

El artista-artesano y su microcosmos a finales de la edad media

Resumen

Los siglos del gótico final de la Edad Media fueron, en el género pictórico en concreto, una época de continuidad de presupuestos en el terreno del arte y de incorporación de elementos naturalistas, pero también reflejaron la importancia del influjo del pensamiento en boga, por ejemplo, el del hermetismo.

Palabras clave: Artista-artesano, reglas Tradicionales, vulgarización, Belleza, Hermetismo

The artist-craftsman and microcosm in late Middle Age

Abstract

The centuries of the final Gothic of the Middles Ages were, particularly in the pictorial genre, a time of continuity of presuppositions in the realm of arts as well as incorporation of naturalistic elements. However, they also reflected the significant influence of ways of thinking in vogue, such as hermeticism, for instance.

Keywords: Artist-artisan, Traditional rules, vulgarization, Beauty, Hermeticism

*Universidad Central de Venezuela.

El planteamiento de este pequeño artículo parte de la idea de Ernst Gombrich de que, pese a lo que se acostumbra a pensar en el gran público e incluso entre expertos, lo que llamamos arte no va por delante del pensamiento sistemático. Y esto no entra en contradicción con la creatividad del artista, sino que simplemente pone de manifiesto su despliegue en un determinado contexto con el cual interactúa, sin que esto suponga un determinismo rígido que opaque la libertad creadora. De esto nos vamos a ocupar en las próximas líneas en la etapa final del Medioevo, concretamente en el plano pictórico, pero primero vamos a contextualizar al artista-artesano¹ medieval.

El artista-artesano a finales del medioevo

La condición del artista-artesano típica de la civilización bajomedieval no se modificó en esta época, al menos en su sustancia... ya que, como antes, éste siguió siendo por lo general un laico, agremiado en una ciudad, con todo lo que esto implica en el condicionamiento de su vida: el gremio es un refugio, protege, ayuda a la formación, pero es cerrado, controla la vida y desconfía de la iniciativa individual. Asimismo estas corporaciones atesoran secretos técnicos y reglas Tradicionales² para la realización de su trabajo.

Y este es el marco general. Los ejemplos que se presentan a veces como novedades, de pintores-empresarios después de 1300 que reciben encargos, contratan y dan trabajo a un equipo de ayudantes y van de un lugar a otro tienen su claro precedente en las compañías que construían catedrales. Tampoco el hecho de que sus nombres sean mencionados revela una gran novedad en este aspecto: eso sí, al igual que los aristócratas de las armas y de las letras en medio de la mentalidad de la vanidosa gloria terrena revalorizada, expresa el lento crecimiento del individualismo de los laicos en esa sociedad (Duby: 1997).

¹ Utilizaremos esta expresión para referirnos a los artesanos medievales (en este caso a los que se dedicaban a lo que denominamos hoy *Bellas Artes*), entre los cuales el “arte” era la habilidad personal para realizar determinados “artefectos” y no éstos en sí mismos. Asimismo esta expresión sirve para marcar distancia con la concepción de “artista” que comienza a desarrollarse desde el Renacimiento.

² En el sentido que le dan algunos de los autores aquí mencionados, como Burckhardt o Coomaraswamy, que son “tradicionalistas”: esta Tradición es un conjunto de principios que poseen una inmutable validez normativa que es de carácter metafísico transmitidos a través de las religiones y/o por sistemas simbólicos; por lo tanto esta acepción no se refiere al folklore o a lo transmitido en el tiempo en el seno de una comunidad. En este sentido podemos poner el ejemplo de la intensa influencia del pitagorismo, no sólo en la música y matemáticas medievales –y renacentistas-, sino en disciplinas como la arquitectura.

Algo sí se puede inferir como novedoso: la progresiva promoción social de la pintura (sierva de la arquitectura como lo era la escultura, tiempos antes). Por lo demás, los artistas-artesanos en todas las áreas seguían estando en una posición de dependencia o subalterna (muy lógica en su época, dada la extracción social de los pintores en esta sociedad de *ordines*) cuyo trabajo valía menos que el material que usaba para éste³: debía ejecutar *sumisa y fielmente*, y su libertad creadora se limitaba a los múltiples recursos de su oficio.

