

LA CIRCUNSTANCIA SOCIAL EN EL ARTE

XI

EL "GRAFISMO" SOCIAL EN EL ARTE ROMANICO

Segunda Parte.

Escribe: **Luis Vidales**

El enfoque que proponemos — (no sobra advertirlo) — no pretende negar los valores espirituales que mueven las formas del arte y, obviamente, sus contenidos, pero sí establecer los orígenes de esos valores, esto es, la causalidad que los conduce a manifestarse. Y esto, como es natural, no sólo es cierto en el campo del arte sino en la historia general del hombre, en el estar de ésta y en su devenir. Negar, por ejemplo, los valores espirituales que movieron a las Cruzadas — y aquellos que éstas propiciaron — es tan poco cuerdo, exactamente, como negar las condiciones de agobio en que se hallaba constreñida la masa demográfica dentro de los avaros marcos del medioevo. Las altas densidades de población en las parvas áreas urbanas, cercadas a piedra y lodo por las posesiones de los castillos, daban, dan hoy mismo, la sensación de que es perfectamente posible verter indefinidamente un líquido en una vasija más allá del límite de su capacidad. "Evadirse" llegó a ser en un momento dado la gran palabra de orden de la Edad Media.

La constelación mal acordada de retazos urbanos fue progresivamente incapaz de contener el desarrollo de la población, acrecida por las oportunidades del trabajo y el auge vegetativo. No pocos autores se han ocupado de este fenómeno palpitante en el seno del feudalismo, como el origen de la angustia que se apoderó de aquellas agrupaciones humanas. El ansia de fuga llegó a ser un sentimiento común de aquellas edades. El "terror del Milenio", en que se esperó el fin del mundo, y en el que se ha querido ver "un impenetrable misterio" (José Ortega y Gasset, entre otros), no es cosa distinta de la expresión tangible de esta época de malestar socio-económico llegado a una cumbre de desespero.

Al fin, en noviembre de 1095 el Papa Urbano II abre la compuerta de esta situación, y ofrece el oxígeno que escaseaba. Era necesario lanzarse a la conquista del Santo Sepulcro, caído en manos de infieles. Esto, indudablemente, independientemente de su propósito, resultaba

mucho mejor que esperar a que la ciega situación irrumpiera por las rebeliones de la manufactura, que de todos modos se tornaron violentas unos años más tarde. El llamado conmovió hasta los huesos a Europa. Cuatro años más tarde, el 7 de junio de 1099, Jerusalén fue liberada de la turquería. Y hé aquí que cuando se funda un nuevo reino en el suelo conquistado, bajo dominación francesa, al mando de Godofredo de Bouillon, aquello que se impone en Oriente es, ni más ni menos, la más exacta reproducción de la estructura feudal que asfixiaba al mundo europeo. En términos humildes, el Santo Sepulcro fue liberado, no así aquellos que habían cumplido esta proeza, movidos por el imán de la fe. Obra de hombres, a su propio tamaño.

El reino de Godofredo cayó al embate turco. Las Cruzadas se sucedieron, algunas no tan pías en sus propósitos. En 1244 el sultán Eyub toma de nuevo a Jerusalén, desconociendo la restitución pactada con la Sexta Cruzada. Cuando el Papa Inocencio IV busca encender una vez más la fe, no encuentra eco a sus angustiosos llamados. Las luchas de la manufactura eran caudales, y ya la burguesía alzaba su predicamento. Sólo San Luis, Rey de Francia, se lanza, denodado, a la empresa. Derrotado en Egipto, prisionero, liberado, rehizo la Cruzada, pero murió en el intento, el último de la serie. Cruzadas, peregrinaciones, órdenes de caballería (con su secuela de novelas de caballería), libros de viajes y hasta descubrimientos ultramarinos, aunque un tanto tardíos, todo confluye al ansia de fuga a la necesidad de diezmar la catástrofe en que Europa se encuentra sumida. Dante, dentro de este mismo terremoto, ya incontenible en su tiempo, escribe la "Divina Comedia", "para llevar a los hombres del estado de miseria al estado de felicidad" (son sus palabras) y hace en su alegoría la más exacta y patética copia del orden feudal en los círculos del infierno y del purgatorio, y en el de la gloria o paraíso la aspiración de la unidad nacional que bullía en la Edad Media. Sólo que buscó ésta en torno a la Iglesia Romana, y la historia no lo acompañó. Fue su única profecía fallida.

