LA CIRCUNSTANCIA SOCIAL EN EL ARTE

XII

EL "GRAFISMO" EN EL ARTE ROMANICO

Tercera Parte

Escribe: **LUIS VIDALES**

A diferencia de España, incluso Cataluña, e Italia y otras zonas de la región europea, el fresco fue poco empleado en Francia (excepto Auxerre y la cripta de Berzé). La ejecución "a la griega", sobre muros o superficies secas (temple), fue el procedimiento de más frecuente ocurrencia, o aquel sobre superficies que se humedecen constantemente en el mismo momento de la ejecución, o sea, un semi-fresco.

Los colores simples, de gama restringida, ausentes del espectro solar, son: el azul, el amarillo, el gris, el verde, el blanco, el negro y el rojo (éste de dos tonos), como puede verse en Berzé-la-Ville. Con el azul sobre rojo se obtenían dos tonos diferentes de violeta, no por mezcla sino por superposición. En la casi totalidad de la pintura del Oeste Francés, el ocre-amarillo y el rojo, junto con el verde, el blanco y el negro, dominan en superficies mates y planas. Un tono más oscuro que otro es lo único que pudiera aludir, con malicia de juicio, a preanuncios del modelado.

En cuanto a los procedimientos, se marcan algunas diferencias en Francia con relación a otras ramas de la familia europea del románico. Los motivos se trazan primero por el dibujo de contornos, generalmente con líneas delgada roja u ocre-rojo. El diseño se hace directamente sobre el muro, sin ayuda de cartones ni cuadrilados, pero atendiendo siempre a las medidas del vano que debe llenarse. Esta técnica era en realidad una **técnica.** Iba directamente a su meta, según la sentencia del Concilio de Arras, del año 1025: "Los iletrados contemplan gracias a las líneas de una pintura aquello que por medio de la escritura no pueden ver". Con la diferencia esencial, decimos nosotros, que la imagen pintada "se siente"; no necesita comentario: llega directamente a la emoción del espectador. De esta guisa, el Antiguo Testamento, los Evangelios, el Apocalipsis, los pasajes de la vida de los Santos, llenan la iconografía del muralismo románico francés, dominado, de una u otra manera, por el grafismo geométrico. ¡Y en qué forma en más de una ocasión!

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Vale la pena destacar el riguroso cuidado que se tuvo en dejar de lado la exposición plástica de la Pasión, en un mundo que clamaba por la autonomía del hombre, porque ello parece aludir a la voluntad expresa de alejar todo símbolo de sensibilidad de orden mortal, en una concepción de lo Eterno, como la teológica. Cristo es representado en el Descendimiento, en la Resurrección, en la Gloria, en el Beso de Judas, ante Herodes, siempre en la quietud y majestad que corresponden a los atributos de Dios, pero nunca en el tránsito de la agonía o el sufrimiento supremos. Quizás por ello mismo, el Cristo u "Hombre de los Dolores" que el arte popular entroniza después con tan hondo dramatismo, en pleno hervor de las rebeliones de la manufactura, tenga todas las trazas de ser una respuesta de la fe de los humildes a este rigorismo del arte monjil.

Citar testimonios del muralismo románico francés es internarse en un mundo demasiado extenso y profundo para estas notas, cuya finalidad sobreentendida es la de poner en negro sobre blanco una interpretación que no suele aparecer como sistema en las habituales obras sobre arte, o en sus expositores, y que no ocupa, ni con mucho, el puesto de factor subalterno. Con todo, no sobran algunos ejemplos, aquellos de descollantes pinturas de impiden por su propia fuerza que se les pase en silencio. En esta categoría se encuentran: La Visitación", de San Martín de Vie, en Nohant-Vicq, magistral composición de dos figuras en racimo, de genealogía siriaca; el "Cristo en la Gloria", de Saint-Chef, mural de composición en ringla, sobre un plano, en el cual lo que se ha denominado "asomo de sensibilidad occidental y gótica" es el preanuncio, en el siglo XII, de la sociedad que está cuajando en el vientre de la vieja; en el pórtico de Saint Savin, dos figuras de amplio trazo elíptico, inclinadas ante el Creador, son de una ajustada sabiduría del estado de alma que despierta la veneración de los seres creyentes, lo que se expresa por la sola parábola geométrica ovoidal, tal como lo indica Matteo Marangoni, sin necesidad de los alardes sentimentales y agregados anecdóticos que vinieron después a la plástica, en armonía con una sociedad de mediciones específicas, completamente diferentes de las que imperaron en el medioevo.

