

# LA CONCEPCIÓN HEGELIANA DE LA EDAD MEDIA ROMÁNTICA

JOHN JAIME ESTRADA GONZÁLEZ<sup>1</sup>  
ENSAYO

GRADUADO EN FILOSOFÍA, UNIVERSIDAD JAVERIANA, BOGOTÁ. ESTUDIOS DE LITERATURA EN LA UNIVERSIDAD JAVERIANA, BOGOTÁ, COLOMBIA. MA. LITERATURA CASTELLANA EN: THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK (CUNY). PH.D. LITERATURA MEDIEVAL CASTELLANA (CUNY). PROFESOR DE HUNTER COLLEGE: ROMANCE LANGUAGES DEPARTMENT (CUNY) NEW YORK. COLUMNISTA DE LA REVISTA VIRTUAL CRONOPIO. MIEMBRO EDITOR DE LA REVISTA CULTURAL HYBRIDO, NEW YORK. AUTOR DE LA TETRALOGÍA: “DE LA ANTIGÜEDAD A LA EDAD MEDIA”. MIEMBRO DEL CESCLAM (CENTRO DE ESTUDIOS CLÁSICOS Y MEDIEVALES GONZALO SOTO POSADA), MEDELLÍN. ENSAYISTA E INVESTIGADOR INDEPENDIENTE. EN PRESA (EDITORIAL EPIMELEIA, MEDELLÍN) UN LIBRO CON ENSAYOS VARIOS SOBRE HEGEL.

# LA CONCEPCIÓN HEGELIANA DE LA EDAD MEDIA ROMÁNTICA<sup>2</sup>

The Hegelian conception of the roman in the Middle Ages

John Jaime Estrada González  
[jestrada123@verizon.net](mailto:jestrada123@verizon.net)



## Resumen

EN LA INTRODUCCIÓN DEL TEXTO LECCIONES SOBRE LA ESTÉTICA (2021), HEGEL CONDENSE LAS DISCUSIONES QUE ENFRENTA EL DESENVOLVIMIENTO REFLEXIVO DESTINADO A FIJAR LOS FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS Y CIENTÍFICOS DE SUS LECCIONES DE ESTÉTICA. POR LO TANTO, SE HACE LA SALVEDAD DE QUE, NO SE ABORDARÁ LA TOTALIDAD DE LA OBRA, SINO EL SEGMENTO ENUNCIADO EN EL TÍTULO, DEL MISMO MODO POR EL QUE SE OPTARÁ POR SEGUIR EL TEXTO Y NO LA ABUNDANTE BIBLIOGRAFÍA DE ESTA OBRA. AHORA BIEN, PARA ACCEDER A LO QUE PLANTEA EL FILÓSOFO, TOMAMOS COMO REFERENTE AL CANTAR DE MÍO CID, UNA PIEZA CLAVE DE LA LITERATURA MEDIEVAL CASTELLANA CUYO CORRELATO PERMITIRÁ COMPRENDER LA CONCEPCIÓN MEDIEVAL ROMÁNTICA DE LA EDAD MEDIA QUE NO DEBEMOS CONFUNDIR CON LOS ROMANTICISMOS DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX. SE ADVIERTE QUE NO SE HARÁN RELACIONES CON OTRAS ARTES MEDIEVALES COMO LA MÚSICA, LA ARQUITECTURA, LA ESCULTURA Y LA DANZA YA QUE EL CENTRO DE ESTE TRABAJO ES EL ROMAN, CANTADO EN LAS NARRACIONES POÉTICAS MEDIEVALES.

### PALABRAS CLAVE:

INTERPENETRABILIDAD, FORMA, ACCIÓN DE REPRESENTAR, INMEDIACIÓN, AUTOCONSCIENCIA.

<sup>2</sup> Recibido: 18 de agosto 2023. Aceptado: 19 de agosto 2023.

### *Abstract*

IN THE INTRODUCTION TO THE TEXT LESSONS ON AESTHETICS (2021), HEGEL CONDENSES THE DISCUSSIONS FACED BY THE REFLEXIVE DEVELOPMENT AIMED AT FIXING THE PHILOSOPHICAL AND SCIENTIFIC FOUNDATIONS OF HIS AESTHETIC LESSONS. THEREFORE, THE PROVISIO IS THAT, NOT THE ENTIRE WORK WILL BE ADDRESSED, BUT THE SEGMENT ENUNCIATED IN THE TITLE, IN THE SAME WAY THAT THE TEXT WILL BE CHOSEN AND NOT THE ABUNDANT BIBLIOGRAPHY OF THIS WORK. NOW, TO ACCESS WHAT THE PHILOSOPHER POSES, WE TAKE AS A REFERENCE THE SONG OF MINE CID, A KEY PIECE OF MEDIEVAL CASTILIAN LITERATURE WHOSE CORRELATE WILL ALLOW US TO UNDERSTAND THE ROMANTIC MEDIEVAL CONCEPTION OF THE MIDDLE AGES THAT WE SHOULD NOT CONFUSE WITH THE ROMANTICISMS OF THE EIGHTEENTH AND NINETEENTH CENTURIES. IT IS NOTED THAT THERE WILL BE NO RELATIONS WITH OTHER MEDIEVAL ARTS SUCH AS MUSIC, ARCHITECTURE, SCULPTURE AND DANCE SINCE THE CENTER OF THIS WORK IS THE ROMAN, SUNG IN THE MEDIEVAL POETIC NARRATIVES.

#### KEY WORDS:

INTERPENETRABILITY, SHAPE, PERFORMATIVE HUMAN AGENCY, IMMEDIACY, SELF-CONSCIOUSNESS.

## EL DERROTERO FILOSÓFICO DE LECCIONES DE ESTÉTICA

**A**l comienzo, el filósofo se ve impelido desde su aquí y ahora a dar cuenta de lo que parecía una inadecuación; esto es, estudiar ‘el reino de lo bello’ bajo el manto de la ‘estética’ puesto que, en ese entonces la estética:

(...) designa más exactamente la ciencia del sentido, del sentir, y con este significado nació como una ciencia nueva o, más bien, como algo que en la escuela wolffiana debía convertirse en una disciplina filosófica en aquella época en que en Alemania las obras de arte eran consideradas en relación a los sentimientos que debían producir, sentimientos de agrado, de admiración, de temor, de compasión (...) (Hegel, 2021, p. 7).