Mas no es posible ver las Cruzadas dentro de esa simple medida. Ellas crearon una viva corriente de intercambios que favoreció, junto con la economía, los rumbos del arte europeo y, en cierta proporción, los del arte de Oriente, donde se establecieron contingentes de cruzados que prefirieron el azar en tierra extraña a la desesperación en la propia. En aquel reino oriental surgió una arquitectura expresiva de las escuelas locales francesas, especialmente entre los años 1120 y 1187 (el portal romántico abierto en la rotonda del Santo Sepulcro; la catedral de San Juan de Beyrouth). Una escultura de ascendencia francesa (y de especialidad borgoñona) da también testimonio de las inquietudes plásticas de esta colonia (capiteles de mármol y esculturas iconográficas de Naplouse, Siria y Nazareth).

Corrientes de cruzados, de peregrinos, de viajeros, de comerciantes, fueron mensajeras, a su vez, del arte oriental en Europa. Obras árabes, bizantinas, sirias y persas revelaron sus misterios plásticos, penetraron a los monasterios y a las iglesias y ensancharon las posibilidades de la imaginación artística, frenada, en cierta forma, por la ideología teológica. Lo que en Oriente era símbolo, lo repetimos, supervivencia del mito, de la fábula y de la leyenda, fue absorbido, sencillamente, como capacidad — inmensamente rica — de decoración u ornamento. Europa se puso así a la tarea de deglutir este arte, de asimilarlo, de fundirlo a su retorta dogmática. La imitación — tal como ha ocurrido siempre,

en todos los pueblos — se puso al orden del día, así se tratase del geometrismo árabe, de los monstruos de las mitologías indúes o de las obras ascéticas creadas en el fondo de los monasterios de Bizancio y Asia Menor. El romántico se cubrió de este esplendor y, vertido al sentimiento litúrgico, pronto se le vió surgir en portales de iglesias, en columnas y capiteles. Del relieve de una cantimplora, del detalle esculpido en una cajeta de marfil, de las figurillas de un texto miniado surgían el frontal de un templo o el capitel de una columna. Las fábulas se incrustan en capiteles de iglesias y claustros de monasterios, en una fauna increíble de leones, ratas, aves, monstruos y animales alados. Pero, por otra parte, donde el peso de la vida se hace más terrenal, todo este fantástico universo se aclara y aún las historias verídicas y las escenas de popular ascendencia toman asiento en las plásticas, tal como ya asoma en la catedral de Tarragona y en el monasterio de San Cugat del Vallés.

En su condición de sufragáneas de la forma matriz de la iglesia románica, la pintura y la escultura poseen las características concretas de ella. Esto quiere decir, en primer lugar, que la figuración está destinada a la exposición emotiva del dogma y, en segundo, ceñida a la estructura arquitectónica que la absorbe y dirige. Es, pues, un aplástica desenvuelta en un campo no sólo ajeno sino antagónico al de la reproducción de cuerpos simples e independientes, que tienen su proporción en ellos mismos y que generalmente se destinan a la exposición de sentimientos y actitudes estrictamente personales. En la composición, como es lógico, ocurre otro tanto. No se trata del acuerdo de figuras individuales sino de aquel que sabe regir una superficie de modo que el conjunto exprese un concepto integral de equilibrio. En ocasiones la cabeza de una figura aparece sumamente grande; hay una mano inmensa en comparación con el cuerpo; o un objeto no guarda relación, por su tamaño, con aquel de las figuras, pero la armonía del conjunto es completa, como lo es el sabio juego de formas y de vacíos. El vacío, en efecto, es allí un personaje, con las mismas prerrogativas de la figuración.

En cuanto a la pintura, las aplicaciones más importantes del románico fueron a) El mural, cuyo procedimiento más generalizado es el fresco, aunque se hicieron no pocos al temple; b) El mosaico; c) El retablo, al fresco, al temple o al pastillaje, tal como éste se emplea en el relieve y en la orfebrería, d) El vitral.

No hace muchos años se descubrieron grupos de murales en las grutas de los anacoretas, en la Italia del Sur, los que hoy son señalados por algunos autores como las primeras expresiones de los frescos románticos. Estos murales fueron ejecutados bajo la rectoría de monjes griegos, que propagaban la religión católica por las regiones de la Italia meridional y cultivaban el nuevo arte en común, junto con grupos de discípulos o conversos.

