

En la Europa Medieval las oleadas de invasiones de escandinavos y daneses sembrarán de intranquilidad las costas, llegando hasta Sicilia y el Sur de Italia, con incursiones al interior del continente. Son paralelas a este proceso el recrudecimiento de las posturas fanático-religiosas de los moros, que en rápidos avances destructivos vuelven a conquistar en España lo que ya era territorio cristiano, y la actuación de los húngaros, que llamados por Bizancio para oponerse a los búlgaros, atacan el Este del Imperio.

En el interior de esta Europa delimitada y consolidada ha ido arraigando el feudalismo como postura social frente a las intranquilidades que caracterizan el siglo IX. El señor defiende al vasallo siempre que éste le esté a su absoluto servicio. Ahora bien, la estructura feudal, una vez ya no tan necesaria (cuando disminuyen los peligros), empieza a crear fuertes tensiones entre señores y vasallos, y también ante el rey.

Durante el Románico, entre principios del siglo XI y finales del XII, Europa no presenta unidad política. El imperio de Carlomagno había desaparecido, siendo sus territorios devastados por las invasiones. Los pueblos, ante la carencia de Estado capaz de proteger a sus habitantes, de imponer un orden común, viven bajo un régimen feudal del que es expresión el Románico. Se trata de una Europa rural, sin necesidad de una cultura desarrollada, dado que la vida es predominantemente agraria, se practica una producción de subsistencia-tréque: cada región, reducida a sus propios recursos, se repliega sobre sí misma.

La cultura románica, que refleja las condiciones de vida de la época, no presenta caracteres homogéneos. La profusión de formas diferentes y la diversidad de escuelas dentro de un mismo país son una consecuencia de la falta de unidad política y cultural del mundo en que se desarrolla. Sin embargo, sí existe una seña de identidad común para todos los países en los que se desarrolla el Románico, un mismo sentimiento religioso que domina la vida cultural e intelectual de la época. Podemos definir dos aspectos, a primera vista contradictorios, que confluyen a la hora de analizar el carácter del Románico:

- su regionalismo: los materiales empleados son los predominantes en cada región, con distintas soluciones al equilibrio de los edificios, diversidad de planos, creación de técnicas nuevas.

- su carácter internacional: dado que responde a un mismo sentimiento religioso, la concepción de la iglesia como espacio celestial es común en todo el ámbito cristiano. Por otro lado, los arquitectos siempre estarán abiertos a admitir influencias estilísticas difundidas por los nuevos monasterios creados por monjes de procedencia lejana, por las vías de peregrinación, etc.

La Iglesia desempeñará un papel crucial respecto a la vida del bajo medievo. Por un lado, fue la autoridad de la Iglesia la que regía la cristiandad occidental, dada la carencia de poderes más firmes (el rey es simplemente un noble revestido de algo más de poder que los restantes, pero incapaz de someterlos: actúa como un simple señor feudal más). De esta forma, el poder y prestigio del papado es fundamental.

En segundo lugar, se trata de la época de las grandes reformas monásticas y del desarrollo de los monasterios. El monasterio se convierte en centro de oración, de vida intelectual, foco artístico (en él se forman los escultores y arquitectos), lugar de protección y de producción. La cultura se refugia en los monasterios.

La fuerza religiosa de la época se manifiesta tanto en las Cruzadas como en las peregrinaciones a lugares santos (Santiago de Compostela, por ejemplo), creando alrededor de ambas instancias toda una serie de construcciones para facilitar ambas señas características de la religiosidad medieval: desde Iglesias de peregrinación, albergues y hospitales a lo largo de las principales vías de acceso a tales lugares ("ruta de Santiago") a la creación de órdenes religiosas y monasterios encargados de la custodia de los Santos Lugares.

La Iglesia, aunque no totalmente, monopoliza buena parte de la cultura. En el mundo alto medieval todos los aspectos de la existencia estaban en relación inmediata con la fe y con las verdades eternas. Existe una

concepción metafísico–religiosa en la que todo lo terrenal está relacionado con el más allá, todo lo humano con lo divino. Esta primacía de la fe sobre la ciencia hace que sea la Iglesia quien establezca las orientaciones de la cultura.

De esta forma, resulta lógico que sea la arquitectura religiosa el centro de toda la producción artística medieval. Es en el edificio sagrado donde cristalizan con mayor pureza las aspiraciones de la época, y a él se subordinan también las artes figurativas. La iglesia es la seña de identidad común de cada aldea o ciudad, en una civilización básicamente rural y que por tanto no precisa de grandes construcciones para la vida pública laica.

La arquitectura románica es la culminación del largo proceso de ensayos que suponen los estilos prerrománicos (como el visigótico), junto con la influencia del estilo bizantino y oriental que se reciben a través de Italia, España y, posteriormente, las civilizaciones del Mediterráneo oriental en tiempos de las Cruzadas.

El término *románico* tiene mucha menos antigüedad que los objetos a los que designa. Es una creación de la postura romántico–pintoresca que se adopta hacia 1820, cuando Charles de Gerville y Le Prevost (insaciables buscadores de lugares en ruinas que retratar en sus acuarelas) intentan designar con esta denominación a una arquitectura básicamente distinta de la gótica, denominación muy anterior. Mediante el vocablo, querían dar a entender la proximidad a los modos y formas de la antigua Roma ya que, realmente, estaban descubriendo algo que hasta entonces había sido ignorado y despreciado, como prueban las numerosas demoliciones de iglesias románicas para ser sustituidas por otros estilos más modernos y funcionales, o su entero recubrimiento enmascarado con otro estilo (Santiago de Compostela). Será precisamente esa tendencia historicista de lo romántico (creación del "neogótico", "neorrománico", etc.), cuyos valores estéticos se aproximan al mundo medieval, cuando el románico comience a ser un estilo valorado. Pero ya a finales del siglo XIX, aunque la denominación estaba plenamente aceptada, se comienza a aceptar que el estilo es más deudor del mundo bizantino, e incluso islámico, que del romano, siendo más percibidas las diferencias regionales o autóctonas, como forma de reivindicar el desarrollo de la identidad cultural de cada región.

Encontramos el llamado estilo románico en el marco geográfico de la primera Europa: Francia, prácticamente igual a la actual; Imperio Germánico, con su expansión hacia el sur (hasta Roma), el este (Yugoslavia, Hungría, Polonia) y norte (parte meridional de Escandinavia); España en lo que queda al norte del Ebro y todo el cuadrante noroccidental; Inglaterra, normanda desde 1066, así como otros puntos dispersos que también son "románicos" por extensión de esta sociedad medieval: Sur de Italia y Sicilia, por la actuación de los normandos, o Chipre, punto estratégico para el ataque a los Santos Lugares.