En lo citado encontramos, lo que se denomina hoy, ‘el estado de la cuestión’ al momento de emprender una investigación que, como bien lo sabemos, por experiencia personal, debe recoger lo ya dicho sobre el asunto. Lo siguiente es la crítica a dicho concepto por su superficialidad y negatividad en el estudio de la obra de arte, porque tal delicuescencia precisaba de una ciencia filosófica que la estudiara no a partir de la vaguedad de los sentimientos y lo bello, en general, de la naturaleza consuntiva cantada por Francisco de Asís, sino que, el problema era tratar ‘lo bello del arte’ y lo creado por el hombre. Por lo tanto, a eso habría que darle un nombre y el filósofo no tuvo ningún reparo en utilizar, bajo diferentes fundamentos fenomenológicos, el de estética.

¿Cuál fue el proceso filosófico para constituir sus lecciones de estética? En primer lugar, establecer el deslinde entre lo bello de la naturaleza de lo bello creado por el arte, lo que da la impresión de ser un acto arbitrario y caprichoso, por lo que, el momento siguiente fue justificarlo filosóficamente, y para tal finalidad establece que “lo bello artístico es superior a la naturaleza. Pues la belleza artística es la belleza *generada y regenerada* por el espíritu, (...)” (Hegel, 2021, p. 8). Sin embargo, la expresión superior tampoco dice nada, es solo un

criterio contable, por lo que añade que, la naturaleza es únicamente un reflejo parcial del espíritu, previsible y cíclico. Por tal razón, frente a lo bello natural, además de ser pura indeterminación, nadie se toma el trabajo de clasificar su belleza porque está más bien arrobada, extasía por un momento y provoca composiciones bien conocidas que nos dejan inmersos y anegados en la pura subjetividad que no se supera a sí misma; es puro sentimiento fuera del cual no existen más que abismos sentimentales que se desbordan en toda suerte de florituras. En cambio, la consideración del arte producido por el ser humano no cesa de suscitar dificultades en el momento de estudiarlo bajo una ‘ciencia de lo bello’. Por ello, vale la pena para el filósofo, en el estado actual de las consideraciones sobre el arte, preguntarse si el arte creado por el hombre tiene la dignidad de estudiarse de manera científica.

Cualquiera puede preguntarse, ¿por qué Hegel ha pensado que pueda haber una indignidad en su propósito? El filósofo en todos sus estudios siempre ha considerado el estado actual de lo que se propone, ello lo podemos constatar en las introducciones a sus obras propias. Y ¿qué es lo que constata? Nada menos que encontrar en su época las obras de arte convertidas en decoración o entretenimiento, conexas con la ociosidad de muchos; tales producciones abarcan desde las obras producidas en sociedades primitivas o salvajes hasta las más ataviadas.

Aquel era el panorama y los estudios del arte en su época, no daba siquiera la apariencia de lo que se promulgaba: constituir el coro de los fines más loables de la vida. Por el contrario, se pensaba que el arte era un acicate para distraerse, una modalidad para disfrutar relajadamente, afirma Hegel “por eso puede aparecer desproporcionado y pedante querer tratar con seriedad científica lo que por sí mismo carece de naturaleza seria” (p. 9). El filósofo ve como una negatividad de su época al arte convertido en lujo –al fin de cuentas no es tan necesario como la comida y el vestido–, incluso muchas veces es opuesto a los valores morales. En esa condición

abisal, sus lecciones se tamizan por lo filosófico, lo que consigue que se revele el despliegue histórico del espíritu en los pueblos.

Ahora, si se diera por hecho que el arte se pudiera atener a los fines más loables, esto no deja de ser una ilusión, “pues lo bello tiene su vida en la *apariencia*” (Hegel, p. 9). Si bien esto es cierto, ese es su medio y según sea la dignidad del fin los medios le prestarán sus mejores oficios; sin embargo, la sola ilusión no se constituye para agotarse en sí misma, tampoco se crea una ilusión para que sea únicamente un producto final. La obra de arte se hace verdadera, no permanece en los límites ilusorios y menos se representa como finalidad o un juego de apariencias. Para darle fundamento a sus lecciones, Hegel es preciso en el estudio del despliegue histórico del espíritu, al mismo tiempo que considera lo verdadero de cada representación artística. Por ello, el objetivo de recorrer la historia es necesario para poder estudiar filosóficamente lo bello de la obra de arte producida por el hombre, la misma que no se haya aislada del devenir histórico del espíritu, y es así como se conoce su carácter verdadero en el momento en que se ha elegido, en estas páginas, la Edad Media romántica.

La contradicción todavía no se supera porque recoge otra: la obra de arte al dar acceso a reflexiones filosóficas conduce a que la razón se precipite a constituir la en un objeto de la ciencia. Esta posibilidad del error debe considerar que, son los sentidos, sentimientos, intuiciones, evocaciones e imaginación los que sustentan la libertad del artista, una subjetividad que deleita y consigue sobrecoger hasta las lágrimas; asimismo, lleva al paroxismo, tal como se vio en la Prusia de comienzos del siglo XIX “en las figuras del arte buscamos sosiego y animación, jovial, vigorosa realidad efectiva frente al sombrío reino de las ideas” (Hegel, p. 10).

A este respecto, la racionalidad del arte parecería, bajo esas categorías, un discurso carente de realidad. Ahora, como si esto fuera poco, para el filósofo la fantasía del artista es más libre que la

naturaleza, por ello tiene la propiedad de ser más solícita. La ciencia para serlo debe abstenerse de la fantasía y la imaginación, por eso para el arte los conceptos son áridos; es indudable que la ciencia se deslinda de lo inane, solo se dirige a lo necesario y anula todo lo que quiera adherirse a 'su sombría abstracción'. Si una ciencia de la estética procediera como la ciencia tradicional la arrojaría por la borda porque la fantasía se substraer a las leyes y le repelen los enunciados de las ciencias, por ello se puede afirmar que "de lo bello, de donde, si se quiere, puede inferirse también una universal *tendencia a la belleza* en la naturaleza humana y puede sacarse la ulterior consecuencia de que, puesto que las representaciones de lo bello son tan infinitamente diversas y por tanto en principio algo *particular*, no puede haber leyes *universales* de lo bello y el gusto" (Hegel, p. 11). Aquí explícitamente difiere de Kant como veremos más adelante.