Las zonas del Norte francés se distinguen por los intentos de trasladar la técnica ascética del mosaico de Oriente a la pintura mural. Se superponían en ocasiones hasta cinco y seis capas de pintura al fresco, al temple o la cera. En las regiones del Oeste (Poitu) el románico mostró otros distintivos, más próximos a un ritmo socio-económico menos cerrado: fondos claros, tonos menos violentos y figuras en las que el ojo desnudo intenta "opinar" sobre la medición y la expresión particular de los seres plásticos. Pero, "ipso facto", la grandiosidad y la solemnidad amenazan con huír de aquellas representaciones.

No obstante, no pretendemos disminuir el valor de estas apariciones. El arte de oposición, y el del medioevo lo fue —¡y cómo!— a partir de cierto momento, tiene sus derechos anclados en los cambios específicos en el seno de las sociedades y sus fundamentos proceden de estos trastornos. El arte, cualquiera que sea, no está exento de pagar impuesto a estos fueros, del mismo modo y por los mismos motivos que las sociedades no son lagos de leche. Esta oposición, que podría pasar como una indirecta a los detractores del arte de hoy (del verdadero, se entiende), se expresó, como apenas es obvio, en los asentamien-

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

tos del arte románico, en la amplitud europea. Posiblemente fuese en Alemania, como algunos autores lo quieren, donde primero se alzó el alba del movimiento románico, lo que tuvo lugar en la miniatura de códices, hasta las muestras mayores de San Gedeón, en Colonia; la Abadía de San Jorge, en Obersell; las catedrales de Spira y Garten.

Inglaterra, una de las primeras en el impulso por salir del medioevo entrar en "nación", es también la que otorga mayor acogida al deshielo románico. En Italia, a partir del patrón bizantino; de las cavernas de los anacoretas (de que ya hicimos mención), y de los talleres diestros en la ejecución de mosaicos, el muralismo de la Campania era el más conocido hasta el descubrimiento de las grutas pintadas. Mas, no es posible dejar de citar las pinturas de las iglesias de los valles alpinos, en la Lombardía; la escuela del meridión italiano, y aquella que tuvo su asiento en Sicilia.

Con el criterio específico que corresponde a la sociometría post-medieval, la pintura románica carece de "naturalidad". La crítica ha sido fiel observante de su "ausencia de paisaje", con no disimulado asombro por esta característica suya. Se ha hablado sobre los "edificios irreales" que llenan parte de los fondos pictóricos, y en cuanto a la imagen, descrita por su solo contorno, se la llama, sencillamente, "estilizada". No son pocos los estudios de estas pinturas que las juzgan "incompletas", porque, como alguno de ellos lo estampa," en ellas no aparecen los detalles que no conduzcan al mundo de los hombres en que fueron creadas".

Es curioso presenciar, por lo tanto, a la luz de estos juicios, la saturación a que una envoltura social nos conduce en nuestras apreciaciones de lo que es, estéticamente, la realidad, el naturalismo, la proporción de las cosas, etc. Al menos, la denominada "civilización de occidente", que de prestado tenemos los americanos, posee comprobación abundante de la imposibilidad de comprender, y hacer comprender, que la deformación visual de la distancia no tiene nada qué ver con el realismo. Lo tendrá, sí, como **categoría histórica**, cuando por virtud del entorno social, un Bacon, un Montaigne, un Kant pudieron medularmente decir que el "ego" es el árbitro supremo de la medición de las cosas, por obra de monopolio. Eran hijos del vientre de la "propiedad privada". Pero de allí no se deduce-vive Dios - que, por ejemplo, la pirámide visual que cierra la representación pictórica de los vasos comunes y corrientes por medio de elipses o de una simple raya, sea expresión de realismo o naturalismo absoluto. Pues no, porque la representación del vaso en la mente será siempre cilíndrica, si es redondo, y su base y su boca serán circunferencias, sin que nadie tenga la osadía de negarlo. Y esta es la representación del mundo externo; este es el realismo; este es el naturalismo.

