

puerto de las Castillas y Barrocales que se extienden hasta el Río, el que la rodea por sur y poniente, teniendo a este el cerro de San Lorenzo que también le domina, y 3 puentes sobre el insinuado Río, llamados el Nuevo, el de Truxillo y el de San Lorenzo y el...

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- Domínguez Ortiz, A., *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias. Historia de España Alfaguara*, III, Ed. Alianza Universidad, Madrid 1978.
- Kamen, H., *La España de Carlos II*, Barcelona 1981.
- Cortés y Cortés, F., *Militares y guerra en una tierra de frontera. Extremadura a mediados del siglo XVII* (Col. Cuadernos populares), Ed. Regional de Extremadura. Mérida 1991.
- , *El real ejército de Extremadura en la guerra de la restauración de Portugal (1640-1668)*, Servicios de Publicaciones de la UNEX, Mérida 1985.
- Velo y Nieto, G., *Escaramuzas en la frontera cacereña con ocasión de las guerras por la independencia de Portugal*, Ed. Diputación Provincial, Badajoz 1951.
- , 'Funestas expediciones de los portugueses por Sierra de Gata', en *Revista Alcántara*, julio-septiembre de 1953, año IX.
- Estébanez Calderón, S., *Fragmentos de la historia de la Infantería Española*, en B.A.E., t. 79, Madrid 1955.
- Postigo Castellano, E., *Honor y privilegio en la corona de Castilla: El Consejo de las Órdenes y los caballeros de hábito en el siglo XVI*, 1988.
- Fayard, J., *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Ed. Siglo XXI, Madrid 1979.
- Cartas de los PP. de la Compañía de Jesús, en *Memorial Histórico Español*, vols. 13-24.

JESÚS MORENO RAMOS
Cáceres

El valor mutable de la estética

La estética no es un valor de ahora ni un término de contemporaneidad. Lo que sí es nuevo es su trascendencia actual al irrumpir moderadamente en la parcela de la Filosofía dada su gran capacidad de especulación.

La estética fue ya una preocupación intelectual de la antigüedad al debatirse la diatriba de lo bello como cuestión. La cultura griega es cierto que se ocupó más en segregar belleza que analizarla. El pueblo ateniense daba gran importancia en educar al hombre en el sentimiento de lo bello, corriendo suertes parejas tanto el arte como la poesía que, se remontan a los inicios de su civilización.

Las primeras especulaciones sobre lo bello, las encontramos en Sócrates (Alópeke, Alicia, c. 470.-Atenas a.J.C.). Tal vez dicha inquietud la llevara en sus genes, dado que su padre fuera escultor, conocido por Sofronisco. Sócrates sometió la belleza a la crítica reflexiva y educó en dicha práctica a los jóvenes. Su método —es sabido— consistía en confrontar las opiniones y, luego, obtener por inducción una idea general, que constituía la definición del objeto buscado. Así nació la estética como preocupación filosófica, como resultado de los diálogos que establecía —por una parte aporéticos— la permisibilidad de oponer el método empirista socrático, cuyas ideas generales, eran abstracciones al racionalismo platónico de la teoría de las ideas. Sócrates debatió lo bello con la reflexión personal de su gran bagaje de conocimiento por la meyeútica, la cual era posible aplicarla dada su reminiscencia a un cierto saber innato, de todas las nociones morales que, el hombre posee en sí. Sócrates decía «que venciendo la ignorancia se podría destruir el

