Revista Aragonesa de Teología

CRETA
Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón

Universidad Pontificia de Salamanca

Año XXX – Nº 59 – 2024

EDITA

C.R.E.T.A.

Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón

Dirección

Manuel Fandos Igado

Subdirección

Armando Cester Martínez

Comité científico

ALDAVE MEDRANO, Mª ESTELA (FAC. TEOL. VITORIA – GASTEIZ)
ANDREU CELMA, JOSÉ MARÍA (CRETA)
ARREGUI MORENO, FERNANDO (CRETA)
BADIOLA SAÉNZ DE UGARTE, JOSÉ ANTONIO (FAC. TEOL. VITORIA – GASTEIZ)
BLANCO BERGA, JOSÉ IGNACIO (CRETA)
BROTÓNS TENA, ERNESTO JESÚS (OBISPO DE PLASENCIA)
FERNÁNDEZ GARCÍA, PLÁCIDO
FRAILE YÉCORA, PEDRO (CRETA)
GARCÍA MARTÍNEZ, FRANCISCO (UPSA)
GÉNOVA OMEDES, FRANCISCO JOSÉ (CRETA)
GÓMEZ GARCÍA, ENRIQUE (U. LOYOLA)
GRANADA CAÑADAS, DANIEL (UNAV)
JAIME NAVARRO, JESÚS (CRETA)
LUMBRERAS ARTIGAS, BERNARDINO (CRETA))

Comité asesor

AGUADED GÓMEZ, JOSÉ IGNACIO (UHU
BRAVO ÁLVAREZ, MARÍA ÁNGELES (UZ)
CORTÉS MOREIRA, SANDRA (UALG)
DEL REAL, MARÍA FERNANDA (UNIR)
DIEZ BOSCH, MIRIAM (U. BLANQUERNA)
GADEA, WALTER (UNIA)
LOPES NETO, MIGUEL (UCP)
LÓPEZ PENA, ZÓSIMO (USC)
MARTA LAZO, CARMEN (UZ)
MARTOS ORTEGA, JOSÉ MANUEL (UNIR)
PÉREZ ESCODA, ANA MARÍA (U. NEBRIJA)
PÉREZ RORÍGUEZ, MARÍA AMOR (UHU)

Administración

C.R.E.T.A

Ronda Hispanidad, 10. 5009. Zaragoza

Impresión

COPY CENTER DIGITAL

ISSN: 1135-0547

Depósito Legal: z-169/95

Índice de contenidos

EDITORIAL: Caminos de transformación: Fe, Arte y Ética en tiempos de cambio..... 5

- Causas teológicas del nacimiento del arte románico *(Bernardino Lumbreras Artigas)* 7

- Evangelizar nuestra oración *(José Ignacio Blanco Berga)* 41

- La providencia divina en la vida humana según santo Tomás de Aquino *(David Torrijos Castrillejo)* 55

- Catequético vs. Catequístico. Un análisis terminológico desde la edición española del Directorio para la Catequesis (2020) *(Pablo Vadillo Costa)*.....89

- Ética y educación para un futuro humano en un mundo de Inteligencia Artificial *(Francisco José Génova Omedes)*.....125

ISSN: 1135-0457
Año XXX - Nº 59 - 2024 / enero - junio

Revista Aragonesa de Teología
Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón

Causas teológicas del nacimiento del arte románico

Theological causes of the birth of Romanesque art

Bernardino Lumbreras Artigas
Delegación Episcopal de Enseñanza del Arzobispado de Zaragoza
berlumart@gmail.com
https://orcid.org/0009-0006-8805-0177

Resumen

La finalidad del presente artículo es investigar las razones teológicas que estuvieron detrás de la evolución desde el estilo artístico carolingio al arte románico, que fue la primera manifestación paneuropea en el mundo artístico. Para ello hemos realizado una revisión de lo que sabemos acerca de la teología del siglo X y nos hemos fijado en una figura destacada y trascendental del momento, como fue Guillermo de Dijon. Finalmente, exponemos seis cambios teológicos en la liturgia, la religiosidad y la espiritualidad del pueblo de Dios, que pensamos motivaron los cambios artísticos que llevaron a la eclosión del Románico.

Palabras clave: Arte románico, teología, arte carolingio, liturgia, religiosidad

Abstract

The purpose of this article is to investigate the theological reasons behind the evolution from the Carolingian artistic style to Romanesque art, which was the first pan-European manifestation in the artistic world. To do this, we have carried out a review of what we know about the theology of the 10th century and we have focused on an outstanding and transcendental figure of the time, such as William of Dijon. Finally, we expose six theological changes in the liturgy, religiosity and spirituality of the people of God, which we believe motivated the artistic changes that led to the emergence of the Romanesque.

Key words: Romanesque art, theology, Carolingian art, liturgy, religiosity, religiousness

Introducción

La consideración de que todo no es tan obvio como parece en el cambio desde el estilo carolingio al románico es la génesis de este artículo. Los tratados civiles, subrayan aspectos seculares de la sociedad prerrománica que son importantes, pero que no son los únicos a considerar. Tenemos un modo de hacer edificios religiosos que presenta una estética, una ética y una pedagogía muy peculiares y que seguro que tiene un trasfondo teológico. La glorificación de Dios que nos hace interiorizar nuestra fe, el temor al fin del mundo que puede sobrevenir a los mil años de la Encarnación, las imperecederas verdades de la fe cristiana que han prevalecido frente a los que las querían destruir y la esperanza en un más allá mejor que la vida del más acá, son los elementos deben hacernos vislumbrar que en el arte románico hay más que lo que parece. Ha sido perjudicial el ejemplo de algunos historiadores del arte que han concebido el arte románico con parámetros arquitectónicos o geográficos, olvidando que se trata de edificios religiosos, concebidos por religiosos y para ser utilizados por religiosos; no son solo piedras que sustentan edificios, sino condiciones religiosas que sustentan la fe del pueblo. Pienso que está más que demostrado que, el proceso del arte y de su iconografía dependen de una religiosidad difusa y colectiva, imprevisible e incontrolada, que cambia sus exigencias[1].

El arte cristiano de todos los estilos tiene una hermenéutica a caballo entre la estética y la teología, que es bueno tener en consideración a la hora de pensar en las raíces de cada uno de esos movimientos artísticos. Es importante recordar que el arte está marcado por la fe y el sentido de Dios, según la época que al artista le ha tocado vivir[2]; que la estética y teología están mutuamente imbricadas en la construcción del estilo, en las esculturas y en las pinturas. En la época románica, la fe se hace fuerte entre los campesinos; los cristianos contemplan las imágenes de las portadas de sus iglesias de tal forma que podemos decir que la espiritualidad cristiana románica ha elevado al arte hasta su máxima expresión.

Las iglesias románicas son rurales, sobrias, macizas y pensadas para la meditación, porque Dios no está en lo de fuera que es duro, sino que está dentro,

[1] J. Plazaola, Historia y sentido del arte cristiano (Madrid: Ediciones Encuentro, 1966), 358.

[2] F. Valle y Díaz, "El arte cristiano y su hermenéutica: entre la estética y la teología", *Toletum* 48 (2003): 9-31.

Revista Aragonesa de Teología
Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón

donde encuentran la paz que no se puede tener en la vida cotidiana. Se utiliza la piedra de la zona, sin apenas decoración exterior; tal vez lo mínimo para que el paseante tenga deseos de entrar a encontrase con Dios. Lo central del edificio es el ábside, orientado hacia Tierra Santa, y lo más iluminado de la iglesia porque en él se sitúa el altar.

En el románico pleno tendremos edificios de cruz latina, con bóvedas de cañón y cúpulas o cimborrios, que sirven de linternas para iluminar el lugar del sacrificio eucarístico. Para investigar las causas de este arte, no nos podemos quedar en estos aspectos arquitectónicos ligados a dinámicas históricas y culturales, sino que tenemos que saber que se trata de una aventura espiritual materializada en una creación artística[3] a la que se accede desde su función y no desde su forma. Es vital reconocer, que la comunidad celebrante debe experimentar la cercanía de la trascendencia en la finitud de la construcción del edificio; esto quiere decir que la arquitectura sacra ha sido objeto de un cuidadoso diseño con una finalidad comunitaria y experiencial[4]. En este sentido, recordemos que la conmemoración inicial de las comunidades cristianas se hacía a los mártires; luego se evolucionó hasta convertir las tumbas de los santos como el punto focal de la celebración y el motivo de peregrinaciones; esto estimuló el nacimiento de las reliquias. Sirva esta relación para utilizar de ejemplo de lo importante que es la piedad popular, y los sentimientos espirituales y simbólicos, para manejar los movimientos arquitectónicos de las iglesias cristianas.

Cuando en Cluny se quiere establecer una reforma más estricta (910), se busca la ayuda del papa, evitando que la comunidad se encuentre bajo el yugo del poder civil. El enclave de Cluny se encuentra en la Borgoña francesa y, por eso, es ahí donde se sitúa el comienzo del arte románico; pero esto es discutible y discutido[5]. En España, es en Cataluña donde encontramos los edificios más representativos, más estimados y más originales del románico;

---

3 X. Etxeberria, *La espiritualidad en el románico* (Bilbao: Ediciones Deusto, 2010), 6.

4 L. Debevec, "Krščanska sakralna arhitektura pred cerkvenim razkolom," *Bogoslovni vestnik* 75, no. 4 (2015): 741.

5 Hoy en día, son muchos los historiadores que piensan que Cluny tuvo un precedente en la Abadía de San Filiberto de Tournous, que presenta un nártex de entrada y un ábside, rodeado de capillas en el deambulatorio. Se trata un complejo edificio, que ha sufrido numerosas destrucciones y reformas, aunque parece que se remonta al siglo IV.

se trata del antiguo territorio de la Marca Hispánica. El ejemplo más destacado es el Monasterio de Santa María de Ripoll.

