

REVOLUCIÓN BAGAUDA Y ARTE MEDIEVAL

Visita guiada al templo de San Prudencio de Armentia¹

*“La muerte de lo muerto es la vida”
Ortega y Gasset*

La basílica de San Prudencio de Armentia, hoy en Vitoria-Gasteiz, erigida en los siglos XII-XIII aunque alterada en el XVIII, sobresale por la calidad de su conjunto escultórico, constituyendo una de las mejores expresiones de la plástica y visualidad del medioevo sureuropeo. En lo arquitectónico, las modificaciones que sufre en el “siglo de las Luces” cambiaron su estructura original. Fue edificada sobre otro templo cristiano, del siglo IX, que tuvo bajo sí restos romanos. Aunque su parte principal fue levantada en torno a 1140 resultó posteriormente retocada, pasado el año 1250.

¹ Ponencia presentada en el encuentro “**Iruña-Veleia eta Kristautasuna/Iruña-Veleia y el Cristianismo**”, organizado por Euskeraren Jatorria en Vitoria-Gasteiz, 19 de Noviembre de 2016.

Es un edificio de limitada valía constructiva, levantado en lo que debió ser una pequeña aldea, la Armentia medieval. Resulta pertinente situarlo dentro del románico concejil, o popular², aunque luego se le incorpora una ampliación escultórica específicamente doctrinal, clerical, apiñada hoy en el pórtico. Se detecta en él fuertes influencias clásicas en el estilo, probablemente provenientes de la gran urbe romana y vascona de Iruña-Veleia, próxima, que para tales fechas todavía debía ser una dilatada ruina monumental.

La revolución bagauda y los fundamentos del orden altomedieval

Dado que entre la revolución bagauda³, acaecida a mediados del siglo V, y el templo de Armentia transcurren más de siete siglos, y considerando lo poquísimo que sabemos, y lo muy escaso que nos ha llegado, de las prácticas estéticas de la Alta Edad Media (siglos V al X), resulta imprudente establecer una relación directa entre los bagaudas vascones y la basílica de San Prudencio. El arte “culto” altomedieval fue sustituido por el estilo románico a partir de mediados del siglo XI. Una muestra de ello, antes citada, es que en Armentia hubo una iglesia, datada en el siglo IX y demolida para erigir la actual. Si estuviese hoy en pie sería espectacular, por lo que al situarnos ante la existente lo hacemos con un punto de frustración. El estilo románico es al mismo tiempo la afirmación y la negación de lo precedente, casi por completo barrido y eliminado, en lo que parece ser una operación de alarmante intencionalidad y aflictivas consecuencias. Los formidables logros políticos, económicos, demográficos, convivenciales, sociales y culturales alcanzados en ese periodo permitieron llenar, literalmente, de edificios románicos el espacio europeo occidental en una fase posterior, la Edad Media central.

Entre los Pirineos y la raya del Tajo y el Turia, en un lapso de tiempo relativamente breve, 1050/1250, se erigieron varios miles de edificios románicos... y se destruyeron muchos, cientos o miles, preexistentes. A éstos se les califica de diversos modos, prerrománicos (tendencioso, dado que otorga al románico una centralidad indebida), tardovisigodos (desatinado, pues muchos de ellos debieron ser en realidad anti-visigodos), de repoblación (arbitrario por cuando una parte estaba allí desde antes de la liberación del sur) o mozárabes (inconsistente, pues no es posible explicar qué significa el vocablo, étnico-religioso, utilizado en lo estético). Aquí se usará la expresión arte altomedieval. La meta estratégico-histórica de las protoélites políticas ya bien activas en el siglo XI era revertir los logros de la revolución del Alto Medioevo para retornar al orden romano. Esto llevó a aquéllas a reintroducir componentes sustanciales de la arquitectura de Roma, el arco de medio punto, por ejemplo, dando origen a un estilo, el románico, que indudablemente remite bastante, aunque no por completo, al pasado dictatorial e incivilizado que deseaban recuperar.

En el solar de la Euskal Herria histórica, igual que en cualquier otro (con la excepción de Asturias, donde existe el más numeroso conjunto de obras de arte de Europa para este periodo, desde finales del siglo VIII a inicios del X) es muy poco lo

² En el libro **“Tiempo, historia y sublimidad en el románico rural”**, expongo la noción de románico concejil, constituido por aquellos templos edificadas por el concejo de la aldea o la villa, esto es, por la asamblea de los vecinos y vecinas, así políticamente organizados, y no por el clero. Tales constituyen la gran mayoría, aunque una buena parte del aparato académico continúa tozudamente negando su existencia, por prejuicios políticos elitistas y clasistas, a pesar de la muy amplia evidencia documental, visual y también oral.

³ Mi interpretación de la revolución bagauda del siglo V, que es el inicio de la gran revolución de la Alta Edad Media, está en **“El Derecho Consuetudinario en Navarra, De la revolución de la Alta Edad Media al Fuero General”**, ponencia presentada en la Primera Jornada sobre Derecho Pirenaico, Agurain/Salvatierra, 21 de mayo de 2016.