mal». Jonofonte (Demo de Erkhía, cerca de Atenas, c. 430 a.A.J.-Corinto c. 355) discípulo de Sócrates, en su obra *Memorables de Sócrates*, dedica al igual que otros a exponer el pensamiento de Sócrates. En los *Memorables de Sócrates*, Jenofonte, perfila ya las ideas estéticas de su maestro y, con él se inician los albores o nacimiento de la filosofía de lo bello que, constituye ya para los griegos una parte de la Metafísica. La impresión psicológica se supedita a la constitución objetiva de la belleza. Pero la paternidad de la estética, se remite a Platón (Atenas 427, id. 347 a.J.C) y Aristóteles (Estagir Macedonia 384.-Calcis, Eubea 322 a.J.C.) Para Platón, la medida y la proporción eran los elementos geométricos de la belleza el cual señalaba en su obra *Filebo*, refiriéndose a las líneas rectas y curvas, a las figuras planas sólidos que, estos engendran, decía, de dichas figuras «que tienen o sólo una belleza eterna relativa como los otros seres, sino una belleza eterna y absoluta». Para Platón todo el universo sensible está, según él, marcado por el sello de la belleza en lo más profundo de sus entrañas, porque los elementos que lo componen, los reduce a figuras geométricas que deben contarse entre las más bellas. El tratado especial de Aristóteles —que no llegó hasta nosotros, sus ideas estéticas hay que espigarlas en la *Poética* y en unos cuantos pasajes de sus obras morales y políticas. El fundamento de todo placer estético para Aristóteles, descansa en el conocimiento; los hombres gustan de lo bello porque les agrada conocer; por esto gustan del arte que es una imitación, ya que el objetivo artístico, conocen el objeto real imitado. La belleza, por tanto, para el genio Estagirita, debe ser un objeto de las potencias cognitivas y ante todo de los sentidos; debe estar por consiguiente, de tal manera constituida, que su conocimiento sea fácil y claro y, no lo será sin cierta grandeza y cierto orden. Aristóteles encierra su teoría de lo bello por tanto, en la grandeza y el orden. Dichas ideas fueron el motor para los grandes maestros de la Edad Media.

La tendencia objetiva y ontológica de Platón y Aristóteles dio lugar a la Escuela de Plotino (Egipto c. 205.-en Campania 270) y los neoplatónicos. Aunque se funda fundamentalmente en Platón recoge doctrinas aristotélicas. Para Plotino la perfección reside en la Unidad, el Uno. Plotino, filósofo neoplatónico condensó sus postulados estéticos en *Eneadas*, en el libro sexto dedicado a la belleza. Lo bello —dice aquí Plotino— es lo que tiene conformidad con nuestra naturaleza; y como ésta es intelectual, la belleza ha de ser intelectual y el ser idéntica a la inteli-

gencia. Pero ésta inteligencia tiene por fin el bien; pero aunque el bien no tenga forma, él es poderoso para producirlo; deja en los seres una huella de sí mismo. Esta forma, flor de la esencia, irradiación de la verdad, es la belleza. La belleza real, es lo absolutamente amorfo, lo Uno, lo absoluto. Para contemplar ésta belleza, es preciso poseerla; es preciso ser bello para juzgar de la belleza. Mientras la vista del alma esté oscurecida por errores, vicios, pasiones, no podrá verse esa esencia deslumbradora, esa visión de la divinidad que no cabe en el alma de los malvados. Hay que purificarse antes por la luz de la verdad y por la gracia de la virtud todo aquel pensamiento impuro que se oponen a la identificación del sujeto con el objeto, de la inteligencia con lo inteligible. Para ver a Dios el hombre se hace semejante a Dios, se hace Dios mismo. Este es el transfondo platónico de lo bello que, de una mística abstrusa, Plotino las ha encarnado en un furibundo panteísmo. Con la contemplación Plotino llega al fin y a la meta de su filosofía; la contemplación, he aquí el ideal al que debe tender todo hombre, todo filósofo y todo ser. En la filosofía de Plotino, ocupa la contemplación el lugar central. Efectivamente, por una especie de contemplación se produce la multiplicidad de las ideas, ya que no es capaz de abarcar con una sola idea toda la perfección del Uno. En ese acto la contemplación produce la inteligencia y el Bien produce las demás almas y la materia.

Toda la inmensa actividad del universo se desarrolla en virtud de una armónica contemplación. El que se produce contempla lo que produce y su contemplación es su producción. Aun en la materia, en los seres materiales, descubre Plotino una mínima y oscura contemplación que siempre tiene hacia el Ser Supremo. Y es por esto la contemplación el camino que el alma debe retomar para volver a su primer principio. Alcanzar esta meta es dado solamente a los que renuncian a todo por obtenerla. Pero entonces alcanza el hombre la suprema felicidad, la dicha más incomparable en que pueda soñar. Por esta contemplación el alma llega a la unión que se realiza en un éxtasis, en un estado místico, que Plotino ha sido prolijo en describir con tal lujo de pormenores y con toda la emoción del alma. La perfección de la descripción de éxtasis místico en Plotino alcanza tan altas cotas que los místicos cristianos no dudaron en imitar sus mismas fórmulas. No parece posible, dentro de la filosofía pagana, llegar a tan altas cimas. En la teoría de lo bello, Plotino dice que no consiste para él en la armonía y proporción de las líneas, sino en una participación espiritual de la belleza increada y abso-

luta del Primer Ser. Una luz, que por medio de la forma ilumina los objetos, que es la que los hace bellos. Ya hablaremos más adelante de esta teoría de la luz y su incidencia en el arte e incluso en la arquitectura que generó el arte gótico. Plotino dice que dejarse guiar por la propia forma, es el secreto de la belleza de los seres; tanto serán más bellos cuanto más se acerquen a la fuente inagotable de la belleza que es Dios, el Uno. Plotino identifica la belleza absoluta con el Uno; por lo menos dice él «la belleza es la inteligencia».