Una vez establecida otra oposición para una ciencia del arte bello, Hegel retoma la utilización del arte como mera decoración o entretenimiento efímero para alegrar los momentos de la vida; refuta este estado del arte en su época afirmando que en tal condición no se trata de un arte libre, sino 'servil' tal cual como lo ha llegado a ser, en muchos casos, la ciencia (11). El fundamento reflexivo se establece cuando se consigue pensar que el arte verdaderamente libre tiene que expresar "lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprensivas del espíritu" (Hegel, p. 11). Esto lo han hecho los pueblos a lo largo de la historia y por ello la historia es la única vertiente para comprenderlos; las comunidades a través de la historia han representado en lo sensible toda la profundidad de su vida y en sus obras está su sabiduría, lo que quiere decir, su pensamiento.

Ahora bien, como sabemos, hay genialidades que consiguen esto y por tal razón tenemos al genio, no en el aislamiento sino en la superación de la limitación porque estando en su casa con su intuición y libre es capaz de liberar la insuficiencia de lo sensible y

hacer de lo natural lo espiritual de un pueblo. Esta explicación la desarrollará en un par de párrafos en *La enciclopedia de las ciencias filosóficas* (2022). Es de excusar esta digresión, pero en muchas páginas de Hegel hay poesía en la consideración más prístina en el pensar donde lo dicho juega con el lenguaje, pero no como juego de palabras, sino como la realidad con la que se consigue lo racional, el pensar que recoge las palabras. En los pocos argumentos que Hegel escribió sobre arte acuñó el concepto de *interpenetrabilidad* para expresar la relación entre forma y contenido, ya que no son separables e interactúan. De igual manera, recogió lo que en el pensar se podría llamar *el ideal de representar del ser humano*.

Al criterio sobre el arte como mera apariencia sensible, Hegel le opone que “la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera, sino fuera *para* alguien, *para* sí misma tanto como para el espíritu en general” (2021, p. 12). Por tal razón la apariencia no puede reprobarse, ya que la realidad de la obra de arte reside en la superación de la inmediatez del gusto porque lo que la verdadera obra de arte destaca es su relación con lo que la potencia en cada época. La obra de arte no se estudia en la abstracción, sino en el devenir histórico.

Podría pensarse que siendo la historia el camino por el cual la obra de arte se da a sus anchas, las producciones de la historiografía serían más verdaderas, pero para Hegel tampoco las historiografías producidas hasta su época son más verdaderas: “la obra de arte nos pone ante las eternas fuerzas dominantes en la historia sin ese suplemento de la presencia inmediatamente sensible y su inconsistente apariencia” (12). Es claro que el arte difiere de la historiografía y las ciencias porque su temática no está ya dada, tal como lo estudiamos en las ciencias y en la historiografía, “el arte puede elegir sus objetos” (Hegel, p. 10). En el caso de la literatura todos sabemos que esta constituye el espacio donde todo puede ser dicho sin dejar de seguir siendo literatura, ¿qué no se puede decir en un texto literario? ¿de qué tema no se puede ocupar? Esto que parece



algo de los estudiosos de la teoría literaria actual ya lo había planteado Hegel dos siglos antes.

Antes de que la historia sea la que recoja la obra de arte, más bien es esta la que debe recoger la historia verdaderamente, así nos libera también de la experiencia sensorial de haber estado allí, cuando nuestro llanto y satisfacción llegaban por los acontecimientos que iban sucediendo; lo que equivale a que la obra de arte se dote de fortaleza para hacer parte de la realidad de lo racional y la misma que llega a acceder a la representación de lo dado. Cuando Hegel piensa en estos conceptos también niega que ellos puedan ser “ni según el contenido ni según la forma, el modo supremo y absoluto de hacer al espíritu consciente de sus verdaderos intereses” (13), o lo mismo, el arte también en su representación tiene un contenido limitado.

En la perspectiva de la historiografía las obras de arte de la antigüedad, por ejemplo, han perdido para nosotros cualquier relación con lo absoluto, no apelan a la adoración, no satisfacen nuestras patencias espirituales y cualquier acercamiento a ellas está mediado por lo que pensemos de ellas, así “(...) el pensamiento y la reflexión han sobrepujado ya al arte bello” (Hegel, p. 13); el aquí y ahora de la relación con la obra de arte no puede guiarse por principios universales.

Nuestra racionalidad se sobrecoge frente a un fenómeno sensible como puede ser la catedral de Toledo, por lo que se pregunta: ¿Cómo habrán hecho para construirla? *Mutatis, mutandis*, Hegel critica su época, ya que para muchos el arte de la antigüedad, por ejemplo, era cosa del pasado del cual solo es apreciable la técnica de elaboración. No fue pensando en la necesidad de establecer normas y juicios universales frente a aquella condición del presente que Hegel, quien se desempeñaba como profesor de Filosofía, se dedicó al estudio de la producción de las obras de arte creadas por el hombre desde la antigüedad tardía, como se le llama hoy.

Para llegar a considerar el estado del arte en el aquí y ahora de sus lecciones fue necesaria ‘la consideración pensante’ del arte del pasado y así ‘conocer científicamente qué es arte’. De tal manera que conseguir una definición o del deber ser de la obra de arte no es posible en su Prusia del momento, fijando principios normativos que conduzcan a la posibilidad del juicio. Todo lo visto conduce a pensar que el arte, capaz de reflexiones filosóficas, no puede estudiarse sistemáticamente como ciencia porque este no puede existir sin la contingencia, pese a ello “lejos de ser la forma suprema del espíritu, el arte solo tiene su auténtica verificación en la ciencia” (Hegel, p. 15).

En esa contradicción, es preciso tener en cuenta que las obras son originadas en el espíritu, por eso son más cercanas al pensar que la naturaleza ‘carente de espíritu’ por no ser la obra de arte pensamiento o concepto, peor aún, el resultado de normas universales; sin embargo, el pensamiento se aliena en lo sensible de ella, el espíritu se despliega “en el reconocerse en su *enajenación* en el sentimiento y la sensibilidad” (Hegel, p. 15). De esta manera, la obra de arte entra en el dominio del pensar y puede acometerse filosóficamente, eliminando su indignidad; aunque recordemos que ya Hegel nos ha planteado que el arte no es “la forma suprema del espíritu”, pero que, bajo consideraciones filosóficas, se puede comprender el arte bello, y sobre todo porque el hombre siendo natural es para sí, ‘se intuye’, capaz de representarse, pensar y, por ese para sí, es espíritu. Por tal motivo, para los conocedores de la poesía posterior a Hegel, quien murió en 1831, es fácil encontrar al artista compungido por el dolor que lo mitiga.

