

Misticismo y alta política.

Apuntes para una asimilación del concepto de *tránsfuga* a la personalidad de Bernardo de Claraval

Bernardo de Claraval encaja perfectamente, a nuestro parecer, en la categoría de personaje *tránsfuga* por diversos motivos. En primer lugar, porque fue un hombre de fe que renunció, en plena juventud, a un destino potencialmente privilegiado para recluirse en el seno de una humilde comunidad monástica, Císter, a cuyo futuro éxito contribuyó de manera decisiva. Más adelante, y dando otro brusco giro a su vida, se vio impelido a abandonar los estrechos límites de su abadía para hacerse oír en el mundo entero, para influir no sólo en la religiosidad de su tiempo –y en la futura–, sino también en las esferas política y militar, aspecto este último que, a priori y en ausencia de otras consideraciones, parecería difícilmente compatible con su probada condición de místico, pleno de espiritualidad. Sorprende también porque persuadió a muchos para convertirse en *tránsfugas*, para abandonar de pleno sus vidas anteriores y entregarse a la obra del Císter. Pero además, Bernardo nos interesa especialmente porque sin haber tratado nunca de manera expresa sobre lo que actualmente convenimos en llamar “arte”, llegó a ser, consciente o inconscientemente, el motor del desarrollo del arte cisterciense, extendido por todos los confines de Europa para llegar, incluso, a Tierra Santa.

Hablar sobre el Císter equivale a hacerlo de Bernardo de Claraval. Aunque no fuera el fundador de la orden –había sido fundada en 1098 por Robert de Molesme, un *tránsfuga* de Cluny–, de la mano de su personalidad arrolladora llegaron el éxito y la expansión de la misma por toda Europa. Sin su intervención es muy probable que el Císter hubiese languidecido en el anonimato, y su figura fue, como quedó dicho, capital en el nacimiento del arte ligado a la orden.

Tercero de los siete hijos del señor Tescelin, oficial del duque de Borgoña y de su esposa Aleta, Bernardo de Fontaine nace hacia 1090, en el seno de un linaje noble, familiarizado con el ejercicio de las armas y con dominio sobre tierras y vasallos, circunstancias todas que frecuentemente se han situado en la base de su futuro comportamiento público. Abocado al clero desde niño, fue educado en un cabildo de canónigos en Châtillon-sur-Seine (Borgoña). Aunque tal vez lo previsible, por su cuna y educación, hubiera sido proseguir la carrera eclesiástica medrando en el seno de una orden próspera y firmemente establecida, en el joven Bernardo alentaba un espíritu que buscaba el contacto con lo divino fuera de los caminos establecidos y en consonancia con la idea primigenia del cristianismo evangélico. Probablemente el mismo espíritu que hizo que en abril de 1112 se presentase a las puertas de una abadía marginal, como era la de Cîteaux (Císter), decidido a “regenerarse”, a dar un giro radical a su vida y a las de cerca de treinta personas –entre ellas cuatro de sus hermanos– que le acompañaban.

En aquel entonces, la gracia de Dios envió a esta iglesia clérigos letrados y de alto linaje y laicos poderosos en el mundo y no menos nobles, en muy gran número; de suerte que treinta postulantes llenos de entusiasmo entraron de golpe en el noviciado. (*Pequeño exordio del Císter*)

Al año siguiente al de su llegada a Cîteaux, comenzaba la expansión de la orden con la fundación de la abadía de La Ferté, y dos años más tarde, cuando Bernardo contaba veinticinco, fue enviado por Esteban Harding, a la sazón abad de Cîteaux, a fundar una nueva filial, Clairvaux (Claraval), de la que Bernardo sería abad hasta su muerte. Desde Claraval, Bernardo remodeló los esquemas originarios de la orden, al tiempo que el Císter se multiplicaba por doquier. De este modo, se fundarán hasta trescientas treinta y nueve casas repartidas por toda Europa (de ellas, cincuenta y seis en España).