Por otra parte, en un momento en que el cristianismo impregnaba toda la sociedad, se construyeron multitud de edificios para la celebración litúrgica porque ella era el centro de la vida social. Esas iglesias se convirtieron en escuelas, en escenarios de los acontecimientos más relevantes de la localidad, y en el lugar donde descansarían los restos mortales de los ciudadanos. El arte de estos edificios tenía como nexo común su interés por la pedagogía: la mayor parte de la población era analfabeta y sólo podía "leer" a través de las imágenes, que eran utilizadas por los predicadores para ilustrar la fe de la época. Se trataba de iglesias robustas, con fuertes muros, como robusta y fuerte era la fe de la población. Se construyeron con la idea de que, en un mundo hostil, Dios estaba dentro de ellos, aislado de todo, como aislados de todo vivían los monjes.

Después del nacimiento de estas austeras iglesias, nos encontramos con el renacimiento de la plástica, representada en la escultura románica, que resulta muy llamativa, puesto que precisa de interpretación, y para realizarla, de conocimientos religiosos que la mayor parte de los habitantes medievales no comprendían hasta sus últimas consecuencias, pero que sí tenían. La escultura románica comienza en el siglo XI invadiendo el exterior y el interior de los edificios, las fachadas y los claustros. Tiene una finalidad didáctica con diversos destinatarios: los capiteles del claustro son vistos por los monjes en sus paseos y, por tanto, son para ellos; las portadas con sus arquivoltas, dinteles y tímpanos llaman la atención de los transeúntes. Se trata de figuras espiritualizadas, a veces con deformaciones estudiadas, que responden a un contenido religioso, que los habitantes de los poblados conocen de memoria. Los temas fundamentales son: el Pantocrátor, el Juicio Final, la Virgen sedente, el Cristo crucificado y la Ascensión. El gran ejemplo universal de escultura románica es el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela.

La última dimensión en llegar al arte románico es la pintura. Supeditada a la arquitectura primero, se desarrolla en los ábsides con la misma temática que la escultura; luego se traslada a los muros. Se trata de pintura al fresco, sin perspectiva y con un toque más popular que la escultura; se prescinde del paisaje para centrarse en la representación religiosa. En España los frontales de los altares cobran gran importancia. El mejor ejemplo de esto lo encontramos en la Iglesia de San Clemente de Taüll y en San Isidoro de León.

Hablar del arte románico, tratando de situarlo en el tiempo y en el espacio, es una empresa compleja en la que no hay consenso entre los especialistas. Por eso, aporto una tabla (tabla 1) propia y esquemática, que intenta aclarar algunos conceptos para el lector medio.

Tabla 1. El arte románico en el tiempo y en el espacio

Períodos	Cronología	Características	Ejemplos
Antes del románico		Basílicas sin ornamentación exterior	
Primer románico	814-817	Decoración con grandes arcadas	Abadía de Kornelimünster
	IX	Ornamentación lateral	San Vital en Rávena
	923-949	Decoración del ábside. Bóveda de cañón (949)	Monasterio d'Amer (Gerona)
	1015-1023	Naves y ábside decoradas Cúpula (1030)	Santa María de Naula (Bérgamo)
Segundo románico	1050	Arquitectura sin escultura	San Martín de Canigó
Románico pleno	1050-1150	Arquitectura, escultura y pintura	Catedral de Santiago de Compostela
Románico tardío	XII-XIII	Pérdida de vitalidad expresiva	Santa María de Iranzu (Estella)

Elaboración propia

Guillermo de Dijon

La tesis del origen lombardo del arte románico fue abandonada a finales del siglo pasado[6]; estaba basada en la personalidad de Guillaume Fecamp o

[6] J. Gueraut, "Guillaume de Volpiano et l'expansion clunisienne", *Bulletin Monumental* 120, no. 3 (1962): 284.

Guillermo de Volpiano, que fue abad de San Benigno de Dijon entre 989 y 1031. Es el constructor de numerosos monasterios tanto en Borgoña como en Normandía. Haciendo abstracción del origen del arte que nos ocupa, es interesante preguntarse acerca del papel de Guillermo en la difusión del románico. Este personaje era hijo de un conde italiano de familia sajona, nacido en la región de Novara; tuvo de madrina de bautismo a la emperatriz Adelaida, esposa de Otón I, el Grande.

Guillermo nació en el 962 en el pueblo de San Guilio, cerca del lago de Porta, en el norte de Italia. A la edad de siete años, ingresó en el monasterio de Lucedio donde se encontró con Mayolo que lo llevó a la abadía de Cluny en el 987. Después de dirigir el priorato de Saint Saturnin, se convirtió en abad de San Benigno de Dijon en el año 989; al año siguiente fue ordenado sacerdote. Entre 1003 y 1006, con la ayuda de sus hermanos, construyó la Abadía de Fruttuaria en los terrenos que su familia tenía cerca del río Po. Sabemos que dirigió la reforma de San Benigno y de Santa Trinidad de Fécamp.

Poco a poco se convirtió en amigo y consejero de príncipes, haciendo de su monasterio de San Benigno un importante centro de acogida, donde se alojaron personalidades ilustres de la época. Tenemos una importante cita explícita en la vida del rey Roberto II el Piadoso, donde se recoge que Guillermo estaba a su lado cuando entró en la capilla de su palacio[7]. A su muerte, el 1 de enero de 1031, gobernaba 40 abadías y 1.200 monjes; es indudable que su influencia debió marcar todos estos lugares y personas.

Guillermo hizo reconstruir su abadía de San Benigno en el año 1002. Desde luego que no podemos decir que fuera el arquitecto de la obra, pero desde luego tuvo que ser uno de los agentes más eficaces en la inspiración de ese monasterio. Nos consta su interés por la arquitectura en una carta que el duque Ricardo II de Normandía escribe en 1023, aludiendo a los consejos que el abad de Dijon le da para la construcción de los edificios conventuales de Fécamp[8]. En este momento, se está construyendo el monasterio de Mont Saint-Michel y podemos observar similitudes con Dijon, aunque no podemos saber en qué dirección ocurrió la influencia. En la abadía de San Benigno, encontramos un capitel decorado con doble fila de volutas y espirales que

7 L. Le Rolland-Raumer, "Essai de reconstitution du réseau égocentré de Guillaume de Volpiano", *Sciences de l'Homme et Société* (2019) 5.

8 J. Gueraut, "Guillaume de Volpiano et…", 285

no tiene parangón en Francia, pero que podemos encontrar en Pieve de San Leo (Rávena); aunque se trata de un caso aislado, podemos imaginar que Guillermo trajo este tipo de decoración de su Italia natal.

Esta figura tan singular, fue clave en la expansión del románico y sus ideas fueron plasmadas por las iglesias que se fueron construyendo. Nos interesa especialmente conocer su vida a través de la red de relaciones personales que estableció, porque se trata del método que nos va a permitir vislumbrar la influencia teológica y artística de este personaje.

Las funciones de Guillermo de Dijon como abad le obligan a frecuentar el mundo eclesiástico. Sabemos que estuvo vinculado con varios obispos de la zona y que tuvo una especial relación con Brun de Roucy, obispo de Langres. A este respecto destaca la fundación de Fruttuaria, creada de la nada por Guillermo, con el apoyo de sus hermanos; al ser una obra tan personal, se encargaba de buscar mecenas, desde el emperador hasta el papa. Consiguió una bula de Benedicto VIII en 1012 para este monasterio quedara bajo la exclusiva protección del papado. También sabemos que participó en varios consejos de paz junto a los obispos de la zona. Sin embargo, no siempre sus relaciones con el clero secular eran buenas; tenemos datos de que rechaza algunos cargos que le son ofrecidos por el obispo de Verceil, porque le pide a cambio un juramento de fidelidad que bordea la simonía.

Sus relaciones con los papas están marcadas por su lucha contra la venta de cargos eclesiásticos, como en la carta que escribe a Juan XIX (1024-1032), probablemente en el 1024. Durante otra de sus estancias en Roma, se confirma la adquisición de Bèze para San Benigno. A pesar de la importancia que seguramente tendrían estos viajes a la Santa Sede, apenas tenemos referencias de las misiones que tenía en cartera. Hemos de suponer que eran tan discretas, que no constan en las fuentes que poseemos.

Sus vínculos con el mundo monástico también son sobresalientes. Entre sus relaciones podemos encontrar a un monje (Raoul Glaber), tres abades relacionados con Cluny (Mayolo, Odilón y Widric) y a Jean de Fruttuaria. El monasterio de Saint-Evre de Toul fue puesto bajo la jurisdicción de Guillermo por el obispo Berthold de Toul, en el 996 y Widrich era uno de los monjes presentes en la llegada de nuestro personaje. Esto nos lleva a recordar la dispersión geográfica de los monasterios puestos bajo autoridad, lo que le obligó a recurrir a "ayudantes" que gestionaran el monasterio en su nombre y velaran por las buenas costumbres. Entre estos, destaca Jean de Fruttaria

que era un hombre muy similar a Guillermo: oriundo de la península itálica, fue ermitaño antes que monje y nombrado abad por nuestro personaje. Cabe subrayar que Guillermo nunca fue abad de Fruttaria. La relación entre Guillermo y el abad Mayolo es importante; podemos decir que fue su padre espiritual, puesto que sacó a Guillermo del monasterio de Lucedio, lo llevó a Cluný y completó su formación; finalmente lo colocó como abad en San Benigno. Las relaciones que mantuvo con Odilón, quinto abad de Cluny, también son destacables, pues conocemos que Guillermo fue el promotor de la vocación monástica de Odilón, que lo llevó hasta Cluny y que mantuvo conversaciones epistolares con él, muy frecuentemente.

