

La circunstancia social en el arte

Escribe: LUIS VIDALES

— XIII —

EL "GRAFISMO" SOCIAL EN EL ARTE ROMANICO

CUARTA Y ULTIMA PARTE — CONCLUSIONES

Es muy difícil, por no decir imposible, presentar en una mera reseña una visión siquiera aproximada de la totalidad del complejo universo del medioevo, tan rico de signos y designios; tan preñado de "tiempo que está por venir"; tan heterogéneo y solidario a la vez; tan maravilloso en sus organizaciones como asombroso en su dispersión; tan santo y tan satánico; tan del pretérito y tan del presente y futuro; tan violento, en fin, que las calificaciones de "sueño de la humanidad" y "noche de los tiempos", solo consiguen hoy dibujar en nosotros una leve sonrisa, como la única comprobación que ha quedado de su tradicional e intencional eficacia. Pero nuestro propósito no era tampoco entrar a ese terreno. Unicamente nos son necesarios los signos que den respaldo a la oferta que a nosotros mismos nos dimos de ponernos al corte de la parentela sociedad-arte en el caldear medieval, como parte de la asombrosa genealogía activa en todas las épocas y en todos los pueblos del orbe. Mas, aun limitada así la tarea, no creemos haber logrado ni una milésima del intento, por lo desmesurado del tema. Siempre quedarán fases perdidas, profundos contenidos no vistos, trascendentales obras que no entraron a cuento. Seguramente la exposición se resentirá de muchas de esas generalizaciones obligadas que imponen su esquematismo allí donde debería actuar la capacidad escudriñadora de las leyes de conformación de pueblos y núcleos, tal como lo hace la verdadera historiografía moderna.

Ahora estamos al final, pensando en todo cuanto se quedó en suspenso. Que nuestras conclusiones, provisionales por tal deficiencia, y excusables como síntesis de un trabajo meramente experimental, de laboratorio, como si dijéramos, colaboren a la presentación menos incompleta de este trabajo, en las dos orientaciones matrices de nuestro intencionalismo, que no queremos disimular: la del fundamento histórico en que se tipifica la sociedad medieval, de una parte; y de otra, la del arte que la acompaña, pre-

cisamente en esa fundamentación, y no en otra. Y, desde luego, los antagonismos que se operan por igual en lo social y en lo plástico. Estos dos temas de meditación, en su orden, van en seguida.

TEMAS HISTORICOS

Primero. La descomposición porque atraviesa la parte más vivaz europea a la caída del imperio de Carlomagno es de un sentido por demás específico. Una nueva sociedad se perfila en el seno del feudalismo. Toda otra interpretación, de las consuetas en la historiografía pasada, es inválida. Las puntuaciones de este fenómeno no pueden ser más dicientes: divisiones, penetración religiosa, preeminencia de la espada, acometidas de pueblos marginados, desestructuras internas, disputas por el mando entre pueblos, decadencia del pontificado, pugnas por el poder, descomposición social y política, disensiones y guerras intestinas, ruptura por la hegemonía en las clases elevadas, dominaciones tan pronto logradas como perdidas, pugnas salvajes entre la aristocracia y la casta sacerdotal, herejías, contrastes en la división feudal, inseguridad, carencia absoluta de protección, robos, saqueos, pestes, crímenes, hambre, alta mortalidad, ausencia absoluta de higiene y controles de sanidad, todo esto y mucho más preside el vuelo creciente del germanismo. En 919 la Iglesia aporta su peso específico —y su ideología— al sistema feudal de los siervos. Empero, la fundación feudataria no es, como suele afirmarse, resultado de ningún singularismo *racial*, en el que se quiere encontrar el signo de lo alemán. Es enteramente porque las condiciones de desarrollo económico-social de la Germania la colocaron sobre esta dirección específica. Y, dentro de estas condiciones, a la estructuración colectiva, de grupo o “equipo” como ahora decimos, le debe aquel pueblo la espectacular empresa que Europa presencia, asombrada. Lo de las singulares personalidades *que mueven la historia*, quédese para quienes ignoran para qué se hace ella, y se escribe, porque llegó el tiempo en que ya no es honorable distorsionar los fenómenos que mueven la rueda de las sociedades. Más decisivo que los matrimonios dinásticos, que las idas y venidas de un personaje, o que el mal humor o la genialidad de un rey, un príncipe o un general, es el hervor impersonal de la historia, los fenómenos que encuentra en su senda y, mediante cierta germinación subterránea, el trueque de unas sociedades por otras, que se contrarían por turno. El arte va incurso en estas empresas, tal como se patentizó, justamente, en la plástica de los refugios fortificados, que muchas veces fueron los principios del urbanismo. Pero estas fortificaciones, más que centros de la unidad proclamada, expresaban la necesidad de esta unidad en torno a un foco beligerante, contra la invasión de las gentes desposeídas de tierra. Arquitectónica y urbanísticamente, esas plazas fortificadas son la expresión material de la contienda del medioevo (incluso por su estilo), y el campo, también material u objetivo, de la relación mutua entre hombres más o menos unidos por unos mismos propósitos. Igual cosa, sin merma, debe decirse del producto cultural y sus mantenedores, por encumbrados que sean: en la sociedad todo viene dentro de la onda primaria que bulle en su seno: lo que la afianza y lo que la niega.