El románico estaría precedido por un período que abarcaría desde el siglo IX, al que se conoce como "pre" o "proto"–románico, al que corresponderían creaciones como las de Santa María del Naranco o San Miguel de Lillo en Asturias, alcanzándose el primer arte románico hacia el 1088 (convencionalismo admitido, coincidente con el inicio de la tercera abadía de Cluny); mientras que para el período posterior se habla de románico pleno con sus múltiples variantes regionales en Francia y nacionales en otros países, que se designarán con distintos nombres: normando en Inglaterra, sículo–normando en Sicilia, sálico en la Alemania imperial de los siglos X y XII, etc. En el otro extremo, el románico irá conviviendo con los primeros tanteos del Gótico a partir de mediados del siglo XII y con la definitiva implantación del cisterciense por esas mismas fechas.

2– Elementos de la arquitectura románica.

Aunque tendremos que reflexionar sobre el carácter que, en su conjunto, supone la arquitectura románica, comenzaremos por señalar unitariamente cada uno de los elementos puestos en juego:

– El arco de medio punto: será el arco preferido del Románico, puesto que se utiliza en la estructura de la

bóveda, arquerías de las naves, en las portadas y en los vanos, e incluso como elemento decorativo. Se suele hacer doblado, es decir, uno mayor cobijando a otro menor que le sirve de refuerzo. En las ventanas y puertas, el grosor de los muros determina la creación de arquivoltas o arcos concéntricos con molduras frecuentemente, que van reduciendo el ancho de la abertura del vano.

– La cubierta: la principal preocupación y la más importante aportación de la arquitectura románica es el abovedamiento en piedra de la totalidad del edificio. El arquitecto románico tiene como precedentes la basílica paleocristiana, con cubierta plana. Este tipo de cubierta se utiliza en las primeras iglesias del Románico, aunque pronto se optará de forma decisiva por una solución distinta. La utilización de la bóveda de piedra manifiesta al mismo tiempo el deseo estético de solidez que se quiere dar a los edificios y la necesidad de evitar los frecuentes incendios de iglesias que muchas veces acogen a los peregrinos en sus descansos nocturnos. Los tipos de bóveda empleados son los siguientes:

– De medio cañón, como sucesión de arcos de medio punto. Descansa sobre la totalidad de los muros en que apoya. El muro se convierte así en una pieza fundamental del edificio, lo que obliga a que sean no muy altos, muy gruesos y con pocas aberturas para resistir el peso y empuje de la bóveda de piedra (el muro se hace de piedra labrada en sillares, que suele reducirse a los exteriores o paramentos, pues el núcleo suele ser de mampostería, lo que al mismo tiempo que abarata su coste proporciona flexibilidad; en los sillares se observa con frecuencia unos signos, las "marcas del cantero" que corresponden a los diversos grupos o maestros que intervienen en la construcción). La bóveda de cañón se refuerza internamente mediante arcos llamados fajones, que absorben el peso de la bóveda y articulan al tiempo el espacio interior de la iglesia, ya que gracias a ellos la nave queda dividida en tramos: de esta forma, el riesgo de deformación de un espacio continuo como es la bóveda de cañón es menor. Los arcos fajones descargan su peso en los soportes interiores. Fuera del muro se colocan contrafuertes o estribos para evitar el que el muro pudiera volcarse por el peso. Se colocan donde el muro soporta mayor empuje, es decir, en relación a los arcos fajones. Los contrafuertes se aplican o bien a las iglesias de una sola nave o las de varias en las laterales. Por otro lado, contribuyen a resaltar, mediante su verticalidad y paralelismo, la decoración exterior del edificio. La superficie exterior de los muros, notable protagonista del románico, se halla recubierta en un principio por monótonas extensiones de sillar o sillarejo, especialmente notorias en los frentes de las iglesias del Imperio, con base otomana. Pero para los años 30 del siglo XI ya comienzan a aparecer los contrafuertes al exterior, utilizándose desde el principio con el propósito de equilibrar las masas y crear ritmo en las superficies, o volviéndose delicadas columnas de historiados capitales buscando un evidente sentido esteticista y ornamental, como sucede en San Martín de Frómista.

– Bóveda de arista: formada por el cruce perpendicular de dos bóvedas de medio cañón, que en su parte central producen dos aristas que se cruzan ("bóveda de crucería"). Se apoya sobre cuatro puntos, pero exige muros sólidos. Además, para que sea eficaz debe cubrir espacios cuadrados y el grosor de las dovelas (piedras que componen el arco) debe ser grande, lo que la hace pesada. Por contra, frente a la bóveda de cañón reparte mejor los empujes. Generalmente el Románico emplea bóvedas de arista para las naves laterales de las iglesias.

– Cúpulas: en el románico existe la costumbre de acusar mediante una sobreelevación el cruce de la nave central y la nave del crucero, marcándose éste en el exterior con una cúpula o linterna. Se emplean cúpulas sobre pechinas o trompas que permiten el paso de la planta cuadrada del crucero a la circular de la cúpula.

El románico, especialmente a partir del siglo XII, persigue la solidez y la monumentalidad, a la vez que la funcionalidad. La bóveda de piedra es una preocupación general y, sean en la forma de cañón longitudinal, tramos transversales, ayudada por arcos fajones, tramos de arista, o cúpulas sobre trompas o pechinas, esta debe estar presente en una iglesia que se precie de monumental (y todas las construcciones son exvotos a Dios), con excepción, claro está, de las zonas de fuerte tradición carolingia (zonas de Alemania) o clásica (centro de Italia).

En el templo románico en la nave central suele haber bóveda de cañón y de arista en las laterales. En la intersección de la nave central con la del crucero se elevan cúpulas y linternas que contribuyen a iluminar el altar.

– Los soportes. El muro adquiere en el románico un importante papel de sostén y cerramiento. Por lo mismo, se trata de masas espesas, gruesas y con pocos vanos, reforzadas en su exterior con contrafuertes. El muro se articula en el exterior mediante diferentes sistemas de listones, de bandas lombardas (pilastras alargadas ligeramente salientes del muro), arquillos ciegos, galerías de arquerías que descansan en columnillas, etc., que contribuyen a dar un aspecto menos pesado al muro y a decorarlo. Las bandas lombardas y los arquillos ciegos se extienden gracias a los canteros lombardos, los más solicitados, hacia Cataluña y la actual Suiza, enseguida a Alemania, llegando incluso hasta la Península Escandinava. Entre los numerosos ejemplos catalanes pueden citarse la iglesia de San Vicente de Cardona, la de San Jaume de Frontanyá y la torre de San Clemente de Tahull, así como la iglesia alemana de aires severos de Santa María de Laach.