Las relaciones de Guillermo con los laicos también son llamativas: todos ellos eran pertenecientes a la nobleza: dos emperadores, dos duques, cuatro condes y un marqués. Algunas de ellas son por lazos familiares y otras son breves interacciones. Sabemos que se presentó ante Roberto II el Piadoso y de su esposa, Constanza de Arlés, para consolarles por la muerte prematura de su hijo Hugo; también actuó de consejero real en el conflicto que el rey tenía con sus hijos en 1027. Podemos destacar la fuerte relación que unía a Guillermo con Ricardo II de Normandía, puesto que le confió la abadía de Fécamp en 1001, en donde yacía su propio padre, Ricardo I.

Es necesario recordar la relevancia de los viajes que realizó Guillermo. Pasó la mayor parte de su vida en los caminos, viajando de un monasterio a otro de los que gobernaba[9]. Además, viaja en forma de peregrinación al monasterio de Saint Michel de la Cluse; este camino parece tener un componente iniciático, puesto que al poco tiempo se encuentra con Mayolo. Los viajes en que es convocado por los príncipes de la época o aquellos en que Guillermo desea visitarlos, tienen como finalidad la fundación de monasterios. Puede resultar chocante esta vida itinerante en un monje, cuya vida suponemos recluida tras los muros del claustro. Sin embargo, es la forma carolingia de demostrar la autoridad abacial, sobre los miembros de la nobleza[10].

Como conclusión, podemos confirmar la importancia de Guillermo de Dijon en la vida social, política, religiosa y artística del siglo X. Esto le hace

[9] Le Rolland-Raumer, “Essai de reconstitution…”, 105.

[10] I. Rose, Circulation abbatiale et pouvoir monastique de l’époque carolingienne au premier âge féodal (IXe-XIe siècles), Des sociétés en mouvement. Migrations et mobilité au Moyen Âge. Le Congrès de la SHMESP, Paris 2010, 265.

presentarse como uno de los grandes divulgadores y, tal vez, creadores, del arte románico que se extendió por el Occidente europeo.

Claves teológicas

Innovaciones litúrgicas

La entrada en Occidente de los pueblos germánicos con la formación de las nuevas nacionalidades europeas, va a tener consecuencias en la liturgia romana, que es débil para afrontar el choque con este nuevo mundo que llega. La mentalidad religiosa de estos pueblos, caracterizada por el miedo a Dios, el fuerte individualismo y un sentimiento de escrúpulos, irá poco a poco impregnando la liturgia, que se verá transformada con una mayor dosis de pensamiento en la muerte, menor importancia de la comunidad y un subrayado de la culpabilidad individual.

Desde el siglo VII empieza un movimiento que pretende adoptar la liturgia romana, aunque será el poder de Carlomagno quien haga un intento de unificación litúrgica que permitirá, años después, que en el monasterio de San Albano de Maguncia se comience la composición del Pontifical romano-germánico (950), que recoge elementos litúrgicos carolingios y que es acogido en muchos lugares, incluidos Milán y Roma. A pesar de ello, son muchas las iglesias locales que tienen celebraciones especiales de los santos locales, variantes de las misas votivas y oraciones del celebrante.

Por otra parte, aumenta el desprestigio del papado debido a la indignidad de algunos de los sucesores de Pedro, lo que motiva un cambio de mentalidad eclesiológica: como consecuencia de las luchas contra el arrianismo que profesan la mayor parte de los pueblos germánicos, se insiste mucho en la divinidad de Cristo, que se va separando de la Iglesia. Antes se pensaba en la Iglesia como el cuerpo de Cristo y se daba culto al Padre por medio del Hijo; sin embargo, parece como si ahora fuera una religión, cuya jerarquía adora a Cristo. Como consecuencia, la liturgia se clericaliza, los ritos se complican y el pueblo se convierte en sujeto pasivo.

Esta mentalidad cambia la manera de concebir la Eucaristía que, en gran parte, deja de ser un acto comunitario, para centrarse en la figura del sacerdote: se trata de una acción privada del ministro, donde el fiel se convierte en un mero asistente. Se pierde el sentido pascual y festivo de la

celebración, y se subrayan los aspectos devocionales de la Pasión de Cristo. La misa se convierte en un rosario de confesiones públicas de indignidad por parte del sacerdote y otras oraciones personales que se realizan en diversos momentos: cuando se accede al santuario, cuando se preparan los dones, cuando empieza la liturgia eucarística y cuando se acerca el momento de la comunión[11]. Se abandona la penitencia pública y comienza a tener éxito la penitencia tarifada, a la que se añaden las peregrinaciones. Se abandona el catecumenado por la proliferación del bautismo de niños. La liturgia se dramatiza, llegando a una solemnidad esperpéntica sin base popular detrás, puesto que el pueblo no entiende ni el idioma y ni los ritos; por eso, aparecen los dramas litúrgicos, la mayor parte de ellos centrados en la Pasión, donde el pueblo llano puede entender lo que pasa. En Cluny y en los monasterios que dependen de él, el oficio divino se complica y se alarga de tal forma que queda únicamente en manos de los monjes; las críticas de san Bernardo proceden de una concepción totalmente distinta de la liturgia[12]. Todo esto está motivado por una nueva concepción del tiempo por parte del hombre altomedieval[13].

Hay una indudable relación entre el arte eclesial y la liturgia; el estudio de los ritos debe ocupar un lugar importante en la historia del arte. Aunque los historiadores del Medievo siempre se han interesado por las funciones litúrgicas de los edificios dedicados al culto, hay grandes diferencias de enfoque entre unos y otros. No es momento de profundizar en este asunto hablando de los diferentes autores, pero es común a todos ellos que la decoración románica contribuye a la creación de un espacio litúrgico determinado, donde las sólidas piedras representan la fe de los fieles, que construyen un determinado concepto eclesiológico, centrado en el altar, que contiene las veneradas reliquias de los santos[14]. Por tanto, tenemos que afirmar que la arquitectura de estas iglesias tiene en cuenta la tipología de las celebraciones litúrgicas que se van a celebrar en ellas, y con su forma quiere

[11] R. Cabié, "La eucaristía", en: A.G. Martimort, *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona 1992, 437.

[12] P.M. Gy, "Historia de la liturgia en Occidente hasta el Concilio de Trento", en: Martimort, A.G., *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona 1992, 85.

[13] La falta de espacio nos impide profundizar en este tema de un gran interés social, histórico y teológico, pero se puede consultar: A. Hossiau, "La liturgie comme manifestation du temps de Dieu dans le temps des hommes", en: *Rituels. Mélanges offerts au père Gy,* Paris 1990, 327-337.

[14] E. Palazzo, "Art et liturgie au Moyen Age", *K+A* 56 (2005) 46-53.

llevar a los fieles hasta una experiencia religiosa que no puede motivarse en el exterior del edificio. La comunidad cristiana se siente salvada por Cristo; sin embargo, la compartimentación del espacio celebrativo aumenta la soledad del individuo y el aislamiento en su trabajo para vencer las tentaciones del Maligno antes de ser juzgado por Cristo[15].

El edificio de culto cristiano no es un templo. Responde a una concepción muy diferente de la que los judíos tenían respecto al Templo de Jerusalén que era la morada de Dios, como lo fue la tienda del testimonio durante la vida nómada de los hebreos. Para los cristianos, el templo ya no está hecho por la mano de los hombres, sino que es la santa humanidad de Jesús. Además, los cristianos bautizados, también son templos del Espíritu Santo, donde mora la Trinidad[16]. En este sentido hay que considerar que los cambios litúrgicos son consecuencia de una nueva lectura teológica mezclada con la lectura histórica; la liturgia se inserta en cada una de las épocas en las que el misterio eucarístico se actualiza. Por eso, cuando nos proponemos estudiar un ritual no hay que fijarse solamente en los elementos que lo componen, sino que es preciso buscar su significado dentro del marco global en que se inscriben[17].

> Las vicisitudes experimentadas por la liturgia, sus diversificaciones, modificarán profundamente la planificación y disposición de las iglesias. Los estilos que podemos distinguir no son solo una facilidad de clasificación arqueológica: expresan concepciones espirituales diversas según los países y las épocas, y por ello hay que aprender a apreciarlos todos, so pena de desconocer la gran riqueza y legitimidad de esas concepciones (SC 122-123)[18].