Las principales obras de este muralismo han sido halladas en áreas de Otranto, Carpignano y Bríndisi. Con la conquista normanda, los monjes desaparecieron de las grutas, pero sus discípulos continuaron la práctica de esta pintura.

El más antiguo de estos murales parece ser el de una caverna de Carpignano, que se supone del siglo X, y fue precisamente en esta región donde surgieron después las escuelas principales de Italia en el mura-

lismo románico. En la gruta de San Blas, aledaña a Bríndisi, se descubrieron cuatro frescos dispuestos en la techumbre, originarios del siglo XII, los que aparecen con firma de autor. Llevan estampado el nombre **Daniel**, y están fechados en 1197. Hacia este mismo período, dicho sea de paso, el nombre de autor comienza a emplearse en otros lugares de Europa (Arnan Gatell, en San Cugat del Vallés; y el Maestro Mateo, en Santiago de Compostela, son ejemplos de ello).

En general, un arte del carácter del románico y, por añadidura, estrictamente monacal, no exhibía nombres de autores, ni falta que le hacía. Era el resultado de una labor de tipo **constante**, es decir, de hombres regidos por una mentalidad unitaria, la teológica, y por una forma de organización cohesiva. En estas condiciones cuando el nombre del autor aparece, como apropiación particular de la obra de arte, hay que ver en ello, prioritariamente, el avance de la transfiguración socio-económica en la inmensa caldera de la Edad Media. Observadores de años recientes indican que se han encontrado iniciales en algunas de las piedras de las catedrales góticas, lo que les ha parecido útil para el mantenimiento de sus teorías sobre la existencia de un pretenseo individualismo medieval. La cuestión es a la inversa, y lo raro es que no aparezcan los nombres completos de los autores, especialmente desde el siglo XIII, cuando ya el destino de **una nueva sociedad** estaba claramente trazado, aún en la presencia de "**propiedades privadas**" en la actividad cultural, reflejo de las "**propiedades privadas**" aparecidas en el seno de las corporaciones de oficios, fraguas del mercantilismo. Y si aún no son abiertamente empleados los nombres de autor en la plástica, ello se debe al retardo histórico en la disociación entre trabajo material y arte que de él surge, en un mundo en que el peso específico de la sociedad corresponde aún al feudalismo, ya que la nueva sólo gana el **trabajo libre**, tras rebeliones sangrientas, ya bien entrado el siglo XIV.

Ahora bien. ¿Cuál puede ser la importancia del influjo ejercido por este arte de grutas sobre el muralismo románico? El dibujo, desde luego, es geométrico, de concepción bizantina. Los temas son: la Huída a Egipto, la Presentación de Jesús en el templo, la Anunciación, la Entrada de Jesús a Jerusalén. Los colores — tal como se aprecia especialmente en las pinturas de San Blas — son sucios con apariencia de carbón restregado. En términos generales, la difusión de la plástica bizantina y oriental en el medio europeo (mitos paganos, escenas de la exégesis plástica bizantina, ornamentación "bárbara", fabulismo de Oriente, formas sasánidas, helenísticas, asirias, islámicas, indúes, sumerias) constituye antecedente del románico mucho más manifiesto que el de este muralismo de la Italia meridional, posiblemente no más extendido en su tiempo que dentro del marco local. Acaso más primitivo que éste sea el de la Normandía, de 1025 a 1070, o por lo menos más sobrio que los de Bríndisi, sin exhibición siquiera de decoración de figuras. Y, de una u otra manera, hay un influjo de más peso: el de ese repertorio zoomorfo y fitomorfo fantástico, de procedencia oriental, "formas que no poseen ningún contenido intelectual", según la prudente advertencia de San Bernardo. Nada más cierto que estas palabras. El bestiarío fabuloso, de embriaguez o de orgía, del arte románico, se ha querido explicar como la reacción producida por la **contención de siglos** del ejercicio y la forma plásticos. Pero ni el ejercicio ni la forma sufrieron receso. El románico es, más ni menos que la irradiación de la forma orgiástica de la estructura social del medioevo.

En la pintura románica al fresco, los procedimientos no son tan opcionales como parece, sino que ellos son parte integral de una concepción que se roza con la organización social, lo que permite insistir en que es acá donde se plasman las directrices estéticas de toda sociedad. En esta pintura, el muro se preparaba con una capa de estuco, en la que intervenían en ciertas proporciones cal y arena menuda, según la vieja tradición del fresco. En ocasiones se echaba encima una capa delgada de yeso o polvo de mármol para abrillantar los colores. Al estuco se adosaban los cartones de los dibujos, recortados según medidas previas, y cuyas siluetas eran marcadas sobre el muro por medio del punzón. La pared debía estar húmeda, de suerte que sólo era preparada la parte de ella que sería pintada en un día o una jornada de labor. Hasta aquí, el procedimiento es más o menos el que hoy se emplea. Pero la cosa cambia, cuando se observa que el contorno del dibujo es lo esencial, lo básico en aquella pintura de muros, como lo fue siempre, antes del **modelado** de la civilización o civilizaciones individualistas. Hecho el contorno, en ciertas sociedades de la historia humana con fuerte y grueso trazo, en la románica con débil, se riega el color, que es entero, a la tinta, y no sujeto a relieve o matización del espectro solar. Es un arte por encima de lo contingente. La cristalización del carbonato de cal protege, afirma y abrillanta las superficies de colores, cualidades que se pierden cuando la pared no está convenientemente mojada.

En las iglesias del Pirineo catalán fue enpleado otro procedimiento, especialmente en los ábsides, durante los siglos XII y XIII. Aquel que permite, mediante irrigación constante de los muros, el trabajo continuo, evitando la improvisación y los descuadres, en una labor sin premuras. Cuando la pintura secaba, se la perfeccionaba y completaba en los detalles, por medio de colores disueltos en agua de cola. Con este procedimiento fueron ejecutados en ésta y otras zonas europeas grupos de murales considerados hoy como de los más importantes del arte románico.

Los colores de la pintura románica merecen glosa especial, por cuanto su peculiarismo se aleja por completo de los colores de la pintura de los códices orientales, no obstante que en ambos el divorcio de la convención visual tiene anclaje muy hondo. Si en la pintura románica, de gama muy rica, el cielo es a veces rojo, o en ocasiones verde-limón, y la tierra es azul, deberá verse en ello la decisión expresa de no colocarla en la atmósfera física, en el mundo visto, sino por el contrario, en la zona pensada que corresponde por entero, redonda e íntegramente, con fidelidad no desmentida, a la ideología de la Revelación.

Quienes buscan la correspondencia entre el color y la sociedad, al través de las **asociaciones afectivas** que son médula de ésta, y son pocos, por no decir ninguno de los tratadistas de arte, encontrarán tema asaz fecundo en las calificaciones utilizadas por Focillon para distinguir el románico, cuando habla del "otoño luminoso de la pintura mate"; "la sombría noche" (refiriéndose a la de mayor ascendencia oriental), y la que "va de lo sombrío a las claridades" (excelente compendio de la trayectoria que traza la irradiación de Cluny).

En Paul - Henri Michel encontramos conceptos tal vez más claros aún sobre el color románico, cuando le señala como proveniente de un símbolo o **regla aceptada**, "con una completa y natural indiferencia por las impresiones fugitivas". Es una definición exacta del color en un arte que, obediente a una sociometría más o menos colectiva, no tiene

la menor intención de violar una norma cuya llave maestra, aquella que abre el Paraíso, es la ideología teológica. Pero tal hecho no es privativo del medioevo. Siempre que aparezcan estas formas comunes en la cuenca social, la aplicación del color correrá a emparejarseles, en el mismo sentido que ellas adopten. Ayer como hoy, la asistencia que el arte presta a la sociedad —o a partes de ésta— es una de sus leyes irrefragable ocurrencia.

Todavía, en relación con el color, la perspectiva y el modelado, es útil traducir al pié de la letra la opinión de Monsieur Paul - Henri Michel, para quien "entre los caracteres generales y más constantes del fresco románico, es el primero, sin duda, la ignorancia de la perspectiva, y el segundo, el uso de tonos planos, la ausencia (o la rara presencia) de la degradación de los tonos para sugerir el modelado. Nos hallamos ante una pintura extraña al engaño del ojo, una pintura de superficie y satisfecha de esa superficie, verdadera pintura mural, adaptada al edificio que decora, limitándose a él, sin abrir falsas ventanas sobre pretendidas lejanías". Pues bien. Como se ve por las citas, la sintomatología es precisa. Sólo que todos estos fenómenos estéticos, incluso la mal denominada "ignorancia" de la perspectiva, están relacionados con la forma de la sociedad.

En la plenitud del mural, hacia el siglo XII, brillan con luz propia las escuelas francesas, italianas, españolas y, dentro de éstas últimas, las del sector pirenaico, dentro de las torales del federalismo románico.

En España, los de la ermita de Maderuelo, hoy en el Museo del Prado los de la ermita de La Luz, de Toledo, y San Pedro de Arlanza, de Burgos, (Metropolitan Museum, de Nueva York), y los del Panteón de San Isidro, en León. Innumerables pinturas murales románicas se encuentran en los museos, por obra de la técnica moderna. Hacia 1900, cuando creció el interés por este arte, especialmente entre los anticuarios, los coleccionistas y mercaderes, los italianos encontraron un procedimiento para desprender las pinturas de las paredes de las iglesias, ermitas y monasterios, del que se conocen los siguientes pasos externos: sobre la pintura se extiende una tela impregnada de una sustancia especial que absorbe el fresco, dejando el muro vacío; se fija la tela, empapada de otra sustancia especial, a la pared del museo, y sobre ella aparece el fresco en su primitivo esplendor, dejando en blanco la tela. Una obra de magia.

Cataluña fue asiento de las tendencias muralistas de inspiración bizantina acaso más puras, lo que posiblemente atestigüe que este fresquismo fuese ejecutado casi exclusivamente por los monjes mismos o, en casos contados, con ayuda de profanos bajo su contralor escolástico. De todas maneras, en sus monasterios guardaban ricos tesoros de arte oriental, verdadero "encaje" de su riqueza territorial, del que derivaron no pocos modelos. De éstas, la escuela madre es la de los Pirineos, donde se hicieron los murales primeros del ciclo español, de lo que es ejemplo el del ábside lateral de San Quirzé de Pedret, que data del siglo X. El "chef d'oeuvre" de este muralismo pirenaico se encontraba en la cuenca del ábside de la iglesia de san clemente, en el pueblecillo de Tüll, el que actualmente, junto con todo el muralismo pirenaico catalán, se halla en los museos de Barcelona, Solsona y Gerona. En ellos es posible observar el tránsito más o menos moroso del hieratismo al movimiento particular de las representaciones. Los colores son intensos — azules, rojos, ocre, gravitadamente.

La escuela de Segovia dejó decorada en Maderuelo la iglesia de la Veracruz, distinguida por su estilo estático, asaz bizantino, en tanto que prolongación de las escuelas pirenaicas. Las demás escuelas españolas se incorporan sin mucho rebozo a la animación plástica que es el signo de los nuevos tiempos. La escuela de Soria, de la que deben citarse los murales de Casillas de Berlanga, en la iglesia de San Baudilio, se distingue por la coloración escasa de tonos, los que en lugar de ser vivos, como en el resto de escuelas españolas, son apagados. Los frescos cubrían la iglesia por completo. Hoy se encuentran deteriorados, lo que revela no sólo el abandono en que se tuvo este arte, sino una técnica defectuosa. Aún los de las bóvedas están borrados a grandes trechos. De la escuela de León son característicos los del Panteón de los Reyes, en la iglesia de San Isidro. En estos murales, la iconografía es de inspiración bizantina, es decir, estática o, mejor aún patética, pero aparecen indicaciones de carácter local (escenas, expresiones fisonómicas, etc.) en las que se traduce con suma claridad la pugna que por incorporarse a la plástica románica entablan las diasaponas visuales. Están ejecutados al temple. Las figuras, de colores violentos y contrastados, se destacan sobre fondo blanco.

También en Francia la pintura románica adquiere un carácter local, como conviene a las **medidas** del medioevo en su entraña estructural. Aunque parezca extraño, los estudios sobre este arte, jóvenes de escasos cien años, dieron comienzo por una subvaloración de sus cualidades plásticas. Ha sido necesario sobreponerse al criterio tradicional, bajo el espoleo de los agentes sociales que bullen en el mundo de hoy, para corregir los viejos juicios que amoldaban el arte — y lo sopesaban — de cualquier época que fuera, a sus particulares maneras de pensar. Paul-Henri Michel recuerda que en los textos y exposiciones sobre historia de la pintura francesa era común que se la hiciese partir de los siglos XIV y XV, sin la menor referencia al medioevo plástico del país. Y, claro, como ese arte no contaba para nada, era muy fácil concluir que en la Edad Media, cuando no desde la caída de Roma, había tenido lugar un vacío artístico.