que ha sobrevivido del arte altomedieval, el más próximo al determinante acontecimiento bagauda. Destacan las ruinas de la ermita de Santa María de Rute, en Lagunilla de Jubera (La Rioja), posiblemente de los siglos VII-VIII, situado en un espacio al sur del Ebro abundante en eremitorios rupestres. Primordial es San Millán de la Cogolla, en su manifestación altomedieval, o de suso, donde en el siglo VI hubo un monasterio dúplice (en el que féminas y varones convivían con fusión de las almas y los cuerpos) y, además, vinculado a la épica lucha de los cántabros contra el Estado visigodo, todo lo cual ha sido falseado a conciencia por la historia académica. Magnífico es el *“Martyrium”* de Santa Coloma (La Rioja), quizá de los siglos VIII-IX. De interés es el conjunto de Labastida (Álava), donde en Castro de Buradón se unifican una extensa necrópolis de los siglos V-VI con los restos de un templo de similar cronología. La coqueta ermita de San Julián y Santa Basilisa, en Zalduendo, por su tipología podría datarse en los siglos V ó VI. Deliciosamente compleja es la ermita de san Pedro de Abrisketa, en Arrigorriaga (Vizcaya), con elementos altomedievales y románicos mezclados, los primeros posiblemente del siglo VIII, en lo que constituye un híbrido estilístico y estético. Está ornada con una escena sexual (más otra erosionada, que posiblemente lo sea también), una cópula frontal como hay tantas en el románico peninsular, que en este caso puede ser altomedieval, lo que la hace todavía más interesante. En Elorrio, en la ermita de San Adrián de Argiñeta, se encuentran varias estelas y sepulcros, presumiblemente del siglo VII. Hay también estelas altomedievales de similar cronología en la ermita de San Lorenzo, en Meñaka. El templo de San Andrés, en Astigarribia (Gipuzkoa), muestra una ventana de factura muy vertical con cuatro arcos de herradura superpuestos, posiblemente del siglo VII, lo que origina un conjunto de notoria intensidad visual. En Fitero (Navarra), en el templo de Sanchoabarca han sido localizados diversos objetos litúrgicos y hebillas de cinturón de origen altomedieval. El monasterio de Leire, antes de ser plataforma ideológica y organizativa de la realeza de Navarra, fue un cenobio popular con interesantes logros estéticos, la magnífica cripta, de tan recia factura, y el torreón inicial, fechables en el siglo IX. En Uxue subsisten sugestivos restos altomedievales. Sorprendente es la iglesia de la Asunción de San Vicente del Valle (Burgos), que al estar en un remoto paraje ha conservado elementos de importancia, varios capitales del siglo VI y una ventana geminada con arcos de herradura, tal vez del VII, entre otros. Hay más, pero no mucho más. Frente al románico el arte altomedieval tiene, además de la desventaja cuantitativa otra cualitativa, la formidable valía y excelencia estética de aquél, en lo edificativo y estructural tanto como en lo ornamental y decorativo.

Tomemos un tratado habitualmente consultado, **“Historia de la estética. II. La estética medieval”**, de Wladyslaw Tatarkiewicz. Bien elaborado y bastante trabajado proporciona referencias y reflexiones de interés. No obstante, suscita diversas objeciones. Una es que el juicio global sobre la estética de una época ha de sustentarse en el estudio de sus realizaciones y sólo secundariamente en las teorizaciones. Otra es que la estética erudita existe junto a la popular, de manera que hay que considerar ambas. Una tercera es que conviene poseer alguna noción, y a ser posiblemente mínimamente exacta, sobre la sociedad cuyo quehacer artístico se desea explicar.

Igualmente, incurre en el desacierto de reducir la estética a la belleza, ignorando lo más sustancial de la obra de arte, su elemento definitorio, la capacidad de engendrar emociones y alentar pasiones, de transportar el espíritu y elevar el estado anímico de los seres humanos, cualidad que reside en la categoría de sublimidad. Entre los autores que cita no está Longino, autor de **“Sobre lo sublime”**, siglos después copiado (malamente) por Kant y otros, a pesar de que escribió su obra en la primera mitad del siglo I de nuestra era y que pudo influir en el arte altomedieval, o al menos coincidir con bastantes de sus presupuestos. Con las categorías de armonía, equilibrio, orden, belleza, medida y otras semejantes, simplificadoras y

unilaterales a la vez que reduccionistas y constrictivas, no puede comprenderse la obra de arte altomedieval ni la gran mayoría de las elaboraciones románicas. Tampoco puede entenderse el barroco ni el romanticismo. Ni buena parte del arte contemporáneo, si es que las por lo común fachosas realizaciones ¿estéticas? de hoy pueden ser consideradas arte...

La belleza es condición necesaria del arte y uno de sus integrantes (entendida en concreto), pero con ella no basta pues no es el componente decisivo de lo estético. Éste tiene además que estar traspasado por el impulso de lo sublime, de lo grandioso, de lo trascendente. Su finalidad es conmover, arrebatar y estimular, multiplicando el poder de lo emocional, afectivo y pasional en el ser humano, sin por ello negar o dañar en nada lo intelectual y cognoscitivo. Reducir el arte a la belleza es condenarlo a ser creador de objetos y productos simplemente bonitos y agradables, esto es, mediocres y triviales, a fin de cuentas empalagosos y tediosos, cuando su función es otra, superior y en gran medida terrible e incluso trágica. Sin la noción de lo sublime no puede comprenderse el arte de la Edad Media anterior al gótico.

Tatarkiewicz investiga los elementos estéticos que aparecen en el Antiguo y en el Nuevo Testamento, y bucea en lo que formularon teóricamente Platón, Aristóteles, Vitrubio, San Agustín, Plotino, Boecio, San Isidoro de Sevilla, Alcuino y varios pedantócratas antiguos más, pero no efectúa ningún estudio sobre el arte efectivamente realizado en ese tiempo. Tan ilógica ruptura entre la teoría y la experiencia, ya señalada, convierte sus conclusiones en un sinsentido.

El olvido (propio del clasismo académico, en el que incurre Tatarkiewicz, sugestionado también por lo “selecto”) de que existe el arte popular al lado del arte culto o erudito, y que éste alcanza bastante a menudo un valor igual o superior a aquél, hace que el arte medieval, poseedor de una carga formidable de lo popular estético, no pueda ser comprendido. Porque el románico de la península Ibérica es, en el 90% de sus obras de arte, realización exclusiva o principalmente popular-concejil, por la naturaleza de quienes la ejecutan, los fines a los que sirve y la cosmovisión que subyace. Por tanto, desde el elitismo no puede ser inteligido ni apreciado.

Entre las categorías que los antes citados ignoran destaca la de libertad. No es hacedero convertir lo bello-sublime en obra estética sin el libre realizar, y no es posible la libertad en todas sus manifestaciones si faltan los componentes estéticos que realicen su esencia. Cuando el arte es sin libertad es sin imaginación⁴, sin grandeza y sin éxtasis. Es, digámoslo ya, desabrida propaganda, prosaico adoctrinamiento. Eso es lo que se encuentra en Platón, que encubre su vehemente apetito de dominar al otro/otros con argumentos supuestamente filosóficos y aparentemente estéticos⁵ que

⁴ Una expresión de la tumultuosa imaginación propia del arte medieval se encuentra en uno de los modillones de la fachada sur de San Prudencio de Armentia, que muestra a un macho cabrío tañendo un arpa, representado con un estilo de talla diestro y cuidadoso. Inicialmente manifiesta la concepción positiva y amorosa de la naturaleza, en este caso del reino animal, inherente a la estética medieval. En un segundo momento puede ser entendido como una magnificación de lo infernal, pues el cabrón es la forma que supuestamente toma Satán en los aquelarres. Si se admite esta lectura se alcanza una conclusión, que la libertad de expresión era tan notable en el Medievo que en las iglesias se representaba lo diabólico sin censura ni traba. Para la interpretación ortodoxa, “**Escultura románica alavesa: el foco de Armentia**”, Margarita Ruiz Maldonado.

