

Arnold Hauser – La organización del trabajo artístico en los monasterios (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



San Eligio, patrono de los orfebres y fundador del monasterio en Solignac en Limousin

Autor: Petrus Christus

Sin mención de fecha

Museo:Metropolitan Museum

Material:Oleo sobre tabla

Estilo:Pintura Flamenca

Después de la época de Carlomagno la corte no es ya el centro cultural del Imperio. La ciencia, el arte y la literatura proceden ahora de los monasterios; en sus bibliotecas, escritorios y talleres se realiza ahora la parte más importante del trabajo intelectual. A la laboriosidad y riqueza de los monasterios debe el arte del Occidente cristiano su primer florecimiento. La multiplicación de los centros culturales, debida al desarrollo de los monasterios, provoca, ante todo, una mayor diferenciación de las tendencias artísticas. Pero no se debe pensar que estos monasterios estuviesen completamente aislados unos de otros; su común dependencia de Roma, el influjo general de los monjes irlandeses y anglosajones, y

más tarde, las Congregaciones reformadas hacen que los monasterios mantengan entre sí una relación, aunque ésta no sea muy íntima (83). Ya Bédier aludió a sus puntos de contacto con el mundo laico, a su función en relación con las peregrinaciones y a su papel como centro de reunión de peregrinos, comerciantes y juglares. Mas a pesar de mantener estas relaciones con el exterior, los monasterios siguen siendo unidades esencialmente autárquicas, concentradas en sí mismas, que se aferran a sus tradiciones más duradera y tercamente que antes la corte, la cual cambiaba según las modas, o que después la sociedad burguesa.

La regla de San Benito prescribía tanto el trabajo manual como el intelectual, e incluso hacía mayor hincapié en las ocupaciones manuales. El monasterio, lo mismo que las cortes señoriales, se esforzaba por desarrollar una economía lo más autárquica posible y producir en sus propios terrenos todo lo necesario. La actividad de los monjes se extendía tanto al cultivo del campo y de la huerta como a los oficios artesanos. Ya desde el principio, sin embargo, los trabajos corporales más duros fueron realizados por los campesinos libres y siervos de los monasterios y, más tarde, además de por los campesinos, por los hermanos legos. Pero los oficios artesanos, especialmente en los primeros tiempos, posiblemente fueron ejercidos principalmente por los monjes; y fue precisamente por la organización del artesanado por lo que el monacato ejerció la más profunda influencia en la evolución artística y cultural de la Edad Media. El gran mérito del movimiento monástico consistió en hacer que la producción del arte se realizara dentro del marco de talleres ordenados, con división del trabajo, y dirigidos más o menos racionalmente, y que para este trabajo fueran ganados también miembros de las clases superiores. Como es sabido, en los monasterios de la Alta Edad Media eran mayoría los aristócratas, y ciertos monasterios estaban casi exclusivamente reservados a ellos (84). Y así, gentes que nunca habían tomado en su mano un sucio pincel, un cincel o una paleta de albañil, entraban en relación directa con las artes plásticas. Es verdad que el desprecio por el trabajo manual sigue estando muy difundido en la Edad Media, y el concepto de señorío seguirá vinculado todavía a una existencia desocupada. Pero ahora, a diferencia de lo que ocurría en la Antigüedad, junto a la existencia señorial, que va unida al ocio limitado, se juzga como valor positivo también la vida de trabajo, y esta nueva relación con el trabajo está, entre otras cosas, relacionada con la popularidad de la vida monacal. El espíritu de las reglas monásticas influye todavía en la moral de trabajo burguesa de la Baja Edad Media, tal como se expresa, por ejemplo, en las ordenanzas de los gremios. Pero, de todas maneras, no hay que olvidar que en los monasterios el trabajo es considerado aún en parte como penitencia y castigo (85) y que el propio Santo Tomás habla todavía de los "viles artífices" (*Comn. in Polit.*, III, 1, 4). Por el momento no se dice nada de un ennoblecimiento de la vida por el trabajo.

Los monjes fueron los primeros que enseñaron al Occidente a trabajar metódicamente. Hasta la reorganización de la economía urbana, los talleres, que, como herederos de la antigua industria romana, eran todavía bastante numerosos en las ciudades (86), trabajaban dentro de unos límites muy modestos y aportaron poco al desarrollo de las técnicas industriales. También había, ciertamente, en los palacios reales y en las más importantes cortes feudales artesanos especializados, que tenían que trabajar de manera obligatoria y sin cobrar, pero pertenecían a la casa del rey o a la servidumbre. Su trabajo permanecía fiel a las tradiciones del trabajo doméstico, no guiándose por consideraciones prácticas. La independización del artesano del servicio doméstico no se realiza hasta que no aparecen los monasterios. En ellos es donde por primera vez se aprende a ahorrar tiempo, a medir el paso de las horas y a anunciarlo por el toque de campana (87). El principio de la división del trabajo se convierte en fundamento de la producción y se practica no solo dentro de cada monasterio, sino en cierta medida también en la mutua relación de los diversos monasterios.