Todas estas modificaciones tienen consecuencias en la arquitectura de las iglesias. Al principio, viviendo en aldeas pequeñas y con poca afluencia en las celebraciones, se necesitan edificios pequeños, sencillos, donde se sienta la presencia de Dios en el interior. Conforme aumenta la solemnidad de las celebraciones, es necesario ampliar el espacio, para facilitar la dramatización

---

15 J. Plazaola, "Historia y sentido...", 279.

16 Y. Congar, *El misterio del Templo*, Barcelona 1964, 173-180.

17 J. Aurell, "La liturgia en la Edad Media", *Memoria y Civilización*, 4 (2001) 245.

18 A.G. Martimort, "Estructura y leyes de la celebración litúrgica", en: Martimort, A.G., *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona 1992, 226.

de la liturgia y la acumulación de asistentes. Esto hace que sea esencial la comunicación entre el celebrante y los fieles[19], lo que llevó a que el presbiterio fuera elevado. Por otra parte, el auge de la devoción a los santos y a sus reliquias, determinó la presencia de un espacio debajo del altar, cerrado con una rejilla, donde se colocaba el sarcófago de un santo y que se podía visualizar desde fuera; era la *confessio*, que pronto se sustituyó por un pozo en forma de túnel que se llamó cripta.

También es el momento en que se desarrollan los altares portátiles y los rituales litúrgicos serán un observatorio privilegiado para conocer las circunstancias sociales, políticas y culturales del momento. El altar fijo desempeñaba un papel central en la definición eclesiológica del espacio litúrgico medieval, sin embargo, la función del altar portátil es apenas señalada; podemos pensar que éstos últimos mostraban la voluntad de la Iglesia de no circunscribir el espacio eclesial a los recintos consagrados de los templos y ampliarlos al espacio infinito de la naturaleza[20]. En este sentido podemos pensar en una evolución desde el templo como lugar de protección del pueblo, hasta la naturaleza como espacio donde Dios también puede ser encontrado; de alguna manera es el paso del templo románico (silencio) al templo gótico (luz). Las imágenes de la escultura románica más desarrollada, explican la complementariedad entre la obra divina de la creación y el espacio consagrado del templo, muy lejos de la sociología de Émile Durkheim con sus planteamientos de oposición entre sagrado y profano.

A partir de esta época se producen nuevas formas de devoción privada, más afectivas, cuya manifestación más importante es el nacimiento de las misas votivas, dedicadas a una petición concreta, como las buenas cosechas o la lucha contra la esterilidad; una característica importante es el culto a la Virgen María que se favorece con las procesiones públicas, que recuerdan la peregrinación judía por el desierto. La multiplicación de las misas votivas hace que aumenten los altares laterales, con lo que el edificio debe ampliarse, con naves a los lados de la central; cada sacerdote está en su lugar, con unos pocos asistentes o con ninguno, y todos a la vez celebrando la eucaristía. Por otra parte, el altar central atrae las miradas de la asamblea, pero también la

[19] L. Debevec, "Krščanska sakralna...", 747.

[20] E. Palazzo, L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'antiquité et au moyen age (Culture et société médiévales 15), Brepols 2008.

sede del obispo y los ambones desde los que se lee la Palabra; el ábside será poco profundo, para ayudar a la sonoridad del recinto; la sede y los espacios para las lecturas, estarán elevados para que los fieles pueden ver lo que se hace allí y hacerse oír por todos.

Religiosidad popular

La crisis de la penitencia pública y su paso a la penitencia tarifada tiene tres causas probables: en primer lugar, era demasiado rigurosa y los fieles no querían someterse a ella, por otra parte, los monjes convencen a todos de que incluso los mejores son dignos de progresar y, finalmente, la aparición de una nueva forma de penitencia traída por monjes irlandeses al continente[21]. En la penitencia tarifada solo interviene el sacerdote y el penitente. El ritual comienza con una exhortación del sacerdote; luego hay una confesión directa por parte del fiel acusándose de las faltas cometidas o con la recitación de una fórmula de confesión, en la que se acusa globalmente de todos los pecados; posteriormente ambos, sacerdote y penitente, recitan siete salmos penitenciales para que, al final, el sacerdote determine la penitencia que hay que cumplir, que podía ser la participación en una procesión penitencial. En estas procesiones los penitentes podían llegar a ir vestidos de saco, con la cabeza cubierta de ceniza, llevar los pies descalzos o dándose de latigazos en la espalda.

Desde los primeros siglos existieron lugares que manifestaban de una manera especial la presencia de Dios. Estos lugares eran los vinculados a la tierra donde vivió Cristo o a los sepulcros de los mártires. Oleadas de peregrinos se dirigían a Santiago de Compostela buscando el sepulcro del Apóstol, a Mont Sant-Michel para dar culto a san Miguel o iban hasta Vézelay para honrar a santa María Magdalena. A este respecto conviene afirmar que ni los historiadores que relatan el pasado ni los pastoralistas que prevén la evangelización del futuro, deben olvidarse de la trascendencia de estos caminos, de la influencia de estos lugares en la piedad popular, ni de los intercambios litúrgicos que pueden suponer[22]. El Camino hacia Compostela fue importante en los países cercanos a España y sabemos que existieron canteros

[21] P.M. Gy, "La penitencia y la reconciliación", en: Martimort, A.G., *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona 1992, 674.

[22] J. Évenou, "Procesiones, peregrinaciones, religión popular", en: Martimort, A.G., *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona 1992, 825.

itinerantes que se movían entre estos países y llevando sus ideas de un sitio a otro; sin embargo, debemos pensar que no sólo fueron vehículo de imágenes y símbolos, sino que la movilidad que tenían, cercana al nomadismo, influyó en ver el camino como signo de desarraigo, de tal forma que esta itinerancia, adquiere una mística que podemos llamar escatológica[23].

Por otra parte, las cruzadas emprendidas por el Papado y los reyes cristianos para recuperar los "Santos Lugares", tuvieron un impacto en la difusión del arte románico considerando los siguientes aspectos[24]: el movimiento de personas que conllevaban, de idea de unidad y actuación frente a un enemigo común, el intercambio de ideas con Oriente y la necesidad de proteger a los peregrinos. También hay que señalar que los cruzados, a la vuelta de su aventura oriental, se sintieron más generosos con sus donaciones a las iglesias locales y a los monasterios, donde pedían obras de estilo bizantino; el ejemplo más llamativo son las construcciones eclesiásticas de la ciudad de Pisa.

Las imágenes románicas tienen un indudable valor didáctico; se utilizaban (y pueden seguir siendo utilizadas) como elementos catequéticos tanto para el pueblo fiel en la iglesia, como para los monjes en el claustro. Será difícil imaginarnos lo que podía sentir el hombre románico, dentro de una sociedad fuertemente jerarquizada, cuando se acercaba a la portada de la iglesia: piedra historiada, que le remitía a la promesa expectante de la Parusía. En un mundo lleno de incertidumbres y tragedias, el fiel parecía que, acudiendo al templo, quería sacudirse el polvo de sus harapos y cubrirse con el manto blanco de las iglesias[25]. Esto viene a ratificarse con las palabras del papa Gregorio I (540-604): pictura est laicorum literatura (la imagen es la escritura de los laicos) y las reflexiones de San Juan Damasceno (675-749) que afirma que, cuando le torturan los pensamientos, se refugia en la iglesia, donde las pinturas cautivan su vista y llevan su alma a alabar a Dios.

Pero estas imágenes también pretenden reflejar las vivencias de los fieles, que gustan de unas u otras en dependencia de sus experiencias. En este sentido es bueno recordar las siguientes palabras:

---

[23] J. Plazaola, J., "Historia y sentido…", 365.

[24] A. Marxaney, recuperado el día 28 de febrero de 2023, en *https://acortar.link/SyziRE*.

[25] R. Glaber, citado en: L. Muñozy G. Ruiz, "El arte de enseñar a través del arte: el valor didáctico de las imágenes románicas",*Educatio* 20-21 (2003)228.

> Los primeros Cristos románicos son Cristos muertos, pero reflejando la paz divina; vestidos regiamente, y frecuentemente cubiertos con corona real, como corresponde al principio de yuxtaposición. Más tarde se les representará vivos, casi desnudos y en agonía, aunque expresando todavía su invicta paciencia y su serenidad sobrehumana. Sólo más tarde, el pueblo se sentirá mejor ante los Cristos extremadamente dolorosos como expresión y redención de los sufrimientos del pueblo mismo[26].

El arte cristiano va variando a lo largo de las diferentes épocas: durante los primeros siglos se representó a Cristo como muy joven, descansando o llevando la oveja perdida sobre sus hombros. Luego, comienza a representarse como crucificado y cabe preguntarnos qué factores hicieron posible este cambio y cuáles eran las razones que llevaron a teólogos y artistas a expresarse así[27]. Siguiendo este razonamiento, la estética del románico es deliberada, nunca fruto del azar o de las circunstancias sociales. Con Labad Sasiaín podemos concretar en cinco los factores determinantes de la estética románica y su relación con el mundo religioso medieval:

1. El canon artístico griego y romano buscaba la belleza en sí misma, pero la Edad Media prescinde de la belleza y la sustituye por lo religioso. Lo importante es que el arte conduzca a Dios, independientemente de que pueda considerarse bello o feo. No es necesario fijarse en la materialidad de las obras, sino en lo que sugieren; el artista románico llegará a cambiar su obra si observa que provoca complacencia en el espectador.

2. El ser humano debe esforzarse por hacer el bien y por alejarse del mal; para ello, el románico representa el mal como algo aterrador, sin que haya lugar a plasmar la realidad tal como es. Hay que impactar al espectador, para que se aleje del infierno y aborrezca el pecado.

3. El románico es un arte idealista, porque se apoya en la filosofía de San Agustín que subraya que la realidad está en la idea; el gótico será naturalista. Por eso, el románico es un estilo simbólico, con una

[26] J. Plazaola, J., "Historia y sentido...", 357.

