. Lo hallamos o bien en la páginas dedicatorias de los manuscritos de la Biblia o en los monumentos sepulcrales de las iglesias. La pintura dedicatoria, que además de la persona que encargó u ordenó copiar el manuscrito representa también al copista y al pintor, abre, no obstante su solemnidad, el camino a un género muy personal, aunque por el momento tratado de forma estereotipada: el autorretrato. La íntima contraposición existente entre los dos estilos aparece todavía más marcada en los retratos escultóricos de las sepulturas. En el primitivo arte sepulcral cristiano la persona del difunto o no aparece en absoluto o se muestra en forma muy discreta. En cambio, en los sepulcros de la época románica se convierte en el tema principal de la representación. La sociedad feudal, que piensa con categorías de casta, se resiste todavía a acentuar los rasgos individuales de la personalidad, pero favorece ya la idea del monumento personal.

Notas

- (101) A. Schulte: *op. cit.*, p. 221.
- (102) Heinrich V. Eicken: *Gesch. u. System der mittelalterlichen Weltanschauung*. 1887, p. 224.
- (103) E. Troeltsch: *Soziallehren*, p. 242.
- (104) Joannes Bühler: *Die Kultur del Mittelalters*, 1931, p. 95.
- (105) Karl Bücher: *Die Entstehung der Volkswirtschaft*, I, 1919, páginas 92 ss.
- (106) Georg V. Below: *Probleme der Wirtschaftsgesch.*, 1920, páginas 178-179, 194 y ss.; A. Dopsch: *Wirtsch, und soz. Grundl.*, II, pp. 405-406.
- (107) H. Pirenne: *Le mouvement écon.*, p. 13.
- (108) Werner Sombart: *Der mod. Kapit.*, I, 1916, 2ª ed., p. 31.
- (109) J. Bühler: *op. cit.*, pp. 261-62.
- (110) E. Troeltsch: *op. cit.*, p. 223.
- (111) Cf. Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, I, 1918, p. 262.
- (112) H. Pirenne: *A history of Europe*, p. 171.
- (113) G. Dehio: *op. cit.*, p. 73.
- (114) E Troeltsch: *op. cit.*, p. 215.
- (115) G. Dehio: *op. cit.*, p. 73.
- (116) *Ibid.*, p. 144.
- (117) A Fliche: *La Civilisation occidentale aux Xe. et XVe. Siècles*, en *Histoire du Moyen Age*, editada por G. Glotz, II, 1930. pp. 597-609.
- (118) Anton Springer: *Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter*, "Memorias de la Real Soc. Sajona de Cien.", VIII, 1883, página 195.
- (119) H. Beenken: *Romanische Skulptur in Deutschland*, 1924, página 17.

- (120) G.V. Luecken: *Burgundische Skulpturen des 11. und 12. Jahrh.*, en "Jahrb. der Kunstw.", 1923, p. 108.
(121) G. Kaschnitz-Weinberg: *Spättrömische Porträts*, en Die Antike, II, 1926, p. 37.
(122) G. Dehio: *op. cit.*, pp. 193-94.
(123) Julius Baum: *Die Mal. und Plastik des Mittelalters in Deutschl. Frankr. u. Britannien*, 1930, p. 76.

En *Historia social de la literatura y el arte*
Madrid, Guadarrama, 1969

Ignoria: <http://bibliotecaignoria.blogspot.com> + **pepeworks:** <http://pepeworks.blogspot.com>