El muro románico es mucho más complejo que de las basílicas paleocristianas, no sólo por la decoración plástica de que es objeto, sino también como elemento constructivo. En los ejemplos más sencillos, será necesaria al menos una pilastra que ascienda desde el pilar hasta la imposta horizontal que separa bóveda de muro, a fin de poder recoger el arco fajón que refuerza la bóveda. Pero es tal el deseo de dar protagonismo al muro que éste aparece aunque no sea preciso, como sucede en la Catedral de Espira. Esta solución, que proporcionaba la aparición de una gran semicolumna que sube hasta el techo adosada a una pilastra lisa pasó desde el norte de Alemania hasta el norte de Francia, y de ahí a Inglaterra. Con el paso del tiempo se comprobó que el muro no tiene por qué ser igualmente grueso en toda su altura, y que jugando con el arco de medio punto, elemento dinámico y constante en toda la construcción, se podía ir hacia la consecución de un nuevo concepto de arquitectura basado en los puntos y líneas de empuje y contrarresto, ya en el camino perfeccionado en la arquitectura gótica.

Los pilares son necesarios cuando se trata de iglesias de varias naves (la mayoría de las románicas). El soporte central recibe tanto el peso de los arcos fajones como de la bóveda. Para soportar tanto empuje, la columna del pilar rectangular era insuficiente, por lo que surge un nuevo soporte, el pilar compuesto, con un cuerpo resaltado para cada uno de los cuatro arcos que tiene que sustentar (el de la nave central, el de la bóveda de cañón, y los arcos divisorios de las arquerías, el de la nave lateral). Se generalizan así los pilares compuestos, de diversos tipos (cruciformes, formados por un cuerpo central rodeado de medias columnas adosadas, etc.), que a veces alternan con grandes columnas cilíndricas.

La columna no desaparece, pero generalmente se alterna con pilares y se restringe a ser soporte de los ábsides (espacio redondeado que sobresale de la cabecera de la iglesia), criptas, atrios, claustros, etc. Se trata de una columna que ha perdido la proporción clásica, abandona los órdenes... El capitel se convierte en un lugar de primacía en la decoración del edificio, siendo un marco adecuado para el desarrollo de la escultura románica.

– Plantas: la más frecuentemente utilizada es la de cruz latina, de una o varias naves longitudinales (terminadas en su cabecera corrientemente en un ábside semicircular) y una nave transversal o nave crucero. El tramo de la intersección de la nave del crucero y la central, que recibe el nombre de "crucero" también, tiene gran importancia en el edificio, y suele ir cubierta con cúpula, cimborrio (construcción elevada con forma de torre o planta cuadrada u octogonal) o linterna que contribuyen a iluminar el interior y a dar esbeltez al exterior. Cuando el templo tiene más de una nave, si los laterales dan la vuelta por detrás de la capilla mayor, esa parte de las naves se denomina girola o deambulatorio: servía para organizar en el interior de las iglesias procesiones, que tenían un carácter simbólico muy definido: representaban tanto las peregrinaciones a lugares sagrados como el propio tránsito de la vida, el ciclo vital. Las girolas son casi ineludibles en las iglesias de peregrinación, como Sainte-Foy de Conques en Francia, o Santiago de Compostela. Solían ir además provistas de una corona de capillas, especialmente en las iglesias de mayor tamaño, dedicándose cada una de ellas a atender una devoción particular, lo que es coherente con una religión muy dada a la singularización de los cultos (determinados fieles sienten una especial o casi absorbente devoción por un santo

o personaje religioso determinado, al que continuamente se consagran, como una especie de vasallaje.)

Generalmente los templos son de una o tres naves, con crucero señalado por mayor anchura del tramo. En alzado, el problema de la iluminación determina que la nave central sea generalmente de mayor altura, lo que permite abrir ventanas por encima de las naves laterales. Es frecuente que las iglesias de peregrinación y catedrales que por encima de las naves laterales se sitúa una amplia galería de la misma anchura que la nave baja, que es la tribuna, comunicada con la nave central mediante huecos que constituyen el triforio.

– Sistema de equilibrio: dependerá del número de naves de la iglesia:

– si se trata de una iglesia de una sola nave, los empujes de la bóveda inciden directamente sobre las paredes y el problema del equilibrio es relativamente sencillo: muro más contrafuertes.

– si existen varias naves, se resuelve contraponiendo unas bóvedas a otras para contrarrestar sus mutuos empujes: o bien se contrarresta la bóveda de la parte principal con otras laterales también cubiertas con bóvedas apoyadas ya en muros y contrafuertes (permaneciendo la nave central ciega, sin vanos, mientras las laterales son las que permiten la iluminación del templo); o bien se emplea la tribuna (que además proporciona más capacidad en las iglesias de peregrinación que tenían que acoger a grandes masas humanas), cuya bóveda hace el efecto de una superficie de descarga que traspasa parte del empuje de la bóveda de la nave central a los muros y contrafuertes de las laterales.

La utilización de la tribuna sobre las naves laterales, que ya en el Paleocristiano se había hecho con fines de acogida de fieles, toma en el románico el doble sentido de ser acogida de peregrino y elemento constructivo importantísimo, como apoyo y refuerzo del alto muro de la nave concentran en su zona intermedia que corre entre las arcada de separación de naves y claristorio (espacio donde la iglesia se abre a la iluminación exterior). La tribuna, a todas luces necesaria, se puede abrir hacia la nave interior a base de un gran arco de medio punto por tramo de nave, pero lo más frecuente es que se resuelva en un par de arcos por tramo, con un variado repertorio de posibilidades. Sólo la llegada del gótico, gracia a disponer los nervios que en diagonal cruzan la bóveda y que centran los empujes en puntos más concretos, la tribuna puede desaparecer. Cuando aparece la zona de ventanas sobre la tribuna, la iglesia gana esbeltez y, lógicamente, luz, a la vez que se consiguen soluciones tan hermosas como las d las iglesias de Caen (San Esteban o la Trinidad)

– Los cimientos o fundamentos son cuidados especialmente, porque se sabe que de su estabilidad dependía la de todo el edificio. Se les recubría con piedras poco porosas, y en las paredes existían molduras de sección inclinada para que el agua de las lluvias fuera escupida lo más lejos posible, canalizándose posteriormente durante el estilo gótico también las cubiertas mediante gárgoras o escupideras (que precisan de arbotantes). En los casos más notables, la base de los muros y la de los pilares quedaban interrelacionada bajo tierra, formando una especie de parrilla.

– Las criptas bajo el ábside central de la iglesia son frecuentes, ocupando una gran superficie en ocasiones y llegando incluso, como en la catedral de Espira, en Alemania, a abarcar crucero y brazos del crucero. Normalmente están realizadas a base de tamos cubiertos por bóveda de arista y sujeto por gruesas columnas, pilares circulares o cuadrados. Un caso particular es la de Santiago de Compostela, que se ubica a los pies del pórtico, debido al desnivel del terreno existente, tal como intuyó su constructor el Maestro Mateo.