[27] F. Labad Sasiaín, *Fundamentos de la estética idealista del románico* (Cuadernos de investigación del Monasterio Santa María la Real, 20), Nájera 2004, 155.

expresividad casi abstracta. Las cosas concretas son accidentes, solo la idea lleva hasta el fondo de la sustancia.

4. Si lo bello es lo que conduce a Dios, este estilo debe conmover más que mover; por eso, tiene un marcado carácter pedagógico, para llevar al espectador, no a la experiencia sensible sino a la visión interior y silenciosa que enfoca hacia la vitalidad de Dios. El espíritu cristiano y la práctica ascética alejan al hombre de lo terreno y del pecado.

5. El hombre medieval se siente aplastado por el misterio, por lo irracional, ya que no puede entender el mundo que le rodea y, por eso, intenta colocar a Dios en todo aquello que supone un agujero para su comprensión. La fantasía de aquí es fruto de la realidad del más allá, hasta llegar a convertirse en magia y en sentimiento deseoso de milagros y signos sobrenaturales.

El culto a los santos

El creyente de hoy, considera pasado de moda el tema de los santos y se les da un valor secundario, puesto que pensamos que gira en torno a legendarias historias fantásticas y maravillosas. El hombre moderno, a diferencia del hombre medieval, ha expulsado de su conciencia a los santos y los ha reemplazado por otros ídolos. Sin embargo, las palabras de los santos tienen valor permanente y se alejan de todo sensacionalismo. Esto es lo que se captó en el Medievo y, por ello, se desarrolló ampliamente. La grandeza de las personas es demasiado deslucida, el heroísmo demasiado teatral y el genio suena a literatura; lo único que se mantiene en pie a través del tiempo es la santidad, porque habla de la realización plena de la capacidad humana[28]. Los santos hablan claro, y son huesos difíciles de roer; ellos son excepcionales porque han respondido a la llamada de Dios, viven alejados de toda mediocridad, conocen las debilidades de los hombres y cultivan la simplicidad recomendada por el Evangelio.

Escribir una biografía científica sobre un santo es una empresa abocada al fracaso, porque ellos se encuentran más allá de los tratamientos racionales: son figuras del ser. Por eso el cristiano debe tomar ejemplo de ellos, abrumarles a preguntas, meditar sus respuestas y sobre todo, entablar diálogo

[28] J. Huizinga, El concepto de la historia y otros ensayos, México 2010, 71.

interno con ellos. En la Edad Media comprendieron bien a los santos y lo hicieron, porque eran la representación de una nueva vivencia espiritual, porque la experiencia está cubierta de todas las posibles objeciones.

En el siglo IX se propagó la fiesta de Todos los Santos en honor de todos aquellos que están en el cielo con Dios, pero no están en las listas de la Iglesia. La sensibilidad popular unió esta fiesta a la de los difuntos, y aún hoy en día la gente va a los cementerios a recordar a sus familiares fallecidos; y es que ambas celebraciones tienen una relación profunda. En la fiesta, honramos a aquellos que están en la lista de Dios; son aquellos que vivieron en esta vida con las dificultades que nosotros estamos viviendo e incluso con problemas superiores a los nuestros. Ellos son la corona de Cristo y son importantes porque son hijos de Dios; Dios les ama, y el amor de Dios hace lo que expresa. Cuando recordamos a esos santos anónimos que hemos conocido, porque hemos vivido a su lado, nos damos cuenta que ser santo no es hacer cosas extraordinarias, sino hacer bien las cosas sencillas. Ellos se sintieron Iglesia y vivieron la historia practicando la misericordia, el perdón y la promoción humana; arreglando las cosas temporales, en sintonía con el plan de Dios.

En la Biblia podemos observar el culto a las tumbas de los justos, de la misma forma que entre los paganos era costumbre llevar flores y perfumes a las tumbas de los muertos[29]. Los cristianos, dentro de este contexto social, se diferencian en dos matices: prefieren la inhumación a la cremación y hablan del "día del nacimiento" (*dies natalis*) como del día de la muerte. Es frecuente que la comunidad se reúna en torno al sepulcro de los mártires para celebrar la eucaristía, porque el culto a los santos empieza con el culto a los mártires, a aquellos que dieron testimonio fidedigno de Jesús. Pronto asistimos a una difusión numérica y geográfica del culto a los santos, conforme la comunidad cristiana cobra mayor libertad de actuación en la sociedad romana. Se empieza a dar importancia al culto local, haciendo que cada lugar se encomiende a un santo concreto; con ello se singulariza la vivencia religiosa, a la par que es necesario aumentar el número de santos, para hacerse diferenciar de los vecinos.

A partir del siglo I, estas orientaciones sobre los santos empiezan a teñirse de sensibilidad religiosa, fruto de una espiritualidad distinta. Es entonces,

[29] F. Brovelli, "Culto a los santos", en: L. Pacomio, *Diccionario teológico interdisciplinar*, Salamanca 1985, vol. I,796.

cuando empieza a aparecer lo legendario, lo espectacular y lo fantástico ligado a la vida de los santos, a los que se les trata de personajes heroicos y excepcionales, muy diferentes a los humanos "normales" y con un discurso que, en muchos casos, no hace referencia al misterio de Cristo. A todo este proceso, podemos ponerle fecha: en 1250, Santiago de la Vorágine comenzó a escribir su "leyenda dorada", una especie de best seller del Medievo, que recoge las vidas de 180 santos, agrupados según el ciclo litúrgico. Aunque la idea de Historia que existía entonces es diferente de la actual, el autor "enriquece" sus vidas con contenidos fantásticos, que permiten echar a volar la imaginación de los lectores. Desde luego, que el dominico Santiago, lo único que hace es una recopilación de las historias que estaban presentes en el acervo popular medieval, con la finalidad de potenciar la religiosidad popular. La obra del arzobispo de Génova ha tenido mucha influencia en la iconografía de los santos.

Es seguro que la memoria de los hechos y lugares evangélicos fue transmitida oralmente por los cristianos de Jerusalén[30]. Sabemos que el emperador Adriano mandó rellenar con tierra y material de desecho, la zona que separaba el Gólgota del sepulcro de Jesús, para intentar hacer desaparecer el lugar de la cruz, que era objeto de culto por parte de muchos; encima de esa zona construyó templos paganos, sin darse cuenta que en realidad lo que estaba haciendo es fijar para siempre el teatro de la Redención. El emperador Constantino mandó al obispo de Jerusalén, Macario, que se encargara de derribar los templos de Júpiter y Venus y que construyera, en ese mismo sitio, una basílica que se consagró el 14 de septiembre del 335. Todo este movimiento dio lugar a la multiplicación del culto a las reliquias de los santos y, en especial, a las reliquias de la Pasión de Cristo. En sentido propio, reliquia es todo resto del cuerpo de un santo o beato; en sentido impropio, se usa para referirse a un objeto o prenda que utilizó. Se ha dicho repetidas veces que, tal vez gran cantidad de ellas son falsas, fruto de la inflación de objetos que hubo en la Iglesia a partir del siglo VI; sin embargo, su importancia no radica en su veracidad, sino en lo que estos objetos transmiten. El día 19 de enero de 2006, la Penitenciaría Apostólica emitió un decreto en el que podemos leer: "los corazones de los fieles han tenido siempre sentimientos de extrema piedad ante los instrumentos de la Pasión que han llegado hasta nuestros tiempos".

[30] L. Díez, "Reliquias de la Pasión", en: L. Díez Merino – R. Ryan – A. Lippi (dirs.), *Pasión de Jesucristo*, Madrid 2015, 1009.

Durante la Edad Media se iba a Roma a traer reliquias que eran regaladas a obispos y abades; a veces se intercambiaban entre diferentes iglesias o se exhibían con la intención de obtener limosnas. Hay que juzgar estos hechos en la época en que ocurrían, ya que eran menos reprobables que ahora. El IV Concilio de Letrán (1215) decidió que no se expusieran al público nuevas reliquias, sin la aprobación pontificia. No obstante, toda esta situación, hizo muy fácil la crítica de los protestantes y la destrucción de muchas reliquias. El Concilio de Trento (1545-1563) mantiene su culto, pero instituye comisiones para asegurar su autenticidad y recuerda que los cuerpos de los santos fueron "miembros vivos de Cristo y templos del Espíritu Santo" y una "nube de testigos" (Hb 12, 1) cuya materialización se da en el cristianismo primero. Los sepulcros de los mártires, serán lugares para la celebración eucarística que, a partir del siglo VI, se trasladan a los altares, que serán verdaderos sepulcros de los mártires y de los santos.

Resulta especial el reconocimiento del papa Benedicto XVI a los fieles que restauraron las iglesias, se movieron para su construcción y a los monjes que aprovecharon la seguridad política, las buenas cosechas y el desarrollo de las ciudades para aumentar las dimensiones de los edificios dedicados al culto:

> Pero fue principalmente gracias al entusiasmo y al celo espiritual del monaquismo en plena expansión, cómo se construyeron iglesias abaciales, en las que se podía celebrar la liturgia con dignidad y solemnidad, y los fieles podían permanecer en oración, atraídos por la veneración de las reliquias de los santos, meta de incesantes peregrinaciones. (Audiencia General, miércoles, 18 de noviembre de 2009)

La piedad medieval determinó un cambio sustancial en todo esto porque se empezó a dar más importancia a los santos como intercesores de las múltiples tribulaciones de la vida, abogados de enfermedades y protectores frente a las necesidades de la comunidad, olvidando su papel de modelos de virtud inmanente. La teología comenzó su reflexión acerca de este fenómeno destacando que las reliquias debían estar siempre referidas a algo diferente, que debían ser ocasión y estímulo de la piedad individual, buscando alejar a los fieles de algunos abusos cercanos a la magia y a la superstición. Se subrayaba el honor que se debía a estos objetos, pero no por pensar que en ellos hay algo divino, sino por la referencia que tenían a los prototipos de cristianos que son los santos. Sin embargo, estas reflexiones no llegaban al pueblo, que seguía metido en su religiosidad inmanente, viviendo un mundo medieval

muy complicado. Hasta el siglo pasado, no comenzó a determinarse que los misterios de la salvación realizados en Jesucristo, debían prevalecer sobre el culto a los santos (SC 111).