En relación con la progresiva promoción de la pintura está el asunto del comercio de las obras de arte, es decir, de obras realizadas de antemano (sin ser encargadas), ofrecidas y expuestas para su compra en tiendas. Como Duby nos dice (1997) allá en 1328 París se dedicaba a exportar e importar pequeños objetos artísticos -como las tablas pintadas-, en una creciente demanda que ni las epidemias ni las guerras del siglo podrán frenar; es un fenómeno nuevo, de vulgarización o “laicización” si se le quiere llamar así del comercio del arte, primero entre los burgueses pudientes de las ciudades y luego, desde esas tiendas antes mencionadas, a personas menos adineradas, que compraban objetos artísticos realizados en serie, con poca invención y que respondían a la moda gótica.

Así pues, los mercaderes modificaron profundamente el mundo de la producción pictórica y el del arte en general: buscan obviamente ganancias rápidas ante un público ávido de poder consumir aunque fuesen los retazos del gran arte, eliminando en lo posible costos de fabricación y con materiales de segunda... algo que nos parece muy propio de nuestra época. La xilografía apareció para abaratar precios y captar más clientela. Además los comerciantes afectaron los modos de representación pictórica: un público más amplio, iletrado, cuando no tosco y poco aficionado a la abstracción, requería simplificar temas y dirigirlos más hacia la emotividad, por ejemplo, y el *relato* cobraba aquí importancia.

Por lo que respecta a la importancia de la decisión personal del cliente ahora éste se apropia de la obra de arte, ya ésta no se dirige tanto a una comunidad (que solía ser la monástica, o las iglesias de las cofradías).

El ambiente de la creación

³ Independientemente de que a veces hubiese artistas que eran auténticas celebridades y que podían elegir a sus clientes (y no siempre, pese a ello).

En esa situación comercial descrita, encarada a la producción lo más masiva posible y funcionando de cara a la demanda del vulgo, no era posible realizar creaciones auténticas: ese ambiente lo proporcionaron los *mecenas*, lo que es igual a decir en el siglo XIV la aristocracia, ya fuese laica o clerical, pero sobre todo es la primera la que va a tomar la batuta⁴ y dentro de los viejos marcos de relación, quedando a discreción del artista-artesano la trama de la expresión, lo cual no es poco, y un grandioso territorio de investigación se abre ante él... aunque la obra de arte siga dependiente del cliente, es decir, depende de la sociedad y de la moda.

Las instituciones eclesiásticas, que fueron perdiendo relieve lentamente en el terreno artístico por la crisis del monaquismo y las comunidades canónicas tradicionales, se vieron suplantadas por comunidades de otros órdenes más austeras (como los cartujos) y sobre todo por los frailes mendicantes, que en teoría eran refractarios hacia lo decorativo y la creatividad artística (lo que por lo general no pudo manifestarse abiertamente por simples cuestiones de pragmatismo). Muchos altos cargos, entre ellos el Papa, continuaron teniendo importancia en cuanto al mecenazgo, pero se comportaban como los príncipes laicos de su época, es decir, ostentosamente, cuando no para manifestar su gloria personal.

Es entonces en el mundo caballeresco de la aristocracia cortesana en donde se va a producir gran parte del arte de la época final del Medioevo, independientemente de que éste sea un arte mayormente religioso en sus temáticas. Sus valores tienden hacia lo ostentoso, a la glorificación de individualidades, a los temas relacionados con el amor cortés, pero también, dentro del clima de la época, hacia la religiosidad mística. La literatura cortés va a influir poderosamente y también comienza a aparecer el tema literario clásico (en realidad nunca había desaparecido del todo) y no sólo en Italia: toda Europa occidental tiene su moda de clásicos grecorromanos en un periodo que va hasta los primeros decenios del siglo XV, cuando ya se inicia en Italia el “Renacimiento” pictórico después de Masaccio.

Las relaciones de la pintura con el pensamiento

⁴ Los artistas-artesanos se ligaban al comprador por un contrato ante notario en el cual se fijaban precios, plazos de entrega, y cosas tales como la mismísima organización de la composición, elección de los colores, disposición de personajes, gestos, aspecto. Si se ligaban a un mecenas como domésticos eran mantenidos, cumplían una función particular, recibían salario... esta situación era buscada por los artistas de prestigio, por los grandes beneficios y porque los liberaba de las restricciones de la corporación.

Muchas obras durante el siglo XIV fueron creadas como representaciones de algo abstracto, de ideas o doctrinas: la propaganda religiosa es un ejemplo. Pero, a diferencia de lo ocurrido entre los siglos XI al XIII los nuevos mecenas también imponen ahora visiones más personales: en los cuadros se refleja el concepto del mundo del donante, expresado en valores y no con abstracciones; la vulgarización y laicización ha afectado al arte en el sentido de que ya no se ocupa tanto por instruir, exponer ideas, sino que simplemente refleja los modelos sociales. Y esos modelos eran los mismos tanto para los cardenales como para los príncipes o los banqueros enriquecidos: los del clérigo o el erudito y los del caballero, que ahora triunfan plenamente.