Segundo. El estilo feudal, denominado “románico” desde no hace una centuria, tiene su más probable nacimiento en Sajonia, que también es cuna del feudalismo. Este “parentesco” es reconocido por Carlos Hampe en su

estudio *La Alta Edad Media Occidental* (Historia Universal Espasa-Calpe, S. A.), al decir que hay una relación entre la iglesia de las monjas de Gernrode (San Ciriaco), único monumento en pie de la época de Otón el Grande, y el ascenso del pequeño ducado de Liudolfingos, poco a poco y por saltos, “hasta la alta dirección imperial de la historia entera de occidente”.

Tercero. Es el mismo Hampe quien afirma en el estudio citado: “Los pueblos románicos se hallaban en un proceso de fecundo futuro, pero en transformaciones que muchas veces consumían todas sus fuerzas. Alemania, en cambio, estaba principalmente ocupada en ganar el retraso con respecto a los países de la cultura antigua. Lograronse notables progresos en la técnica agrícola, en la intensificación del cultivo, en la extensión de la tierra labrada. Un fuerte crecimiento de la población fue al propio tiempo estímulo y consecuencia. Aumentó, por mayor demanda, el valor de los productos agrícolas. Se fomentó la pequeña economía de trabajo cuidadoso en libres relaciones de arrendamiento. Las capas siervas fueron subiendo poco a poco de nivel. La separación de sus más valiosos elementos, los *ministeriales* como clase especial por nacimiento, con propios y pronto privilegiados derechos, estaba realizada en lo esencial a mediados del siglo XI”.

Nos interesa retener esta dinámica, por cuanto ella está acompañada de un fuerte desarrollo en la cultura, en el mismo sentido de su naturaleza específica: las matemáticas, la astronomía, la historia, la poesía, la literatura, la música y, desde luego, la plástica. De esta época son las canciones del Rin, el *Ruodlieb* (la epopeya reputada como el primer libro de caballería de Occidente, 1050), el *Amercius*, las sentencias de Egberto de Lieja y de Wipo. La poesía destinada al culto y, con esta, la música, predominantemente vocal. Y con ambas, el tránsito a la polifonía y a una nueva rotación en cuanto a altura y duración del sonido. Al iniciarse el siglo XI ya la pintura miniada ostenta madurez en los libros de Reichenau, Tréveris y Ratistona. Para llegar a la monumentalidad se hizo necesaria una consolidación más amplia y más profunda de la sociedad feudal, lo que es cierto aun en los términos simples de mano de obra. Surge entonces la problemática arquitectónica y con sus primeras soluciones los monumentos Sallios, el de Limburgo —de inmensa planta— y la catedral de Spira, de mayor dimensión aún. Bastaba solo la *casa propia* para que llegaran a ella la pintura mural y las primeras artes escultóricas (el vaciado en bronce, la artesanía frailuna en bronce y metales preciosos y la orfebrería). De esta manera, el orbe románico concluyó por girar dentro de la esfera del poder temporal de la Iglesia, base de su comandancia espiritual, con la correlativa repercusión en el molde y desarrollo del arte.

Cuarto. Hay un tamaño parejo entre las grandes proporciones de la recluta para las Cruzadas y las de mano de obra baldía en el seno de una economía que se ahogaba en los círculos estrechos de la feudalidad, ya hacia los finales del siglo XI. El alud humano de la primera de estas empresas, en que el principalísimo actor es el pueblo inferior, parece aludir a este serio problema de “presión demográfica” que debió confrontar la Edad Media y que, de una u otra manera, directa o indirectamente, por estar a raíz de toda su problemática, marcó su sello en el arte.