Hay que recordar que se está tratando con un texto constituido por notas de las clases del filósofo, por ello su tono es siempre pedagógico y apela a quienes le escuchaban, ahora a nosotros como lectores; por lo tanto, Hegel se interesa en criticar los materiales que disponen los estudiantes de su época para estudiar las obras de arte. De allí lo que se ha denominado ‘el estado de la cuestión’, que se establece desde Hegel:

Pero siempre es el caso que todo hombre enjuicia las obras de arte o los caracteres, las acciones y los acontecimientos con el rasero de sus luces y su ánimo; y, puesto que esta educación del gusto solo afectaba a lo externo e inope, y además extraía sus preceptos igualmente de un estrecho círculo de obras de arte y de una limitada educación del entendimiento y del ánimo, su esfera era insuficiente e incapaz de captar lo interno y verdadero, y de aguzar la mirada para la aprehensión de eso. (17)

La extensa cita del párrafo anterior apunala ‘el estado de la cuestión’, no para referirse al estatuto epistemológico de una filosofía del arte, o de la estética filosófica, sino de la deplorable situación de los estudiantes que asistían a sus cursos. El giro se dirige a quienes lo escuchaban y por eso justificaba la necesidad de enseñar este curso, habida cuenta de que ya por la historia se puede constatar que el arte es una necesidad de los pueblos, es lo racional que el ser humano se reconoce a sí mismo. Su doctitud atañe a la familiaridad del mundo individual y por ello sus productos no extrañan a quienes están en su entorno creativo, para citar un ejemplo bien conocido están las figuras plasmadas en las cuevas de Altamira, Atapuerca y Lascaux, o sin ir tan lejos, Chiriviquete, en Colombia.

Extendiéndonos hasta tales lejanías, de las que tanta especulación ha surgido, nos encontramos con culturas medievales en las cuales el arte no debe, bajo ninguna condición, reproducir la naturaleza, la figura humana o animal, muchísimo menos al dios o su profeta. Por eso para Hegel “la imitación frente al modelo de la naturaleza no queda como fin más que el placer en el truco de producir algo semejante a la naturaleza (...) En general, ese deleite por la destreza en la imitación nunca puede ser sino limitado, y mejor le está al hombre el deleite con lo que por sí mismo produce” (35).

El estudio entra en un nuevo debate, ya que cada quien señala frente a lo bello de una representación lo que descubre, con lo cual hay que preguntarse ¿cuál es el aspecto que habrá de considerarse como esencial? Esta pregunta frente a un grupo de estudiantes para quien

sea profesor ya puede advertir muy bien a dónde lo conduciría, y si se busca la completud filosófica, habría que criticar con severidad lo que sean sutilezas o argucias de la razón para este estudio. Para el filósofo “(...) la filosofía del arte no se ocupa de preceptos para los artistas, sino que tiene que establecer qué es lo bello en general y cómo esto se ha mostrado en lo dado, en las obras de arte, sin querer dar semejantes reglas” (Hegel, p. 19). ¿De qué manera entonces nos encontramos con la obra de arte? ¿cómo caracterizar la inmediatez sensorial sino como el punto de partida? Esto nos sucede a todos, lo que dice también que, en tal encuentro, la obra debe ser significativa, desplegar una vitalidad tal que nos obligue a pensar sobre ella, pero no en su superficialidad.

Ahora, frente a lo que nos compete, *el romance* medieval, sus personajes e historias, ¿en qué disposición estamos para leer estas obras? Es muy factible que nos entretengan, claro, la literatura nos hace partícipes del texto, pero ya no estamos en el medioevo donde estas obras se cantaban a lo largo de cuatro o más horas; ahí está el umbral que cada uno lleva para acercarse a estas lecturas. Tengamos en cuenta que para nada se ha mencionado alguna hermenéutica, a la que todos tenemos derecho, pero si esto es así, entonces, ¿todas las hermenéuticas serían válidas?, la filosofía no puede vivir sin el aliento de la discusión y la tontería que nos acusa hoy de que, ‘yo interpreto la obra de arte como me da la gana’, lo que no difiere en nada del berrinche de un bebé.

En efecto, Hegel encuentra en las obras del *roman* medieval, sin importar su nacionalidad, que “Este reconocimiento en general de obras que rebasaban el círculo de las formas de aquellas que fueron primordialmente puestas a la base de las abstracciones teóricas ha conducido ante todo al reconocimiento de un género peculiar de arte -*el arte romántico*- (...)” (20). Aquí menciona por primera vez lo que nos ocupa y constituye, para el caso, lo cantado y, posteriormente, lo escrito en los cantares de gesta medieval, obras que, si tienen para nosotros el cariz de lo extraño, también el lado compensatorio de lo

común en los seres humanos, ‘el progreso de la receptividad espiritual’. La tarea del lector o el estudioso será conocer las coyunturas históricas en las cuales aquellas obras fueron cantadas; si solo se presta atención a la historia contada, lo divertido y lo válido, parcialmente, se elimina las posibilidades de acceder filosóficamente a ellas, y así lo leído se convierte en material manido, historias contadas en el abismo de la subjetividad que lo arremete todo y nada lo derrota, esto por supuesto, es lo que explota Hollywood al llevar al cine estas obras literarias medievales.

De nuevo nos advierte el filósofo, si vamos a estudiar lo bello aislado en estas obras, estaremos transitando por una imposibilidad, es preciso vincular el objeto de trabajo dentro de un “desarrollo enciclopédico de la filosofía en conjunto y sus disciplinas particulares” (Hegel, p. 23). Esto fue exactamente lo que hizo en las escasas cuatro páginas que escribió sobre el arte. Las representaciones consideradas del arte debían por lo menos comprender las siguientes determinaciones:

1. La obra de arte no es un producto natural, sino algo producido por la actividad humana.
2. Está hecha esencialmente *para* el hombre, y ciertamente tomada más o menos de lo sensible para su *sentido*.
3. Tiene un *fin* en sí.

Ahora bien, queda como una necesidad saber lo que sobre el arte se ha dicho y aquí solo se va a considerar lo expuesto por Kant en su inflexión frente a la filosofía de la época llamada moderna y contra la racionalidad autorreferente. Hegel menciona de Kant lo instructiva y digna que es su “*Crítica del juicio*, donde se ocupa del juicio estético y teleológico” (45). El punto de partida está en la pregunta, ¿de qué manera Hegel parte de esta *Crítica* y discrepa de ella? En estas páginas Hegel sostiene que para Kant la obra de arte despierta un sentimiento estético que lleva a uno moral, así el arte y la moral tienen un carácter vinculante. Para comprender mejor este

planteamiento es preciso encontrar la diferencia en los conceptos, por ejemplo: para Hegel lo bello se refiere a lo ideal, llamar a lo bello la idea de lo bello. En cambio, para Kant (lo bello y lo sublime) tienen que ver con lo regulativo de la estética. Hegel considera que el arte romántico medieval existe porque es lo propio de la cultura cristiana, es más tangible y está relacionado con lo que para los pueblos era autorrepresentarse en sus particularidades; sus personajes recogen en su particularidad la comunidad dejando de ser individualidades, aunque siéndolo.