⁵ Mi disensión con Platón queda expuesta para lo filosófico y lo político en el libro “**La democracia y el triunfo del Estado**”, y para lo estético referido al medioevo y lo político, en “**Tiempo, historia y sublimidad en el románico rural**”.

ignoran el fundamento de lo bello y lo sublime, la libertad. Su conocida síntesis, belleza, verdad y virtud, comienza por excluir la libertad y negar el amor, y culmina en rebajar la belleza a propaganda canonizada, la verdad a la repetición sumisa de lo que el “sabio” aspirante a dictador impone como verdad y la virtud a nulificación planeada del sujeto. Libertad y platonismo son incompatibles, en particular la forma decisiva de aquélla, la libertad interior o libertad para conformar el propio universo anímico. Parecidas imputaciones es legítimo dirigir a San Isidoro de Sevilla (560-636), el ideólogo principal del Estado visigodo de Toledo, agresor de los pueblos libres del norte peninsular y enemigo fundamental hasta el año 711 de la revolución altomedieval, cuando el Estado islámico andalusí le sustituyó en tal quehacer. Sus escritos sobre estética están en la línea de lo arriba refutado, poniendo el arte al servicio de las metas de dominación social y desarticulación individual deseadas por el aparato de poder estatal godo. En oposición a tal manejo perverso hay que defender la autonomía, mismidad y soberanía de lo estético. Los autores enumerados que se presentan como cristianos (San Agustín, San Isidoro, etc.) vacían de contenido al cristianismo, dejando casi únicamente las formas y rellenándolas con platonismo, con una variante especial de platonismo para la plebe, que es anticristiano y que toman sobre todo del neoplatónico Plotino (205-270). Es cierto que éste corrige parcialmente algunos de los desbarros del “maestro” pero manteniendo lo esencial de sus enunciados.

El desdén platónico y neoplatónico por lo corporal encuentra una doble refutación en el templo de Armentia. Por un lado, con la majestuosa densidad material de sus piezas escultóricas situadas en el pórtico, que nos reconcilian con lo sensorial y nos llevan a sentir el deleite de ser materia, materia singular capaz de elevarse a la experiencia de lo espiritual. Hay que admirar la robusta iconografía de un Jesús hombre, esto es, carne, cuerpo, soma y materia. Al mismo tiempo, en los capiteles de una de las ventanas del ábside del templo está una jubilosa y audaz, además de burlona, refutación del platonismo, común en el románico. Con un estilo esquemático, pero no descuidado ni torpe, están representadas dos figuras, una muestra el trasero al espectador y la otra su vagina, inmensa, oceánica. Así queda afirmada la corporeidad de los humanos, en particular de la mujer, cardinal en el verdadero cristianismo⁶.

¿Cómo llegó, por qué y cuándo, el platonismo a sustituir al cristianismo? Éste surge en Palestina en el siglo I en tanto que negación total-integral del poder de Roma, no sólo del dominio político sino, sobre todo, de su concepción del mundo última, que se sitúa en el ámbito de las más extremas expresiones de opresión, violencia institucionalizada, jerarquización y, por tanto, enfrentamiento, hostilidad y desamor. El cristianismo, al constituirse como una cosmovisión revolucionaria, promueve una

⁶ La iconografía erótica y sexual, tan común en el románico, y a la que mi libro antes citado dedica bastante espacio, se manifiesta en el templo de Añua, aldea de 70 habitantes relativamente próxima a Armentia, con una escena de masturbación masculina, situada en el ábside románico, del siglo XIII, un primor estético por su finura de líneas y sutilidad constructiva. En este caso no cabe la “explicación” clerical de que representa al pecado del onanismo pues el rostro del muchacho es angelical, además de gozoso. Claro que la masturbación tiene el defecto de ser solitaria, cuando el Eros cristiano exige ser al menos dos, al residir su esencia en una cosmovisión del amor interpersonal carnalmente concretado. Un estudio que se dirige a delimitar el verdadero cristianismo de la impostura platónica, falsamente espiritualista, es el libro de Benjamín Forcano, licenciado en teología, “**Nueva ética sexual**”, aparecido en 1981 y perseguido por la Congregación para la Doctrina de la Fe, la continuadora de la Inquisición, dirigida por J. Ratzinger. No obstante, se echa en falta en él las referencias al románico erótico y amoroso, tan numeroso, pues campea en docenas, quizá cientos, de iglesias medievales, a pesar de lo mucho que ha sido destruido por los torquemadas clericales y laicos, desde el siglo XIV hasta hoy mismo.

regeneración radical de la sociedad y del ser humano a partir del amor. Éste no se concibe como mera emocionalidad, mucho menos como fórmula ñoña e hipócrita, al modo actual, sino como noción seminal desde la que ordenar la totalidad de la existencia. En primer lugar establece que Dios es amor y que el ser humano ha de ser a semejanza de la divinidad, por tanto, una criatura que se construye y realiza a través del amor. Amar es servir y ser servido, con bienes materiales y con bienes espirituales, los de naturaleza estética entre ellos.

El amor llevó al dolor, al martirio, a muchos héroes cristianos (fémias y varones) que dan testimonio de su ideario y de su calidad personal sufriendo con entereza los tormentos y conociendo muertes bellísimas. Esto les atrae la admiración popular. Las persecuciones, efectuadas por el Estado romano, se inician en el año 64 de nuestra era y van a más, hasta culminar en la carnicería -probablemente muchos cientos de miles de inmolaciones- ordenada por el emperador Diocleciano, que principia en el 303 y se mantiene durante ocho años, hasta el 311.

Pero la represión sin más no era efectiva, de manera que el ideario emancipador se expande a medida que el orden hiper-estatal de Roma va descomponiéndose. Para el siglo III la situación es ya crítica. En las alturas del poder se diseña una maquiavélica intervención estatal, en dos partes. Primero, exterminan en 303-311 a los verdaderos cristianos, dando un trato de favor a los corrompidos o próximos a la ideología oficial, el platonismo y secundariamente el epicureísmo. Segundo, reorganizan el movimiento una vez depurado, para ponerlo al servicio del Estado, operación que dirige el emperador Constantino entre bambalinas. Todo ello culmina en el concilio de Nicea, año 325.