– Las torres, colocadas en las partes laterales de la fachada, sobre el centro del crucero, en los extremos de éste o en su unión con la nave central, flanqueando incluso el ábside mayor, aparecen como algo inseparable de la iglesia románica. Las torres poderosas y cuadradas flanquean la fachada, mientras las octogonales se suelen erigir en el centro del crucero en la Borgoña, y las pequeñas y circulares suelen flanquear las fachadas. Una vez materializado el gran proyecto de Cluny III, que contaba con diez torres distribuidas entre la fachada y los dos cruceros, todos los templos intentan multiplicar sus torres, considerándolas como inmejorable símbolo del vínculo entre los hombres y Dios. Santiago de Compostela, por ejemplo, tenía en proyecto nueve.

Por su parte, el monasterio está compuesto por muchas dependencias con una estructura y concepción más bien propia de la arquitectura civil (sala capitular, refectorio, dormitorio...), teniendo en cambio el claustro un valor artístico más cuidado, por ser la pieza que vincula el templo y el monasterio. El resto de las habitaciones, que por los escritos conservados eran también de gran envergadura, aportan poco a la evolución de la arquitectura en occidente. Todo cambiará cuando los monjes cistercienses estudien detenidamente la construcción de sus racionales monasterios.

Los claustros son normalmente de cuatro lados y la tendencia general es que la planta sea un cuadrado perfecto. En el centro está la fuente, manantial de vida en este pequeño paraíso de la oración, y las cuatro crujías se resuelven en pórticos abierto de arquerías sujetas por columnas, generalmente geminadas. Son raros los que están compuestos por dos pisos (el de Silos), que suelen cubrirse de techumbre de madera plana a un agua.

Otro elemento singular y llamativo lo constituyen los pórticos orientados hacia el sur de las iglesias rurales españolas, sobre todo castellanas, de vieja tradición que entronca con lo mozárabe (San Miguel de la Escalada) y lo asturiano, y que se hacen notorios ya en el siglo XI (San Esteban de Gormaz, en Soria), alcanzando su expresión más opulenta en la arquitectura segoviana de los siglos XII y XIII. Este pórtico se utilizó tanto para finalidades religiosas como civiles.

Poco ha subsistido de la arquitectura civil, quizá porque la mayoría se construye en madera, incluso en el caso de las viviendas nobles y los primeros castillos, y tal vez en ladrillo y adobe en la zona sur (en la primera colegida de León se emplean dichos materiales, según las crónicas). Pero lo cierto es que debió ser intensísima la proliferación de castillos durante los siglos XI y XII, ya que eran precisos para la defensa en las zonas norte y este del territorio imperial, sur de Italia y frontera cristiana hispana. De todas formas, lo más sólido y espectacular de estos primeros momentos debieron ser las torres de piedra rodeadas de cercas y fosos, divididas en su interior en dos o tres pisos, que parecen haber aparecido en el valle del Loira, en el siglo XI, extendiéndose posteriormente por toda Francia.

En el caso de España era distinto, por sus peculiares condiciones de lucha continuada. Todo hace pensar que varios de los castillos góticos que hoy subsistente tienen núcleos más antiguos, por lo menos de la segunda mitad del siglo XII. Una espléndida muestra en lo militar es la muralla de Ávila, y en lo civil del palacio del obispo Gelmírez, junto a la catedral de Santiago de Compostela.

3- Carácter de la iglesia románica.

Los rasgos más notorios a nivel estético y espacial de las iglesias románicas serían, según los elementos y funciones de los mismos antes aludidos, los siguientes:

- Predominio del macizo sobre el vano (oscuridad en los interiores): responde a una necesidad del sistema de reconstrucción, pero también en parte a la intención de conseguir este efecto. Las ventanas consisten en simples aberturas estrechas, a veces sólo saeteras, debido al espesor del muro abocinadas. El amplio desarrollo de las superficies lisas en el interior de la iglesia permite el desarrollo de la pintura mural al fresco, especialmente en los ábsides y las paredes interiores.

Los interiores son oscuros, dotando a la iglesia de una atmósfera de misterio (la misma que envuelve en general a la concepción religiosa predominante), que es fruto en parte de la intención de promover un ambiente que incite al recogimiento (por no decir al sobrecogimiento: es una religión basada en el miedo).

- Horizontalismo: las construcciones románicas, sobre todo las más primitivas, dan sensación de horizontalismo, de pesadez. En el interior hay un movimiento desde la entrada hacia la cabecera donde se sitúa el altar mayor; este movimiento horizontal está provocado por la ordenación y el rito de las arquerías de la nave central y de los tramos de la bóveda. Al horizontalismo de la construcción que lleva la mirada hacia el

altar se opone una tendencia al verticalismo, a medida que el estilo va evolucionando. De igual forma, la austeridad inicial da paso a una ornamentación cada vez más rica.

– Volúmenes precisos: se trata de un estilo de perfiles claros. Se alza sobre una planta sistemática organizada como un conjunto articulado, estructurado entre compactos muros y pilares. Aunque su principio de construcción es acumulativo, es decir, se van añadiendo espacios, éstos están trabados y articulados en un conjunto, lo cual supone una brusca interrupción con la basílica paleocristiana de muros planos y las frágiles columnas que se distinguían claramente de la cubierta.

– Carácter de monumentalidad y sobre todo solidez y duración. La monumentalidad del edificio religioso podía encontrarse en las grandes basílicas paleocristianas romanas, centros que pese a su ruinoso decadencia, aún seguían hechizando a los visitantes y viajeros. Pero la costumbre de realizar las enormes techumbres de madera para cubrir la nave central, a imitación de los ricos artesonados romanos, provocaban que esa sociedad de peregrinaje religioso con pernocta en templos provocara numerosos incendios, por lo que es preciso levantar las iglesias con bóveda de piedra. No es un "invento" románico: en occidente ya se habían aplicado a cubrir espacios pequeños; pero durante el románico esta construcción resultará aplicada al conjunto de la iglesia, siendo el principal condicionante constructivo el sostener su terrible peso.