Para Hegel el arte clásico material está expresado en la escultura griega, una manifestación de lo bello; en cambio para Kant se trató de alcanzar una forma regulativa del arte. Hegel ha establecido el concepto de lo clásico desde la historia de la producción escultórica simbólica hasta llegar al momento griego. Ahora, como todos lo sabemos, para Kant, en cambio, los objetos se ajustan a las categorías del entendimiento y de esa manera es posible el conocimiento. Para Hegel lo que existe está dado en la historia del desenvolvimiento del espíritu, o los momentos específicos; por ello no pueden constituirse como regulativos, ya que aún son incompletos. No son el producto de lo que un sujeto haya puesto en ellos acorde con su racionalidad. La belleza en sí de la escultura griega lo que hace es generar negatividad, por eso fue superable; se trata, entonces, de un movimiento histórico del espíritu absoluto que también se realiza en el arte y no es, por lo tanto, un producto del entendimiento, aun sirviéndose de la razón, no es el mero resultado de un sujeto.

La estética hegeliana se entiende también en la corporeidad, es tratada en el mundo sensorial, los objetos bellos tienen que ser materiales; para Kant la estética se entiende desde una posición trascendental, es solo una condición básica para el juicio inmaterial, reflexivo y difícil de manejar. Para Hegel, en cambio, el mundo material, creado por Dios, no conduce por principio al mal, este ha llegado por el cristianismo; lo natural no asume el mal y en este sentido se puede comprender la moralidad en el arte. Kant frente al

sentimiento de lo bello, se propone proyectarlo a un juicio que sea universal; en cambio para Hegel lo bello ya ha sido creado y su universalidad la establece el espíritu en sus realizaciones.

En su perspectiva histórica, Hegel distingue tres formas artísticas: a) la simbólica; b) la clásica; c) la romántica. Con ellas se establece el sendero filosófico de la idea en el arte, se trata de pensar aquellas tres diferentes relaciones de interpenetrabilidad entre el contenido y la forma en el arte; de igual manera, en su relación con el ideal humano en su capacidad de representar, ahí está constituido 'su potencial unificador'.

La forma artística es siempre un mero buscar con relación a un contenido también siempre indeterminado. En la negatividad, la forma va a ser siempre deficiente, no expresa únicamente la idea y, por lo tanto, lo que habrá en toda obra de arte es la superación del equilibrio entre ambas; sin embargo, la idea al determinarse en su obra, también se agota en su manifestación. En el caso del arte griego es en la escultura donde encontramos la unidad perfecta de forma y contenido.

En cuanto a lo que más nos interesa, la concepción hegeliana del arte romántico, es la forma subjetiva del arte; se trata de un deseo de autoafirmación que no corresponde ni a la conciencia de unión con el absoluto, ni a un recogimiento religioso del individuo. Consiste en una subjetividad que busca, afanosamente, la afirmación de la propia particularidad, si bien, en el caso de la conciencia cristiana, la redención de Cristo es su núcleo, pues el hijo de Dios ha asumido una naturaleza humana para llevar a cabo la salvación de la humanidad, ya que se revela en otro como distinto que ha venido a dar su vida.

En su consideración, el arte romántico tiene tres características importantes:

1. Un carácter superfluo en tanto que se limita a la revelación de la belleza de Dios en la representación.
2. El arte adquiere una dimensión de importancia necesaria, ya que Cristo es Cristo, se representa de manera concreta en la vida del hombre, pero permanece Dios.
3. La particularidad de la imagen de Cristo ha sido rescatada por los artistas y ella revela una profundidad espiritual.

Ahora bien, según Hegel, en el ideal del arte romántico se manifiesta el amor y lo encontramos en la figura de María, ejemplo de amor materno. A diferencia del amor directo de Dios, se trata de un amor de humano, real, evidente, desinteresado, ‘amor sin deseo’. Este amor tiene una fortaleza tal que él mismo es una vía de salvación. Para el filósofo el concepto explícito del cristianismo es el amor, la naturaleza misma de Dios “aunque la dimensión del amor sea divina, presenta a la vez un carácter profundamente humano y espiritual” (117).

En otra dimensión, la idea del cristianismo recoge el espíritu, pero en comunidad, por eso, a partir de las imágenes propias de las figuras de la Iglesia, se observa la relación entre cristianismo y arte romántico como la presencia de Dios entre los hombres: el recuerdo de la figura de Cristo ya fallecido, así los cristianos guardan la imagen del mal y el suplicio de los mártires, engrandecen su alma y glorifican al espíritu. En sus afirmaciones:

la forma artística romántica supera a su vez aquella compacta unidad de la clásica, dado que ha adquirido un contenido que rebasa la forma artística clásica y el modo de expresión de ésta. Este contenido -para recordar representaciones conocidas- coincide con lo que el cristianismo dice de Dios en cuanto espíritu, a diferencia de la creencia griega en los dioses, que constituye el contenido esencial y más adecuado para el arte clásico.

En éste el contenido concreto es en sí, la unidad de la naturaleza humana y divina, una unidad que, precisamente por ser sólo *inmediata y en sí*, alcanza también de modo inmediato y sensible la



manifestación adecuada. El dios griego es para la intuición ingenua y la representación sensible (...)” (Hegel, p. 59).

En cambio, en el arte romántico medieval, “(...) dado que lleva a la representación, en el *espíritu* y en la verdad, a Dios *como espíritu*, y no como espíritu individual, particular, sino como *absoluto*, el cristianismo retorna a la sensibilidad del representar a la interioridad espiritual, y hace de ésta, y no de lo corpóreo, el material y el ser-ahí de su contenido” (Hegel, p. 60). De esta explicación se concluye que no se valora solamente la representación, pues sería idolatría; Hegel explica que en la representación sensible de la escultura medieval encontramos su negatividad para que, liberada de esta, el arte romántico se trascienda a sí mismo sin que deje de estar en la sensibilidad artística. Podemos entender mejor, ya que es el mundo interno de la obra de arte lo que produce su representación y es el único capaz de manifestar abiertamente que, en la sensibilidad de sus obras, hay carencia total de todo su valor; no obstante, se precisa para su expresión. Por lo tanto, el ser-ahí externo es dejado al arbitrio de todas las fantasías, puede incluso atenerse a las circunstancias tal como fueron dadas, o ‘distorsionarlas grotescamente’ porque lo externo ya no tiene como lo clásico todo su valor en él.