Lo que surge de ahí es la Iglesia como replicación del Estado romano. Antes de 325 el cristianismo era un movimiento multiforme y plural, que carecía de un centro mandante y de una organización tanto como de un dogma y una ortodoxia, y en el que la voz "iglesia", de origen griego, nombraba su elemento nuclear, la asamblea. Después de Nicea iglesia viene a significar lo contrario, un sistema de poder calcado del estatal romano. Previamente a dicho concilio el obispo era sólo el encargado de la economía de las colectividades cristianas pero después se convierte en la autoridad, en alto oficial del Estado espléndidamente retribuido. Al mismo tiempo se manipula, sin más límites que la memoria popular, el Nuevo Testamento. De ello se concluye que la Iglesia es una institución anticristiana, aunque con cristianos en su seno.

La operación fue muy oportuna para los poderhabientes pues el ente estatal se estaba desintegrando para esas fechas. Ahí están al quite la Iglesia y los obispos, que se convierten en poder político en numerosos lugares y territorios ya en el siglo IV. Durante un tiempo impulsan un parcial resurgir del imperio y de las formas postimperiales, pero para el siglo V la crisis estructural del sistema romano repunta: se desmorona el aparato de Estado, se abandonan las ciudades y se arruinan las villas rurales, etc., de manera que esa centuria adquiere una naturaleza objetivamente revolucionaria. De ahí el alzamiento bagauda. La revolución altomedieval puede darse también porque es un periodo de enorme debilidad del poder e influencia de la Iglesia, que posiblemente conozca en los siglos VI-IX un periodo de semi-desintegración, que coincide con una presencia máxima del monacato cristiano revolucionario.

Podemos preguntarnos si las inscripciones localizadas en Iruña-Veleia provienen de la comunidad cristiana o de la Iglesia. Las del siglo III son indudablemente de la primera, pues en esas fechas no existía la institución eclesial. Para las de los siglos IV y V es imposible determinar su origen, ya que el "cristianismo" clerical usaba las fórmulas rituales y culturales del auténtico cristianismo. Según Mikel Larrañaga los grafitis cristianos de Iruña-Veleia más antiguos provienen de la corriente

cristiana conocida como nazarenos o nasireos. De ser así estamos ante el obrar de uno de los cristianismos iniciales, próximo al de los ebionitas, negadores de la divinidad de Cristo.

Se realizará una somera descripción de la vida de los cristianos con anterioridad a la gran persecución -que fue una gran matanza- de Diocleciano, para entender mejor a quienes efectuaron los grafitos y textos en la urbe vascona-romana durante el siglo III. En esas fechas aquellos se guiaban por “**Los hechos de los Apóstoles**” (uno de los libros del Nuevo Testamento menos leído, peor comprendido y más aborrecidos institucionalmente), que narra las formas de existencia de los discípulos de Cristo tras la desaparición de éste. Los cristianos vivían en fraternidades, o colectivos auto-organizados, con comunidad de bienes y muy fuertes lazos de ayuda mutua, solidaridad y afecto. No existía entre ellos la propiedad privada, todo era común, como realización de la idea organizadora del cristianismo, que es la del amor, al establecer que Dios es amor y que la perfección del ser humano se realiza en la aproximación a la Divinidad, esto es, al amor en tanto que vivencia diaria integral y no sólo como emocionalidad⁷. En consecuencia, se negaban a colaborar con las instituciones del odio y la opresión, esto es, con el Estado romano. Rechazaban al ejército y evitaban ser alistados en él, no pagaban impuestos, ignoraban a los tribunales del Estado, repudiaban la legislación positiva imperante (por tanto, eran enemigos del derecho romano), evitaban los degradantes espectáculos circenses, daban de lado al Estado benefactor romano, de “pan y circo”, para trabajar con sus manos y, por supuesto, rehusaban rendir culto al emperador. Su amor se manifestaba asimismo como fortaleza moral y heroísmo en actos, pues estaban dispuestos a morir por sus creencias. La noción de la propiedad colectiva que preconizaban chocaba frontalmente con las categorías de propiedad del derecho romano, que sólo admite tres, la privada, la estatal y la sacerdotal o de los templos paganos, nunca la colectiva. Se gobernaban por asambleas, en las que todos los integrantes de las fraternidades eran iguales en el debate y el voto, hombres y mujeres. La institución de la esclavitud, al ser incompatible con el ideario del amor, fue abolida de facto en las hermandades cristianas originarias, lo mismo que la del patriarcado. Así pues, el cristianismo inicial era un proyecto revolucionario integral que tenía que chocar violentamente con el Estado romano, como así sucedió, máxime porque el cristianismo estaba siendo un enorme éxito, sociológicamente hablando, con un crecimiento en flecha de sus adheridos a partir de mediados del siglo II.

Los cristianos verdaderos, descontentos con la adulteración del mensaje cristiano y con la fusión entre Iglesia y Estado surgido de Nicea, se proponen retornar al verdadero cristianismo, a partir de mediados del siglo IV. Al estar perseguidos por el aparato clerical-estatal se establecen en lugares remotos y apartados. Toman como modelo, de nuevo, a los “**Hechos de los apóstoles**”, es decir, la vida de los primeros cristianos, haciendo de la comunidad de bienes, el autogobierno por asambleas, el trabajo manual, las prácticas de mutua ayuda y la cosmovisión del amor sus rasgos

⁷ La mejor exposición del cristianismo como religión del amor, y de Dios como amor, se encuentra en el Evangelio Según San Juan y en las tres Epístolas de éste. Además, mientras que las Epístolas de San Pablo, que son las generalmente citadas, están faltas de credibilidad debido a su adulteración eclesiástica, posterior a Nicea, los escritos de Juan parecen ofrecer una autenticidad muy elevada. Si no se comprende que la revolución cristiana se sustenta en la cosmovisión del amor no puede entenderse la gran mutación altomedieval, que en Euskal Herria principia con el alzamiento de los bagaudas. El comunal, tan extenso y decisivo en la tierra de los vascos, es una aplicación específica del modo de vida de las fraternidades cristianas, la comunidad de bienes, y el batzarre (consejo abierto), una generalización de los procedimientos asamblearios que eran utilizados en aquéllas. Lo mismo la institución del auzolan, o servicio de unos a otros por amor.

determinantes. Surge así el movimiento cenobítico, también llamado eremítico o monacal, que va a alcanzar una importancia concluyente en la historia altomedieval de Europa occidental, al desarrollar un programa de un enorme potencial civilizador, que es el de la revolución altomedieval.