Algunos historiadores dan gran importancia a la teoría de la imitación.

Expuesta por el Filóstrato (Lemnos c. 175, c. 249) en la *Vida de Apolonio de Tiana*, enmienda la mimesis aristotélica y proclama la fantasía puesto que ni Fidias ni Plaxiteles —dice Filóstrato— no tuvieron la necesidad de subir al cielo a ver a sus dioses para poder representarlos en sus obras. Para él la fantasía era más sabia que la mera imitación, pero para el que reconoce la teoría aristotélica de la imitación, éste no se limita a las cosas reales y existentes sino que principalmente alcanza las posibles.

LA PATROLOGÍA

La Patrología o Práxiteles configura el conjunto de doctrinas neoplatónicas de los Santos Padres como herencia tras catalizar y filtrar la filosofía en sus tendencias panteístas. La Patrología comprende tanto a autores ortodoxos como heréticos. Pero los representantes de la doctrina tradicional, son los más importantes y representativos. Convencionalmente, se incluyen, para occidente, los autores cristianos, hasta San Isidoro de Sevilla (¿Cartagena?, ¿Sevilla?, c. 560.-Sevilla 363) y, para Oriente, hasta San Juan Damasceno (¿Damasco? fines siglo VII.-San Sabas, cerca de Jerusalén, c. 749).

Por extensión, se les suelen incluir en la Patrología o Patrística, a los doctores de la Iglesia y, a los escritores eclesiásticos medievales.

Los padres de la Iglesia, asumieron la filosofía griega en su concepto de belleza.

La Patrología está compuesta, tanto por padres griegos como por padres latinos.

Dicha Patrología griega (Justino, Teófilo de Antioquía, Atanasio, Basilio El Grande, Gregorio Nacianceno, ectra) durante los siglos III y IV, llevó a cabo una acuñación de los conceptos filosóficos cristianos a partir de los conceptos griegos. Para ello, se sirvió tanto de los conceptos platónicos, como aristotélicos y, de otras escuelas. Esta asimilación de los conceptos griegos, determinó dentro del pensamiento inicial, una orientación marcadamente metafísica y, así se creó la estructura de la base de la filosofía y teología cristiana.

La Patrología latina (Lactacio, Ambrosio, Mario, Victoriano, Agustín de Hipona, Boecio, Casiodoro, Isidoro de Sevilla, Beda El Venerable ectra) cobró su importancia, a partir de la mitad del siglo III, cuando el latín reemplaza al griego como lengua litúrgica de la comunidad de Occidente y, su dependencia latina, les viene de autores como Cicerón (Arpio 106.-Formies 43, a.J.C.) Quintiliano, (Calagurris Nassica [actual Calahorra], c. 30.-c. 100) o Séneca (Córdoba, c. 3, a. J. C.-Roma 65 d.J.C) y por tanto la Patrología latina tiende más a la formación de los cristianos que a la especulación, dado lugar, a la aparición de una doctrina, una «dogmática» que se trasmite por la enseñanza y predicación. Los padres latinos, no se preocuparon apenas por la metafísica. Los contenidos metafísicos aparecidos en ella se deben al helenismo y, principalmente al platonismo. San Agustín toma prestaciones de Plotonio (¿Locópolis? Egipto, c. 205.-en Campania c. 270) y de Aristóteles (Estagira, Macedonia, 384.-Calcis, Eubéa, 322 a. J. C.).

La Patrología, tuvo por tarea iniciar el pensamiento cristiano a partir del pagano. Esta labor se inició en Alejandría en el siglo III (Clemente de Alejandría y Orígenes). La escuela de Alejandría, creó el disdasión (escuela catequética cristiana) en la que están presentes las corrientes platónicas, estoicos y filonianos.

La belleza en la Patrología, es un efecto de la conveniencia armoniosa de las partes; esta armonía, hace de las partes un todo y esto es lo que constituye la belleza.

Como la conveniencia más perfecta es la Unidad, en su consecuencia, la forma esencial de toda especie de la belleza es la Unidad. Pero

en las cosas sensibles, la Unidad y lo que es bello se aproxima, tiene por fundamento el número, puesto que sólo Dios es la Unidad y simplicidad perfecta y los seres tienen solamente relaciones que los aproximan a la Unidad, de donde se sigue que la belleza en las cosas múltiples, consiste en aquello que las aproxima a la Unidad, es decir, el orden. Por esto concluye: nihil, est ordinatum quod non sit pulchrum (no hay cosa ordenada que no sea bella).

En otros padres, se deja ver más de manifiesto tendencias neoplatónicas, como en San Basilio (Cesárea 329.-id. 379) y el Seudo-Dionisio el Areopagita (fines del siglo V o principio del siglo VI). La influencia de éste filósofo griego es de corte neoplatónico, denotando así también dependencia de Proclo (Constantinopla 412 d.J.C.-Atenas 485) y de las Ennéadas de Plotino. La influencia del Seu-Areopagita fue profunda en la estética medieval que, bien se puede afirmar que no existe en la estética escolástica idea ninguna, que no haya dimanado al contacto de las expuestas en el libro *De Divinis Nominibus*.

El primer estudio sobre los padres es el *De viris illustribus* de San Jerónimo.

La Edad Media, ha reconocido numerosas recopilaciones formadas por textos o extractos de los Padres. Uno de los más notables es el *Myriobiblon* de Focio (a. 858).

En la época moderna, cabe destacar el *De scriptoribus ecclesiasticis* de Berlamino (1613) y las *Memorias* de Tillemón (1693-1712) para el estudio sobre los autores.

En el siglo pasado, se edita la reproducción de ediciones antiguas titulada *Patrología*, editada por Migne con la ayuda técnica de dom Pitra (1844-1866).

Entre las publicaciones últimas, caben destacar el *Corpus scriptorum ecclesiasticorum* de Viena (desde 1942) y la última palabra en Patrología la tiene el seminario interdisciplinar en Madrid en que está incurso la doctora de Filología griega, Consolación Isart, activa en la Univ. de Extremadura (ver diario *Hoy*, 27 de noviembre de 1991, Cáceres).

LA ESTÉTICA DE LA LUZ

Muchos estudiosos, han llegado a afirmar que, la estética de la Edad Media tenía por fin el rehabilitar a los antiguos maestros y, repetir las teorías de estos.

La estética medievalista, abrió nuevos horizontes en la ciencia de lo bello. Lo bello, dejaron de abordarlo en su aspecto objetivo de la belleza como hicieron en las escuelas griegas. Estos, analizaron la íntima correlación del sujeto con el objeto al considerar que el sujeto recibe su impresión.

Cuando el elemento subjetivo, la actividad estética es una percepción, o más exactamente, una contemplación desinteresada por los sentidos de la vista, el oído o la inteligencia, produciendo un deleite particular distinto de los otros, el placer de lo bello, éste aspecto psicológico aclara las ideas que por otro lado se había confundido con la filosofía neoplatónica.

Los estetas medievalistas distinguieron nítidamente el placer producido por la bondad; gozamos del bien por la posesión del objeto. La contemplación de lo bello nos remite al gozo al deleitarnos su contemplación sin que por ello intervenga el deseo de posesión. Los estetas medievalistas, sí es cierto que vuelven a presentar la estética de Platón y Aristóteles pero, ampliándolas y armonizándolas con otras ideas metafísicas.

El tecnicismo de la Escuela Medieval, se encierra en estas palabras: «ordo, magnitudo, integritas, debita proportio, aequalitas numerosa, commensuratio partium elegans».

En cuanto al orden estético contempla la comunión, la unión de la forma de los seres que es el principio de su constitución y de su perfección.

Todo esto se vaticinaba y se dejaba vislumbrar ya en los presupuestos nucleares o gérmenes filosóficos de los maestros predecesores.

La teoría del esplendor de la belleza «cláritas pulcri» que ofrece una íntima correlación entre lo objetivo y lo subjetivo, constituye lo que es el invento de la Escolástica.

Es el orden de lo bello lo que consigue producir el placer estético. San Agustín —el verdadero maestro de la Edad Media— ya había dicho: «La belleza es el resplandor de la verdad».

Es necesario que el orden resplandezca, que brille a los ojos; cuanto más resplandezca la forma (principio de unidad en la obra del arte o de la naturaleza) más profundamente estética será la impresión receptada.

Esta teoría de la luz de la belleza, aunque en santo Tomás parezca referirse a las doctrinas neoplatónicas de Plotino, en realidad tiene un sentido radicalmente distinto. En Plotino, la teoría de la luz tiene connotaciones metafísicas, está en él íntimamente unida la noción del ser, mientras que en los escolásticos tomó carácter psicológico.

La estética del siglo XIII se basa en la estética de la Luz, el bien del Espíritu, la belleza; por otro, la tinieblas, el mal, la materia y la fealdad.

San Agustín en su opúsculo *De natura boni* o en el de *De genesi contra manichaeos* y aún en el de *De genesi ad Litteram* halla la doctrina bíblica que llegará a tener gran resonancia en todo el mundo escolástico: «...Todas las cosas son buenas... porque todas fueron establecidas por Dios en número, peso y medida...» Todas guardan por consiguiente, «el modo, la forma y el orden». Todas han sido creadas en la armonía.

La introducción de la belleza en el conjunto de las propiedades transcendentales está implícita desde mucho tiempo atrás. Lo bello es la «armonía»; ahora bien, todas las cosas son «armoniosas»: tal fue la doctrina de Boecio, de san Agustín, de Otloh y del Pseudo-Aristóteles.

Lo bello es la luz; ahora bien todas las cosas resplandecen y, según el grado de su resplandor son más o menos nobles.

Si decimos que lo bello es el orden, es porque el orden es trascendental: «Que ens est ordinatum». Así hablará el propio Duns Escoto (Conrado de Berwick ¿1266.-Colonia 1308?). Con aquella filosofía quitaba la posibilidad de una consideración seria sobre la poesías y el arte.

La luz ha impresionado al espíritu del hombre. Dicho amor a la luz es el que inspira a los arquitectos accidentales. Desde antes del gótico, se celebra entre las bellezas de las nuevas iglesias, no sólo su gran amplitud y su riqueza, sino también su claridad y calor.

Los hermetistas dicen que del contraste de las ideas nace la luz. Fulcanelli, cuando escribió *El misterio de las catedrales* (1922) estuvo muy cerca de la iluminación suprema para desvelarnos los secretos de la arquitectura gótica. Dejemos que hable el propio Fulcanelli: «La más fuerte impresión de nuestra primera juventud —teníamos a la sazón siete años— de la que conservamos todavía un vivo recuerdo, fue la emoción que provocó, en nuestra alma de niño, la vista de una catedral gótica. Nos sentimos inmediatamente transportados, extasiados, llenos de admiración, incapaces de sustraernos a la atracción de lo maravilloso, a la magia de lo esplendido, de lo inmenso, de lo vertiginoso, que se desprendía de esta obra más divina que humana» «Si el recogimiento, bajo la luz espectral y polícroma de las altas vidrieras, y el silencio, invitan a la oración y predisponen a la meditación...» «Todas las iglesias tienen el ábside orientado hacia el sudeste; la fachada, hacia el noroeste y, el crucero, que forma los brazos de la cruz, de nordeste a sudoeste. Es una orientación invariable, establecida a fin de que los fieles y profanos, al entrar en el templo por Occidente y dirigirse en derechura al santuario, miren *hacia donde sale el sol*, hacia oriente, hacia Palestina cuna del cristianismo. Salen de las tinieblas y se encaminan a la luz. Como consecuencia de esta disposición, uno de los tres rosetones que adornan el crucero y la fachada principal no está nunca iluminado por el sol; es el rosetón septentrional, que luce en la fachada izquierda del crucero. El segundo resplandece al sol de mediodía; es el rosetón meridional, que se abre en el extremo derecho del crucero. El último, se ilumina bajo los rayos colorados del sol poniente; es el gran rosetón, el de la fachada principal, que aventaja a sus hermanos laterales en dimensión y esplendor. De esta manera se suceden, en las fachadas de las catedrales góticas, los colores de la obra, según una evolución circular que va desde las tinieblas —representadas por la ausencia de luz y el color negro— a la perfección de la luz rubicunda, pasando por el color blanco, considerado como «intermedio entre el negro y el rojo». En la Edad Media, el rosetón central se le llamaba Rota, la rueda. Ahora bien, la rueda es el jeroglífico alquímico del tiempo necesario para la cocción de la materia filosofal y, por ende, de la propia cocción. El tratado *Schedula diversarum artium*, redactado en torno a 1100 por el monje alemán Teófilo, acredita unos conocimientos técnicos impensables. La vidriera alcanza su desarrollo en la catedral gótica del siglo XIII, al sustituir el ventanal como vano abierto en el muro traslúcido sustituido por la pro-

piamente vidriera dicha. La vidriera desde sus inicios aparece como un instrumento modulador de la luz y fundamental para la configuración espacial y lumínica del mismo. En este sentido se presenta como un medio para transformar la luz natural en una luz no natural, diferenciada cromática y físicamente de la iluminación exterior. En las catedrales del gótico clásico el ventanal pierde la condición de vano aislado y de hueco abierto en el paramento del muro que había tenido en el edificio románico. La organización del sistema de presiones, transmitidas a los pilares contrarrestados por los arbotantes al eliminar del muro la función de soporte, permitió ampliar las dimensiones de los ventanales hasta crear un muro traslúcido. Las catedrales castellanas de Toledo, Burgos y especialmente León responden a este planteamiento. No cabe estudiar el llamado Estilo 1200 o las artes del color del siglo XIII sin el análisis de los planteamientos de la vidriera de esta época. El gusto por una tendencia nueva de origen francés resultó un cambio respecto a las orientaciones anteriores. No obstante, la existencia de vidrieras cistercienses confirma que en el sistema de iluminación de los edificios se siguieron opciones diversas de acuerdo con determinadas formas de religiosidad, según las cuales se prefería una iluminación de los interiores, a través de ventanales aislados, diáfana y ligeramente coloreada. En el capítulo general de la Orden, celebrado en 1134, se prohibió la colocación de vidrieras de colores en los edificios y, medio siglo después, en 1182, se ordenaba retirar las vidrieras que hubiera de este tipo. Los cistercienses fueron contrarios al uso de vidrieras de colores historiadas, y en su lugar utilizaron otras de vidrio claro con escasas notas de color y que desarrollaban motivos geométricos formados por la red de plomos. Las vidrieras del monasterio de Santes Creus constituyen un conjunto de primer orden de este tipo de vidriera. Este sistema de iluminación cisterciense se constituye en antítesis de las vidrieras creadas para los edificios del gótico clásico. Este sistema de iluminación del estilo cisterciense supone una simplificación que responde a una forma precisa de entender el interior de los edificios basada en la afirmación del valor de la renuncia frente a la ostentación, y de la simplificación frente al lujo y a las apariencias sensibles.

En las iglesias góticas catalanas la oscuridad de las mismas se justifica como una forma arquitectónica que no pretende disimular la realidad de un espacio cerrado ni crear unos efectos de iluminación evocadores de un espacio sobrenatural. De ahí que las vidrieras aparecen como elementos aislados independientes al muro.

El hecho de que el artífice medieval no supiese pulir el vidrio de una manera absolutamente regular hacía que los rayos del sol, al atravesarlos, se refractasen en diferentes direcciones, produciendo así esa vibración tan delicada como solemne que se halla indisolublemente unida a la voluntad de confirmación espacial característica del gran arte gótico. Tal vez las vidrieras medievales no tenían el vidrio pulido con la suficiente lisura, pero no cabe duda tampoco que no sintieron el deseo de hacerlo. Comprendieron desde que construyeron las primeras vidrieras las enormes ventajas que se podían sacar de la refracción irregular, y supieron aprovecharlas con una maestría y un seguro sentido de la belleza que no creo hayan tenido jamás parangón en ningún otro momento de la evolución artística occidental, pues cuando era excesiva la cantidad de invasión de luz lo evitaban atenuándolo con colores azules mediante grisallas que penetraban en la pasta de la cocción, la cual se realizaba tan sólo a una temperatura que no superaba los 800 grados. Esta misma grisalla, que era una pasta obtenida mezclando limaduras de hierro o cobre con un fundente, servía para dibujar fuertemente el contorno de las figuras, el cual tenía en la dinámica de la luz una función similar a la del emplomado, aunque mucho menos pronunciada. Para obtener los diversos colores se teñía también la masa del vidrio durante su lenta cocción, usándose para el azul carbonato de plomo o protóxido de cobalto, bióxido de manganeso para el verde y óxido de manganeso, en total estado de oxidación para el púrpura. A excepción del rojo, ningún color escapaba a esta regla general de obtenerlo mediante óxidos metálicos fundidos en un crisol.

La catedral gótica vista desde el exterior ofrece esa sensación de catedral que nunca llegará a acabarse, pero hacia cuya desmaterialización ideal tienden más o menos todas las existentes: el aspecto de una liberación de la piedra, la cual, en vez de pesar sobre el suelo, asciende libremente hacia Dios.

En el interior de una catedral gótica la luz actúa como una forma más, y la pintura traslúcida de la vidriera se convierte íntegramente en arquitectura. Esa forma que la luz es, penetrando a través de los ventanales y creando chorros multicolores alternados con otros más sombríos. No hay un valladar, ni permanente ni tangible, entre las vibradas zonas de luz oblicua y las de más inmóvil semipenumbra; pero ello no evita que el espacio parezca o desdoblarse u ordenarse en zonas perfectamente diferenciadas no sólo en la intensidad lumínica, sino también en densidad de atmósfera.

La elasticidad del espacio, que constituye una de las características primordiales de los interiores góticos, se logra en gran parte merced a las ya citadas vidrieras, pero no se limita a esto su función espacial, sino que la intencional disposición de esta movida luminosidad hace que el delirio ascensional de los nervios tenga un adecuado contrapunto en la caída de la luz. Lo que en la vidriera hay de pintura no sólo se integra en la estructuración arquitectónica, sino que pasa a constituir tal vez su más hermosa e inasequible característica. Los rayos de luz que atraviesan las cristalerías no son paralelos, sino que, debido a las diferencias de grosor entre las diversas partes de cada trozo de vidrio y también a las burbujas existentes en el interior de los mismos, se refractan e inciden los unos sobre los otros adquiriendo no sólo las tonalidades de los diversos vidrios atravesados, sino otras infinitas formadas por combinaciones entre varias. Se crea así en pleno aire, entre vidriera y el ojo del espectador, un cuadro movable enteramente abstracto y que suele poseer un mayor poder emocional que el que es directamente legible en la lectura de la propia vidriera. Aquí existen ya tan sólo luz y color, y la belleza se crea sin la más leve apoyatura objetiva. En ese concreto aspecto, dado que no hay otra forma que la inmaterial e inasequible de la luz, ni tan siquiera la más rigurosa pintura no objetiva de nuestro siglo ha conseguido una tan completa, tan sencilla y al mismo tiempo tan perfecta independización de los valores estrictamente plásticos, aunque aquí no se limiten a éstos a su liberada función pictórica, sino que adquieran su plenitud de sentido en función de la obra arquitectónica de la que son, tanto las vidrieras como la luz, el espacio interior y el aire, inseparables elementos constituyentes.

En medio de este delirio de luz y color que las vidrieras prenden en el interior de la catedral se alzan como afilados surtidores los nervios que envuelven a las grandes pilastras. Desde cada rincón de las catedrales varía la perspectiva que el juego de columnas ofrece, pero se vean desde donde se vean se hallan estas envueltas, tal como acertadamente hizo notar Aubert, en una luz dorada y cálida. Esta indicación constituye uno de los interiores de las catedrales: los vidrios de tonos fríos predominando sobre los calientes y, a pesar de ello, el cromatismo general de la catedral es doradamente cálido. Parece ello deberse a que los rayos solares, al atravesar una superficie traslúcida, la doran, siendo la resultante unos contradictorios azules o verdes tibios que se armonizan perfectamente con los rojos calientes y densos.

El hombre ha alcanzado muy pocas veces la posibilidad de crear una perfecta belleza sobre la faz de la tierra. Tal vez ese milagro no le ha sido reservado a todas las culturas y, tal vez, las que han podido llegar hasta él lo han conseguido tan sólo una o dos veces a lo largo de su total desenvolvimiento en el tiempo. Con una perfección paradigmática había conseguido la cultura griega crear el milagro de la belleza en los plásticos templos de la Acrópolis y en la estatuaría del siglo v. Aquella perfección hizo creer a nuestros estetas que no podía haber otra belleza que la de aspiración orgánica, ni otra voluntad de conformación espacial digna de ser científicamente admirada que la que tendía a la creación de un tangible volumen. Deslumbrados por esta tridimensionalidad de materia densa y hermosa, estuvimos a punto los occidentales de renegar de nuestros propios orígenes y de olvidar que en la airosa esbeltez de las grandes catedrales del Medievo no sólo se había plasmado en cristal y en piedra lo más esencial de nuestro propio ser, sino que se había alcanzado una nueva belleza que nada tenía que ver ya con la griega pero que era la que, en verdad, convenía a nuestro propio espíritu. Tan sólo aplicando al gótico el concepto de belleza habitual en la estética clásica se puede afirmar que las catedrales de Barcelona o París no son bellas, aunque se reconozca que son sin duda sublimes. Al ampliar el concepto de lo bello se ve con una meridiana claridad que nuestras catedrales góticas son no sólo sublimes, sino también definitiva y maravillosamente hermosas. En ellas ha hecho el hombre del occidente europeo sus más sinceras y conmovedoras confidencias acerca de Dios, acerca del cosmos y acerca de su propio destino. La más maravillosa pintura traslúcida tiñó de una luz tibia esas confidencias y Europa logró crearse su propio espacio, hecho a la medida de sus afanes, pero digno a su vez de albergar a Dios, fruto granado del momento más sereno y menos confuso de la evolución de Occidente, las grandes catedrales góticas simbolizan, con mayor autenticidad que cualquiera otra creación europea, nuestra personal, sintética y ambiciosa manera de hacer que el caos originario se convirtiese para nosotros en domeñado y armónico cosmos.

No insistamos más en la belleza de la luz, la belleza luminosa del espíritu que místicos y teólogos a porfía, y completemos las magistrales páginas de E. Legouis con una cita de un trovador que, a su vez, testimonia esta estética de la luz al celebrar «La belleza femenina»: «Clai est le visage, resplendissant et coloré-Les cheveux blons blois et dorés de Spledeur, reluisent

au grand jour... Cuando aparece la belleza luminosa de la mujer se esclarece el corazón, y esta iluminación es una fuente de alegría incomparable.

A la descripción de dicha poesía corresponde una justificación por parte de la «ciencia física». Los sabios del siglo XIII celebran que de hecho la luz es la fuente de toda belleza, puesto que constituye la esencia misma de las cosas.

FERNANDO POLO DE ALFARO

BIBLIOGRAFÍA

- Ainaud de Ladorte, J. - Vila-Grau, J. - Virgili, M. A. - Companys, I. - Vila i Delcros, A., 'Corpus vitrearum Medii Aevi', *Espanya*, 8, *Catalunya*, 3.
- Areán, Carlos Antonio, *Teoría del Gótico*, Col. Mediodía, 1991, ed. Publicaciones españolas.
- Beardsley - Monroe, C. - Hospers, John, *Estética, Historia y Fundamentos*, ed. Cátedra, Colección Teorema, Madrid 1976.
- Bianchi Bandinelli, R., *Del Helenismo a la Edad Media*, ed. Riuniti-Akal, 1981, Espasa-Calpe, vol. 22.
- Mosche Barosch, *Teorías del Arte, de Platón a Winckelmann*, ed. Alianza Editorial, S. A., Madrid 1991.
- Nieto Alcaide, Víctor, *La vidriera medieval*, ed. Historia 16, n. 98.
- Plotino, *El Alma, la Belleza y la Contemplación*, ed. Espasa-Calpe, col. Austral, 1949.
- Santayana, George, *El Sentido de la Belleza*, ed. Montaner y Simón, S. A., Barcelona 1968.
- Schiller, J. C. F., *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*, ed. Aguilar, S. A., 1963.
- Urus von Balthasar, Hans, 'Gloria', *Una Estética teológica*, 4. *Metafísica-Edad Antigua*, ed. Encuentros Ediciones, Madrid 1986.
- Vitrubio, Marco Lucio, *Los Diez Libros de la Arquitectura*, ed. Obras Maestras, 1985.

Reseña epigráfica inédita de Torre de Santa María (Cáceres)

RESUMEN

Tras hacer un pequeño recorrido histórico-epigráfico local, se pretende dar a conocer dos inscripciones funerarias inéditas de Torre de Santa María (Cáceres), con una onomástica original en todos sus términos.

1. INTRODUCCIÓN

El pequeño pueblo de Torre de Santa María, municipio de la provincia cacereña, a 30 km al S de la capital, está situado en el sector meridional de la penillanura trujillano-cacereña, al NE de la Sierra de Montánchez y en su falda. «Puede ser este paisaje el más típico de Extremadura, aunque sea monótono. Es el dominio de la dehesa y de los núcleos espaciados» (Barrientos, 1985, 20).

Una gran parte de su término municipal pertenece a los Propios del Concejo y está dedicado a dehesa comunal o «boyal», como por allí se dice. Junto con el resto del término municipal, pertenecía a la provincia de *Lusitania*, al *Conventus Emeritensis* y, seguramente, al territorio de la *Colonia Norba Caesarina*.