Quinto. La evolución urbana, por razón del crecimiento de las nuevas estructuras económicas superadoras del feudalismo, fue mayor en Italia que en Alemania. Si es cierto el engarce de lo social con lo plástico, el comportamiento de este hecho deberá comparecer en el arte posterior al románico. Y todas las constancias dicen que sí.

TEMAS PLASTICOS

Primero. La plástica románica comprueba que de la organización económica y de las relaciones mutuas del hombre en torno de esa organización, representadas, la una y la otra, en una forma de Estado, de sociedad y de ideología, dependen las formas de arte, lo mismo que los desarrollos que lo conducen al cambio. Y que cuando esto ocurre, encarna una "negación", un "antagonismo" del precedente, exactamente en el mismo sentido en que la sociedad se trueca por otra contraria.

Segundo. No es ocioso indicar (en realidad no suele decirse) que la invasión oriental en la plástica medieval conserva su puesto, pese a la exhuberancia, dejando intactas las parvas estructuras, de ritual escasez, del arte románico. La disciplinación de estos elementos había comenzado en el crisol bizantino, y su presencia por los desbordamientos orientales a Europa (de todo carácter) debe reputarse como la continuación de la gran tarea de asepsia que desalojó los viejos mitos paganos de esas formas de la inmemorial sabiduría del hombre. Por lo mismo, el desarrollo del arte, aun en los casos de mayor absorción de factores foráneos, no es *extensivo* sino *intensivo*. Es esta cualidad envolvente, de altas especificidades y exclusividades, aquello que le permite llegar a maduración. Este carácter *protector, monopólico*, si se quiere, que no admite competidores, es la misma razón de ser del arte, en todos los tiempos, y cualesquiera que sean sus "forma-contenidos", y lo es, por supuesto, en cuanto al arte románico. Dicho sea de paso, para descanso de la heterogeneidad plástica de las colas en la interminable fila de practicantes, convencidos de que están haciendo el arte de hoy.

Tercero. Viéndolo bien, el hecho de que el feudalismo posea un peso localista tan acusado y que las rebeliones de la manufactura lo tengan en las "comunidades libres", las "comunidades bajo el poder real" o las "Repúblicas Populus et comune". dándole una estructuración tan específica a la Edad Media, no es nada raro en la historia del hombre. Por el contrario, esta parece ser, aunque no siempre se pare en mientes en ello, la forma de organización más frecuente de las grandes sociedades humanas. Los grandes Estados Unitarios han sido siempre "constelaciones" de pueblos. Grecia estuvo constituida de esa manera. Roma también. Y en el área medieval, así estuvo formado el imperio de Carlomagno. Acaso no ha existido ninguno de los que figuran en primer rango que se deba exclusivamente a una sola entidad biológica, a una sola entidad étnica. Ni Egipto, que se inició tal vez así, pudo resistir, al través de las invasiones, los aportes que montaron su "unidad" con la presencia de otros pueblos extraños a él. En verdad, de la misma manera que el átomo es un "sistema planetario", así las grandes sociedades (y las pequeñas también) son "sistemas planetarios" que consiguen un determinado acuerdo de sus componentes disímiles. Acaso sea posible decir que los mismos organismos unicelulares son complejos

y encierran numerosos cuerpos en actividad encontrada, dentro del “respeto” a la propia estructura unicelular. En el orden de la naturaleza como en el de la historia del hombre, la voz cantante es el régimen planetario, el sistema constelar. Las variaciones se refieren únicamente al modo de la conformación, de tal suerte que en los mismos compuestos de sociedades individualistas, *lo individual*, común para todos, resulta ser una *forma colectiva* de la sociedad. En el sentido inverso, en cuanto todo fenómeno dialéctico es interno, nuestro sistema planetario no difiere de la estructura del átomo. Nada tiene de particular, por lo mismo, que dentro de este existan planetas neutrones —Venus podría ser uno de ellos— y otros, protones. Hasta los mismos cuerpos que ahora están apareciendo a la observación en el antes espectacular vacío del átomo, tienen presencia en nuestro sistema. Microcosmos y macrocosmos son idénticos. El cosmos, sin duda, está dotado por doquier de la misma organización. En el orden social es lo mismo. Solo que aquí, la influencia actuante del hombre, como entidad social mete un factor diferente que acelera —o retrasa— el ritmo de este fenómeno, dotándolo de una calidad que no se da en el mero hecho natural. Y, desde luego, en el arte pasa igual cosa. Presenciar en el románico cómo todos los elementos giran en torno al núcleo de la Revelación, convertida en sentimiento o emoción plástico, mientras que otros giran *ahí dentro* en formas contrarias o negativas, es asistir, quizás no sea exagerado decirlo, a esta conformación planetaria o constelar de toda “criatura”, individual, colectiva o, de espectro mayor, en las profundidades del cielo, por encima de nuestras cabezas.