El movimiento cenobítico, eremítico o monástico se dio también en la Euskal Herria histórica. Su manifestación primera debió estar en el abandono de las ciudades cuando la gran persecución de 303-311, junto con la enorme crisis de éstas por motivos estructurales y sociológicos, que ya era grande en el siglo anterior. Otra tanda de gentes que marchan al campo, a las florestas y montañas, a los vallejos ignotos y hoyas recónditas, tiene lugar cuando la Iglesia traiciona definitivamente el ideario cristiano, desde mediados del siglo IV, y en la centuria siguiente, con el desplome definitivo del Estado romano, la penetración de los pueblos germanos al servicio de Roma, o de su modelo económico-político-social, y el caos social⁸.

La historia de Iruña-Veleia, ciudad promedio del orden romano, reproduce cabalmente los avatares de todo el territorio del imperio. Tiene su tiempo de bienandanza entre finales del siglo I y la culminación del siglo II, decae bastante en la centuria siguiente, conoce una recuperación parcial en el siglo IV y queda definitivamente deshabitada en la segunda mitad del siguiente. Su final se ajusta cronológicamente con la revolución bagauda, antiurbana como consecuencia y causa.

Hay fuentes documentales que presentan la rebelión de los bagaudas como obra en buena medida de combatientes cristianos, por ejemplo, la **“Vida de San Martín”**, de finales del siglo IV, o la **“Vida de San Germán”**, del siglo IX, entre otras. Aquéllos son asimilados a *“milites Christi”*, a *“héroes cristianos”*, a mártires. Su principal valedor en la historiografía es Salviano de Marsella, figura señera del cenobitismo cristiano en el siglo V en Occidente. Esto no es tan singular, pues en el norte de África los combatientes cristianos, los *“circumcelliones”*, pelearon durante muchos años contra el Estado romano, y contra su turiferario local, el falso cristiano y verdadero exterminacionista de cristianos San Agustín. En el asalto y toma de Tarazona (Zaragoza) en el año 449, los bagaudas no sólo derrotan a la guarnición visigoda sino que matan al obispo León, lo que es coherente con el estatuto de tirano público que llegó a tener el alto clero *“cristiano”*⁹.

⁸ Sobre el eremitismo, cenobitismo y monasticismo cristiano en Euskal Herria, desde la Antigüedad tardía a la Edad Media central, así como acerca de su relación con la bagaudía y con el resto de la revolución civilizadora de la Alta Edad Media, hay muchísimo que investigar, reflexionar y debatir, también porque esta parte de la historia ha sido y continúa siendo censurada, ocultada y tergiversada por el aparato académico, con fines esencialmente políticos. Una bibliografía de urgencia puede ser la que sigue. **“Eremitorios rupestres altomedievales (el Alto Valle del Ebro)”** Luis Alberto Monreal Jimeno; **“Cuevas artificiales en Álava, Guía para su visita”**, Francisca Sáenz de Urturi; **“Eremitorios rupestres en la comarca de Las Merindades (Burgos)”** Judith Trueba Longo; **“Arkaitzetako Bisigotiko Baselizak Araban”**, Latxaga; **“Los eremitorios rupestres en los primeros siglos de las peregrinaciones jacobeanas”**, José Fernández Arenas.

⁹ Apenas nada queda hoy en Tarazona, urbe en la Celtiberia, de cuando su toma por las milicias bagaudas. La población fue rehecha a partir del siglo XII, y ni siquiera se conoce el lugar en que estuvo la iglesia episcopal donde se refugiaron y luego fueron muertos León y sus sayones godos, aunque se supone que en el solar que ocupa la catedral actual. Únicamente se conservan dos sarcófagos, tenidos por *“paleocristianos”*, que estaban allí en el acontecimiento, uno fechado en el tránsito del siglo III al IV y otro muy poco posterior. En **“Las construcciones cristianas de la Tarraconensis durante la Antigüedad Tardía”**, Jordina Sales Carbonell. También estuvo un excepcional busto de Augusto, del siglo I, tallado en sardónice, recientemente localizado.

Terminará este apartado dedicando algunas líneas a San Prudencio. Lo que sabemos de él es escaso e impregnado de literatura hagiográfica, pues la vida de los santos y grandes hombres altomedievales fue reescrita siglos después para adecuarla a los intereses de la Iglesia y del Estado, adulterándola, e incluso se falseó ya en la época, como sucede con la biografía de San Millán, manipulada por el obispo Braulio de Zaragoza en el siglo VII, conforme a los intereses políticos del ente estatal visigodo. Prudencio nació en Armentia en la primera mitad del siglo VI, marchando a Soria donde se unió al célebre eremita Saturio, que habitaba una cueva a la orilla del Duero. Muere en Osma (Soria). Estas noticias le vinculan al movimiento eremítico y no al aparato eclesiástico. Se dice que llegó a “obispo” (¿a obispo?) por aclamación, puntualización de enorme significación pues muestra que estaba adscrito al monacato, a la revolución, y no a la Iglesia.

Apreheniendo la estética del Alto Medioevo

La tarea es, seguramente, imposible de realizar por métodos directos. Primero por la ya indicada escasez de obras de arte que han llegado hasta nosotros, de las cuales una parte importante es propaganda política del poder constituido. Tomemos un caso obvio, la iglesia de San Juan de Baños (Palencia), mandada levantar por el rey goda Recesvinto en el año 699 de la era hispánica (661 del cómputo actual), cuando pasó por el lugar en una de sus campañas contra los vascones, que posee una lápida de consagración en la que se amalgama religión, arte, propaganda y política bajo la hegemonía de esta última. El edificio, de distante y fría belleza, sobre todo en el interior, no es la obra de arte deseable, aquélla que surge de la libertad y se encamina a la realización integral de lo humano, por lo que no puede ser causa significativa de saber sobre el elemento estético de aquel tiempo. En el arte altomedieval hay que tener en cuenta el principio de la dialéctica: uno se divide en dos, y si se aprecia un arte emancipado de la propaganda del poder constituido y de la sinrazón politicista, libre y liberador, apto para expresar y realizar lo humano trascendente, hay que mirar en otra dirección.