Tras diez años de dedicación absoluta a su comunidad de Claraval, Bernardo inicia en 1124 su actividad pública, en el transcurso de la cual y en palabras de J.G. Atienza,

[...] Bernardo de Claraval se nos presenta como un gigantesco monumento de geniales y grandiosas contradicciones, capaz de enderezar los acontecimientos históricos y de influir sobre los más poderosos al tiempo que redactaba los que, probablemente, son los textos más revolucionarios de la teología cristiana; capaz de influir en las corrientes estéticas de Occidente y de transformar los ideales eclesiásticos de su tiempo, a la vez que crea las estructuras de los órdenes militares, que habrían de trocar el sentido de la política de los estados cristianos y las razones esperpénticas de la jihad –la guerra santa– cristiana.¹

Bernardo y el arte cisterciense

Como adelantábamos al inicio, ninguno de los textos generados por Bernardo de Claraval permite atisbar el más mínimo interés del santo hacia lo que hoy entendemos por obra de arte. Lo paradójico de esta situación es que el arte cisterciense, reconocible en todas y cada una de las fundaciones de la orden dispersas por la geografía europea, jamás hubiera sido posible sin su prédica. Para aproximarnos a la consideración que Bernardo tenía de lo bello en el terreno artístico habremos de remitirnos a la composición literaria y a la música, los únicos campos sobre los que se permitió emitir juicios estéticos. Así, a propósito de la interpretación musical y en carta dirigida al abad de Montier-en-Mer, Bernardo afirmaría:

Si hay canto, que sea pleno de gravedad, ni lascivo ni rudo. Que sea dulce sin ser ligero, que agrade al oído a fin de conmover el corazón, que calme la cólera, que no vacíe el texto de su sentido, sino que, por el contrario, lo enriquezca.²

Como comprobaremos, la medida, el equilibrio que Bernardo propone para la ejecución musical, podrán hacerse extensivos a toda la obra cisterciense. Esto se cumplirá hasta el punto de que este arte, intensamente espiritual, iconoclasta y desprovisto de toda afectación es inseparable de la moral que él quiso inculcar a los monjes de su orden y, por extensión, a toda la cristiandad.

A pesar de la citada ausencia de consideraciones hacia el arte por parte de nuestro autor, es posible extraer de su discurso una excepción, la *Apología ad Guillelmum abbatem*. Está dedicada a su amigo Guillaume, abad benedictino de Saint-Thierry, un hombre de gran cultura y que pensaba incorporarse pronto a la orden cisterciense (de nuevo un *tráfuga* reconvertido a la causa Bernarda). Este texto, el único de nuestro autor que hace referencia a la decoración de los templos, constituye una dura y mordaz crítica hacia las fundaciones monásticas de Cluny, y en ella se encuentra directamente involucrado el campo semántico

de la *suntuosidad*, término que concentrará las polémicas entre los cluniacenses y Bernardo de Claraval.³ En la *Apología*, Bernardo contrapone el lujo desplegado en Cluny con la idea Bernarda de simplicidad y pobreza como única manera de alcanzar lo trascendente, idea fundamentada en los principios del monaquismo oriental, que tan marcada influencia estaban llamados a ejercer en el espíritu cisterciense.

De este modo, y a pesar del creciente enriquecimiento experimentado por las ciudades en el siglo XII, el contacto con Oriente, verificado, entre otros cauces, a través de las cruzadas, despertó en el espíritu de los reformadores del Císter una voluntad de “renacimiento”, de regreso a los orígenes, afianzándose en unos principios que, por lo tocante a las casas de la orden, preconizaban austeridad y desnudamiento de todo lo superfluo, el edificio cisterciense concebido como proyección de la perfección moral.