Cuarto. Cuando en 1908 Picasso proclamó *lo que debe ser el arte*, estaba, a la vez que poniéndose en norma con las vivencias actuales, repitiendo la fórmula de los que, a partir de la caverna, y de tiempo en tiempo, han practicado la plástica mediante ciertas condiciones del retorno integral de la sociedad, lo que en ningún caso alude a “repeticiones” que no se dan ni en el arte ni en las texturas sociales. Por ello expresó, con las mismas palabras que desde la tripulación conventual de la Edad Media no habían vuelto a escucharse en el mundo: *Mort a l'objet, loin de la copie serville, primauté du conceptuel sur le représentatif. Brûdons la nature! Créons un universe inedit, fabricant le tableau qu'ait sa propre vie.* Sí. Primacía de lo conceptual sobre las patrañas del ojo. Elevación de la naturaleza a su dignidad, que no es otra que la de su traslación *al arte*, como forma pensada. Del cuadro, al muro, con *todas* sus consecuencias plásticas. Interpretadas así, las palabras del genio de la pintura actual ganarán toda su significación cuando el arte, obvio es decirlo, sea el objeto de la *solicitud*, *expresa* y sobrentendida, de la humanidad a la que estamos viendo luchar por su formación. Hoy por hoy, sabemos que ese arte existe, así no sea completo sino en parte en los grandes creadores, y que ya es visible en igual medida en que la sociedad que está llegando lo es, de la misma manera que el ausente es solamente *invisible* en el asiento que le es habitual, pero no para su rememoración en nosotros.

Quinto. El arte románico solo comenzó a deteriorarse cuando en calles y campos arreció la demanda contra el régimen del feudalismo. Esta contingencia se debió por entero a que el arte contrario que comenzó a compartir es el que correspondía —y expresaba— a los demandantes.

Sexto. La cooperación del arte nuevo en la cepa del románico no fue solicitada, sino impuesta. La impuso la historia. Aquello que ofrecía el románico era, *tout court*, el cielo; aquello que ofrecía el nuevo arte era *tout court*, la tierra.

Séptimo. En tanto que sistema, el feudalismo es "sincrético", así se presente en forma de una federación anárquica de miles de focos dispersos y mal avenidos. Y a ello responde el románico, acaso la federación plástica mayor de la historia del arte.

Octavo. El tiempo no transcurre en el interior de la obra románica, ni se le encuentra en ella en un momento dado de su decurrir. Sencillamente el *tiempo sin tiempo* de la Eternidad. Por el mismo motivo, el espacio no es aquel en que el tiempo común tiene su pista. ¿Pero es que ese tiempo rígido e intransferible no es, también, el de la economía feudataria? Porque no solo se trata, en ella, de dos singladuras acompasadas, siembra y cosecha, sino de la perennidad, en tanto que insumo e infraestructura del alma, en que se asienta.

Noveno. El curso lineal en la pintura románica es, ni más ni menos, la espiral de vértigo del Infinito. Seguramente en pocas ocasiones ha logrado el hombre convertir en materia plástica un sentimiento común de la humanidad con tanta maestría como la suya.