Una fuente de saber sobre dicha estética es el románico concejil o popular, lo que viene a significar que sí existe continuidad, aunque incompleta e imperfecta, entre el movimiento revolucionario bagauda y el arte románico. Otra es el arte popular vasco tal como ha llegado hasta el presente, aún teniendo en cuenta el proceso de cambio temporal y, más aún, la aculturación en curso, tan preocupante, que se ha hecho particularmente intensa con el fenómeno de la mundialización, o globalización. En mi artículo **“El templo románico de San Martín de Artáiz (Navarra) o las desventuras de una historia amañada”** expongo que las tres fuentes de la estética medieval, que tan guapamente se manifiestan en esta realización del románico concejil cuya erección coincide en el tiempo con el de Armentia, son la cultura popular vasca, la herencia clásica, griega y romana, y el ideario cristiano. Podría decirse que el de Artáiz es más popular, más sublime, y el de Armentia más clásico, más bello... considerando que, según Kant, *“la emoción producida por lo sublime es más fuerte que la producida por lo bello”*.

Comencemos la indagación por el cristianismo. La idea dominante es que los Evangelios y demás textos del Nuevo Testamento carecen de formulaciones estéticas, lo que es verdad... sólo formalmente. Y ni siquiera, pues en el **“Apocalipsis”** son 24 los ancianos que tocan instrumentos en loor de la divinidad, recital representado en un sinnúmero de templos románicos. El mandato del amor organiza la existencia como un servicio de unos a otros. Ello supone no sólo cooperación en los trabajos productivos (aúzolan) sino también magnificar la vida toda para hacer que el otro se sienta trasladado a un estadio de máxima intensidad emocional, realización anímica integral y éxtasis material-espiritual. Si en el arte del poder la función adoctrinadora y

amaestradora domina categóricamente, en el popular lo hace el ideal de servicio estético al otro, con la belleza y la sublimidad como elementos sustantivos. En él estetizar la vida es un imperativo amoroso. De manera que el cristianismo sí que posee un ideario estético, que está implícito en su cosmovisión fundante.

Una parte de él es que todos sirven estéticamente a todos, que todos sirven y son servidos, de modo que no hay lugar para la diferenciación entre el artista que crea y la plebe que absorbe lo creado, constituyente del meollo operante en el arte de aleccionamiento al servicio del poder. Propone un arte autorrealizado, en el que no hay adoctrinamiento (aunque sí elaboración estética de los valores y criterios esenciales de la comunidad popular) ni división artista/público. Esto es un vuelco tan colosal con lo que se hacía en la Antigüedad que equivale a una revolución. El meollo de ésta reside en estetizar la vida.

Eso viene a significar que el par estetizador, belleza/sublimidad, tiene que estar en todo y manifestarse en todo. En el lenguaje, en los instrumentos y herramientas de uso cotidiano (lo que disuelve la diferenciación entre objeto útil pero inestético y objeto estético pero inútil), en la vivienda, en el vestido, en el ocio y la fiesta, en el ordenamiento del paisaje y más aún en la vida relacional¹⁰. Muy especialmente en la persona, que se concibe a sí misma como obra de arte, estetizándose integralmente, pues lo que importa no es tanto la magnificencia de las cosas como la de los seres humanos. La galanura y excelencia visual llegan a ser parte decisiva de la personalidad de cada individuo, que se piensa a sí mismo como obra de arte autorrealizada, noción implícita en la categoría de virtud personal.

Pasemos a estudiar los componentes artísticos singulares de la basílica de San Prudencio. Como arquitectura resulta poco lucida pero su parte escultórica, según se dijo, es memorable. Los capiteles situados bajo el coro muestran varios pares de fieras devorando a un cervatillo, que yace entre sus patas, una composición única por su salvaje vigor. La genial curvatura del cuerpo de las bestias, el pelaje a juego, la tensión muscular que se adivina bajo la piel pero sobre todo su aire de encarnizamiento hace de ella una afirmación excepcional de la ferocidad. Muy probablemente, ése sea el significado, que se reafirma con el león andrógago, de cuyas fauces cuelga un cuerpo humano a medio engullir, asimismo situado en dichos capiteles. Tras ellos hay una percepción realista del mundo, en la que fieras y presas no alcanzan a convivir, y donde la inocente brutalidad de las primeras es el fundamento de su existencia.

¹⁰ El libro **“Txalaparta”**, Juan Mari Beltran Argiñena recoge elementos nucleares de la cultura y el arte popular vasco, de su naturaleza concreta, sobre todo de la unificación entre arte y trabajo, arte y vida, arte y espiritualidad, arte y pueblo. Se necesita un metaanálisis de todo esto, admitiendo que la cultura vasca que ha llegado a nuestros días es recreación de la revolución altomedieval, o bagauda. Una frase del autor es central, *“la txalaparta es un inmejorable transmisor de emociones”*. Por eso conviene referir el comentario del floklorista Alan Lomax, que recorrió Europa en los años 50 del siglo pasado, sobre que una de sus experiencias estéticas más intensas fue en un puerto vasco, cuando a la llegada de un buque los pescadores y marineros, recién desembarcados, y sus familias se fundieron en un estremecedor canto coral. Asimismo, el bertsolarismo, la poesía oral popular en euskera, conserva la concepción estética propia del arte altomedieval. En esta materia hay muchísimo que investigar pero también es indudable que algo sí sabemos, aserto que se sustenta en la admisión de que el arte popular no es de rango menor que el arte culto. El libro **“Vasconia en la Alta Edad Media, 450-1000”**, J.A. Quirós Castillo (ed.), muestra que es en ese tiempo cuando se constituye la red de ocupación del territorio que ha permanecido casi inalterada en Euskal Herria hasta hace unos decenios, cuando se crean las aldeas que la caracterizan, siendo particularmente activos los siglos VIII-IX, las centurias en que la revolución bagauda, refugiada en la segunda mitad del siglo V en el Pirineo, consolida su difusión.

Otra muestra remarcable de la escultórica medieval es el tetramorfo del cimborrio, formado por cuatro figuras de cuerpo entero, con un ángel trompetero arriba, un evangelista en el centro y un busto humano en la ménsula. En particular, el rostro leonino de San Marcos es de una intensidad estética deslumbrante, sin que la cabeza vacuna de San Lucas y la aguileña testa de San Juan le vayan a la zaga. La voluntad singularizante del arte medieval se pone de manifiesto en que los cuatro ángeles son diferentes entre sí, cada uno él mismo, igual que las figuras de las ménsulas. Alguna de las caras conserva restos de policromía, lo que prueba que a la excelencia de las formar en su primera versión se unía el júbilo del color. El conjunto tuvo que ser visualmente deslumbrante.