El románico es un arte esencialmente religioso, promovido por la Iglesia y destinado a los fieles cristianos: destinado, más específicamente, a adoctrinar a una población fundamentalmente analfabeta, a la que hay que instruir por medio de símbolos y alegorías visuales y espaciales. Esto es lo que explica que, en su conjunto, la Iglesia tenga una significación simbólica conectada con el mundo celestial. Sólo así se explica el afán sempiterno del medievo de hacerse enterrar en los lugares más próximos a la iglesia, a ser posible el altar o una capilla, o como mínimo en sus inmediaciones, cuando no en un monasterio, lugar de peregrinaje, etc.: implícitamente existe la idea de que quienes se encuentran enterrados en lugares santos tienen un proceso de ascensión al cielo más inmediato. Recordemos al respecto que en uno de los Milagros de Santa María de Gonzalo de Berceo, el clérigo de vida disipada pero devoto de la Virgen es salvado de su enterramiento "en medio de la quintana"; no resucita, pero el milagro es que la Virgen ordena que sea enterrado cerca de un lugar santo, lo que prácticamente asegura una salvación. La iglesia es un símbolo en sí mismo de la corte celestial, en una religión por otro lado vivida de forma muy sensitiva, muy poblada de gestos. Por eso, las poblaciones se protegen del exterior por los "humilladeros" (cruz ante la que es obligado persignarse, y que protege a quienes salen del pueblo y hace temer el poder de Dios a los llegados), y se exige a la población como señal de su "sumisión" (nótese el paralelismo entre la sociedad feudal y las prácticas religiosas, en ritos como el del matrimonio ahora definidos que reproducen el del vasallaje), etc. Las iglesias posibilitan en la práctica que el fiel tenga una idea del cielo, y pueda poner en práctica todo ese juego de sometimientos simbólicos a los poderes divinos, encarnados en la Iglesia como institución y en sus construcciones. Tenemos constancia en varios escritos de cómo cada una de las partes de la Iglesia tenía su correspondencia con el cuerpo espiritual de Cristo. Así, las criptas simbolizan la vida oculta de los fieles; el suelo que pisa con los pies es símbolo de la humildad que debe tener; las cuatro paredes son las cuatro regiones de donde vienen todos los pueblos hacia Cristo; la piedra angular son los cuatro Evangelios; la pared de la izquierda recuerda a los judíos, la de la derecha a paganos; las piedra cuadradas representan a las almas perfectas, unidas unas con otras por el cemento que es la claridad; las doce columnas principales son los profetas y apóstoles; la bóveda, el escudo con que protegen los príncipes seculares a la Iglesia; la cúpula es el Cielo al que debe ascender el creyente; el claustro del monasterio es el perfecto funcionamiento de la Jerusalén celestial, y un largo etcétera de símbolos y alegorías que forman parte del acervo cultural del cristiano medieval, entre los que destaca especialmente la forma de cruz de la propia iglesia (especialmente en las que se erigen en advocación de algún mártir), o la significación de los cimientos o fundamentos, identificados con el mismo Cristo. Y por tanto podríamos decir que la iglesia, como edificio, predica por sí sola: es emblema de la solidez divina, pero también elemento de amenaza, de la grandiosidad de un poder muy por encima del humilde vasallo. Existen ejemplos en los que el juego simbólico (en buena parte hoy desconocido) preside aún con más densidad alegórica la construcción de templos, como sucede en muchas construcciones templarias, como la Iglesia de la Vera Cruz, de finales del XII (consagrada en 1208), de Segovia: es la iglesia más fascinante de las de planta

central de España (otras se encuentran en Torres del Río, Almazán o San Marcos de Salamanca) por el sentido misterioso de su estructura: un dodecágono que, justo en su centro, alberga otra estancia de la misma forma dividida en dos pisos; se completa con tres ábsides escalonados y torres cuadrangular, dedicándose el espacio central probablemente a ceremonias iniciáticas. Las iglesias de planta central tienen un precedente remoto en San Vital de Rávena, y en el caso de España suelen tener un carácter o bien funerario o bien místico-iniciático.

4- Escuelas nacionales.

En Francia se conserva el mayor número de monumentos románicos. En la Borgoña, centro creador y promotor, se distinguen edificios con tribunas, como el grandioso monasterio de Cluny, del que subsiste una parte, la iglesia de S. Lázaro de Autún, con influencia clásica. Santa Magdalena de Vézelay es un ejemplo de iglesia sin tribuna, con ventanas sobre las naves laterales y arcos con dovelas alternadas en su colorido. En el centro de Francia destacan las iglesias de Santa Fe de Conques y Ntra. Sra. del Puerto en Clermont-Ferrand.

En Inglaterra los modelos normandos se difunden, ganando en amplitud y solidez, con arquerías entrelazadas y decoración geometizada. Son características las catedrales de Peterborough, York, Canterbury.

En Italia son característicos de la región de Lombardía los monumentos con arquillos rematando los muros y las bandas verticales, como en San Ambrosio de Milán. En Toscana destaca el empleo del mármol y una predilección por el empleo de la columna, todo ello con una clara influencia clásica: conjunto de Pisa. En Roma se emplean modelos paleocristianos, que se enriquecen con la decoración de mosaicos destrozados: claustro de San Juan de Letrán.

En Cataluña es frecuente el empleo de rústico aparejo de sillería; columnas o más bien pilares cuadrados; arcos sencillos de medio punto; y cubiertas de madera en las naves y bóvedas en los ábsides semicirculares, en los más antiguos, que se hacen extensivas a las naves del templo en el segundo tercio del siglo XI. En estas iglesias la nota más característica es la decoración de muros y cabecera con arquillos y bandas verticales (bandas lombardas) que en los modelos más antiguos se reducen a la cabecera. Son característicos San Pedro de Roda, la abadía de Ripoll, San Pedro en la Seu de Urgel. Este estilo se extiende hacia el Pirineo aragonés e incluso su influencia se percibe en algunos monumentos castellanos (Urueña, en Valladolid) o gallegos (San Martín de Mondoñedo, en Lugo)

La otra gran zona románica es el camino de Santiago: destacan la cripta de la catedral de Palencia, el Panteón de San Isidoro de León, y en el último tercio del XI la catedral de Jaca, la iglesia de Frómista, la de San Isidoro de León, y la obra magna de la catedral de Santiago de Compostela. En el siglo XII destacan la iglesia de San Pedro de las Dueñas (León), San Vicente de Avila, San Miguel en San Esteban de Gormaz (Soria), Santa María de la Antigua (Valladolid). Como claustros más representativos, puede citarse el de Santo Domingo de Silos.

5- Caracteres generales de las artes plásticas.

Las artes plásticas se subordinan a la arquitectura, ocupando un papel subsidiario. Todo el conjunto se levanta sobre una ordenación general, a la que someten las artes plásticas: la escultura subraya las partes más importantes, la portada y capiteles de las arquerías de los claustros; la pintura al fresco decora las extensas superficies de muros del interior de los templos, con especial atención a los ábsides. Sin embargo, también existen otros campos de las artes plásticas, independientes de la arquitectura como son las esculturas exentas, la pintura sobre madera, los libros miniados, etc., aunque sin duda se trata de obras de menor importancia.