Décimo. A la escritura nadie se le ocurre preguntarle por qué es así, y no de otro modo, de dónde proviene cada uno de sus signos ni "qué quieren ellos decir". Se trata de un convencionalismo al que nos hemos ajustado, hasta hacer de él una segunda naturaleza. El lenguaje, en tanto que conjunto de sonidos articulados, es también un convencionalismo que hemos establecido para que preste servicio de vehículo del pensamiento. Nadie le pregunta a una mañana hermosa "qué quiere decir". La disfruta, y no más. ¿Por qué a la rosa se le llama rosa y a Sirio, Sirio, así lo llamen allá, si hay quien lo haga, de otra manera? ¿Quién se molesta por estos y los miles de convencionalismos en que nos movemos? Pero en tratándose de la pintura (o de la escultura), otro convencionalismo, la gente ya cambia de actitud. Se le pregunta al cuadro, con inquietud, "qué es" y "qué quiere decir". Aunque en ello va en mucho la idiotez humana creada por la desuetud, la verdad es que la sociedad acuña en el ser una "segunda naturaleza", a la cual se aferra con desespero. Y como ahora pululan los pintores para los cuales parece haberse forjado la expresión latina *plus sonat, quam valet* (suena más de lo que vale), la cuestión del arte acaba por volvérselo un jeroglífico. El jamás se ha preguntado por qué la yerba es verde. Pero si un pintor la pinta azul, cae en cavilación. A la música no le pregunta qué es; a una arquitectura, tampoco. Pero si ve un cielo rojo en una iglesia románica dice que "esos monjes no sabían pintar". El hombre corriente, entre otras cosas separado de la cultura desde hace mucho tiempo (la última vez desde el siglo XIII), solo actúa con su "segunda naturaleza" y no acepta que pueda haber un arte cuyo sitio no sea la atmósfera física: es agoramétrico.

Undécimo. Más. A un cuadro colgado en el muro de una exposición que sea efectivamente arte de hoy por cuanto niega de la pintura pasadista y por cuanto afirma de la pintura pensada, es fácil preguntarle

qué es, qué quiere decir, y quedarse en condición de observador despistado. A un tapete y aun a un tapiz que exhiban la misma representación, es muy difícil que alguien le pregunte qué quiere decir o qué es. Muchas críticas actuales no sobrepasan este carácter.

Duodécimo. En toda sociedad, el arte es un "pacto" que no necesita protocolo notarial.

Décimo tercero. Si la metodología del arte románico no es una estética aplicada, con sus normas, su técnica, sus definiciones, sus procedimientos, sus clasificaciones, sus escalas de valores, su canon, en fin, de lo bello y lo feo, entonces ¿qué es una estética? ¿Son del orden estético, o de qué orden, los recursos románicos?

Décimo cuarto. El compromiso del arte románico se cumplió lealmente con la sociedad hasta que esta comenzó a dar muestras de incumplimiento. El pacto se rompió gradualmente a medida que el incumplimiento avanzó. Correspondió a una nueva sociedad sellar el nuevo compromiso del arte y a este, constituirse en su fiel colaborador.

Décimo quinto. Todo arte es una estrategia. La función social del arte románico fue la de asumir la responsabilidad de difundir en el alma del hombre las emociones o sentimientos de sumisión que en el campo teológico son normas de conducta de la mente pensante. Por esta razón, el románico es un arte de largos alcances, emperantado en su "núcleo" plástico con las formas comunes de la sociedad medieval. Se trataba de una estrategia exactamente en el mismo sentido, sin diferencia ninguna, en que la ideología posterior de la humanidad tuvo su representación sentimental, emotiva, en la contemplación de las cosas del mundo. Y se trataba, en este arte sustitutor, exactamente, sin diferencia ninguna, del arte organizado sobre el "núcleo" del nuevo planetarismo social.

Décimo sexto. El supuesto del arte románico es el de vetar el bosquejo del mundo, para la recuperación de la criatura por medio del diseño del Cielo. Por lo mismo, acoger las criaturas extrañas y monstruos del arte de Oriente, en su plástica, era también una manera de alejar al hombre del mundo. El fundamento de esta condescendencia es, pues, el de una política de administración de la plástica.

Décimo séptimo. El funcionamiento del arte románico constituye un sistema de arte y trabajo de los monjes-maestros, o bajo su rectoría cuando el grupo incluye a profanos. No pocas veces estos, o asimilaron el arte monjil, o, capacitados en los talleres laicos, *adoctrinaron* en muchos secretos del arte a los monjes. Así se conjugaron dos agrupaciones cohesivas que luego se enfrentaron, más bien pronto que tarde, dentro de la grande y patética competición socio-económica del medioevo. La verdad es que este fenómeno, esta proposición de la historia, como parte integrante de la competición del trabajo contra el orden feudal, fue mortal para la proyección del románico. Pero al menos fue y es útil, y mucho, para comprender cómo se trueca en su antagónico un arte, aunque no sea obligado que las medianías plásticas aprovechen esta lección.