[...] San Bernardo, por un lado, creó una teología mística cisterciense y, por otro, llevó hasta sus extremos, teorizándolo, el criterio de simplicidad y de pobreza de los primeros cisterciense y lo hizo penetrar en zonas, como la del arte, que hasta entonces no se habían visto afectadas. Ya no se trataba de pobreza, sino de una radical desnudamiento llevado hasta la obsesión. [...] y es de esta síntesis, unión de la de San Benito con la del monaquismo oriental, de donde emergió el espíritu cisterciense.⁴

Diez años después de la *Apología*, en 1134, y en consonancia con los preceptos enunciados por Bernardo en relación a las condiciones que habían de regir la vida monástica, el capítulo general –que reunía cada año en torno al abad del Císter a los abades de todas fundaciones de la orden– promulga por primera vez reglas específicas en relación al arte sacro. En ellas se limitaba la decoración de los códices a las letras capitales y se establecían una serie de prohibiciones, tales como la decoración de las portadas de los libros, el empleo del color en los ornamentos litúrgicos y en las vidrieras de los ventanales (que pasarían en adelante a ser de alabastro translúcido), las pinturas murales y la presencia de imágenes esculpidas y policromadas en las portadas de las iglesias o en otras dependencias del monasterio. Cinco años más tarde, y en consonancia con esos preceptos, se construiría la abadía de Fontenay, destinada a ejercer una influencia determinante en los cientos de edificios afines que, en adelante, se levantaron por toda Europa.

Sobre la arquitectura

En su *Apología*, Bernardo expresaba de manera clara los motivos de su repulsa hacia la arquitectura de Cluny, a la vez que delineaba, sin especificarlas, las directrices principales que en adelante habrían de regir la edificación de las casas del Císter:

Sin hablar de la inmensa elevación de vuestros oratorios, de su longitud desmesurada, de su anchura excesiva, de su decoración suntuosa [...] cuyo efecto es atraer sobre ellas la atención de los fieles y menguar el recogimiento.⁵

En consonancia con su crítica a Cluny, la arquitectura cisterciense –sin duda la manifestación externa que mejor caracteriza el espíritu de la orden– no derrocha su energía para elevar artificialmente la altura de las naves ni para inundarlas de luz mediante la apertura

de vanos, acciones, todas, que para los bernardos responden sólo a un orgullo improductivo. Sí procurará, en cambio, adaptar –e incluso, en ocasiones, mejorar– aquellas innovaciones constructivas que considere prácticas. Así ocurre con la bóveda de crucería, utilizada para cubrir las salas capitulares y los cruceros, o con el arco mitral. La depuración de las formas, la reducción del edificio a una estructura esquemática basada en la cuadrado y la ausencia de símbolos iconográficos serán las premisas sobre las que Bernardo edificará sus casas. Las mismas que permiten reconocer visualmente el arte cisterciense no importa en qué geografía.

Sobre las imágenes

Atención especial merecen las consideraciones de Bernardo acerca de las imágenes presentes en los recintos sagrados. Así como las cuestiones planteadas a lo largo de la Baja Edad Media en torno a la legitimización de la imagen sagrada tenían como objeto principal la figuración bidimensional presente en los iconos, las pinturas murales o las miniaturas, la escultura, por su parte, recorrería un camino más arduo para poder ser admitida, entre otras razones por las fuertes reminiscencias de idolatría pagana que subyacían asociadas a ella. En el siglo XII, sin embargo, la polémica a propósito de las imágenes no residía ya en su validez como representación verdadera –o no– de lo sagrado. Para Bernardo, por ejemplo, la imagen era superflua porque con su sensualidad y la compleja interpretación de su simbolismo distraía a los monjes del único fin legítimo: encontrar a Dios a través de la oración.