Esta explicación, valga el decirlo, no es de orden polémico, sino aclaratorio. Todo arte es una convención, estatuída por la propia entraña de la sociedad. Para la sociedad del medioevo, y desde luego para su ideología de contenido ultra-terreno, el llamado "grafismo" es su convención concreta. El es su "escritura cifrada", como exactamente se le ha calificado, del mismo modo que el arte post-medieval de tan solemne presencia hasta nuestros días, en los que hay nuncios de su despedida, es un convencionalismo y, por lo tanto, una "caligrafía cifrada", que reinó con una sociedad y se va con ella.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Todo es interno en las sociedades, incluso por supuesto el hombre, que aparece enteramente cubierto por ellas, siendo por lo mismo susceptible al auto-engaño cuando quiera que tienda la mirada hacia otras sociedades que no se compaginan con la suya. Es de verlo tratando de imponer a otras el patrón de la suya, por cuanto cada una se cree inapelable, y eterna. Ese sentido de la "unicidad", qué duda cabe, es explicable y hasta hermoso y honroso, pero tal vez no ha sido muy beneficioso para la comprensión integral del mundo de los hombres. Un ejemplo, para volver a nuestro campo: era absolutamente indispensable la presencia de una sociedad en la cual su propio derrotero y su razón de ser se emparentaran con el poder sobre-humano de las personalidades singulares, como autoras de la historia humana, para que se pudiese afirmar, tal como en efecto se ha hecho, que la plástica bizantina y con ella desde luego la románica partieron de la filosofía de Plotino, quien dijo que "es un defecto del ojo ver los objetos lejanos más pequeños que los próximos y de color atenuado". No obstante, por encima de lo que hubiese dicho o no Plotino, el poderoso discurrir de la humanidad puso las hechuras necesarias para que el arte no quisiera saber nada del mundo físico según el mero contralor óptico y "acercara" los motivos hasta la internidad de una plática mental, allí donde la única complacencia, donde la única verdad contemplativa, era la Eternidad. Lo que sí es cierto, es que cuando Plotino hablaba, lo hacía como representante de esas mismas fuerzas caudales. Y que cuando establecía la diferenciación de "lo sensible propio" y "lo sensible común", muy al paso de Aristóteles, se mostraba como un serio y admirable observador de su tiempo.

La pintura al temple sobre tabla, otro "vox bellini terra", o mejor, en contra de la tierra, del hacer románico, se practicó en España en el frontis de los altares. Se trata de grandes composiciones en las que el centro es ocupado por el Pantocrátor, la Virgen y el Niño o un Santo, mientras que a lado y lado se disponen los recuadros, unos rectángulos que se llenan con las grandes figuras de la exégesis cristiana.

Tan adheridos a la masa arquitectónica como sean, y lo son realmente, estos retablos son ya, por sí mismos, los preanuncios de que el arte pictórico —y el escultórico— van a desprenderse de esa masa, para recogerse en su propio universo. Los primeros frontales de madera son, en efecto, grandes composiciones al fresco o al temple, ejecutados en ordenación litúrgica, de clara cadencia arquitectónica (el frontal de la iglesia de Mossoll, sobre la "Vida de la Virgen María", es ejemplo). Sobre la propia mesa del altar de algunas iglesias fueron practicadas pinturas de esta técnica (en Gerona, en Encamp, en Andorra, en otros lugares). Posteriormente, los retablos son invadidos por motivos de intención narrativa, tras de la cual entra en ellos la movilidad externa de las formas; léase, el mundo de lo fugaz.

Las pinturas en tabla de Esterrí del cardós, en Cataluña; las de Lérida; los estucos lombardos y la mayoría de los retablos de la Baja Alemania, se trataron por el procedimiento del pastillaje (el mismo de la orfebrería y el relieve). Este procedimiento, en términos llanos, era el siguiente: se diseñaba sobre la superficie de la tabla la composición, sobre la cual se vertía, siguiendo el dibujo, una pasta compuesta de yeso y cola. Al secarse, se perfeccionaba el contorno y se alisaba la superficie o capa de mezcla; finalmente, se extendían los colores sobre

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

las figuras de la composición. El procedimiento tiene importancia histórica porque, a pesar de que los colores son todavía planos, en cierta secreta o inocente forma, ya está allí el **modelado.** Así es como una sociedad **educa** a quienes van a ser sus sostenes. Es posible que decirlo sea "hilar muy delgado" pero, de una u otra forma el retablo, con mucha mayor fuerza que la estricta pintura mural, fue el campo desde el cual la pintura se disoció de la arquitectura, para tomar **vida independiente.** Era, no más, la **vida independiente** sobre la cual debía rotar toda la sociedad, y todo en ella.

La otra forma románica de pintura es el vitral, decorado unas veces con figuras del cristianismo, finísimamente dibujadas, y otras por medio de la "grisalla", o vitrales en blanco y negro y tonos grises, sin presencia de figuración, esto es, de intención puramente ornamental, los que fueron abundantemente utilizados por algunas órdenes religiosas.

Y bien. No es posible dar por terminado este recuento modestísimo en población de tal densidad como la de la pintura románica, sin aludir al rasgo capital de su composición. Siempre, como en todo arte basado en un símbolo social, el románico posée los suyos propios, que se repiten incansablemente. Los egipcios tendrán la pirámide, los romanos el cuadrado, los árabes el polígono simétrico, los de la isla británica parecen conformarse en el paralelogramo, como molde de su sobriedad, y en todos los casos es preciso buscar en las profundidades de la sociología estas preferencias de los pueblos. El medioevo románico buscará en el triángulo y en la esfera en rotación —símbolos pensados de Dios y de los Cielos— el vaciado de las figuras y el conjunto de la composición, que suele cerrarse en los círculos concéntricos, de vértigo o de abismo, de unos cielos sin fin. Una **escritura** plástica más sabia, esto es, más intencional, no podía existir.

Desde luego que este arte comportaba en él mismo una pesada condición de "olvido", puesto que todo arte, siempre, es lateral. Bastó que el mundo tomase otros rumbos, para que se le advirtiera esa lateralidad, y terminase en lo que había negado. Debió caer mucho polvo sobre la tierra, y sobre él, antes de que se le resucitase. Pero el "frío social", como ahora se sabe del físico, es un gran conservador de la vida. Todavía, a principios de la centuria pasada, no valía más que un dinosaurio bajo el hielo. Fueron necesarios el retroceso de las viejas sistematizaciones socio-económicas y, sobre él, el avance del trazo del orden colectivo, para que mostrara su vitalidad, ante nuestro asombro. Hacia 1845 se inician los "descubrimientos" del románico francés. Próspero Merimée encuentra a San Savin, lo que abre la carrera de los hallazgos. Un recinto de aperos, herramientas de labranza y forrajes resultó ser la cripta de Tavant; el Benzé-la-Ville, una capilla románica con murales se había convertido en depósito de una viña; la iglesia de Vie había sido habilitada como ensilaje de una granja de trigo.

Y ahora, unas cuantas palabras sobre la escultura románica, las suficientes para poner a prueba nuestro método, ya que no estamos haciendo una historia del arte. Cuando tuvo ocurrencia con la fábula, la leyenda y el mito orientales sobre la severidad de esta plástica, es algo que hoy sólo podríamos comparar con las misas folclóricas de acordeón, guitarra eléctrica, batería y canciones a go go y ye-ye. En frisos y columnas proliferan estos signos del cambio. El multiplicador de las

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

escuelas románicas, principalmente en Alemania, Francia, Italia, España — y en ésta, Cataluña — es el de esta **ebriedad sin vino.** En el Languedoc, la escuela erige el gran ponqué de sus capitales, en los que figuran palmetas, pájaros fantásticos, monstruos, extraños personajes, cuadrúpedos entrelazados, de un universo **que no es de este mundo.** La de Auvernia entona su decoración bajo el signo galo-romano, pero en la escultura plena es más exultativa de la privanza de las formas (lo que ha valido que se la considere, claso es, como "carente de destreza"). La borgoñona demora más en el puro arte románico, por lo que ha recibido la calificación de "arte tosco, de mal dibujo", a pesar de que se le reconoce "cierta expresividad en los personajes". La de Provenza se distingue por un relativo cambio del contralor románico, al incorporar a su normación escultórica los modelos denominados "clásicos" y los de la Italia septentrional. Alternancias más o menos objetivas de este mismo carácter es posible hallar en las escuelas meridionales italianas, lombardas y sicilianas, lo mismo que en las españolas de Cataluña, con sus sistemas de transfiguración de marfiles y telas de oriente al mundo escultórico. La escuela de Santiago de Compostela no hace excepción a este rasgo de los tiempos.