Décimo octavo. El románico pudo asimilar formas foráneas cuando el trazo económico-social constituía con él una integración gravitante. La asimilación posterior, en cambio, no fue una apropiación, en el alba de un

ascenso, sino una conveniencia, en el tiempo de un declive. Era un conformismo, y no hay arte que lo soporte. Bien es cierto que no había nada que hacer.

Décimo nono. En la insuficiencia encuentra el arte románico su mayor fuerza. Es su cualidad de *limitado* lo que le confiere toda su amplitud, y aquello que lo hace "perfecto". En su rechazo de los recursos externos o "vistos"; en su cualidad de "aislación", allí está su razón de ser arte. Por cuanto es "incompleto", reúne sus propios valores estéticos en un fuerte sentido de "internación", que lo hace completo y cabal. Por cuanto es "lateral", se encierra en él mismo, universalizándose. Sin estas condiciones, no hay arte posible, ni lo hubo jamás. Cuando comienza a huir esta "escasez", el románico corre a su muerte.

Vigésimo. El arte románico es testigo ático de que la verdadera libertad artística tiene su origen y su ejercicio y su fuente de la alegría de crear en la reglamentación en que se basa la comunidad de los hombres, cualquiera sea esta.

Vigésimo primero. La comprobación de que el hombre es la criatura menos desinteresada y la más intencional de la creación, es que el arte de cualquier época puede reducirse a la cláusula (léase teoremas estéticos) asimilables al orden de las conveniencias en que la sociedad se organiza. Y el arte románico no hace excepción.

Vigésimo segundo. Mirando hacia la Edad Media en dos direcciones: el hombre, de un lado, y del otro el esplendoroso arsenal del arte románico, que le invita a una vida mejor, se siente el intento de decir: si la miseria fuera rentable sería excelente negocio porque está en muchas manos. Claro que ello solo se refiere al choque secreto que parece existir entre la Edad Media y su plástica.

Vigésimo tercero. Encontramos una buena definición del románico en la siguiente frase de Carlos Hampe ("La Alta Edad Media Occidental", Historia Universal Espasa-Calpe, S. A.): "En el imperio alemán... cada vez más claramente comenzaba a elaborarse la fundamental diferenciación de la pintura universal, interesada no tanto en la reproducción exacta o idealizada de lo real, como en el valor del trazo, en la expresión de las relaciones anímicas, en el sentido simbólico de las ilustraciones, en el encaje armónico con el conjunto del universo cristiano". Naturalmente, lo que el autor llama "reproducción exacta o idealizada de lo real", no es tal, sino, sencillamente, lo que se ha convenido en llamar "realidad" desde la apertura del Renacimiento y, por lo mismo, esa "expresión de las relaciones anímicas" del románico no deberá traducirse como comunicación de los sentimientos mudables del mundo de las apariencias, sino plasticidad de los permanentes, dirigidos hacia el Creador.

Vigésimo cuarto. Cuando el arte foráneo o de otras épocas es asimilado por otro, por semejanzas o capacidad de dominio, habla por fuerza un idioma que ya no es el suyo, perdido ya para siempre. Este caso, común en el seno de los pueblos y entre unos y otros, y que se da en el románico con generoso vigor, tiene algo de injusto y de ingrato. Es así como en la densidad salina del mar, semejante a la de la sangre de las criaturas

de Dios, se alude en cada marea a un parentesco que solo la capacidad de ingratitude y olvido del hombre ha podido borrar.

Vigésimo quinto. Los principios de administración de la factura románica están escritos con la misma letra de la sistematización de la sociedad. Pero el derecho de inspección que ejerce la crítica de arte no debería estar limitado a la normación que del pensamiento hace la sociedad de que es parte alícuota, tan tiránica y bárbaramente que le cierra la comprensión —y la estimación— a los artes de otros órdenes que han señoreado la historia del hombre. Este fenómeno, no obstante aludir a la pequeñez de las medidas humanas, ha gozado de una grandeza de norma en el conjunto de la civilización de Occidente.

Vigésimo sexto. Las investigaciones de la ciencia van más allá de las que se hacen en los dominios del arte. Se han creado objetos que la naturaleza no conocía, pero en cuanto el arte quiere hacer lo mismo, recibe la repulsa pública o lo hace a tuertas. Y en cuanto a la crítica de arte, el retraso en las investigaciones, en sondeo y cualificación, es aún más ostensible. El emparejamiento solo será posible cuando el “hombre de Montaigne” le ceda el puesto al hombre cuya naturaleza interior corresponda al universo que la ciencia está haciendo. Entonces será posible, también, contemplar y valorar con ojos limpios artes como el románico.