La temática principal, como corresponde a su función, es religiosa, y su finalidad docente: en una sociedad donde más del 90% de los habitantes son analfabetos completos, y donde buena parte de las misas se dan en latín (idioma absolutamente desconocido para la mayoría de los fieles), los escasos conocimientos religiosos

(y culturales: no hay otra cultura que no sea estrictamente religiosa) se adquieren mediante las imágenes gráficas. Eso condiciona las representaciones plásticas del románico: se trata de imágenes muy sencillas, y de talante ideográfico (narraciones en una misma imagen, símbolos significativos de los principales pasajes bíblicos, etc.)

Hay que tener en cuenta el carácter cuál es el talante de la religión medieval. Ante la carencia de un Estado capaz de proteger a los habitantes, de una ciencia que pueda interpretar los hechos y ayudar a los hombres, se vive con una sensación de gran inseguridad. Ante la misma, surge una identificación con el género apocalíptico: el libro más importante de la Edad Media es precisamente el Apocalipsis de San Juan, del que están sacadas buena parte de las imágenes de los capiteles y pinturas. Se trata de una religión, por otra parte, basada en el miedo, en la amenaza, en impresionar a los fieles. Por lo mismo, los Cristos aparecen como amenazantes, severos, rígidos, imponentes, terribles. Hay que tener en cuenta que el románico es un arte propio del sistema feudal, que en parte actúa como garante del orden social. Por lo mismo, se trata de un arte que pretende subyugar, dominar a los fieles, al tiempo que sus connotaciones son de apoyo al sistema feudal: así, por ejemplo, la estructura del Pantocrátor o Almendra Mística (representación de Dios todopoderoso encerrado en una orla que representa el universo) se articula con la figura de Dios en el centro, rodeado generalmente de los Apóstoles (en tamaño más pequeño: como sus **vasallos**), y éstos servidos por otros ángeles o santos (**vasallos** de los anteriores); es decir, si el orden feudal reina en el Cielo, ¿cómo no ha de reinar en la Tierra?.

Los temas más frecuentes son las representaciones bíblicas, en las portadas, y el tema muchas veces repetido de Cristo, la Virgen, apóstoles, ángeles y evangelistas en las pinturas de los ábsides.

Se trata de auténticas "biblias en piedra". Aunque la temática religiosa es la principal, existen también decoraciones geométricas, vegetales, y representaciones de animales fantásticos ("quimera") y monstruos, de origen oriental.

6- Valores estéticos: expresividad, antinaturalismo y simbolismo.

Un rasgo de identidad propia del románico es la tendencia al esquematismo, la expresividad, el fuerte poder dramático derivado de la abstracción. En el Románico no existen los criterios de proporción, belleza y realidad del mundo clásico. El arte no busca ahora la perfección de las formas, sino exclusivamente que las figuras transmitan a los fieles las vivencias interiores, esenciales (como en las vanguardias, existe un intento de llegar a la esencia de las cosas), un sentido religioso transcendente: y como en el cielo no importa la materia (y por tanto la apariencia), sino el alma (lo fundamental de las cosas), predomina la plasmación de ideas, de lo que las cosas son en sí.

Por tanto, las imágenes se deforman, buscando la expresividad anímica mediante exageraciones de la forma (como en el expresionismo): los cuerpos se alargan, las partes más significativas como los ojos y las manos se agrandan, las piernas se entrecruzan y adoptan posturas anatómicamente imposibles para expresar conmoción, etc.

Junto a esta deformación expresiva hay que señalar la adecuación de la escultura al marco arquitectónico, no importa si esto conlleva el adoptar posturas o proporciones irreales: la figura se estira o se reduce según el espacio que deba ocupar (la escultura, por tanto se supedita también espacialmente a la arquitectura). El resultado final son unas representaciones de la figura humana muy antinaturalista.

El mundo cristiano está muy sujeto a simbologías comunes. Piénsese que se trata de un lenguaje que debe ser comprensible por fieles de todos los países cristianos (iglesias de peregrinaje, de talante internacional). Por tanto, se crea un mundo simbólico, con signos y alegorías, que se repiten frecuentemente y que hay que conocer, para poder comprender adecuadamente con todo su mensaje la representación: por eso, hoy nos puede parecer de difícil comprensión un arte que, para los habitantes de la edad media, resultan más

fácilmente comprensibles, más próximos a su mundo de intereses y tópicos.

De esta forma, se repiten unos esquemas y tipos iconográficos fijos, heredados en parte del mundo paleocristiano, bizantino y prerrománico. Así, la figura humana no tiene un tratamiento individual, sino genérico. No aparecen retratos, sino unas formas estereotipadas (para representar el agua, los vestidos como un conjunto de pliegues paralelos, el pelo, los ojos, etc.) con las que se quiere representar no a un hombre concreto, sino a toda la Humanidad o a las personas divinas. Ello explica la impresión de que todas las figuras "se parecen" (igual rostro o "isocefalia").

El espacio se organiza geométricamente, se compartimentaliza muchas veces en franjas y recuadros, en los que se distribuyen las escenas: de esta forma, se borran todas las referencias, todo el "aquí y ahora", dado que la religión aspira a una universalidad y atemporalidad. Todas las figuras se suelen situar en un mismo plano, sin sugerir por tanto profundidad. Incluso suelen ocupar todo el espacio, por lo que sugieren cierto amontonamiento, una gran densidad. Los tamaños respectivos indican la importancia que cada uno de los personajes tiene (a mayor tamaño, superior dignidad o importancia, técnica que ya se emplea en el arte oriental primitivo). Las figuras aparecen desprovistas de equilibrio y con un contenido dinamismo: las piernas flexionadas, vueltas hacia los lados o formando convulsivos zig-zags.

Las esculturas ocupan principalmente los capiteles de las columnas de las iglesias (especialmente cuando existen pórticos exteriores) y de los claustros de los monasterios, así como las puertas de las fachadas: en este caso, se decora tanto el tímpano (el espacio ciego que hay sobre las puertas, encima del dintel) y las arquivoltas que enmarcan la puerta (arcos concéntricos que unen las jambas o laterales de las puertas).

En el tímpano se despliega un tema escultórico más amplio, formando frecuentemente escenas. Es frecuente que se represente en él la figura de Dios todopoderoso o Pantocrátor, de la Virgen y el Niño, o bien una representación del santo a quien se consagra la iglesia con escenas de su vida. En las arquivoltas abunda la decoración geométrica, vegetal, o de pequeñas figuras que se disponen radialmente y se adaptan al espacio de manera tosca. En la parte central de la puerta, el parteluz, se suelen colocar imágenes de Cristo, la Virgen o el Santo al que se dedica el templo. Las jambas pueden tener las columnas desnudas, con los capiteles decorados con relieves, o colocarse alargadas figuras de apóstoles o santos, superpuestas a los fustes.