Todos estos cambios de mentalidad, de religiosidad y de devoción provocaron que se multiplicaran el número de iglesias y altares donde conservar las reliquias; que cada localidad deseara vincularse a un patrono o patrona que, de alguna manera, había elegido al pueblo, a través de una aparición o descubrimiento casual. Podemos tomar como ejemplo el monasterio de San Adrián de Sasabe, en el término municipal de Borau (Huesca). Sede del obispado de Huesca durante la ocupación musulmana de la capital, su extraña localización (en la confluencia de los torrentes Cancil y Lupán, que dan lugar al nacimiento del río Lubierre) en un lugar de frecuentes avenidas, que han semienterrado la iglesia, ha sido motivo de muchas controversias, aunque posiblemente esté relacionada con la aparición de alguna reliquia o alguna imagen.

El silencio

La teología moderna se ha olvidado del silencio[31]. Sin embargo, la vivencia religiosa medieval estaba impregnada de él, de una búsqueda del sosiego, de la paz, de la calma. Hablar del silencio en la actualidad puede suponer para muchos eliminar a la teología de su carácter científico, olvidando la realidad esencial de reflexionar; sin embargo, como dice una célebre canción litúrgica "el silencio es voz de Dios". El silencio, tan querido por el hombre medieval, es un camino que hay que recorrer buscando su significatividad y su esencialidad para el sujeto creyente.

Una de las primeras precisiones que tenemos que hacer respecto del silencio es que es bipolar: hay silencios que crean un clima de frialdad y de marginalidad, mientras que otros representan una paz y una tranquilidad de la que no querríamos salir nunca. No podemos dudar de la existencia del silencio, ni de que es previo a la reflexión, que nos permite adentrarnos en nuestra mismidad, percibir nuestras entrañas e identificarnos con nuestro propio misterio. Además, el silencio forma parte del ser humano, al poder experimentar en él la libertad; cuando permanecemos en silencio desconocemos lo que viene

[31] R. Fisichella, "Silencio", en: Latourelle, R., *Diccionario de Teología Fundamental*, Madrid 1992, 1368.

después, nos abrimos al futuro y tenemos que elegir entre la continuidad o la ruptura que supone la palabra: "hay un tiempo para callar y un tiempo para hablar" (Si 20, 18).

La Escritura describe al silencio como el factor determinante para la revelación. Cuando se habla de Dios, el silencio es sinónimo de misterio[32], porque se pide que no oculte su rostro ante el hombre; un hombre, que a veces se describe como perezoso ante las situaciones de silencio que se describen. Por otra parte, el Nuevo Testamento habla del silencio en los momentos claves de la vida de Jesús y especialmente en su Pasión; son silencios no misteriosos, como los veterotestamentarios, sino deslumbrantes en su sencillez. En la sociedad medieval, llena del ruido de las batallas, de la incertidumbre del final y de la palabrería, los monjes se sumergen en el silencio, para desconectar del momento; y esa desconexión se quiere hacer también en los templos por ellos construidos, de tal manera que la búsqueda del silencio se convierte en uno de los signos de la Alta Edad Media.

Resulta significativo que la Escritura comience con el gran silencio de Dios, un silencio original que es el paisaje de la Biblia[33]. Un silencio del que habla Ignacio de Antioquía en su carta Ad Ephesios: "una palabra pronunció el Padre, y fue su Hijo; esa palabra habla siempre en el eterno silencio y en el silencio tiene que ser escuchada por el alma"[34]. Pienso que estas palabras expresan como ninguna, la realidad que llevó al hombre medieval hasta recrear ese silencio en sus edificios religiosos. Edificios, donde los grandes muros y las pequeñas ventanas, permitían el aislamiento del mundo hostil. El silencio será el horizonte y el lugar privilegiado para desentrañar el misterio de la revelación de Dios (Is 45, 15). Porque Dios no está ni en el viento impetuoso, ni en el seísmo, ni en el fuego, sólo en el susurro del aire (I Re 19, 11-12).

En el Evangelio encontramos la palabra definitiva de Dios en Jesucristo, en su misterio global. Él es la palabra viva y eficaz que nos descubre la dimensión constitutiva de Dios: el amor gratuito. Sin embargo, Jesús habla también en sus silencios, en sus momentos de soledad y de aislamiento que le

---

32 R. Fisichella, "Silencio", en: Pacomio, L., *Diccionario Teológico Enciclopédico*, Estella 1995, 908.

33 A. Neher, *L´exil de la Parole*, Paris 1970.

34 Citado por: R. Fisichella, "Silencio", en: Latourelle, R., "Diccionario de Teología…", 1371.

permiten orar (Mc 1, 35); pero la teología de Marcos va más allá y presenta a Jesús pidiendo el silencio a sus discípulos, a veces, de forma enérgica; de la misma forma, hay que subrayar el silencio en el momento en que le pregunta Poncio Pilatos por la verdad (Jn 18, 38) o el silencio misericordioso con la mujer sorprendida en adulterio (Jn 8, 1-11). Pero el silencio sobrecogedor, lo tenemos desde el grito de la expiración en la cruz hasta la Resurrección: es el silencio del Sábado Santo, el silencio absoluto, el silencio que no es ausencia de palabras, sino plenitud de la Palabra.

Esta es la dimensión fundamental buscada en el Medievo a la hora de construir los templos; se trata de un redescubrimiento del silencio. Se trata de un silencio sagrado, pero no mágico, absoluto, pero para la escucha, expresivo y a la vez participativo, espiritual e iniciático; un silencio que camina a la contemplación y a la pedagogía. Es el silencio monástico para un arte monástico. Se trata de una nueva sensibilidad, fruto de la familiaridad con la Palabra de Dios que, siguiendo las enseñanzas de San Benito, se hace oír en el silencio interior. Los monjes no son unos apasionados del silencio; en sus escritos se habla de él siempre con moderación y se le atribuye un trabajo, con el que el monje ha de familiarizarse; es un medio entre otros muchos. Recordamos la fuerza del comentario lucano acerca de la primera discípula del Señor: "guardaba todas estas cosas y las meditaba en su corazón" (Lc 2, 19). En este sentido, resultan también significativas las moniciones diaconales de la época que llamaban a la escucha reverente, antes de la proclamación de la Palabra: *Silentium facite!*.

La liturgia románica es la escenografía de la voz[35] de forma que el silencio se instala en el templo, una vez acabada la celebración y es esencial para una experiencia situada en el lugar. Las reglamentaciones monásticas hablarán de un silencio que debe ser mantenido, preservado y protegido porque es el flujo para que circule la acción litúrgica[36]. Este aspecto llegaba a su mayor exponente en el oficio nocturno del Jueves Santo cuando se desviste el altar, se tapan las imágenes y sólo el silencio refleja la presencia de Cristo y el recuerdo de su Pasión; es el silencio ante el Monumento y el del Sábado Santo. Pero podemos ir mucho más allá, puesto que la experiencia interior

[35] V. Debiais, "Templo, Tiempo, Tempo en la iglesia románica", *Codex Aquilarensis* 32 (2016) 129.

[36] A.G. Wathen, Silence: The Meaning of Silence in the Rule of St. Benedict, Eerdmans 1973, 125.

de silencio refleja la infinitud de Dios; se trata de la armonía primigenia creacional, reflejada en el microcosmos del que está en oración.

El silencio puede ser la expresión perfecta de la trascendencia de Dios cuando se convierte en experiencia interior; se trata de un reflejo en el corazón humano de la inconmensurable grandeza del Creador. Entonces, el silencio se convierte en signo de algo que no podemos pronunciar ni representar en las imágenes, aunque pone en signo los límites del lenguaje articulado frente a la infinidad del misterio de Dios[37]: es el medio para describir lo que pasa en el ámbito de la iglesia.

Las imágenes románicas de los ángeles suelen presentarse con diversos instrumentos musicales, pero también simplemente mirando a Cristo en majestad sin decir nada, porque sus plegarias se encuentran integradas en el silencio de Dios: también con filacterias en las manos, sin ninguna inscripción, aludiendo a la dificultad que tienen las palabras para referirse a lo inefable. Los ángeles son los músicos del concierto silencioso del cielo[38]. También podemos recordar la representación de esos gritos sin ruido, presencia de la palabra sin sonido. Ambos aspectos están ahí, en la iglesia románica, porque describen lo que ocurre en el interior del templo. En la iglesia románica se conjuga la fascinación de la liturgia, el misterio de la Eucaristía, la locuacidad del silencio, el sosiego de la contemplación y la fraterna aceptación mutua; todo ello crece sin proponérselo, como el grano de la semilla de la parábola de Jesús.