Vigésimo séptimo. El recuerdo de artes del pasado en las formas de una plástica es una típica afirmación de la *apropiación privada* en que se han asentado las comunidades históricas. La sociedad se siente dueña de todo cuanto se asemeja al vaciado en que se plasma. Intereses materiales y culturales, de cualquier época o de cualquier pueblo, todo es absorbido en cuanto sirva para su exclusiva ansia de afirmación, con el mismo carácter decisorio con que rechaza cuanto le sea hostil. Es este rasgo el que ha creado la ficción de los “regresos”. Cuando llega la decadencia y se está en vísperas de entregar el turno social, el arte acoge las formas nuevas, pero esto es ya su muerte. Como lo dice Shakespeare (Hamlet, acto IV, escena VII), *No cataplasma so rare collected from all simples thar have virtue under the moon, can save the thing from death*, palabras en boca de Laertes cuando habla del unguento con que piensa envenenar su espada (ningún emplasto, por extraordinario que sea, aunque esté compuesto por todas las yerbas que poseen virtud bajo la luna puede salvar de la muerte).

Vigésimo octavo. El arsenal plástico de las mitologías de Oriente que se incorpora al románico trae implícita una de las paradojas más espectaculares del arte. En este pierde por entero su fondo pagano para convertirse en “trazo”, en “grafismo”, pero no de cualquier manera, sino en homenaje al Divino Hacedor. En la Hélade, los dioses de la época heroica son, en un decurso de dos mal contadas centurias, bibelots para la mesa. El meandro griego, una de las formas místicas de los templos jónicos, anda ahora hasta en los mingitorios. Definitivamente, la historia es buena humorista.

Vigésimo nono. El arte es una estabilización, en el mismo sentido de estabilización de la sociedad, tal como se expresa el románico en cierto período de la Edad Media. Y, por lo mismo la pierde, cuando en la *nuclea-*

ción socio-económica se interpone otra que le resta equilibrio. Tanto así se presentó en el arte románico y, sátira o no, digamos que también en el arte de hoy.

Trigésimo. Debería haber historiógrafos, sociólogos o críticos de arte capaces de estudiar el peso específico que le corresponde asumir al arte en las sociedades, como se estudian el tráfico de esclavos, las corrientes económicas o las leyes que presiden los cambios históricos en los pueblos. nunca fue medido, para época alguna ni para ningún período de arte, por grandes que sean, lo que la sociedad devenga en su propio provecho con los acontecidos de la plástica.

Trigésimo primero. Es el sistema selectivo de la sociedad lo que hace tan cerradamente taxativos para su propia defensa los alumbramientos plásticos, tanto, que las mayores audacias de estos están en razón directa de sus mayores restricciones. La prestación de servicios del arte a esta norma es irreversible y, por lo mismo, son patentes, por más que sean tácticas o sobreentendidas, las órdenes específicas que la sociedad dirige a su plástica, en primer lugar contra la inmediatamente anterior y contra todas aquellas que le sean hostiles.

Trigésimo segundo. El carácter de cooperación del arte es lo único que explica satisfactoriamente la importancia que el hombre le ha conferido al través de la historia.

Trigésimo tercero. El arte forma parte de los vehículos de desarme del pensamiento en las sociedades. De ahí toma su fuerza y encuentra también su destino. Cuando ello no es así, deberán buscarse siempre en la oposición social los orígenes de los estímulos que lo concitan y lo conducen al cambio.

Trigésimo cuarto. El estudio del arte románico tiene al menos una derivación justiciera: la de devolver contra ciertos autores una "acta de visita" tan deplorable como la levantada a esta clase de plástica. Pero es que las facturas de cobro de la filosofía sociomática del individualismo al arte que no se amolda a las normaciones de las que ella misma ha salido, intentan dejarlo físicamente en cueros. Le piden perspectiva, profundidad, modelado, proporciones humanas, etc., al arte románico —y a los que no transitan por ahí, ¡que no son pocos!— por cuanto blanden unas estéticas de autodefensa de un arte específico y de denuncia de los que no se parezcan a este. Pero, ¿denuncia de qué? Esas son ganas de cobrarle peaje a la plástica que mira con horror esas formas en las que ve la entronización del "demonio, el mundo y la carne". Cuando no, ni siquiera las ve, como acaece en muchas de las eras del mito.