Así, Bernardo, refiriéndose a las figuras esculpidas de los claustros de Cluny denunciaba burlescamente en su *Apología*:

[...] entre los hermanos que leen en los claustros, ¿qué hace la ridícula monstruosidad, una cierta y admirable hermosura deforme y una deformidad hermosa? ¿Qué hacen, pues, los monos, inmundos, qué los fieros leones, qué los monstruosos centauros, qué los semihombres, qué los manchados tigres, qué los soldados luchadores, qué los cazadores trompeteros? [...] En una palabra, tanta y tan admirable variedad de formas diversas aparece por todas partes, que agrada más leer en los mármoles que en los códices, y ocupar todo el día admirando estas cosas singulares, que meditando en la ley de Dios. ¡Por Dios!, si no se avergüenzan de estas tonterías, ¿por qué, al menos, no se arrepienten de los gastos?⁶

Pero Bernardo arremete también contra las imágenes por el lujo inútil desplegado en su ornato, lujo que incitaba a admirarlas más por su belleza que por devoción y que, por otro lado, sustraía el pan a los pobres:

Se muestra la bellísima forma de un Santo o una Santa y creen que es más bella por estar decorada en más colores. Corren los hombres a besarla, se les invita a hacer donativos, y más la admiran por su belleza que la adoran por su santidad. ¿Qué piensas que se busca en todo esto? ¿La compunción de los arrepentidos o la admiración de los espectadores? ¡Oh, vanidad de vanidades, pero no más vana que insensata! Relucen las paredes de la iglesia, y ésta vive entre los pobres. Cubre de oro sus piedras, y abandona a sus hijos desnudos.⁷

Resumiendo la actitud negativa de Bernardo hacia la presencia de imágenes suntuosas en los recintos sagrados, expresada en la *Apología* (Cap. XII, 28), podemos destacar, siguiendo a J. Jaques Pi, los siguientes aspectos:

1. [...] atrae la mirada de los orantes e impiden su devoción; 2. es fruto de la ignorancia, la avaricia y la vanidad; 3. conduce a los fieles más hacia la ofrenda que hacia la oración; 4. provoca que se admire más la belleza de unas estatuas que la devoción hacia unos santos y, por tanto, conduce a los fieles a la idolatría; 5. no comporta la penitencia, sino la admiración en la contemplación y la simple complacencia; 6. perjudica a los pobres y beneficia a los ricos y curiosos; 7. conlleva una cierta vagancia intelectual a los monjes; 8. conlleva, también por parte de los monjes, una desatención de la meditación en privilegio de la complacencia sensible.⁸

No queremos acabar nuestro discurso sin hacer notar el hecho de que es precisamente en las muestras que del arte cisterciense han llegado hasta nosotros donde, a nuestro juicio, mejor podemos valorar el legado de Bernardo de Claraval. En efecto, a través de la depurada economía de sus formas, de su premeditada simplicidad –más patente aún en aquellos edificios que fueron abandonados a su suerte– podemos reconocer el espíritu de este *Doctor Melifluo* que supo reconvertirse a sí mismo y que intentó hacer lo propio con toda la humanidad.

Jorge Rivas

NOTAS

¹ Atienza, Juan G. (1994: 285), *Monjes y monasterios españoles en la Edad Media*, Temas de Hoy, Madrid.

² Duby, Georges (1992: 79), *San Bernardo y el arte cisterciense*, Taurus, Madrid.

³ De Bruyne, Edgar (1959: 233), *Estudios de Estética Medieval, III. El siglo XIII*, Gredos, Madrid.

⁴ Alcasent, Agustí (1974), *Història de Poblet*, Abadía de Poblet.

⁵ Duby (1992: 120), n. 25.

⁶ De Claraval, Bernardo, *Apologia ad Guilhelmum abbatem*, Cap. XII, 29, en Pi, Jéssica Joaques (2003: 287) *La estética del románico y el gótico*, Antonio Machado Libros, Madrid.

⁷ De Claraval, Bernardo, *Apologia ad Guilhelmum abbatem*, Cap. XII, 29, en Tatarkiewicz, W. (1989: 200-201), *Historia de la estética II. La estética medieval*, Akal, Madrid.

⁸ Pi (2003: 284), n. 338.