Las pinturas generalmente se realizan al fresco. El esquema iconográfico fundamental (por ejemplo el seguido en las pinturas de los ábsides de San Clemente y Santa María de Tahull) sería el siguiente: la figura principal, el pantocrátor o la Virgen con el Niños, ocupan el centro superior del ábside enmarcadas por la mandorla o almendra mística. A ambos lados se disponen figuras de ángeles o Reyes Magos.

La pintura es lineal, es decir, con predominio del dibujo frente al color (simple relleno). Las figuras están claramente delimitadas por líneas gruesas, de color negro. Con ellas se representan los rasgos del rostro y se quiere también sugerir una mínima noción de bulto en los ropajes. Los colores son puros y vivos, con predominio de los azules y rojizos, llenando de forma uniforme las superficies delimitadas por las líneas.

Es así una pintura plana, bidimensional, en la que no hay profundidad ni volúmenes. El paisaje apenas existe, y se quiere sugerir el espacio mediante un método de series de franjas paralelas, de diversos colores. La iluminación es clara y se extiende uniformemente por toda la obra, sin contrastes de luz y sombra.

Las figuras no tienen volumen. Los trazados lineales no logran darle corporeidad, aparecen como ingravidas muchas veces. El modelado de los rostros es muy simple, con convencionalismos como círculos rojos para significar mejillas.

Generalmente impera el frontalismo, tanto para los cuerpos como para los rostros, como un medio de producir una comunicación más directa e inmediata con los espectadores.

Las representaciones no suelen concebirse formando escenas, sino ocupando cada figura su lugar prefijado, sin interés narrativo. Por otro lado, muchos convencionalismos se integran en las escenas: el alfa y omega, símbolos animales del tetramorfos (el hombre que representa a San Mateo, el buey como San Lucas, el león como San Marcos, el águila como San Juan).

La Historia del Arte se ha escrito frecuentemente partiendo de un presupuesto un tanto marginador: *la* forma de representación más perfecta sería aquella que está dotada de un elevado grado de iconicidad (semejanza a cómo vemos los objetos). Y, por tanto, existe una narración del relato sobre los estilos artísticos que tiende a primar los períodos donde este alto grado de iconicidad se hace más presente: en la antigüedad clásica (nos referimos especialmente al período de la Grecia clásica), y el Renacimiento: tal o cual pintor (Fray Angélico, por ejemplo), "descubre" un nuevo avance en el camino hacia la representación tridimensional y realista que acabará siendo hegemónica en los últimos cinco siglos de las artes plásticas (excepción hecha de las vanguardias). El románico, y en parte el gótico (considerado en dicha concepción del Arte como el inicio del camino hacia la representación realista-renacentista), ocupan en este esquema una posición *degradada*: durante el medievo se "pierde" el anterior sistema de representación grecorromana, que tardará en "recuperarse" varios siglos. Sin embargo, esta visión es poco admisible: las artes plásticas del románico constituyen simplemente otra FORMA DE REPRESENTACIÓN, otro CÓDIGO ICÓNICO, caracterizado por sus propias normas y convencionalismos. Pues, no es preciso insistir mucho en ello, también el sistema pictórico del Renacimiento implica convencionalismos poco "realistas": en los cuadros no vemos esa zona marginal que el ojo humano percibe como difusa pero presente –visión lateral–, por lo que el lienzo supone delimitar rectangularmente el campo de visión, centrarlo en las figuras principales de acuerdo a escalas de valor (el personaje central en el centro), a esquemas compositivos artificiales (ordenación de los objetos), instantaneidad y unicidad del punto de vista (contra los que se revela el cubismo...) y un largo etcétera. Dicho esquema (que posteriormente desembocará en esa otra "cámara oscura" que es la fotografía y el cinematógrafo, prolongando pues su valor paradigmático como forma de representación hasta nuestros días, por encima del papel puntual de las vanguardias) no es cualitativa, intrínsecamente mejor o peor que otros. Desde nuestra cultura, es aceptado implícitamente como el más realista: pero son numerosas las experiencias que demuestran que algunas personas de culturas al margen de la hegemónica occidental no son capaces de verse reconocidas cuando se les muestra una fotografía suya realizada un instante antes, porque su esquema de percepción no está sujeto a dichos patrones de representación visual, en el fondo sumamente arbitrarios.

El mundo del románico tiene su propia forma de articular las representaciones plásticas, sus propios convencionalismos y puntos de lectura, que cualquier habitante de la Edad Media conocía porque se había iniciado en la lectura de la imagen en ellos. Es cierto, no obstante, que una civilización básicamente analfabeta y sobre la que sin embargo hay que ejercer un adoctrinamiento religioso imprescindible (hasta cierto punto la religión constituye en el medievo el marco de enseñanza y socialización común, base del feudalismo y vasallaje, del orden social, de las fiestas y ritos comunes, de la identidad colectiva...), exige una claridad, una inmediatez en lo representado y en los propios códigos implícitos en el sistema de representación, que se traducen en que estén hiperbolizados: una enseñanza básicamente consistente en imágenes, necesariamente tenía que tender a cultivar su expresividad, expuesta en términos contundentes.

En absoluto se trata de un arte, como a veces se ha dicho "ingenuo", espontáneo, sino todo lo contrario: hasta cierto punto, como en todo arte de intencionalidad didáctica, la búsqueda de belleza formal (otra categoría cultural: por ejemplo, para los chinos la proporción más bella posible en el formato de un rectángulo es 2:1, mientras que nosotros estaríamos más influenciados por la idea del segmento áureo, grecorromana y renacentista) está limitada por la necesidad de crear un arte comprensible, que afecte y conmueva en el sentido literal –que lleve a "mover", a actuar en una dirección determinada–. Ya desde los primeros tiempos del cristianismo se había visto peligroso el que la belleza aparente de la representación pudiera ocultar o desviar al contemplador de la auténtica belleza espiritual de lo representado. Por eso la iconografía paleocristiana, de la que en buena parte es deudora la románica, rehuye las formas bellas, el realismo propio de otras representaciones de la vida artística romana: se ciñe o bien a símbolos desprovistos casi de referencialidad con la realidad (representaciones casi automatizadas, como el pez, la oveja, el Buen Pastor...) o simplemente

signos como el alfa y el omega, el crismón, etc. El románico ya no tiene presente la necesidad de que ese código que sólo conocen inicialmente los practicantes resulte secreto frente a los perseguidores del cristianismo; pero en cambio si se sigue enfrentando a esa gran tendencia al paganismo y a idolatría de buena parte de los fieles, por lo que intenta un lenguaje de representación más bien alejado de la personificación (por eso es frecuente, sobre todo en el primero momento, cierta tendencia a la isocefalia), a la caracterización realista (se corre el peligro de que la escultura agrade pero no transmita mensaje), etc. En el seno de la Iglesia se hubieron de mantener luchas iconoclastas. Implícitamente también actúa una idea muy al gusto del idealismo platónico que rige en la concepción eclesiástica del momento: ningún artista podría representar la infinita belleza del Cuerpo Místico, por lo que ni siquiera se intenta plasmar un rostro individual, sino ante todo se pintan o esculpen rostros prototípicos. Por eso, y porque la idea de Dios está basado en la *terribilidad*, Cristo y los santos frecuentemente aparecen con rostros hieráticos.

Pero tampoco puede hablarse del románico como si se tratara de un estilo absolutamente unificado y no evolutivo: a partir del renacimiento carolingio se comienza a reconocer el valor intrínseco de la belleza de los temas, como una forma de llegar al espectador. Tendencia que se acentuará hasta llegar al gótico: si el románico pretende fundamentalmente imponerse mediante sus terribles y contundentes imágenes (religión basada en el temor y en la amenaza), el gótico pretende cultivar una espiritualidad basada en la admiración (literalmente, como en los edificios de imponentes juegos de luces y colores, "deslumbrar" al espectador-practicante), en la belleza espiritual de lo representado. En ese momento, para evitar que la pérdida de significatividad alegórica pudiera confundir al espectador, se hace preciso colocar inscripciones denominadas *Títuli* en las que se describe cuál es el motivo que representa el cuadro.

Pero, con ser un arte presidido por el factor religioso, el románico no rehuye la temática no directamente litúrgica: buena parte de las obras representan, a la inversa, para contraste de las virtudes los vicios y terribles monstruosidades del inframundo. Podríamos decir que el concebir al románico como exclusivamente religioso con el paso del tiempo ha jugado un papel negativo para las artes plásticas románicas: pues buena parte de las esculturas –incluidos capiteles– de temas eróticos, cuando no pornográficos, de manifestación de lo que Bajtin llama lo bajo–corporal, muy frecuentes en el románico (que intenta enseñar cualquier aspecto de la vida, incluido lo sucio, lo escatológico), con la llegada de otros cánones e intenciones artísticas desaparecieron, fueron aniquiladas, ofreciendo una visión en la actualidad el románico sólo parcial de su concepción del mundo y de los comportamientos. Seres dotados de órganos genitales gigantescos, milagros con gran dosis de paganidad, historias mundanas cruentas, monstruosos y muchas otras manifestaciones de lo sucio o lo incomprensible, formaban parte del románico, que se corresponde con una sociedad mucho más religiosa pero también al tiempo mucho más pagana que la posterior. Nos costaría bastante identificar ese modelo dual de religión–desrepresión sobre el que se mueve el hombre medieval: hay un tiempo para la piedad, y un tiempo y lugar –más restringidos– para la manifestación de lo corporal en su estado incontrolado. Pero ambas instancias pertenecían por igual a la concepción, fundamentalmente religiosa, del hombre medieval: dar rienda suelta a los instintos era el punto de partida de una nueva "elevación" donde el espíritu superaba al lenguaje del cuerpo.

Además, son frecuentes escenas que representen aspectos de la vida cotidiana, como los trabajos del campo (incluso presentes en iglesias como San Baudelio de Berlanga), los meses del año, los signos del zodiaco, las arpías del infierno, etc.

El tamaño de los personajes, su situación en el cuadro o conjunto escultórico, los colores, la gestualidad, la ordenación (cada figura está en su sitio, además de enmarcada frecuentemente por orlas: representación de una sociedad que aspira a que cada cual cumpla con su cometido), la ligazón interna de figuras con intención narrativa (un mismo personaje en distintos momentos de una historia: ¿no es así como se concibió la narración popular posterior, desde el retablo hasta el tebeo, con escasísimos matices), el uso de símbolos y atributos unipersonales (San Marcos=el león), y todas las características formales que hemos designado, forman parte de ese código de representación, simplemente distinto al posterior: si en el siglo XV el menor tamaño de una figura representa su alejamiento respecto al primer plano (pues la narración está contada desde el punto de

vista del espectador, al que se centra y ubica como aspecto privilegiado organizador del cuadro), durante el románico significa menor importancia social (y hay que entender que en el románico el propio santoral y en general el cielo están jerarquizados socialmente de acuerdo a los patrones de vasallaje); en tanto que, en el románico, la marcación de distancia respecto al espectador no tiene sentido porque lo que cuenta está muy por encima del espectador como ente físico, al que no se otorga un valor implícito en el campo de la narración más allá de otorgarle esa ubicación de persona frente a la que suceden los hechos (frontalidad románica, hierática, coincidente con la forma de representación plástica egipcia): además, las "esencias" –el románico es un arte de reducción eidética, esencialista– no tienen como las apariencias un orden físico, sino un orden enimentemente lógico-simbólico. La desproporción, desde este punto de vista, no es en absoluto un *fallo*, una carencia de habilidad en el artista a la hora de pintar la mano del Cristo–Pantócrator, sino la expresión lógica (de *logos*: "en palabra") y simbólica (por convencionalismo o acuerdo) de que Cristo es ante todo *poder*, creador, *mando*. Desde este punto de vista también podemos entender el poco valor personal que el pintor o escultor medieval merece: pues lo que se le demanda no es poder de creación, de invención, de búsqueda estética (idea en cambio más propia del mundo heleno y renacentista), sino ante todo *factura*: que la pintura o escultura se pliegue bien a su misión, sea capaz de cumplirla con claridad y por tanto efectividad. Más que de un artista, estamos entonces hablando de un técnico, que por lo demás no debe tampoco salirse de los patrones establecidos para cada uno de los temas, fuertemente estandarizados: el Pantocrátor es sólo un ejemplo al respecto, pero también podrían citarse como temas recurrentes la creación, el Cielo, , la Crucifixión, etc. Sin embargo, a algunos de ellos se les consintió firmar en sus obras: Gilesberto, en Autum; Willigelmo en Módena, Mateo, en Santiago. Era una forma de reconocer su importancia, que con todo no era muy distinta a la otorgada a los encargados de labrar las piedras de las paredes de una iglesia, a quienes se consentía pusieran el sello que certificaba que la labra correspondía a una determinada cantera y grupo de pedreros.

La iglesia, como indicábamos, posee en sí misma como toda pintura o escultura románica un poder de narración implícita: su solemnidad y grandiosidad, su robustez, quiere ser ejemplo de la solidez celestial, del poder eterno, representado por su Iglesia. La ubicación de una escultura o de una pintura en un lugar determinado de una iglesia, pues existe también un sólido convencionalismo al respecto, es indicativa de qué personaje puede ser, de cual la intención de la narración, de la importancia de lo narrado, etc.