Fuera de los monasterios, la actividad artística sólo se ejercitaba en los dominios del rey y en las grandes cortes señoriales, pero, aún aquí, sólo en las formas más sencillas. Precisamente en las artes industriales fue donde más se distinguieron los monasterios. La copia y el miniado de manuscritos fueron uno de sus más antiguos títulos de gloria (88). La creación de bibliotecas y *scriptoria* que Casiodoro había introducido en Vivarium, fue imitada por la mayoría de los monasterios benedictinos. Los copistas y miniaturistas de Tours, Fleury, Corbie, Tréveris, Colonia, Ratisbona, Reichenau, San Albano, Winchester eran famosos ya en la Alta Edad Media. Los *scriptoria* eran, en los monasterios de los benedictinos, grandes habitaciones destinadas al trabajo en común; en otras Ordenes, como, por ejemplo, los cistercienses y cartujos, eran celdas menores. La producción de tipo industrial y el trabajo individual podían así subsistir juntos. La labor de los copistas e iluminadores estaba, además, según parece, especializada según las diversas tareas. Además de los pintores (*miniatores*) había los maestros hábiles en la caligrafía (*antiquarii*), los ayudantes (*scriptores*) y los pintores de iniciales (*rubricatores*). Al lado de los monjes había empleados en los *scriptoria* copistas a sueldo, esto es, laicos, que trabajaban en parte en su propia casa y en parte en los mismos monasterios. Además de la ilustración de libros, arte monacal por excelencia, los monjes se ocupaban de arquitectura, escultura y pintura, trabajaban como orfebres y esmaltadores, tejían sedas y tapicerías, organizaban fundiciones de campanas y talleres de encuadernación de libros y construían fábricas de vidrio y de cerámica. Algunos monasterios llegaron a convertirse en verdaderos centros industriales; y si al principio Corbie tenía sólo cuatro talleres con veintiocho obreros, en Saint Riquier encontramos, ya en el siglo IX, un verdadero trazado de calles con los talleres agrupados por oficios: armeros, silleros, encuadernadores, zapateros, etc. (89).

No sólo en la agricultura, que exigía demasiado de las fuerzas físicas del trabajador y en la que, al ir aumentando su riqueza, ellos actuaban cada vez más como propietarios y administradores que como operarios, sino también en los restantes ramos de la producción los monjes hacían sólo una parte del trabajo manual y se dedicaban preferentemente a la organización. Incluso en la copia de manuscritos intervinieron en una medida mucho menor, como ya hemos indicado, de lo que suele suponer. A juzgar por el aumento de las bibliotecas, en general no se empleaba más que la quincuagésima parte del tiempo de trabajo de todos los monjes de un monasterio en la transcripción de manuscritos (90). En los oficios que exigen un esfuerzo corporal, sobre todo en la construcción, el número de hermanos legos y trabajadores extraños empleados debió de ser mayor, y más reducido, en cambio, en las artes menores industriales. Pero al crecer la demanda por parte de iglesias y cortes de tales productos de arte industrial, hay que suponer que también los monasterios estaban dispuestos a contratar trabajadores y artistas hábiles en este terreno. Fuera de los monjes y de los operarios libres o siervos ocupados en las cortes feudales, había desde el comienzo operarios y artistas que constituían un mercado de trabajo libre, aunque fuera aún limitado. Era gente errante, que hallaba ocupación ya en los monasterios, ya en las sedes episcopales y en las cortes señoriales. Su utilización regular por los monjes está comprobada. Por ejemplo, está atestiguado que la abadía de Saint Gall y el convento de San Emerano de Ratisbona llamaron a muchos de estos artífices errantes para que construyesen relicarios. En las grandes obras de construcción de iglesias era conveniente llamar a arquitectos, lo mismo que canteros, carpinteros y metalistas, de cerca y de lejos, especialmente de Bizancio y de Italia (91).