No obstante, la base teórica fundamental del arte del Medievo no es alterada, sino en todo caso incorpora el nuevo gusto por las formas naturalistas, de raigambre franciscana, pero también del gusto del mundo caballeresco.

Como dice Coomaraswamy (2001) el artista-artesano es, mucho más que un individuo, un *canal* a través del cual halló expresión la conciencia unánime de la comunidad orgánica e internacional. Todo ello deviene de los orígenes, de los fundamentos del arte medieval y que no son otros que los del cristianismo, eso sí, dentro de la tradición platónica-plotiniana: Dionisio el pseudo-Areopagita, en su obra *De Divinis Nominibus*, en el capítulo titulado “De pulcro et bono”⁵, inspirado en la doctrina de Platón de lo *relativamente bello* y de la *Belleza absoluta*: hay una *Belleza* que existe siempre, inmutable, impasible, absoluta, uniforme consigo misma... lo *relativamente bello* son la multitud de cosas bellas que participan de esa Belleza.

Dionisio piensa que lo bello es lo que participa de la belleza y llama belleza a esta participación en el poder embellecedor que es la causa de todo lo que es bello en las cosas. Pero lo bello supersubstancial es llamado Belleza de modo absoluto, porque lo bello que está en las cosas existentes deriva de ello. Este “superbello” es el principio y causa eficiente de todas las cosas, las mueve y las conserva por amor a su propia Belleza; es el fin de todas (causa final) y todas están determinadas por ella (causa ejemplar). Lo bello y lo bueno son pues lo mismo y no hay nada que no participe de lo Bello y Bueno. Este esquema de cosas

⁵ “Pero llamamos Hermosura [Belleza] a aquel que trasciende la hermosura [belleza] de todas las criaturas, porque éstas la poseen como regalo de Él, cada una según su capacidad. Como la luz irradia sobre todas las cosas, así esta hermosura todo lo reviste irradiándose desde el propio manantial”. P.301.

se mantuvo inalterable durante el medioevo y lo retoma tanto Tomás de Aquino⁶ como Ulrich Engelbrecht de Strasburg, discípulos de Alberto Magno.

Volviendo a Coomaraswamy (2001) él considera inconcebible el divorcio de la belleza respecto de la verdad (derecho de nacimiento de todo lo que está hecho *bien y fielmente*, no es cuestión de gusto) y esta belleza es deleitable legítimamente, sin ser el fin que el artista se proponía, que no era otro que expresar su tema.

Y cuando no están valorando en la época lo simbólico y lo didáctico, evalúan la “destreza”, “habilidad”, el “ingenio” y sobre todo el “color”⁷ reluciente, brillante (por sus cualidades anagógicas, de elevación)⁸. Y esa “destreza” también fue valorada especialmente en el Renacimiento, pero como ilusión creada o demostración de verdad científica, sólo en estos contextos, mientras en el medioevo la “destreza” era un valor en sí mismo. Así pues, la “fama” del artista pudo haber estado asociada a su “mano firme”: al artista quizá se le podía negar la cualidad de la creatividad, pero se apreciaba su maestría, disciplina manual y la ejecución de la obra.

Las huellas de la filosofía hermética

La pintura surge del caos: los pigmentos son la *hylé* o materia prima (femenina), que participan de la existencia cuando a través de su Intelecto (Espíritu) se le dé forma. Así el pincel es un instrumento (masculino) divino, que da forma⁹. Los hermetistas-alquimistas preconizaban un *refinamiento de la materia* que es lo que el artista-artesano hace, cuando transforma la materia informe.

El concepto de *materia* combina estrechamente lo espiritual con lo sensible, puesto que materia y espíritu son los dos polos originarios, activo y pasivo, masculino y femenino, entre los cuales se mueve todo lo existente: la manifestación del espíritu requiere un soporte

⁶ Belleza como el esplendor de la bondad: es una relación sujeto-objeto, la experiencia estética es un “placer desinteresado” y la belleza es una *cualidad objetiva* la cual puede definirse. En su *Summa theologica* dice que la belleza requiere tres cosas, a saber, la integridad o perfección, proporción o armonía, claridad o brillo. Para Erwin Panofsky la integridad de la que habla Tomás es totalidad, orden entre partes es proporción; claridad está en relación a la metafísica de la luz y esplendor, tan importantes en el pensamiento medieval, a los que Tomás añade los colores.