Los capitales del crucero muestran una talla que prima la materialidad, de manera que todo en ellos resalta por su carnalidad, sensualidad y opulencia, logrando una vistosidad única, casi libidinal o lúbrica. Así son los de temática vegetal tanto como los historiados con águilas o con grifos. Este último muestra una talla exquisita y refinada, lo que unido a la briosa imaginación del conjunto consigue efectos estéticos excelentes. Otro presenta a jinetes lidiando con centauros sagitario, en una realización detallista, saturada de densidad, solidez, refinamiento, substantividad y elegancia.

El estilo naturalista de la talla se mantiene en los modillones, o canecillos, del muro sur. Una sirena arrulla amorosamente a un pez entre sus brazos, plasmación del afecto maternal que bate todas las marcas en cuanto a imaginación creativa. A quienes insisten en que el arte medieval es exclusivamente religioso esta talla les debería sacar de su error. Porque los numerosos basiliscos, grifos, centauros, arpías y demás seres fantásticos de la mitología griega y romana no son citados una sola vez en el Nuevo Testamento y a pesar de ello están en prácticamente todas las iglesias románicas. La temática religiosa no suele alcanzar en éstas más allá de un tercio del total de su iconografía, y a veces menos, lo que dice muchísimo sobre la cosmovisión fundante de la mutación altomedieval y de su primer episodio, la revolución bagauda.

Otra figura rigurosamente clásica, por su composición y estilo, es la del espinario, o joven sentado que se extrae una espina del pie. Al contemplarla, la fantasía vuela hacia la estatuaría de Iruña-Veleia, que muy probablemente era todavía de importancia en el siglo XII, y que debió de servir de inspiración al taller realizador. Lo mismo al situarse ante el busto de un joven de rizado cabello, tratado de un modo maravillosamente inspirado. Ya se ha citado el macho cabrío músico y ahora podemos referirnos a la cabeza de león, que recuerda a la de San Marcos bajo el cimborrio, al busto de mujer que se asoma por la ventana de un edificio, al contorsionista y a diversos monstruos y cuadrúpedos. En los modillones lo religioso está ausente. Todo se reduce a generar el éxtasis visual que otorgan los volúmenes y las formas. Estamos ante el arte en su expresión más pura, como fin y no como medio.

Queda por estudiar la iconografía de los capitales del ábside que, dicho sea de paso, es de excelente factura, con sillares bien cortados, escuadrados y pulidos, y el variado conjunto que se alberga en el pórtico. De alguno de aquéllos ya se ha tratado. Estamos ante un estilo categóricamente esquemático y gemoetrizada, rápido, expresionista y nervioso, enormemente diferente al de los otros dos presentes en la basílica. Sus personajes poseen cabezas voluminosas, como si fueran máscaras o muñecos, sobre cuerpos de desdibujados, o de alfeñique, y su temática suele ser una mezcla ecléctica y a menudo ininteligible. En ellos tampoco hay contenidos doctrinales. Llama la atención que en un templo de dimensiones reducidas convivan cuatro estilos escultóricos tan diferentes. Estamos ante una manifestación de pluralidad y variedad estilísticas, uno de los modos de ser de la libertad creativa.

Una de las piezas escultóricas contiene a un hombre que se coge la barba con la mano izquierda, en actitud reflexiva, mientras pastorea un rebaño. En otra lo plasmado es confuso, hasta el punto de que diversos observadores lo describen de manera diferente, uno como *“persona flanqueada por demonio y león a la que otro demonio muerde la cabeza”*, que es el no va más de lo fantástico. Una tercera muestra a un varón con una rama en la mano, símbolo de bonhomía, situado entre dos mujeres, una con la mano sobre el vientre y la otra preñada, que podría interpretarse como una exhortación a la fecundidad. Quizá, la intención de este taller fuera realizar obras lo bastante indefinidas como para que quienes las contemplasen reconocieran en ellas lo que estuviera previamente en sus mentes...La creatividad y variedad del arte medieval es enorme, y ahí están para confirmar tal aserto las pinturas murales del templo románico (siglo XIII) de otra aldea alavesa, Alaitza, tan enigmáticas.

Tratemos ahora de las grandes piezas escultóricas acumuladas en el pórtico, que no estuvieron ahí originariamente. Por un lado, impresiona su grandiosidad y excelente calidad plástica, por otro incomoda la naturaleza aleccionadora del conjunto, al hacerse arte al servicio de un programa religioso-político que es además de naturaleza no-popular. Si el arte ha de ser principalmente fin y no medio su uso adoctrinador siempre es a lamentar. Todo ello es tardío para el románico, estando próximo al gótico y fechándose en la segunda mitad del siglo XIII.

La hoy conocida como basílica de San Prudencio en su primera manifestación fue un templo de patrimonio seglar. Más precisamente, perteneció al concejo abierto, o batzarre, de la aldea, como la gran mayoría de las iglesias románica del ámbito rural, casi todas de factura popular. Pero con los grandes cambios políticos regresivos que comienzan a tener lugar a mediados del siglo XIII el clero consigue o bien tener poder sobre el inmueble o bien apropiárselo, lo que pudo ser un proceso de larga duración, iniciado en fechas bastante anteriores. El gótico se diferencia de su predecesor, el románico no sólo en el estilo, en el tratamiento visual (aportando esa dudosa espiritualidad que le caracteriza y que con tanta intuición objetó Simone Weil), sino también en la temática. Yendo al grano diremos que se hace insistentemente religioso y al mismo tiempo politicista elitista, haciendo desaparecer lo profano popular de la obra de arte. Se esfuman las escenas de trabajo manual, las representaciones de la naturaleza (animales, peces, aves), el bestiario fantástico de origen clásico, los estudios de caracteres (rostros expresando una buena variedad de estados anímicos), las referencias estéticas al terror inextinguible que habita en el alma humana, los bustos femeninos que enuncia un orden sin esclavitud ni patriarcado y, por supuesto, cualquier indicación erótica, sexual o escatológica. En las representaciones góticas, además, las imágenes están rígidamente ordenadas, desapareciendo la espontaneidad espacial propia del románico.