Vida y muerte

El alma tiene necesidad de la fe para desarrollarse plenamente. El hombre sabe que es un ser finito con afán de infinitud, pero que la muerte apaga esa ansia de conocimiento indefinido. Dios crea al hombre con esa capacidad, que sólo puede plenificarse en la vida eterna; sin embargo, esta vida debe desarrollar al máximo todo lo que el alma necesita. Desde este planteamiento, arranca el arte románico y la población multiplica los templos para conseguir lugares donde conectar el alma con su Creador. Esto coincide con una época de desarrollo demográfico y de nuevas seguridades. Hay que contar con otro factor: la mayoría de los grandes conceptos teológicos cristianos

[37] V. Debiais, “Templo, Tiempo…”, 131.

[38] V. Debiais, “Templo, Tiempo…”, 133.

eran conocidos por los fieles que acudían a misa dominical en masa y que oían las homilías de los monjes que explicaban a diario los dogmas; a pesar de eso, había una parte, a la que la población general no tenía acceso, no por afán de secretismo, sino porque se consideraba que eran precisiones que sólo podían entenderse en un lenguaje culto como era el latín.

El monje románico tiene una visión de la realidad matizada por los terrores del año mil[39], el día del Juicio Final y los castigos correspondientes por los pecados cometidos. Por eso, observamos capiteles en los claustros, que nos recuerdan los siete pecados capitales y, algunos de ellos, con escenas sexuales explícitas, que avisan a los monjes de la gravedad de estos actos. También es muy frecuente la representación de Daniel en lucha con los leones, simbolizando la necesidad de combatir la tentación, en un momento en que el final parecía inminente. Hay que señalar que los temores milenaristas de los que a veces se hacen eco no pocos tratados de historia del arte, no son un problema fundamental para las gentes de la época que, probablemente, no sabían el año en que vivían; tal vez les atemorizarían mucho más, las invasiones de pueblos normandos o las enfermedades que asolaban el continente. Sin embargo, nos consta que la fecha del 25 de marzo, día de la Anunciación, provocaba temor si caía en Viernes Santo: se pensaba que el día de la Creación coincidió con el día de la Encarnación y era "peligroso" que cayera el mismo día de la muerte de Cristo.

El camino de la vida termina con la muerte que lleva a la esperanza porque nace un hombre nuevo, una nueva forma de vida. Inspirándose en la belleza del relato bíblico de Jonás, se presenta como el animal que traga al hombre para luego alumbrarlo en otro sitio; es el camino iniciático del creyente, que es llevado por Dios a donde no quiere ir. Este animal no hay que confundirlo con el león que tiene una gran complejidad simbólica, puesto que lo mismo representa la vida nueva, como la referencia a los Santos Lugares y a la justicia de Cristo. La gran referencia es la Pascua de Jesús[40], vencedor de la muerte, iniciador del camino de la Resurrección expresado en el Pantocrator[41]. Pero ese Cristo majestuoso no nos deja solos en el camino, sino que los

[39] D. Cuesta Gómez, *La espiritualidad del arte medieval: el románico y el gótico*, conferencia en el XXXVI Curso de Teología organizado por la Universidad de Cantabria y el obispado de Santander, Santander 2020, 1.

[40] X. Etxeberria, "La espiritualidad en…", 34.

[41] El arte románico crea este Cristo en majestad acuciado por resistir la herejía adopcionista

artistas románicos nos presentan testigos acompañantes, como Abraham en el sacrificio de su hijo, la historia de Job, las revelaciones a los Reyes Magos o la representación de Juan Bautista. Pero también hay referencia a la realidad ascensional que representa la vida, representada por las aves que vuelan alto, el arquero en forma de centauro, el árbol que crece hasta el cielo o la montaña.

No solo en los ábsides, sino también en los tímpanos encontramos a Jesucristo juez triunfante asociado a duras representaciones como la del pesaje de las almas (psicóstasis). Algunos piensan que se trata de algo predeterminado por los ideólogos románicos para meter el miedo a los fieles, pero pensamos que hay que ir más allá de soluciones simplistas y recordar el momento histórico de donde viene la sociedad medieval, y fijarse en las representaciones que se hacen de María como intercesora. Cristo es juez que castigará a los malos y premiará a los buenos, pero unos y otros siempre tendremos la posibilidad de solicitar el amparo de la Virgen, para que nos saque de este "valle de lágrimas" y nos muestre el camino de salvación. Pero no sólo María, sino la figura de San Miguel que apoya la mano en el platillo donde se pesan nuestras buenas obras, para inclinar la balanza a nuestro favor, mientras tapa la boca al diablo. Finalmente, el Agnus Dei y el crismón nos recuerdan el poderío del Señor; en este sentido viene a nuestra memoria la portada de San Bartolomé en Aguilar de Codés (Navarra) donde en el dintel figura esta inscripción en latín: "entraré en tu morada, Señor, y me postraré en tu santo templo".

Por todo lo dicho, el románico no condena la vida, ni teme a la muerte, sino que enseña a morir, viviendo. En esto, Cluny se hace un referente. El Liber tramitis aeui Odilonis, es decir, las costumbres cluniacenses bajo la abadía de Odilón, nos han trasmitido la lista de obras entregadas a los hermanos durante la Cuaresma; se trata fundamentalmente de obras de exégesis, entre las que destaca el comentario al Cantar de los Cantares de Haymon d'Auxerre[42]. Para los cluniacenses del año mil[43], la clausura es un espacio de

y subrayando la divinidad de Cristo como fundamento aglutinante de la fe de la Iglesia. Cf. J. Plazaola, "Historia y sentido…", 355.

[42] D. Iogna-Prat, "Hagiographie, théologie…", 241-257.

[43] Los terrores del año mil no son más que una invención romántica, pero tenemos que reconocer que los hombres y mujeres de la época vivían temerosos por todo lo que veían: la Iglesia en decadencia, pueblos violentos invadían sus tierras, la sensación de final de una época y de una forma de vida y los numerosos comentarios del Apocalipsis que aparecen en este

purificación donde el monje es asimilado a los santos; por eso, es importante apoyarse en el recuerdo de los difuntos para poner en orden el mundo de los vivos. Resulta interesante la descripción que se hace del cuidado de los moribundos: cuando la muerte está cercana, toman una cama especialmente hecha, cubierta por el cilicio y por cenizas, y colocan allí al enfermo; se trata de una última batalla espiritual. En los años de Odilón, Cluny se vuelve independiente y desarrolla una reflexión doctrinal combinando hagiografía y teología[44]. A través de los santos, educan lo secular, distinguen los buenos de los malos, llevando a los primeros hasta la Parusía, a la par que garantizan la paz de la Iglesia.

Los símbolos en una nueva antropología

En torno al año 1000 ocurren cosas importantes para el arte románico: se funda el monasterio de Cluny (910) que va a ser el gran difusor de esta forma de construir; se consolida la unidad europea por la que tanto había luchado Carlomagno, y se hace en torno a la religión y al latín; se desarrollan las obras monásticas, lo que determina una dominación abacial que compite con el poder feudal y real, merced a los privilegios otorgados por el Papa; y aparecen personalidades importantes que van a alumbrar una nueva eclesiología como el abad Oliba en Cataluña, el obispo Bernwald en Hildesheim, el arzobispo Gelmírez en Santiago o Guillermo de Dijon en Francia. A esto hay que sumar los hombres que deciden financiar las obras; se trata de nobles que quieren congraciarse con la Iglesia, que tienen mala conciencia por los bienes adquiridos con usura o que desean repoblar una región recién conquistada, por ejemplo, en la Península Ibérica. Primero hay que determinar o incluso crear la necesidad espiritual del templo, para luego soñar la obra, adecuándola a los recursos materiales que se tienen, buscar promotores y desarrollar la construcción. Son pasos costosos que requieren concepción, imaginación y ejecución.

Para detectar la espiritualidad que encierra este estilo no hace falta mas que pasearse relajadamente y con espíritu oracional, por los lugares en que se encuentra, contemplarlo[45] y aprender a penetrar el simbolismo del románico.

---

momento histórico.

44 L.K. Little, “La morphologie des malédictions monastiques”, en: *Annales E.C.S.*(1979) 6-58.

45 X. Etxeberria, “La espiritualidad en…”,7.

El símbolo tiene un sentido primario que nos hace participar de otro segundo, oculto o latente que necesita al primero para ser comprendido. Se diferencia de la alegoría en que esta no necesita del sentido primario, una vez que ha sido traducida. El simbolismo del románico precisa de la experiencia, para ser aprehendido; por ejemplo, ver en las bóvedas románicas, en sus círculos y semicírculos, el cielo, solo puede ser comprendido por aquel que ha vivido una noche estrellada. Este simbolismo, siempre parte de la vivencia existencial, para llevarnos hasta la metafísica, porque tiene un sentido didáctico trascendental; solo lo que se ha vivido, puede comprenderse y puede llevarnos más allá de esa realidad finita.

El símbolo siempre ha estado presente en la vida del hombre, en todas las tradiciones culturales y en todas las religiones. El símbolo despierta la conciencia y establece una relación entre el inconsciente y el consciente, de manera que nos permite administrar la realidad e ir más allá de los determinismos socioculturales. Resulta indispensable para que el hombre comprenda la experiencia religiosa, porque nos desvela lo invisible. Es tan importante que el filósofo neokantiano sueco Ernst Cassirer los utiliza para definir al ser humano[46]: la característica principal del hombre es su capacidad de simbolización y en el estudio de los símbolos podemos comprender la esencia humana. Cuando el hombre se encuentra integrado en el símbolo, percibe su papel en la creación y nace el profeta, que es el hombre capaz de transmitir los conocimientos sobre Dios al pueblo, a través del arte y los símbolos[47]; esto es lo que le ocurre al hombre medieval contemporáneo del románico, un estilo que está lleno de antropología y simbolismo, un estilo que necesita al símbolo para explicar lo inefable y visibilizar lo invisible.