El empleo de elementos ajenos debe en todo caso haber tropezado algunas veces con dificultades, si tiene fundamento verdadero la noticia sobre los "procedimientos secretos" celosamente guardados en los monasterios. Hubiese o no tales misterios, los talleres monacales no eran sólo centros de producción de mercancías, sino muchas veces también sede de experimentos tecnológicos. A fines del siglo XI el

monje benedictino Teófilo podía describir en sus notas (*Schedula diversarum artium*) toda una serie de inventos hechos en los monasterios, como la producción de vidrio, las pinturas al fuego en las vidrieras, la mezcla de colores al óleo, etc. (92). Por lo demás, también los artistas y artesanos errantes procedían en gran parte de los talleres monacales, que al mismo tiempo eran las “escuelas de arte” de la época y se dedicaban muy especialmente a la preparación de las nuevas promociones (93). En muchos monasterios, como, por ejemplo, en Fulda y en Hildesheim, se montaron verdaderos talleres de arte industrial, que servían principalmente a intereses didácticos y aseguraban nuevas promociones de artistas, tanto para los monasterios y las catedrales como para las cortes seculares (94). Especial altura en la educación artística alcanzó el monasterio de Solignac, cuyo fundador, San Eligio, era el más famoso orfebre del siglo VII. Otro príncipe eclesiástico que, según se cuenta, prestó grandes servicios al arte, incluso como educador, fue el obispo Bernardo, el magnífico protector de la arquitectura y la fundición del bronce de la catedral de Hildesheim. De otros artistas eclesiásticos de posición menos elevada conocemos muchas veces tan sólo sus nombres, pero nada sabemos de su personal influencia en el arte de la Edad Media. En el caso del monje Tuotilo, el dato histórico ha ido evolucionando hasta convertirse en una leyenda de artista. Pero, como se ha observado, esta leyenda es simplemente una personificación de la vida artística en Saint Gall y un paralelo medieval a la leyenda griega de Dédalo (95).

Muy importante es la contribución del monacato al desarrollo de la arquitectura eclesiástica. Hasta el florecimiento de las ciudades y la aparición de las logias la arquitectura se encuentra en manos casi exclusivamente eclesiásticas, si bien los artistas y operarios que trabajaban en la construcción de iglesias sólo en parte deben ser imaginados como monjes. Los directores de las mayores y más importantes empresas de construcción eran, desde luego, clérigos; pero parece que ellos eran más bien los directores que los maestros de obra (96). Por lo demás, la actividad constructiva de cada monasterio no era lo suficientemente continua como para que los monjes ligados a un monasterio determinado hubieran podido elegir la arquitectura como profesión. Esto podían hacerlo sólo los laicos, que no estaban ligados a ningún sitio y podían moverse libremente. Es cierto que también aquí hay que señalar excepciones. Del monje Hilduardo, por ejemplo, se sabe que fue el maestro de obras de la iglesia abacial de Saint-Père, en Chartres. Sabemos también que San Bernardo de Claraval puso a disposición de otros monasterios a un hermano de su Orden, el arquitecto Achard, y que Isemberto, arquitecto de la catedral de Saintes, construyó puentes no sólo en Saintes mismo, sino en La Rochela y en Inglaterra (97). Pero aunque hubiera otros muchos casos semejantes, las artes menores, que exigían un esfuerzo corporal menor, correspondían mejor que el arte monumental al espíritu del taller monacal.

La sobrestimación del papel del monacato en la historia del arte procede de la época romántica, y forma parte de aquella leyenda medievalista cuya pervivencia nos estorba hoy tantas veces para aproximarnos sin prejuicios a la realidad histórica. El origen de los grandes templos de la Edad Media sufrió la misma interpretación romántica que el de la épica heroica. También en este caso se aplicaron los principios de aquel crecimiento orgánico y como vegetal que se creía poder observar en la poesía popular. Se negó todo plan orgánico y toda dirección unitaria; se negó la existencia de un arquitecto al que pudieran ser atribuidas aquellas construcciones, lo mismo que se negó, con respecto a los poemas épicos, la existencia de un poeta individual. Se quiso, en otras palabras, atribuir el papel decisivo en el arte no al artista educado y consciente, sino al artesano ingenuo, que creaba de manera puramente tradicional.

Otro de los elementos de la leyenda romántica de la Edad Media es el anonimato del artista. En su equívoca posición frente al individualismo moderno, el

Romanticismo ensalzó el anonimato de la creación como el signo de la verdadera grandeza, y se detuvo con particular predilección en la imagen del hermano monje desconocido, que creaba su obra únicamente para honrar a Dios, se ocultaba en la oscuridad de su celda y no permitía en modo alguno que su propia personalidad apareciese. Pero, de manera nada romántica, ocurre que los nombres de los artistas de la Edad Media que conocemos son casi exclusivamente nombres de monjes, y que los nombres desaparecen precisamente en el momento en que la actividad artística pasa de las manos de los clérigos a la de los laicos. La explicación es sencilla: si el nombre de un artista había de aparecer o no en un monumento del arte eclesiástico, era cosa que la decidían los clérigos, y éstos, naturalmente, preferían a sus compañeros. De igual manera, los cronistas que solían anotar tales nombres y que eran exclusivamente monjes sólo tenían interés en citar el nombre de un artista cuando se trataba de un hermano de Orden. Si se compara con la Antigüedad clásica o con el Renacimiento, no cabe la menor duda de que en la Edad Media llama la atención la impersonalidad de la obra de arte y la modestia del artista. Aun en los casos en que se cita el nombre de un artista y éste pone orgullo personal en su creación, tanto él como sus contemporáneos desconocen el concepto de la originalidad personal. Pero hablar de un anonimato fundamental del arte medieval es, con todo, una exageración romántica. La miniatura muestra infinitos ejemplos de obras firmadas, y ello en todas las fases de su desarrollo (98). En relación con la arquitectura se podría, para la Edad Media, dar veinticinco mil nombres, a pesar del gran número de obras destruidas y de documentos perdidos (99). En todo caso no hay que olvidar que muchas veces, cuando una inscripción añade a un nombre el predicado de *fecit*, se refiere, según la manera de expresarse de los medievales, al constructor o al donante, y no al artista ejecutor. Los obispos y abades y demás señores eclesiásticos a los que se les atribuyen construcciones de este modo, no eran en la mayoría de los casos sino los “presidentes de la comisión constructora”, pero no los arquitectos o directores de la obra (100).

Pero cualquiera que fuese el papel desempeñado por los eclesiásticos en la construcción de sus iglesias, y aunque el trabajo artístico se dividiera siempre entre monjes y laicos, tuvo que existir, desde luego, un límite en la división de las funciones. Sobre los planos pueden haber decidido de manera corporativa los cabildos catedralicios y las comisiones abaciales; las tareas artísticas pueden haber sido realizadas en su conjunto por los miembros de una colectividad que trabajaba comunalmente; pero cada uno de los pasos en el proceso de creación sólo podía ser dado ciertamente por unos pocos artistas que trabajaban con conciencia de su finalidad. Algo tan complicado como la construcción de una iglesia medieval no pudo surgir como una canción popular, que procede en último término de un único individuo, aunque sea desconocido, pero que, a diferencia de otra arquitectónica, surge sin plan y va aumentando, como un cristal, por adiciones externas. No sólo es romántica e imposible de comprobar científicamente la concepción de que una obra de arte es la creación comunal de varias personas, sino que la obra de cada artista individual se compone de las aportaciones de varias facultades espirituales que en parte funcionan independientes unas de otras, y cuya unificación a menudo es tan sólo a posteriori y exterior. Es ingenua y romántica la idea de que una obra de arte, hasta en sus últimos pormenores, es la creación indiferenciable de un grupo y que no necesita de un plan unificador y consciente, aunque éste esté sujeto a modificaciones.

(Hauser; 1968:223-232)

Notas

(83) Ch. H. Haskins: *The Renaissance of the 12th. Century*, 1927, p. 33.

- (84) Alois Schulte: *Der Adel und die deutsche Kirche im Mittelalter*, 1910.
- (85) Ernst Troeltsch: *Die Soziallehren der christl. Kirchen und Gruppen*, 1912, p. 118; G. Grupp: *op. cit.*, I, p. 109.
- (86) A. Dopsch: *Die wirtschaftl. u. soz. Grundl.*, II, p. 427.
- (87) Lewis Mumford: *Technics and Civilization*, 1934, p. 13; Cf. Werner Sombart: *Der mod. Kapit.*, II, 1, 1924, 6ª ed., p. 127; Henr. Sieveking: *Wirtschaftsgeschich.*, II, 1921, p. 98.
- (88) Cf. para lo que sigue J.W. Thompson: *The Medieval Library*, 1939, pp. 594-99, 612.
- (89) P. Boissonade: *Le Travail dans l'Europe chrét. au moyen âge*, 1921, p. 129.
- (90) G.G. Coulton: *Medieval Panorama*, 1938, p. 267.
- (91) Jos. Kulischer: *Allg. Wirtschaftsgesch.*, I, 1928, p. 75.
- (92) *Ibid.*, pp. 70-71.
- (93) Viollet-le-Duc: *Dictionnaire raisonné*, I, 1865, p. 128.
- (94) K. Th. V. Inama-Sternegg: *Deutsche Wirtschaftsgesch.*, I, 1909, 2ª. Ed., p. 571.
- (95) Julius V. Schlosser: *Quellenbuch zur Kunstgesch. Des abendländ. Mittelalters*, 1896, p. XIX.
- (96) Wilhelm Vöge: *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, 1894, p. 289.
- (97) *Recueil de texts relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge. XII-XIIIe siècles*, publicado por V. Mortet-P. Deschamps, 1929, p. XXX.
- (98) F. de Mély: *Les Primitifs et leurs signatures*, 1913.
- (99) *Idem*: *Nos vieilles cathedrales et leurs maîtres d'oeuvre*, en "Revue Archéologique", 1920, XI, p. 291; XII, p. 95.
- (100) Martín S. Briggs: *The Architect in History*, 1927, p. 55.

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

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