Y ello apenas es lógico. A medida que el románico se adentra en el complicado y convulso empuje transformador de la Edad Media, se hacen patentes en él las notas de la plástica que había sido el objeto de su negación deliberada. Un viento nuevo anima las obras; las actitudes se diversifican; en las fisonomías asoma algo que quiere ser expresión de los sentimientos del ente singular. Y hé aquí que todo ello se hace más tangible aún en la amplitud borgoñona. En la ornamentación, mucho antes que en la estatuaria, esta corriente de aire sopla con clara frescura. Los motivos geometrizantes se alejan y ocupan su lugar los vegetales y zoomorfos. La línea sinuosa pugna por sobreponerse a la concepción esquemática. Y ello no es más que el anuncio. Luego crecerá este torrente. El hieratismo de orden divino quiere huír de la estatua. Los temas, es cierto, siguen saliendo de las páginas de la Biblia católica (Cristo, la Virgen María, los Evangelistas, los Apóstoles, los Angeles y los Arcángeles, el Pecado Original, el Juicio Final, los Padres de la Iglesia, los Santos "nacionales"). Mas hay otros que ya no provienen del Libro de Dios: su oriundez debe buscarse en las leyendas populares, en la vida misma de la época y, lo que es más diciente, dentro de este **cotidianismo,** la temática narrativa y de escenas busca domesticar a un arte cuya única meta fue la de mirar hacia la Divina Providencia. Y como corroboración de este tránsito, hacen aparición los primeros vagidos del gótico sobre la pretendida eternidad de la estructura románica (capitales iconográficos de la mayoría de las iglesias de Francia, monasterios de San Cugat del Vallés, etc).

Policromada con tonos que armonizan con la severidad general de la arquitectura, esta estatuaria del Pantocrátor o Cristo en Majestad aparece en el cenit de las portadas acompañado por el Tetramorfos o cuatro Evangelistas; los veinticuatro ancianos del Apocalipsis en las arquivoltas, o los grandes líderes del Viejo y Nuevo Testamento en los capiteles y relieves angulares de las iglesias y claustros de las órdenes religiosas. Aquello que en estas esculturas y en las de todo el orbe románico aparece como ampliación desmesurada de las miniaturas de los códices antiguos, tal como se opina comunmente, no parece ser exacto. Es indudable que para esta plástica sirvieron de modelo no sólo los

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

miniados de los textos, sino una multitud de elementos dentro de los cuales se destacan los bajo-relieves greco-romanos, los cofres, las tallas los tejidos y los bordados. En los templos de Cataluña es tangible la presencia de capiteles de la misma genealogía de los marfiles, las telas orientales y la minia, cuyos colores no fueron imitados por ninguna de las escuelas románicas. Es debido a estos antecedentes que se ha deducido el criterio de que "las portadas semejan en ocasiones una reunión de enormes miniaturas". Si se tiene en cuenta que el arte oriental que aparece sobre esos objetos es en la mayoría de los casos copia de obras mayores, esta ficción desaparece. Esto es particularmente cierto en las miniaturas de los códices, que no son otra cosa que copias de obras de gran dimensión del vastísimo Oriente. Lo que ocurre, entonces, es que se han tomado las llamadas "deformaciones singulares", que corresponden a un arte **intemporal,** como si se tratara de defectos de un arte **temporal,** lo que naturalmente oscurece los juicios.

La escultura, en el mundo románico, procede de la pintura, de cuyos modelos se nutre. Este hecho es sólo un episodio que se repite a lo largo de la historia del arte, en alternancia que sólo tiene sus fuentes profundas en el haber sociológico. Unas veces la escultura guiará a la pintura (como en el Renacimiento); otras, será la pintura la que sirva de molde, como en la Edad Media. Cuando en Grecia surge la pintura de tabla, apela a la escultura, y no a la contemporánea, ya bastante desenvuelta en las formas de una sociedad de afirmación personal sino a la más antigua, y sólo después se empareja con la escultura en el procedimiento de **modelar** las formas.

También en la escultura románica, como en la pintura, hay una primera etapa singlada por los determinantes asépticos del quietismo teológico, par del quietismo feudal. En la segunda, la estatua es ya una lectura esbelta —y monumental— que sigue la verticalidad del templo y que en ocasiones, en fila numerosa, hace las veces de columna. Este nuevo destino plástico aparece en los portales de Chartres, a mediados del siglo XII.

No sobran algunos comprobantes de estas dos respiraciones de la escultura románica. Uno de los más primitivos antecedentes —de esencial situación histórica porque con él se inicia el regreso a la talla en piedra— es el relieve del dintel de la iglesia de Sain Genis le Fronts, que data del año 1020. Por su concepción del ritmo, de la plástica estable y de las proporciones "singulares" (para usar la palabra más empleada) es una limpia traducción de lo dogmático. El Cristo Vestido, del Museo de Arte de Barcelona, del Siglo XI, es el prototipo de las Majestades románicas en que el veto al mundo, aún riguroso, inhibe el desnudo, así sea el de Dios-Hijo. Aparece ataviado con una túnica roja, decorada con tejidos de temas bizantinos, y ornamentación árabe en la parte inferior del traje. Se destaca por el gran vuelo geométrico que lo describe y amplía. El pórtico de la Gloria de la basílica de Santiago de Compostela (1078-1122) merece mención especial. Su agrupación de estatuas, columnas (decoradas y lisas), ornamentaciones fitomorfas y zoomorfas de un mundo desconocido, todo en este "capolaboro" del románico se encuentra fundido a la grandiosidad arquitectónica. El tímpano de la abadía de Moissac (entre 1115 y 1135) se cita frecuentemente como el "chef d'oevre" del Mediodía francés. La composición, de inspiración arquitectónica, rítmica, pausada, por el sistema de fila o ringla,

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

reúne veinticuatro figuras según la siguiente disposición: un grupo central, con dos figuras a cada lado; tres en medio, y catorce en la base. Cierra el grupo central el Pantocrátor, rodeado por dos ángeles y los cuatro símbolos de los Evangelistas, de los que descuella el águila por su plasticidad esencial. Posterior a éste, es el tímpaño de la catedral de Autun, del "Juicio Final" (Archivo Fotográfico de Arte e Historia, Paris). Y es posterior no sólo cronológicamente, sino en tanto que plástica, por cuanto en esta obra alborea ya otro arte. Las proporciones de la figuración escultórica se ciñen mucho más a la masa del templo y a las exigencias de la composición, que a la independencia anatómica. Esa "escasez", sin embargo, intenta ser perturbada por supuestos extraños (el dramatismo, la perspectiva) que no por ser leves permiten ignorar su presencia. Empero, hay en este "Juicio Final" algo de mayor desembozo. En multitud de sus figuras aparece el desnudo, lo que le confiere a esta obra cierto relente de precursoría. Por cierto que esta "innovación" pasó por inocente en su tiempo, pero la obra fue tapiada por indecente, ¡en el siglo XVIII! Veleidades de la censura.

Estas concesiones en plástica tan rigurosa como la románica pueden igualmente advertirse si se compara, por ejemplo, la portada de la iglesia de San Gil, de ascendencia romana y de aplicaciones del meandro jónico, con capiteles corintios y excesos plásticos en las figuras y en la composición, o la portada de San Trófimo, de Arlés, también recargada, con la puerta occidental de la catedral de Chartres, en el madrugar del gótico, concebida sobre el paralelogramo arquitectónico, de suave y apaciguada armonía geométrica, en que las proporciones de las estatuas ascienden libres y esbeltas cuanto es necesario, sin atender a cosa diferente de la mesa arquitectónica que las conforma y dirige.

Estas novedades, desde luego, varían de intensidad según la materia empleada. Es en la talla en madera, en efecto, que la escultura esboza primero su salida del hieratismo ultraterreno a la atmósfera física, con las consecuencias que ésta comporta. Bien porque su desarrollo fue posterior, o bien porque la madera conducía más al detalle que la rigidez de la piedra, lo cierto es que la nueva modulación plástica se acentúa cada vez más en sus Cristos, de adherencias bizantinas, y en sus Calvarios (Cristo crucificado, la Virgen, San Juan), entre otras de sus obras mayores.

El románico es unitario en su formación y destino con todas las aplicaciones del menaje social y, desde luego, con: a) la orfebrería religiosa; b) la mueblería ritual; c) las ropas del culto; d) los bordados y tejidos; e) los esmaltes; f) la metalistería; g) la talla en marfil; h) la tapicería, etc. Son obras capitales en estos dominios la "Cruz de los Angeles", de la iglesia de Oviedo; la llamada "Caja de Reliquias de Alfonso III", y el "Cáliz de Doña Urraca", de la colegita de San Isidro, en León. Una casulla bordada, un tapiz, una lámpara, se cierran a veces en el cenit del estilo, como algo aislado y silente, en medio del bullicio del mundo. Y este es el signo del arte.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.