El hombre medieval se expresaba más con imágenes que con ideas, más con sensaciones que con razonamiento; todo ello porque se encontraba sumergido en un mundo de realidades que no comprendía, un mundo misterioso al que se enfrentaba todos los días. Esta realidad hizo que tuviera gran éxito entre las personas cultas la lectura de El Fisiólogo[48], un bestiario medieval que no pretendía describir la realidad natural, sino que presentaba animales fantásticos, alegorizándolos, con intención moralizante. Es de allí

[46] E. Cassirer, *Symbol, Myth and Culture*, New Haven1979.

[47] J. Ries, *El símbolo sagrado*, Barcelona 2013.

[48] El autor de este libro, escrito en griego en el siglo III y traducido al latín en el IV, es desconocido.

de donde el cantero románico toma sirenas y centauros, arpías y esfinges, grifos y basiliscos, aunque hay grandes posibilidades de que fueran aportaciones del ideólogo del programa iconográfico, más que del obrero que cincelaba las figuras. Frente al simbolismo agustiniano que recuerda la cualidad de lo divino, en esta época que nos ocupa, tenemos la simbología del Pseudo-Dionisio Areopagita donde se parte de la desemejanza y es, a través de esa distancia que lo separa, como el hombre puede acercarse a Dios[49]. El lenguaje visual románico desea desprenderse de los detalles, para quedarse con la esencia, con lo necesario para representar el significado, permitiendo la iniciación espiritual a través del símbolo; se trata de lo que se ha llamado "educación simbólica"[50].

No es el momento de hacer un repaso completo a los diferentes símbolos que utilizan los constructores y canteros románicos, pero es bueno presentar la teología que está detrás de los más significativos. La arquitectura románica tiene una visión del cosmos que está centrada en un Dios especialmente trascendente, el totalmente Otro, pero nada ajeno a la realidad humana; ya hemos hablado del cielo conexionado con la bóveda o la perfección natural con la esfera. El crucero, donde se unen el transepto y la nave central, forman una cruz que remite al Hijo de Dios tendido en la tierra antes de ser elevado. El cuadrado que forma el claustro monacal es perfecto, con sus lados iguales, simbolizando los cuatro puntos cardinales, es decir, la totalidad de la creación. El hombre, poco a poco debe ascender hasta el cielo dejando la tierra tras de sí; esto se representa por las múltiples arquivoltas en la portada del templo y por la torre en el caso de que la haya. Para construir los templos se buscan lugares en los que se sienta el soplo del Espíritu, lugares elevados, orientados hacia el Este, por donde sale el sol, para que penetre por las ventanas del ábside e ilumine el altar que representa a Cristo. La inmanencia humana se plasma con libertad en los canelones del agua de lluvia, donde se representan escenas cotidianas.

El ser humano es visto como una compleja síntesis entre pecado y gracia; esta mezcla se representa con el grifo, un animal mezcla de león y águila. Este ser simbiótico que es el hombre, en su vida tiene que hacer una opción fundamental, una decisión básica expresada en el doble camino; esta elección es propia de cada uno, pero no en soledad, puesto que contamos con

[49] Gómez Redondo, C., "La imagen catecumenizadora…", 6.

[50] J.J. Pi, La Estética del Románico y el Gótico, Madrid 2003.

el apoyo de Jesús, el Enviado por Dios para señalar el camino correcto, que es la espiritualización. Sin embargo, existe una lucha interior entre las dos opciones de las que hablamos simbolizadas en la lucha del caballero contra el dragón apoyado por el ángel que representa la gracia; esta disputa interna también puede representarse con el entrelazado de plantas. El románico nos propone un camino espiritual[51] a través de la simbología.

[51] X. Etxeberria, "La espiritualidad en…", 26.

Bibliografía

Aurell, Jaume. "Memoria y Civilización." *Memoria y Civilización* 4 (2001).

Benedicto Salas, Rafael. *La construcción de la arquitectura románica*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2015.

Briel, P. "Histoire du Christianisme." *Univers de la Bible*. Accedido el 28 de febrero de 2023. *https://acortar.link/wnEYJf*.

Brovelli, F. "Culto a los santos." En *Diccionario teológico interdisciplinar*, editado por L. Pacomio, vol. I, 796. Salamanca: Sígueme, 1985.

Cabié, R. "La eucaristía." En *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, editado por A.G. Martimort, [páginas específicas]. Barcelona: Herder, 1992.

Cassirer, Ernst. *Symbol, Myth and Culture*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Congar, Yves. *El misterio del Templo*. Barcelona: Estela, 1964.

Cuesta Gómez, David. "La espiritualidad del arte medieval: el románico y el gótico." Conferencia presentada en el XXXVI Curso de Teología organizado por la Universidad de Cantabria y el Obispado de Santander, Santander, 25 de febrero de 2020.

Debevec, L. "Krščanska sakralna arhitektura pred cerkvenim razkolom." *Bogoslovni vestnik* 75 (2015).

Debiais, V. "Templo, Tiempo, Tempo en la iglesia románica." *Codex Aquilarensis* 32 (2016).

Díez, L. "Reliquias de la Pasión." En *Pasión de Jesucristo*, editado por VV. AA. Madrid: San Pablo, 2015.

Etxeberria, Xabier. *La espiritualidad en el románico*. Bilbao: DDB, 2010.

Évenou, J. "Procesiones, peregrinaciones, religión popular." En *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, editado por A.G. Martimort. Barcelona: Herder, 1992.

Fisichella, R. "Silencio." En *Diccionario de Teología Fundamental*, editado por R. Latourelle. Madrid: BAC, 1992. - "Silencio." En *Diccionario Teológico Enciclopédico*, editado por L. Pacomio. Estella: Verbo Divino, 1995.

Gaillart, G. “Cluny y España en el arte románico del siglo XI.” Comunicación presentada en el Simposio de la Facultad de Letras de Burdeos, 10 y 11 de marzo de 1961.

Glaber, R. Citado en *El arte de enseñar a través del arte: el valor didáctico de las imágenes románicas,* por Luis Muñoz y Gonzalo Ruiz, *Educatio* 20-21 (2003).

Gómez Redondo, Carlos. “La imagen catecumenizadora en el arte Románico.” *Iberian* 7, no. 1 (especial II aniversario).

Gueraut, J. “Guillaume de Volpiano et l’expansion clunisienne.” *Bulletin Monumental* 120, no. 3 (1962): 284-292.

Gy, P.M. “Historia de la liturgia en Occidente hasta el Concilio de Trento.” En *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, editado por A.G. Martimort. Barcelona: Herder, 1992.

Hossiau, A. “La liturgie comme manifestation du temps de Dieu dans le temps des hommes.” En *Rituels. Mélanges offerts au père Gy*. Paris: Cerf, 1990.

Huizinga, Johan. *El concepto de la historia y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Iogna-Prat, Dominique. “Hagiographie, théologie et théocratie dans le Cluny de l’an Mil.” En *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle)*. Actes du colloque de Rome (27-29 octubre 1988). Roma, 1991.

Labad Sasiaín, F. *Fundamentos de la estética idealista del románico*. *Codex aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio Santa María la Real*, 20 (2004).

Le Rolland-Raumer, L. “Essai de reconstitution du réseau égocentré de Guillaume de Volpiano.” *Sciences de l’Homme et Société* (2019).

Little, L.K. “La morphologie des malédictions monastiques.” En *Annales E.C.S.* 1979.

Martimort, A.G. “Estructura y leyes de la celebración litúrgica.” En *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, editado por A.G. Martimort. Barcelona: Herder, 1992.

Martín Hernández, F. *La Iglesia en la Historia*. Madrid: Atenas, 1990.

Marxaney, A. “The Impact of the Crusades on Romanesque Art.” The 4 Network. Accedido el 28 de febrero de 2023. https://acortar.link/SyziRE.

Neher, André. *L´exil de la Parole*. Paris: Seuil, 1970.

Palazzo, E. “Art et liturgie au Moyen Age.” *K+A* 56 (2005): [páginas específicas]. - *L’espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l’autel portatif dans l’antiquité et au moyen age*. Colección Culture et Société Médiévales, no. 15. Turnhout: Brepols, 2008.

Pi, J.J. *La Estética del Románico y el Gótico*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003.

Plazaola, J. *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: BAC, 1966.

Ries, Julien. *El símbolo sagrado*. Barcelona: Kairós, 2013.

Rondet, Henri. *Historia del dogma*. Barcelona: Herder, 1972.

Rose, I. “Circulation abbatiale et pouvoir monastique de l’époque carolingienne au premier âge féodal (IXe-XIe siècles).” En *Des sociétés en mouvement. Migrations et mobilité au Moyen Âge. Le Congrès de la SHMESP (Nice, 4-7 juin 2009)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2010.

Valle y Díaz, F. “El arte cristiano y su hermenéutica: entre la estética y la teología.” *Toletum* 48 (2003): 9-31.

Vilanova, Evangelista. *Historia de la teología cristiana*. Barcelona: Herder, 1987.

Wathen, A.G. *Silence: The Meaning of Silence in the Rule of St. Benedict*. Grand Rapids: Eerdmans, 1973.

Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón