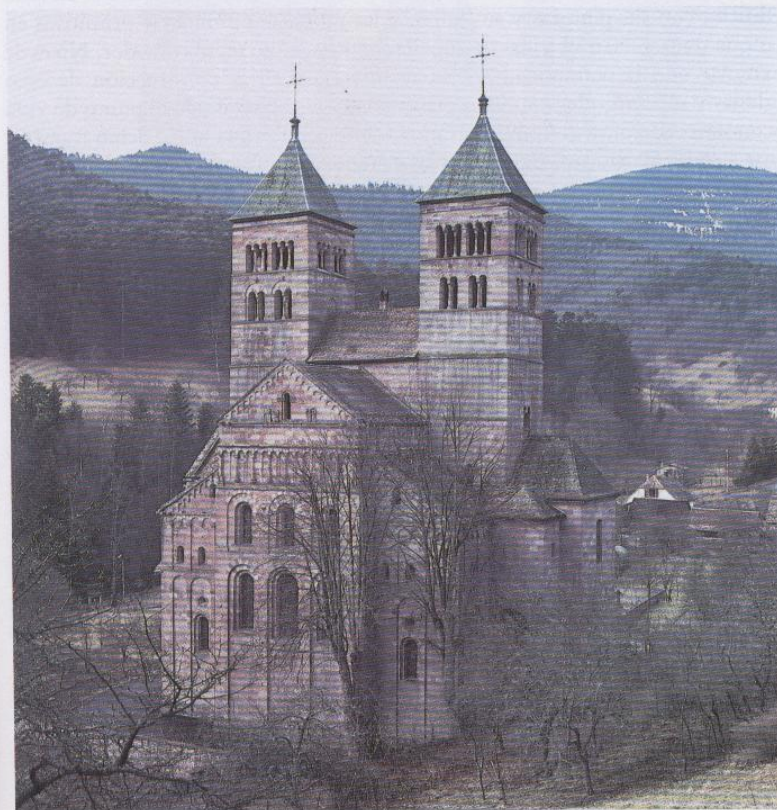


## 9 La Iglesia militante

*El siglo XII*



115. Una iglesia románica: restos de la iglesia benedictina de Murbach, Alsacia. Hacia el 1160.

Las fechas son clavos indispensables para colgar el tapiz de la Historia. Ya conocida la fecha de 1066, hagamos uso de ella en tal sentido. Ningún edificio completo ha sobrevivido en Inglaterra del período sajón, y existen muy pocas iglesias de la época anterior en otras partes de Europa. Pero los normandos que desembarcaron en Inglaterra trajeron con ellos un estilo arquitectónico ya desarrollado, que se formó en Normandía y en otros lugares durante su generación. Los obispos y los nobles, que eran los nuevos señores feudales de Inglaterra, comenzaron pronto a ejercer su poder fundando abadías y monasterios. El estilo en que se erigieron esas construcciones se conoce con el nombre

de estilo normando en Inglaterra, y estilo románico en el continente. Floreció durante más de un siglo después de la invasión normanda.

No es fácil de imaginar hoy lo que significaba una iglesia para la gente de aquella época. Tan sólo en algunas antiguas aldeas de regiones agrícolas podemos vislumbrar algo de su importancia. La iglesia era a menudo el único edificio de piedra de los alrededores, la única estructura considerable en varios kilómetros a la redonda, y su campanario era un hito o señal para todos los que se acercaban desde lejos. Los domingos y durante los cultos divinos, todos los habitantes de la ciudad podían congregarse allí, y el contraste entre el elevado edificio, con sus pinturas y sus tallas, y las moradas humildes y primitivas en las que transcurrían las vidas de aquellas gentes, debió ser abrumador. No es de extrañar que la comunidad entera se interesase en la construcción de estas iglesias y se enorgulleciera de su ornamentación. Hasta desde el punto de vista económico la construcción de un monasterio, que exigía años, debió transformar a toda una ciudad. Extraer de las canteras y transportar las piedras, levantar andamios adecuados, emplear artesanos ambulantes que traían consigo relatos de lejanos países, todo esto constituía un verdadero acontecimiento en días tan remotos.

La Edad de las Tinieblas no había borrado en modo alguno de su memoria el recuerdo de las primeras iglesias, las basílicas y las formas que utilizaron los romanos en sus construcciones. La planta generalmente era la misma: una nave central que llevaba a un ábside o coro y dos o cuatro naves laterales. Algunas veces, este simple plano se enriquecía con cierto número de adiciones. Algunos arquitectos preferían la idea de construir iglesias en forma de cruz y, así, agregaron lo que recibe el nombre de crucero entre el coro y la nave. La impresión general que producen estas iglesias normandas o románicas es, sin embargo, muy distinta de la de las antiguas basílicas. En las más primitivas de éstas se emplearon columnas clásicas que sostenían cornisas rectas. En las iglesias románicas y normandas generalmente hallamos arcos semicirculares que descansan sobre pilares robustos. La impresión de conjunto que estas iglesias producen, tanto desde dentro como desde fuera, es de compacta solidez. Hay en ellas escasa ornamentación, incluso pocas ventanas, pero sí firmes y continuas paredes y torres, que nos recuerdan las fortalezas medievales (fig. 115). Estos poderosos y casi retadores cúmulos de piedra levantados por la Iglesia, en tierras de campesinos y de guerreros que acababan de convertirse, parecen expresar la idea misma de la Iglesia militante, esto es, la idea de que aquí, sobre la tierra, la misión de la Iglesia es la de combatir las fuerzas de las tinieblas hasta que la hora del triunfo suene en el día del Juicio Final (fig. 116).

Hubo un problema relacionado con la construcción de iglesias que preocupó a todos los buenos arquitectos. Fue la tarea de dar a esos impresionantes edificios de piedra el digno remate de un techo pétreo también. Los techos de madera que habían sido los usuales en las basílicas carecían de dignidad y habían sido peligrosos por incendiarse fácilmente. El arte romano de abovedar tan espaciosa construcciones requería una gran cantidad de conocimientos técnicos y de cálculos que en gran parte se habían perdido. Por ello, los siglos XI y XII se convirtieron en un periodo de experimentos incesantes. No era asunto de poca monta el de cubrir todo el vano de la nave principal por medio de una bóveda. La solución más sencilla se diría que era la de salvar la





127

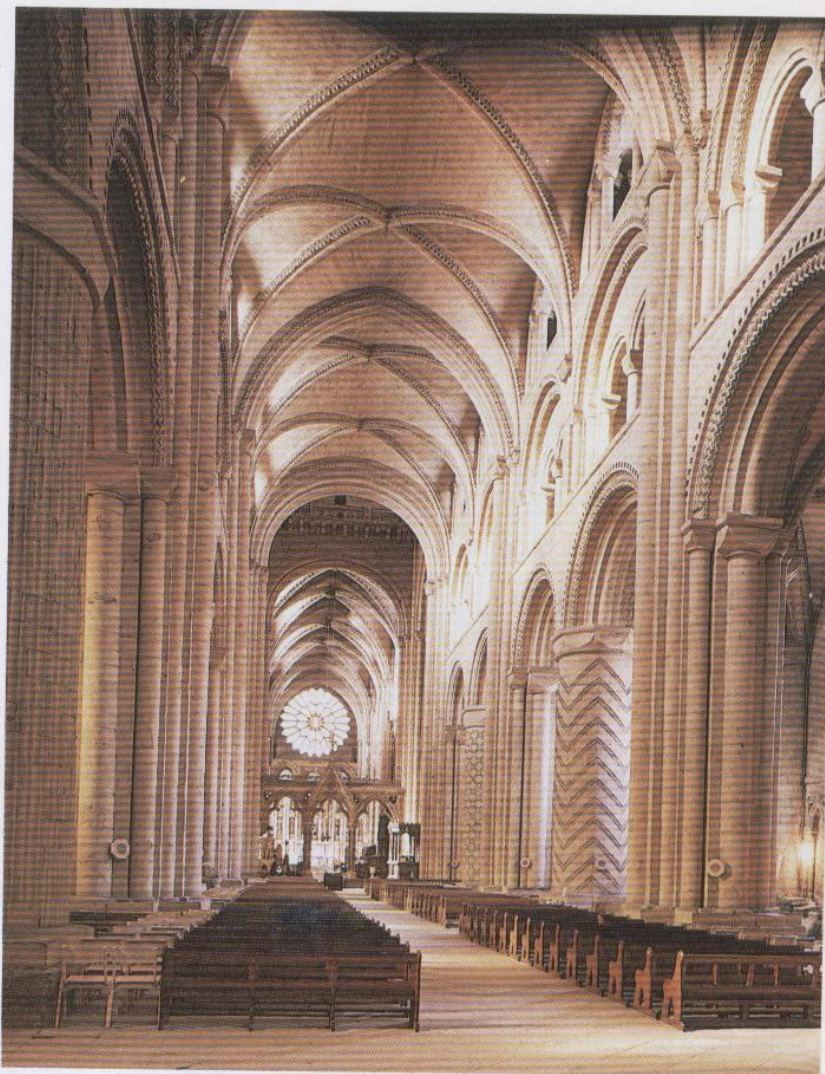
LA IGLESIA  
MILITANTE

116. El templo en la ciudad medieval: la catedral de Tournai (Bélgica). Nave acabada en 1171, torres probablemente en 1213.

distancia a la manera de un puente sobre un río. Se construían enormes pilares a ambos lados para sostener los arcos de esos puentes. Pero pronto se vio claro que una bóveda de esta suerte tenía que quedar firmemente unida si no se quería que se hundiese, ya que el peso de las piedras era extremadamente grande. Para soportar esos pesos enormes, las paredes y los pilares tenían que construirse más fuertes y macizos todavía. Se necesitaban grandes masas de piedra para esas primitivas bóvedas «de cañón».

Por ello, los arquitectos normandos comenzaron a intentar otro sistema. Vieron que realmente no era necesario hacer tan pesado todo el techo, pues bastaba con tener un cierto número de sólidos arcos cubriendo la distancia y rellenar los intersticios de materiales más ligeros. Se advirtió que el mejor método para proceder así era el de tender los arcos o «nervios» cruzados entre los pilares, rellenando después los intersticios triangulares resultantes. Esta idea, que prontamente revolucionaría los sistemas de edificación, puede seguirse retrocediendo hasta la catedral normanda de Durham, aunque el arquitecto





117. Un interior normando: la catedral de Durham. De 1093 a 1128 (bóveda posterior, conforme al proyecto original).

que, después de la conquista, planeó la primera bóveda «de crucería» para su imponente recinto interior (fig. 117) apenas se dio cuenta de sus posibilidades técnicas.

Donde se empezaron a decorar las iglesias románicas con esculturas fue en Francia. La palabra actual «decorar» es un tanto engañosa. Todo lo relativo al templo tenía su función específica y debía responder a una idea concreta relacionada con las enseñanzas de la Iglesia. El pórtico de finales del siglo XII de San Trófimo de Arlés (sur de Francia) es uno de los ejemplos más completos de este estilo (figs. 118 y 119). La forma recuerda el principio rector del arco triunfal romano (pág. 83, fig. 75). Encima del dintel —en el llamado tímpano— muestra a Jesucristo en su Gloria, rodeado de los símbolos de los cuatro



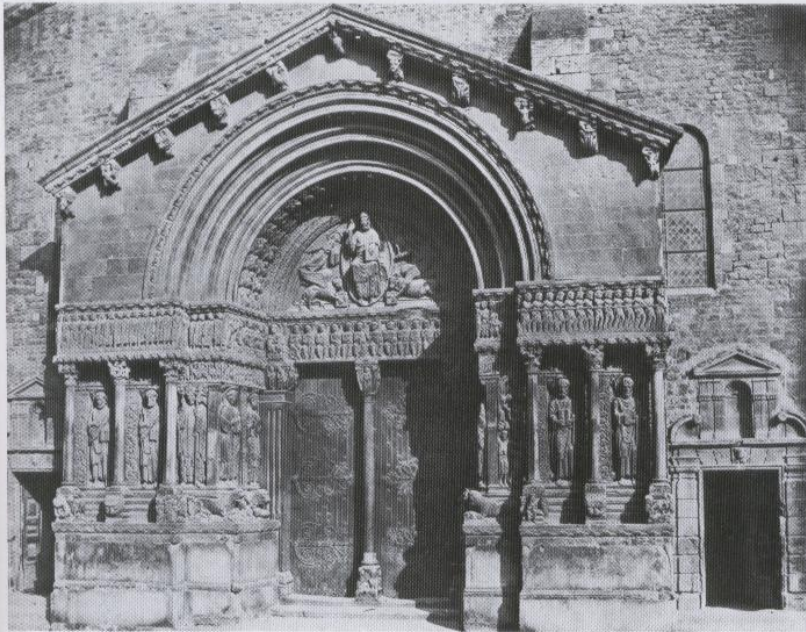


129

LA IGLESIA  
MILITANTE

evangelistas. Esos símbolos, el león para san Marcos, el ángel para san Mateo, el toro para san Lucas y el águila para san Juan, proceden de la Biblia. En el Antiguo Testamento leemos la visión de Ezequiel (Ez. 1:4-12), en la que se describe el trono del Señor sostenido por cuatro criaturas con las cabezas de un hombre, un león, un toro y un águila.

Los teólogos cristianos creyeron que este pasaje se refería a los cuatro evangelistas, y que una visión semejante era oportuna a la entrada de la iglesia.



118-119. Timpano  
y portada de San  
Trófito de Arlés  
(sur de Francia).  
Hacia el 1180.

En la parte baja del dintel vemos doce figuras sentadas, los doce apóstoles, y podemos distinguir, a la izquierda de Jesucristo, una hilera de personajes desnudos y encadenados: son los condenados que son conducidos al infierno. A la derecha del Señor vemos a los bienaventurados con sus rostros vueltos hacia El, en glorificación eterna. Debajo observamos las rígidas figuras de los santos, cada uno de ellos señalado por su emblema, recordando a los fieles que pueden ser sus intercesores cuando sus almas se encuentren delante del supremo juez. De este modo, las enseñanzas de la Iglesia acerca del destino final de nuestras vidas aquí abajo, tomaban cuerpo en esas esculturas sobre el pórtico del templo. Esas imágenes vivían en el espíritu de las gentes con mayor intensidad que las palabras del sermón pronunciado por el predicador. Un poeta francés de fines de la Edad Media, François Villon, ha descrito este efecto en los emotivos versos que escribió pensando en su madre:

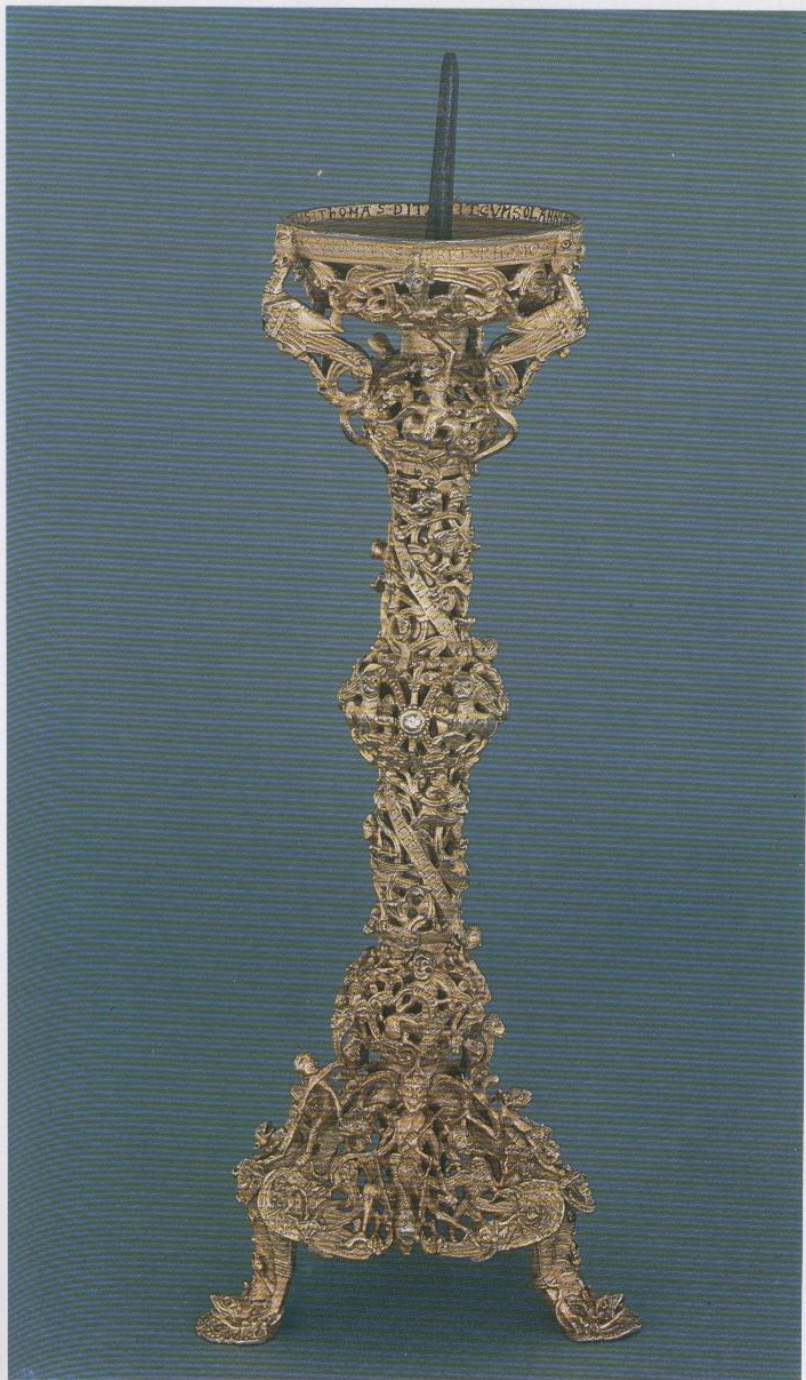
Soy una mujer, vieja y pobre,  
ignorante de todo; no sé leer;  
en la iglesia de mi pueblo me mostraban  
un Paraíso pintado, con arpas.  
y un infierno, donde hierven las almas de los condenados;  
el uno me alegra, me asusta el otro.

No debemos esperar que tales esculturas parezcan tan naturales, ágiles y graciosas como las obras clásicas. Son más intensas, por su masiva solemnidad. Es mucho más fácil saber de un golpe de vista qué representan, y se ajustan mucho mejor a la grandiosidad del edificio (fig. 119).

Cada detalle, en el interior de la iglesia, era cuidadosamente estudiado en relación con su mensaje y su sentido. La figura 120 muestra un candelabro hecho para la catedral de Gloucester hacia el año 1110. Los monstruos y dragones entrelazados de que se compone nos recuerdan las obras de la Edad de las Tinieblas (pág. 115, fig. 104 y pág. 116, fig. 105). Pero ahora se confiere un sentido más definido a esas formas misteriosas. Una inscripción latina en torno a su remate dice aproximadamente: «Este portador de luz es obra de la virtud; con su brillo predica la doctrina, para que el hombre no se hunda en las tinieblas del vicio.» Y en efecto, cuando penetramos con nuestros ojos en la selva de extrañas criaturas, no sólo encontramos otra vez (en la protuberancia del centro) los símbolos de los evangelistas que representan la doctrina, sino también figuras de hombres desnudos. Como Laocoonte y sus hijos (pág. 75, fig. 68), son asaltados por monstruos y serpientes; pero su lucha no es desesperada. «La luz que brilla en las sombras» puede hacerles triunfar sobre los poderes maléficos.

La pila bautismal de una iglesia de Lieja (Bélgica), labrada hacia el año 1113, nos proporciona otro ejemplo de la intervención de los teólogos aconsejando a los artistas (fig. 121). Es de latón y tiene en la parte central un relieve con el bautismo de Jesucristo, tema el más adecuado para una pila bautismal. Contiene inscripciones latinas explicando el sentido de cada figura; por ejemplo, leemos «Angelis ministrantes» (ministros angélicos) sobre las dos figuras que aguardan en la orilla del río Jordán para recibir a Jesucristo. Pero no solamente estas inscripciones subrayan la importancia conferida a la significación de cada detalle. También al conjunto de la pila se le ha dado un sentido





131

LA IGLESIA  
MILITANTE

131. Candelabro de  
bronce dorado.  
Hecho para la  
catedral de  
Gloucester,  
entre 1104 y  
1113.  
Londres,  
Victoria and  
Albert  
Museum.

120. Candelabro  
de bronce dorado.  
Hecho para la  
catedral de  
Gloucester,  
entre  
1104 y 1113.  
Londres, Victoria  
and Albert  
Museum.

121. Reiner van  
Huy: Pila  
bautismal de latón  
de San Bartolomé  
de Lieja (Bélgica).  
Entre 1107 y  
1118.



semejante. Hasta los toros sobre los que descansa no están ahí simplemente con fines ornamentales o decorativos. Leemos en la Biblia (2 Crónicas, 4) cómo el rey Salomón mandó decir a Hiram, rey de Tiro, en Fenicia, que le enviara «un hombre hábil que sepa trabajar el oro, la plata, el bronce, el hierro, la púrpura, la escarlata y el jacinto, que sepa hacer toda suerte de cincelados...». Entre las diferentes cosas que le encargó destinadas al Templo de Jerusalén, la Biblia describe:

Un mar de fundición, que tenía diez codos del uno al otro borde, enteramente redondo... Descansaba sobre doce toros, de los cuales tres miraban al norte, tres al occidente, tres al medio día y tres al oriente, todos soportando el mar, y la parte posterior de los toros estaba oculta debajo de él.

Este modelo sagrado fue, por consiguiente, el que el artista de Lieja, que también era un gran experto en la fundición, se vio obligado a tener presente dos mil años o más después de la época de Salomón.

Las formas empleadas por el artista para las imágenes de Jesucristo, de los ángeles y de san Juan Bautista, parecen más naturales y, al propio tiempo, más serenas y majestuosas que las de las puertas de bronce de Hildesheim (pág. 122, fig. 111). Recordemos que el siglo XII es el siglo de las Cruzadas. Existía por consiguiente un contacto mayor que antes con el arte de Bizancio, y muchos artistas del siglo XII trataron de imitar y de emular las majestuosas imágenes sagradas de la Iglesia de Oriente (págs. 99-100, figs. 88, 89).



En ninguna otra época, en efecto, se aproximó tanto el arte europeo a estos ideales del arte oriental como en la plenitud del estilo románico. Hemos visto la disposición rígida y solemne de las esculturas de Arlés (figs. 118-119) y observamos el mismo espíritu en muchos manuscritos iluminados del siglo XII. La figura 122, por ejemplo, representa la Anunciación. Parece casi tan rígida e inexpresiva como un relieve egipcio. La Virgen está vista de frente, con las manos levantadas en actitud de sorpresa, mientras la paloma del Espíritu Santo desciende sobre ella. El ángel está visto de medio perfil, con su mano derecha extendida en un ademán que en el arte del Medioevo significa el acto de hablar. Si al contemplar una página semejante esperamos una vívida ilustración de una escena real, sufrimos un desencanto. Pero si recordamos una vez más que el artista no se proponía una imitación de formas naturales, sino más bien una distribución de símbolos sagrados tradicionales, todos los cuales eran necesarios para ilustrar el misterio de la Anunciación, ya no echaremos en falta lo que nunca se propuso ofrecernos.

133

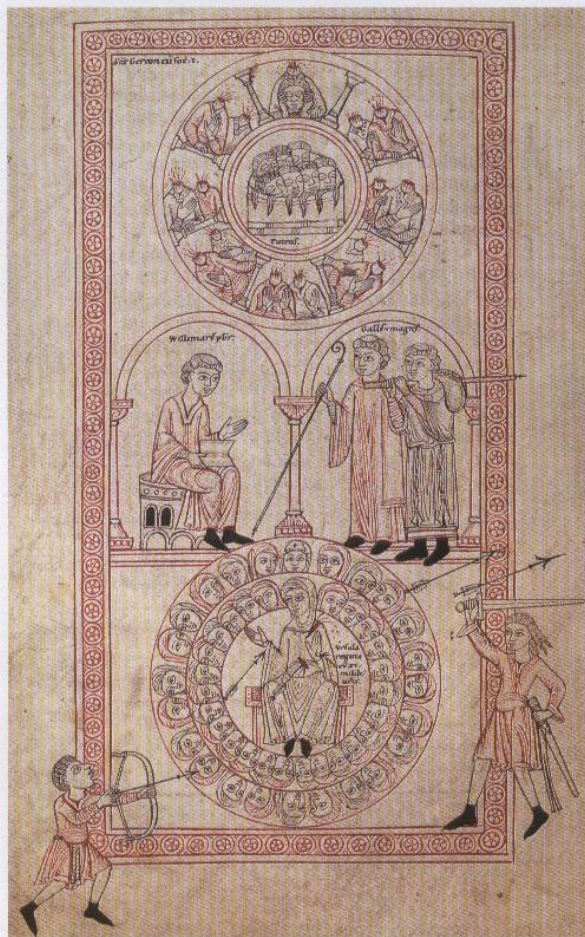
LA IGLESIA  
MILITANTE



122. *La Anunciación.* De un manuscrito suabo de los Evangelios, hacia 1150. Stuttgart, Landesbibliothek.



Debemos darnos cuenta de cuán grandes eran las posibilidades que se abrían ante los artistas tan pronto como finalmente descartaban toda ambición de representar las cosas tal y como las vemos. La figura 123 ofrece una página de un calendario destinado a un monasterio alemán. Señala las principales festividades de los santos que tenían que ser celebradas en el mes de octubre, pero, a diferencia de nuestros almanaques, no las señala solamente con palabras sino también por medio de ilustraciones. En el centro, debajo de los arcos, vemos a san Wilimaro, un sacerdote, y a san Galo con el báculo de obispo y un compañero que lleva la impedimenta de un misionero. Los curiosos dibujos de las partes superior e inferior ilustran la narración de dos martirios evocados en octubre. Posteriormente, cuando el arte volvió a la pormenorizada representación de la Naturaleza, tan crueles escenas eran a menudo pintadas con gran profusión de detalles horribles. Nuestro artista era capaz de soslayar todo esto. Para evocarnos a san Gereón y a sus compañeros, cuyas cabezas fueron cortadas y echadas a un pozo, distribuyó los troncos descabezados dentro de un



123. Los santos Gereón, Wilimaro, Galo y el martirio de santa Ursula con sus once mil vírgenes. Del manuscrito de un calendario hecho entre 1137 y 1147. Stuttgart, Landesbibliothek.

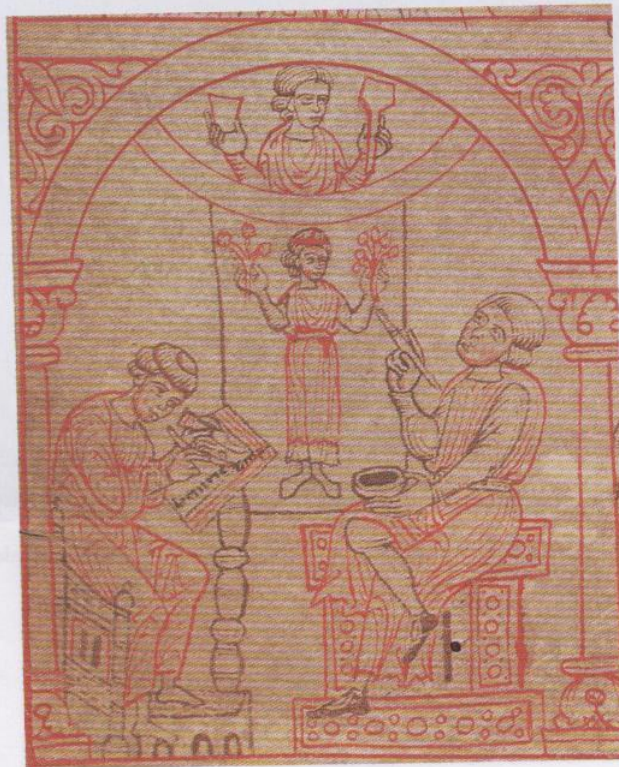




124. *El pez vomita a Jonás en tierra firme.* Detalle de una vidriera de la catedral de Colonia. Alrededor de 1280.

claro círculo en torno al pozo. Santa Ursula, que, según la leyenda, fue martirizada en unión de sus once mil vírgenes por los paganos, aparece en un trono, literalmente rodeada por sus seguidoras. Un feo salvaje con arco y flechas, y un hombre blandiendo su espada se sitúan a los lados y amenazan a la santa. Podemos leer el relato en la página sin vernos obligados a representarnos cómo pudo ser. Y como el artista podía prescindir de cualquier ilusión espacial o de cualquier acción dramática, podía distribuir sus figuras y sus formas de acuerdo con líneas puramente ornamentales. La pintura se hallaba realmente en camino de convertirse en una forma de escribir mediante imágenes; pero esta vuelta a métodos de representación más simplificados confirió al artista de la Edad Media una nueva libertad para experimentar con formas más complejas de composición (com-posición = poner junto). Sin estos métodos, las enseñanzas de la Iglesia no habrían podido ser traducidas nunca en formas visibles.

Y lo mismo que con las formas sucede con los colores. Como los artistas ya no se sentían obligados a estudiar e imitar las gradaciones reales de matices que aparecen en la Naturaleza, pudieron elegir libremente cualquier color que les gustara para sus ilustraciones. El oro brillante y los luminosos azules de sus obras de orfebrería, los colores intensos de sus libros iluminados, el rojo encendido y los verdes profundos de sus vidrieras (fig. 124) muestran que esos maestros hicieron buen uso de su independización de la Naturaleza. Verse libres de la necesidad de imitar el mundo de las cosas visibles fue lo que les permitió representar la idea de lo sobrenatural.



125. *Artistas trabajando en un manuscrito y en una pintura sobre tabla.* Del libro de modelos del monasterio de Reun, hacia 1200. Viena, Nationalbibliothek.