⁷ Todo muy plotiniano.

⁸ El color dorado de los fondos de las representaciones era llamado “luz”.

⁹ Los instrumentos se identifican con los atributos divinos: así pues, la entrega de las herramientas en las iniciaciones artesanales. Y este instrumento es el signo externo de una facultad espiritual que lo liga a su prototipo divino, el Logos.

material, y la materia no podía sostenerse a sí sola. En el mundo aristotélico de la escolástica la naturaleza de todo ser era reducida a estos dos principios fundamentales, forma (*eidos*) y materia (*hylé*), ininteligibles por separado pero comprensibles cuando van juntos.

En el hermetismo -el cual conocían muy bien Alberto Magno y sus discípulos-, pretende que contemplando activamente la naturaleza y penetrando sus secretos el hombre descubre el Todo y puede conocerse a sí mismo; a diferencia de la ciencia profana¹⁰, que en su curiosidad se pierde en la multiplicidad de los fenómenos y modelos de explicación y que se divide a medida que progresa, el hermetismo anima al iniciado en su búsqueda de un centro espiritual del hombre y del mundo de las cosas, eterno, indivisible, único.

En la praxis hermético-alquímica, el *philosophus per ignem* manipulaba a las criaturas simples y repetía a su escala lo que Dios había hecho en grande; trataba de *recrear un microcosmos* y para ello medía sus pasos y los relacionaba con la naturaleza. Así era la obra pictórica: el pintor manipulaba la materia informe representada por todos aquellos compuestos que eran sus colores y la superficie en que se aplicaban (ya fuese madera o una pared)¹¹, tratando de *recrear* en sentido estricto; *transmutación* de metales para el hermetista o de colores para el pintor llevaban a ello, y esta obra era realizada con los mismos rituales, imprescindibles para todo: la afanosa búsqueda, las plegarias solicitando inspiración, la meditación y contemplación, porque la luz del intelecto es del Verbo, no nuestra (Burckhardt: 2000).

Así reza la *Tabula Smaragdina*¹²:

Verdad sin mentira, cierto y muy verdadero:
lo que es inferior es como lo que es superior;
y lo que es superior es como lo que es inferior,
para los cumplimientos de los milagros de una sola cosa.
Y como todas las cosas fueron desde uno,
por la meditación de uno sólo,
igualmente las cosas fueron nacidas por ello
de una cosa, por adaptación.

En el atañor hermético-alquímico, la materia en cocción sufre cambios cromáticos considerables, en este orden: primero, negro (nigredo) que luego se transforma en blanco

¹⁰ Esa ciencia que se coló por la brecha abierta por Ockham, cuando consideró que las cualidades racionales del hombre sólo servían para la investigación del mundo físico, para la denominada *filosofía natural*.

¹¹ De hecho, la palabra griega *hylé*, la materia aristotélica, designaba a la madera.

¹² Se trata de un fragmento de la versión publicada en Nürnberg en 1541.

(albedo), después enseguida pasa a una especie de amarillo (citrinitas) y finalmente alcanza el rojo (rubedo) cuando ha llegado a su estado más perfecto. A ningún pintor se le escapaba el significado simbólico de estos colores: en esta cultura cristiana el negro significaba la penitencia, el blanco la pureza y el rojo el amor y la caridad; sin amor no puede alcanzarse la salvación y el rojo para el hermetista es la *pedra filosofal*. No en vano en la *Commedia* de Dante, Beatrice aparece vestida de distintos colores en los cantos del Cielo, primero en un interesante verde, que, entre otros, es el color de la muerte, al igual que el negro; después blanco y por último rojo.

Referencias bibliográficas.

- Barasch, M. (2001). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza.
- Burckhardt, T. (2000). *Principios y métodos del arte sagrado*. Palma: Olañeta.
- Cirlot, J.E. (1991). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Coomaraswamy, A.K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Palma, Olañeta.
-*Teoría medieval de la belleza*. Palma, Olañeta. 2001.
- Duby, G. (1997). *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid: Cátedra.
- Gombrich, E. (1997). *Historia del arte*. NY, Phaidon.
- Hermes Trismegisto (2001). *La Tabla de Esmeralda*. Madrid: Mestas.
- Pseudo Dionisio Areopagita (1995). *Obras completas*. Madrid, BAC.
- Suckale, R. et al. *Gótico*. Taschen.