Hoy es objeto de análisis acucioso esa pintura, aunque no siempre con el cerebro limpio, como su esencialidad lo exige. Y para ello, se cuenta por lo menos con un centenar de conjuntos de ella, todavía superstites. Los estudios están señalando cuatro grandes agrupaciones: a) El fresquismo del Oeste francés, de colores mates y fondos claros, con reminiscencias del arte carolingio que tuvo asiento en La Turena; b) En Borgoña y el Sureste de Francia, las pinturas brillantes de color y de fondos azules, de inspiración bizantina, vale decir, de ortodoxia plástica (ejemplos mayores: Berzé-la-Ville, Tourmes, Paray-le-Monial y Saint-Chef); c) Las de la Auvernia, de fondos sombríos e influjos diversos, entre ellos bizantino, y d) Las que se emparentan con las catalanas de los Pirineos Orientales (capilla de San Martín de Fenollar, en Maureillas y las de la iglesia de La Clusa), resultado del intenso intercambio de los monasterios franco-catalanes en las regiones meridionales de Francia.

Estas agrupaciones, no obstante, presentan tal variedad dentro de cada una de ellas, que apenas pueden pasar por convencionales y útiles únicamente como intento metodológico. La verdad es que por períodos surge en una de estas escuelas un reacomodo, posiblemente ocasionado por los reflejos culturales del problema que se ventila en todo el

medievo o por una nueva asimilación de valores artísticos orientales. En otras, la desaparición de testimonios (en algunos lugares se perdieron los de las artes carlovingio y merovingio) puede restar claridad sobre estas cepas, en que posiblemente se asientan.

Sin embargo, las más antiguas pinturas al fresco puede decirse que son aquellas de las postrimerías del siglo XI, que partiendo de la Abadía de Saint-Savin poblaron los muros de los templos franceses. Esta Abadía de Saint-Savin fue una de las fundadas por Carlomagno y en su iglesia, que sólo fue construída hacia la primera mitad del siglo XI, aparece ya un fresquismo de representaciones tendientes a la animación de las mentiras del ojo, dicho sea sin desmedro, sino como categorización de un nuevo convencionalismo. Y, dígase lo que se quiera, son éstas — punto más, punto menos — según sean las sedimentaciones locales de la levadura social, las condiciones que se extienden a las escuelas de Poitiers, el Loira, Turena, el centro de Francia, Berry, Borgoña, Auvernia, Velay, el Norte y el este franceses, lo que alude al vigor que ganaron en Francia, desde muy pronto, los perfiles de la nueva moldeación de la sociedad.

Pero eso sí. Las características del románico francés son las mismas, por sobre sus peculiaridades locales o regionales, de las del estilo por doquier, lo que corrobora, por enésima vez, que el medio geográfico al que tanto predicamento conceden los tratadistas ultramarinos está sometido a determinantes de más alto vuelo. Estas características son: dibujo acusado, grafismo, colores simples; predominancia de la superficie; negación pensada de la perspectiva óptica; desprecio, por consiguiente, de la atmósfera física. Es decir, un estilo, una estética propios.

Por muy difícil que sea establecer el orden de desarrollo en el arte románico en los ciento cincuenta años de su presencia mayor — y lo es en efecto — sus indicaciones cardinales se refieren al mismo desenvolvimiento de la sociedad en uno de los tramos más complejos y caldeados de la historia humana. Es posible que las mismas oscilaciones que se marcan en las contiendas sociales de entonces, sobre las cuales es imposible que se pose la paloma de la rama de olivo, graben su impronta en el románico en modulaciones como: a) la ausencia de una misma cadencia, de un lugar a otro; b) la presencia de arcaísmos en un momento avanzado, en algunas regiones, y c) los asomos tempranos de ciertos guiños hechos al arte denominado “estilo continuo”, en otras. Pero en presencia de un cúmulo de factores, lo importante siempre es lograr extraer el decisivo que, en el caso de la plástica románica, no es otro que aquel que se amolda a la trascendencia ideológica y, por lo mismo, a la entraña del régimen feudalista. Lo realmente asombroso, en aquella olla de grillos que fue la Edad Media, es que permaneciera incólume el destino plástico de que era portadora y que cediese el turno con donosura a formas diametralmente contrarias, es decir, enemigas. Bien es cierto que en el orden material el medievo no obró en forma distinta, a no ser que lo hizo con furia.