Trigésimo quinto. El robot denominado "Ideacon", de los rusos, conoce 40 mil palabras y sabe dos mil reglas gramaticales. ¡Un verdadero intelectual! Un poco más que un académico y un mucho más que no pocos de los críticos del arte románico. *Purus gramaticus, purus asinus*, que decían los latinos.

Trigésimo sexto. En la plástica románica la abstención de lo mundano es todo un personaje, tan visible y patente, como si formara parte de ella, de cuerpo entero, tangible, por la sola eficacia de su condición ausentista. Pero es que en todo arte ocurre lo mismo: lo que más resalta es todo aquello que huye de él. Acaso por una inculpable condición de pronóstico.

Trigésimo séptimo. No vale la pena ponerse a parlamentar sobre cómo debe ser el arte, desde las cúspides de la Estética, para que luego resulte de *chivo expiatorio* el bisonte en actitud de investir de Altamira, o la cabeza de Keros, o un Apolón arcaico, *e cossi vía*.

Trigésimo octavo. El románico enseña que las reservas en el dominio del arte están en razón directa de la sociedad a la que tiene por misión difundir, afianzar y hacer amable a los sentimientos del hombre. Ello explica por qué el arte es tanto más incompleto cuanto más cabal sea.

Trigésimo nono. Parece ser que el paso de una sociedad a otra, antagónica suya, no resuelve todavía todo el problema del desarrollo dialéctico de la historia del hombre. Es posible observar que el tránsito a una sociedad individualista representa un repunte dialéctico con relación a la otra sociedad individualista anterior, uno o más milenios antes, y que esta solemne trocación procesional viene desde la primera sociedad de ese carácter, agregando contenidos que hacen virtualmente diferentes a cada una de las subsiguientes. Del mismo modo, las sociedades colectivas, a partir del clan primitivo, alternan con las individuales y, al hacerlo, están en relación dialéctica, también de unidades de contrarios, no solo con estas sino, en escala de ascenso, con la colectiva que las ha precedido, de la cual se divorcian por la vía de la negación, haciéndose cada una de ellas más alta, más perfecta y completamente otra "no vista", "no conocida" antes. De esta manera, las oposiciones simples de dos términos —lo individual, lo colectivo— son mucho más complejas que las meras precedencias inmediatas de contrarios; muchísimo más vastas e infinitamente superiores en el trasvase de cantidades en calidades y viceversa. Por ello, quienes comparan el arte de hoy con artes primitivos o arcaicos, deberían atenerse a este esquema de la grande y maravillosa espiral del desarrollo de la humanidad, que no hace repeticiones sino que pasa por frente de lo semejante en una curva más amplia. En el orden del conocimiento, el desarrollo dialéctico de la espiral es exacto, en el sentido de que, en su inmenso decurrir, las sociedades individualistas idealistas pasan a expresiones materialistas, y viceversa, y las comunistas primitivas (de orden materialista), a formas comunes idealistas hasta obtener su antagonía en las materialistas. Naturalmente, un punto de mira de este corte, propuesto para el estudio del arte, no cabe en la fórmula "lo que Alcibíades hizo y lo que aconteció", de Aristóteles, ni en la cuantificación crítica de Menéndez Pelayo, mucho más cierta que durable, cuando dijo que "en el mundo moderno toda la filosofía procede de Kant", ni en la mínima amplitud del "yo, y su circunstancia", ni siquiera en el *quod libet est aut non est* (una cosa cualquiera, o es o no es), de los *locutores* latinos, de todos modos un poco diferentes de los de ahora.

BIBLIOGRAFIA DE FACIL CONSULTA

Compendio Histórico del Arte Universal, Igual Ubeda (Ars). *Para saber ver*, Matteo Marangoni. *Estilos Artísticos*, K. D. Hartmann. *Suma Artis*, José Pijoan. *Historia del mundo*, José Pijoan, Salvat Editores, S. A., octava edición, 1963, Barcelona. *El arte medieval*, Elie Faure (Poseydón). *Historia del arte*, Germán Bazin (Ediciones Omega). *Historia de la cultura*, Weber (Fondo de Cultura Económica, México). *Historia Universal*, dirigida por Walter Goetz, tomo III, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1962. *Tratado de estética*, Luis Vidales. *Fresques Romanes des églises de France*, con introducción de Paul-Henri Michel, Les Editions du Chêne, Paris, 1949.