Con todo, lo observable en el conjunto catequizante de San Prudencio no es todavía de esa manera totalmente. Estamos ante un híbrido. El tímpano de la ascensión de Cristo sigue siendo arte románico y, como composición, es grandioso y magnífico, en el conjunto y en cada una de sus piezas. Merece la pena detenerse ante él y dejarse penetrar por su energía y rotundidad. Los rostros de los once apóstoles (el de Cristo está dañado) son una epitome de solidez anímica, fortaleza corporal, entrega a un ideal y dignidad virtuosa. El tímpano del crismón y el Cordero, similar al de Aguilar de Codés (Navarra), proporciona no menos delectación estética, por su voluptuosa eficacia visual. Por el contrario, el relieve del jinete desarmado, sobre el que se han escrito tantas patochadas, es una pieza menos lograda. En el círculo que rodea al Cordero se lee *“Mors ego sum mortis; vocor agnus sum leo fortis”*, o sea, *“Soy la muerte de la muerte. Me llaman cordero y soy león fuerte”*, locución lingüísticamente preciosa que enuncia la interpretación de cierto cristianismo (no el más inicial o primero, no el de los ebionitas, antes citados) sobre la naturaleza divina e inmortal de

Cristo, que vino a redimir al ser humano de la muerte otorgándole la vida eterna... formulación alentada desde 1250 en adelante por las élites reales y señoriales que anhelaban dirigir la mirada de las gentes modestas hacia la eternidad para mejor devolverlas a la neo-opresión de una nueva Roma.

El bloque de la anunciación a la Virgen proporciona un San Gabriel de imponente materialidad, con el rostro hermosamente viril y un tratamiento del ropaje a juego con el conjunto, también en la Virgen, de arruinada testa. Bajo arcos apuntados está el relieve del entierro de Cristo, una lograda composición, y la anástasis (o descenso de Jesús a los infiernos para rescatar a los justos que allí permanecen por haber muerto antes de su llegada). La escena en que aquél atrae con la mano a Adán, al que eleva hacia arriba haciendo semi-flotar en el aire sus vestiduras, cautiva la atención. Los seres infernales quedan imaginativamente representados como inmundas aunque simpáticas medusas, o quizá ectoplasmas. Hay además dos relieves, bastante maltratados, situados debajo del santo entierro y la anástasis, cuyo estilo es coincidente, y alguna pieza más.

Ahora ya podemos aventurarnos a reseñar los rasgos definitorios de la estética altomedieval, pidiendo disculpas por el atrevimiento, pues no es posible estar lo bastante seguros de las enunciaciones que siguen, por las causas que se arguyeron.

La estética de la Antigüedad estaba sustentada en la separación entre el artista y el público, así como entre lo artístico y lo útil, de manera que el conjunto de la existencia era antiestético y únicamente aquello tenido por arte se hacía estético. La propaganda del poder fue el meollo de los elementos estéticos singulares, no solamente en su vertiente política sino también, y más aún, ideológica y de la cosmovisión. La fusión entre arte y aleccionamiento del Estado terminó con el segundo devorando al primero, lo que ocasionó un rechazo hacia él de quienes padecían los desmanes del orden de dominación, que se manifiesta en el abandono de las realizaciones plásticas romanas entre las ruinas de las ciudades.

La revolución altomedieval rompe con todo ello. Por un lado unifica arte y público, estética y utilidad, y, por otro, emancipa el acto artístico de la propaganda. Todos son creadores de arte, y todo lo existente debe ser estético, a la vez que cesa el aleccionamiento, para hacer que la obra de arte manifieste el estado anímico de su creador, personal o grupal. La parte emocional, intuitiva y pasional del arte es con ello intensamente promovida, una vez que aquél se libera de servir, por y con frío cálculo, al poder constituido. La práctica artística deja de ser medio y se hace fin, pierde su condición alevosamente pedagógica para pasar a expresar e impulsar lo esencialmente humano en la esfera de lo sensitivo, afectivo, pasional y cognoscitivo específico, situación que permite el despliegue de la categoría de sublime. Lo real total y ya no la razón de Estado (sobre todo, porque deja de haber ente estatal en lo principal) llega a ser su fundamento. El par belleza/sublimidad, con los dos polos fusionados pero a la vez diferenciados y en buena medida enfrentados, desarrolla su positividad antagonizante unitaria, haciendo que de la tensión de los opuestos pero a la vez unidos resulte el mejoramiento y el avance.

En ese tiempo la religión es parte y sólo parte, ocupando un espacio estético limitado, de manera que el arte medieval se ocupa de la totalidad de lo humano y lo real. Sólo con la imposición del gótico se hace obsesivamente piadoso y, por ello, reduccionista y deshumanizado. En aquél desaparece el artista en tanto que especialista en crear belleza, sustituido por la categoría del artista-multitud: todos hacen arte, como individuos y asociadamente, lo que significa la conquista de la libertad creativa para el conjunto de los seres humanos, y no sólo para algunos "genios" aleccionadores, que desempeñan en lo estético la misma función que el

emperador en lo político y el papa en lo religioso. Pero el hecho estético tiene que fundamentarse en la calidad, en el oficio, en el buen hacer, en la busca de la excelencia, pues su meta es lo óptimo, que surge del éxtasis esforzado y el tormento emocional, vale decir, de la amorosa voluntad de servicio.

La sutilidad y la dialéctica, además del universalismo, prevalecen. A la vez que se rechaza a Roma en lo político, lo económico y lo social se admite una parte significativa de su legado cultural y estético, pudiéndose decir que gracias a la revolución altomedieval, iniciada por los bagaudas y estimulada por el monacato cristiano revolucionario durante más de medio milenio, se salva y transmite la cultura y el arte clásico, griego y romano, al que sus creadores, al sumirse en la decadencia y la barbarie por hiper-extensión del Estado, habían dado la espalda.

La noción del amor, como entrega al otro, ordena la práctica estética cotidiana. Pero dicha categoría se formula con riguroso realismo, pues mientras la comunidad popular vasca estatuye la idea de servicio de unos a otros dentro de sí misma tiene que atender, para sobrevivir, al combate armado contra los opresores y agresores, primero el reino godo católico de Toledo y luego el Estado musulmán de al Ándalus, los dos virulentos enemigos, junto con el imperio carolingio, de la revolución bagauda y su continuación. Así imperó la complejidad.

Félix Rodrigo Mora