Lo romántico en sí manifiesta su valor porque “puede buscar y consumir su verdadera realidad y apariencia” (Hegel, p. 61). A estas alturas de lo expuesto resulta claro que no podemos confundir la idea con la representación, aunque para personas con cierto nivel de cultura esto pudiera bastar, recordemos que estamos moviéndonos en el terreno filosófico y no en el sentir y en el momento negativo del gusto. Lo bello como lo podemos apreciar en el arte romántico medieval, en el caso de una catedral, es la apariencia sensible de la idea, no podemos dejarla sometida al entendimiento como pretende Kant porque este “siempre se queda en lo finito, unilateral (...) lo bello es en sí mismo infinito y libre” (Hegel, p. 85). Lo contrario es someter las obras de arte a las categorías del entendimiento y tomarlas como

objetos, con lo cual una escultura medieval de la catedral de Chartres se constituye hoy para fines subjetivos, los decorativos; deviniendo así en obras carentes de libertad y, tristemente, sometidas a ser tratadas como arte servil.

En el caso de la literatura medieval, sabemos que los cantares de gesta, primero fueron cantados desde la memoria de quienes los representaban y contemporizaban, los cuales nunca estuvieron fijos hasta de ser redactados; posteriormente pasaron por distintos escribas. En este caso, la imagen de que se vale Hegel para explicar esta transmisibilidad es la de algo digerido y regurgitado.

Aquellas actuaciones que ejecutaban los juglares itinerantes con sus familias y animales producían gozo porque estaban representadas tan naturalmente que suscitaban lo propio de nuestra condición: reír, saltar, danzar, gozar y llorar. Esto fue posible en la Edad Media romántica porque el público se reencontraba a sí mismo en aquellas representaciones como objeto artístico, compartían un mismo creer y hasta sentir; lo cantado y actuado era consonante, allí estaban sus héroes, los suyos, sus creencias. Cuando en *Cantar de Mio Cid* leemos “De los ojos tan fuertemente llorando” (canto I, p. 1), esas lágrimas y dolor no se equiparaban a las del berrinche de un niño al que algo se le ha negado; al leerlo tendremos que ver dónde reside esa determinidad cuando se trata de un caballero cristiano, lo explica el filósofo “Se da allí donde el concepto ético, la justicia y su libertad racional ya se han elaborado y verificado en forma de un orden *legal*, de tal modo que ahora es ahí también lo exterior como necesidad inmóvil en sí, sin depender de la individualidad y la subjetividad particulares del ánimo y del carácter” (Hegel, p. 135).

Las acusaciones contra Ruy Díaz de Vivar, el Mio Cid, provocaron la ira regia del rey Alfonso; incluso frente a tales circunstancias “las leyes que se aplican no dependen por tanto de un individuo, sino que resulta de multilateral cooperación en un orden establecido” (Hegel, p. 136). La contradicción entre el derecho consuetudinario de ‘la ira

egia' se negaba en los códigos legales del vasallaje, por eso en la representación son las gentes quienes se reclaman de don Ruy. Los héroes caballeros, individuos dotados de carácter y arbitrio en todos sus designios, deben ejecutar solo lo que es ético y justo, así aparecen representados en los cantares de gesta. Hegel, quien conoció la traducción de Herder al alemán, *Cantar de mío Cid*, nos dice que "El modelo más acabado aun de esta relación (con lo ético y lo justo) lo encontramos en el Cid" (Hegel, p. 138).

La cuestión del párrafo anterior es que en tales andanzas los caballeros se inmiscuyen en la guerra perversa donde la sed de venganza no es ajena, por lo tanto, lejos del ideal, se convierten también en figuras míticas, rudas y hasta salvajes, "a menudo ellos mismos en sevicia y desenfreno y, análogamente, el heroísmo religioso de los mártires presupone también una tal circunstancia de barbarie y crueldad. No obstante, en conjunto tal ideal cristiano, cuyo lugar está en la intimidad y la profundidad de lo interno, es más indiferente frente a las relaciones de exterioridad" (Hegel, p. 141).

Aquella autonomía ética para luchar hasta la muerte contra la injusticia solo es propia de la Edad Media romántica, de allí que cuando en el siglo XVII, *Don Quijote* se lo propusiera, sus actuaciones, no sus discursos, fueron tomadas como las de un loco, y para muchos críticos mediocres hizo el ridículo, pero nuestra gran alegría es que la poesía es inagotable, el arte no puede prescindir de lo finito, mejor aún, tampoco puede destinarlo a ser el malo del paseo.

Hegel nos comunica que no es válido asegurar que aquellas obras de arte y las actuales sean creadas solo para eruditos, ya que esto les resta comprensión, las aísla y somete a condiciones de insularidad; las producciones artísticas deben recoger lo histórico de los pueblos y ser con ellos, tal como lo hicieron los cantares de la Edad Media. Ahora, cuando hoy en día se leen, se podría pensar que lo excelente debería ser para siempre, pero no es así, necesariamente el arte pasa por la temporalidad, allí reside lo perecedero: la lectura actualmente

de aquellos cantares requiere de alteraciones, lo que fue bello de las representaciones medievales para otros, precisa de las ediciones críticas, que como se sabe, son hipótesis de trabajo, pero solo para su intelección porque el sentir vivificante se ha perdido para siempre, tal como la tragedia griega o el teatro español del llamado Siglo de Oro.

Nos encontramos con la experiencia de todos los anacronismos frente a tiempos tan lejanos en términos de siglos, por lo que Hegel trae a colación que los personajes al representarse en su aquí y ahora no pueden hablar como lo hacían en aquellas épocas, o mejor aún, no logran transmitir en los textos modernizados la concepción de aquel mundo. En un caso particular, quienes hayan pasado por un programa doctoral de estudios medievales han estado todo el tiempo forcejeando con la variedad de ediciones filológicas de una misma obra.

## EL ARTE ROMÁNTICO EN LA EDAD MEDIA

**E**l ideal de lo bello en todas sus esferas se enfrenta al mundo del mal, el sacrificio en la lucha contra lo que hunde al ser humano en la abyección para reconciliarlo con lo divino. Esto tiene, en lo que respecta a la belleza, una relación completamente distinta a la del arte clásico. Para el arte romántico lo corpóreo expresa la interioridad espiritual, por eso la belleza no se agota en la figura, sino que busca lo interno del sujeto; por supuesto, sin dejar lo externo de lado, esa belleza no es la prioridad y para nada afectará la figura constituida, algo impensable en el arte clásico “La reconciliación con lo absoluto es en lo romántico un acto de lo interno que ciertamente aparece en lo externo, pero que no tiene a lo externo mismo en su figura real como contenido y fin esenciales” (Hegel, p. 392).

Es notable, en *Cantar de Mio Cid*, el clamor de la gente a medida que este iba saliendo al destierro “¡Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señor!” (Canto I, línea 20). Los ojos de las gentes no miran en el caballero su belleza física sino su bondad, algo imposible si está apoyado en el mundo sensorial. En ese caso, con todo el poder del rey, sus pompas y galas como el rey Salomón de San Francisco de Asís, este no era buen señor y sus súbditos lo deploraban; reconocen el mal, pero no en la naturaleza, sino en el ser humano corroído por la envidia que es capaz de causar el dolor, la befa de la plebe y el sufrimiento de separar a un buen hombre de todos a quienes ama “Conbidarle ien grado, mas ninguno non osaba: / el rey don Alfonso tanto avié grand saña” (Canto, I, línea 21). Todos querían dar posada al Cid desterrado a su paso por los pueblos, pero el miedo a la retaliación del rey se los impedía, si lo acogieran o dieran siquiera un mendrugo “(...) perderemos los averes e las casas, / e además los ojos de las caras” (Canto I, líneas 45, 46). La gente reconocía la injusticia contra este caballero, pero el mal del miedo los atería hasta la inmovilización, la ira regia se constituía en pura negatividad porque ella comportaba una injusticia que nadie podía aceptar y es el sentir del pueblo el que admite que el rey Alfonso no es gran señor.

Desde las primeras estrofas del cantar encontramos el comienzo del asunto en toda su profundidad, para revelarlo se cantaba el poema. Serán su valentía, lealtad, amor a su esposa e hijas y el apego al ordenamiento de la caballería lo que apela a Dios, lo narrado en toda su belleza, pero no lo sublime a la manera kantiana, sino como ideal humano en toda su sensibilidad. Esa familiaridad que encontramos en el poema es lo que atrae, ¿quién de nosotros no ha visto un hombre o mujer sufrir por la envidia de quienes están a su lado? En el *Cantar de Mio Cid* es *vox populi*, que quisieran verse gobernados por un señor bueno, la maldad del rey crece a medida que crecen las acciones del Cid.

Las gentes ahora son capaces de reconocer que alguien puede penar más por el mal provocado por los mismos seres humanos que por

los naturales. En la expresión son capaces de remitir la belleza al alma, a lo excelso de un ser humano, su ánimo, Hegel:

Finalmente, esta renuncia implica la idea de que en el arte romántico la subjetividad infinita no es solitaria en sí como el dios griego, el cual vive en sí de modo enteramente perfecto en la beatitud de su aislamiento, sino que entra a partir de sí en relación con otro que, sin embargo, es lo suyo en que se reencuentra a sí misma y permanece en unidad consigo misma. (2021, p. 393)

En efecto, para poder señalar esto en un sujeto es necesaria la negatividad que derrota esa finitud; según el filósofo, esto lo pudimos conocer en la pasión de Cristo, quien con su muerte afirma esa reconciliación que lo convirtió en uno de los objetos más queridos del arte, pero mucho más aún, en la consciencia religiosa romántica, Dios es hombre, carne, sangra, siente dolor y grita. También tiene una familia, unos amigos sin los cuales no habría podido hacer nada, está unido a ellos en amor, ama mucho a sus amigas, Marta y María, las hermanas de Lázaro, amigo cuya muerte le duele hasta quererlo ver de nuevo vivo porque lo ama y ese amor en su esencia es ‘olvidarse en otro’.

Al alcanzar Jesús ser histórico se reconcilia plenamente con la humanidad, supera la muerte y permanece ya para siempre en la comunidad. De todo esto se extrae una verdad para la cual cualquier forma artística solo bella es superflua y negativa ante esta historia “(...) *la belleza* de la apariencia y la representación son lo accesorio y más bien indiferente, pues la verdad se da también para la consciencia independientemente del arte” (Hegel, p. 394). De estas líneas debemos destacar que ya en el arte romántico hay conciencia de la verdad que, a pesar de todo, lo bello en cualquier representación, por inmensa que sea una en la catedral como Notre Dame, es accesorio y se abandona para que, en tal acto de abandono, ya la impresión que han puesto los sentidos en ella no sea más que un hecho ilusorio. Lo contrario nos ocurre hoy cuando ingresamos en esas obras de la arquitectura medieval que, nos arroban en la

evanescencia de la pura ilusión sin que sea el buen Dios el que nos acoja. Ya no dicen más que lugares turísticos, atractivos para los visitantes que, así sea de paso, se someten a las frases manidas y los datos enciclopédicos de los guías que hablan de aquellas obras arquitectónicas, en cuyas construcciones pasaron su vida tantos trabajadores.

Cuando en la época romántica medieval un artista se encuentra con la posibilidad de pintar el rostro de Cristo no le será de gran utilidad que este sea bonito o feo, obviamente esto lo misura el artista; sin embargo, no hay punto medio porque es lo espiritual lo que verdaderamente surge en la representación “(...) pues la verdad absoluta es superior a la apariencia de lo bello, la cual no puede abandonar el terreno de lo sensible y aparente” (Hegel, p. 397).

El caso que despierta más admiración del filósofo es María, el ideal puro del arte romántico, mujer en intimidad con su hijo en la pintura, la escultura y la poesía. Su hijo, superior a ella, y aunque es ella el tema de la obra, ella se olvida en él; por ejemplo, tenemos en la obra medieval castellana, *Los milagros de Nuestra Señora*, comúnmente atribuida a Gonzalo de Berceo. El amor de ella, por quienes la aman, la sitúa a los pies de su hijo a quien le suplica que los salve. Esta imagen abunda en la fantasía medieval, ¿qué madre no rogaría lo que fuera por conseguir el bien de quienes ama?, ¿qué podría ser más humano y a la vez acoger serenamente lo más profundo de él?

La imagen de María suplicando por el perdón de uno de los suyos es uno de los temas más desarrollados en la literatura en la Edad Media romántica. ¿Cómo puede la negatividad allanar su superación? Allí reside el lenguaje del perdón, recordemos lo dicho por Borges en su texto *Los conjurados* “una doctrina que anula el pasado, eso lo escribió un irlandés en una cárcel” (1985, p. 16). Sobre esto sí que ha llovido tinta y ahora computadores; en definitiva, de lo que se trata es de hacer del crimen o cualquier acto contra los demás, algo extraño

al sujeto, ¿borrarlo?, no propiamente; el creyente lo recoge como algo que le repele en el sentirse perdonado, por lo que, lo enajena sin que sea un acto de la memoria.

## HISTORIAS DE CABALLEROS

El concepto que ahora nos viene lo podemos asociar con algo muy contemporáneo, el llamado ‘rincón de esperanza social’. Ese es el estado mundano de la vida, no vivimos en el reino celestial, por tanto, el sujeto individual sin la mediación divina debe confrontar lo negativo, pero no para sí, sino para favorecer a su comunidad. Tres son los sentimientos de este sujeto contra esa finitud: el honor subjetivo, el amor y la fidelidad, no por virtudes éticas sino como la constitución interna de la interioridad, tal como lo concibe el arte romántico, lo que da paso a la caballería. Estos héroes tienen en común con los de la antigüedad su valentía, pero para nada cuentan con dioses; son mundanos y finitos, todo en ellos emana de su pecho.

Si recordamos el comienzo de *La Ilíada*, se desprende que la cólera de Aquiles desató el canto de la musa porque Agamenón no le había dado la parte del botín que le correspondía; no había de por medio ningún asunto de honor, era la cólera por la apropiación indebida de algo que, según los códigos de guerra, no había sido dado. El hijo de Peleo estaba enfurecido con Agamenón, pero no era una cuestión de honor sino un acto indebido de un sujeto. Lo explica Hegel en estos términos “El honor romántico es por el contrario de otra índole. En éste la ofensa no se refiere al valor fáctico real, a la propiedad, al testamento, al deber, etc., sino a la personalidad como tal y a su representación de sí misma, al valor que el sujeto se atribuye a sí mismo” (2021, p. 411).

En este punto podemos preguntarnos con toda sinceridad, ¿cuál es el límite de lo que valgo? Ahí reside ya un intangible, como se le llama



hoy. Es precisamente esto lo que impulsa a un caballero, y si pierde el calibre de sus hazañas por ganarlo no configura un acto individual, sino que, necesariamente, vincula a los demás, ya que el honor se posee en comunidad. El honor como una cuestión individual es algo aparente, propiedad privada y cuando no hace parte de la comunidad, es superficial. Por eso Aquiles se retira y se va a vivir lejos, aun sabiendo que lo necesitan para enfrentar a los enemigos, de esto hace caso omiso.

La persona de honor también puede pensar si se ocupa de ello o se abstiene, ya que no tiene esto una dimensión comunitaria; no se trata a todas luces de una arbitrariedad desatada en un momento de ira que busca, en el lenguaje popular, ‘matar y comer del muerto’, el canibalismo pleno que observamos en las universidades.

En el pregón del rey nadie le debe dar posada o alimento al Cid, sopena de los peores castigos; fácilmente se podría pensar que es un destino individual, pero no es así, es la comunidad del reino quien ha resultado deshonrada porque se le ha prohibido cumplir con la misericordia de dar de comer al hambriento y dar posada al peregrino. El honor es frágil y su acontecer está en lo que hoy en día le damos el nombre de esfera social “(...) pues todo lo que es negado afecta a la personalidad que ha hecho de tal contenido el suyo y ahora se considera, en cuanto este infinito punto ideal, atacada” (Hegel, p. 413).

Lo más difícil para el Cid y su gesta será conseguir el desagravio. Cualquiera de nosotros en caso similar lo llevaría al más puntilloso análisis. Para narrarlo se cantó la gesta del Cid y siglos después se escribió. El poema como representación no deja las cosas al azar y constituye un sujeto que da la vida en batalla contra los verdaderos enemigos, los moros, no los enemigos personales a quienes no vale la pena darle muerte. El Cid supera la muerte contra quienes amenazaban la sobrevivencia y la libertad del reino para dar paso a las leyendas del héroe; el honor no quedó restituido en el sujeto, sino

en la comunidad creyente ahora reivindicada por quien los ha liberado de sus verdaderos enemigos.

## EL CABALLERO AMANTE

**C**ontinuando con el Cantar, el Cid buscó dónde refugiar a su esposa doña Ximena y sus dos hijas. Las deja para protegerlas en el monasterio del abad don Sancho y paga por ello en metálico, pues así se protege el abad de la ira regia, y “Ant’ el Campeador, doña Ximena fincó los inojos amos, / lloraba de los ojos, quíso’ besar las manos: (...) a las sus fijas en braços las prendía, / llególas al coraçon, ca mucho las quería; / llora de los ojos, tan fuertemiente sospira: / - ¡Ya doña Ximena, la mi mugier tan conplida, / commo a la mi alma yo tanto vos quería!” (Canto I, líneas 275 y Ss.).

Esta es una infinitud del sujeto, porque ¿quién puede medir el límite del amor?, “En este respecto es la misma infinitud interior la que le confiere al amor la importancia que tiene en el arte romántico, una importancia todavía más acrecentada por la superior riqueza que ahora comporta el concepto del amor” (Hegel, p. 414). Para nada se trata de un sentimentalismo o despertar llantos lastimeros; don Rodrigo ama a su esposa y a sus hijas, protege sus vidas en peligro antes de tomar cualquier decisión a la que entregue su individual contingente, es un hombre.

No es difícil para los que lo han leído, o sus amantes, ver en este amor romántico sus límites; es algo entre ellos y para sí mismos, sentimiento personal y a la vez arbitrario, aquello que solemos llamar ‘asuntos del corazón’. Pero miremos que, aun así, no están en la condición de Fedra o un Aquiles sometidos al *pathos* inclemente de una divinidad. En el arte romántico se revela que “Todos los hombres tienen un corazón para el amor y el derecho a ser felices a través del mismo; pero si aquí, precisamente en este caso, bajo tales y cuales

coyunturas, en relación precisamente con esta muchacha, no logra su propósito, no se ha producido por ello ninguna injusticia” (Hegel, p. 418). Es entregado el amor como un acto de libertad.

En la separación del Cid de doña Ximena sabemos que “Echós’ doña Ximena en los grados delant’ el altar, / rogando al Criador, cuanto ella mejor sabe, / que a mio Cid el Campeador que Dios le curiás de mal. / (...) ¡cuando oy nos partimos, en la vida nos faz juntar!” (Canto I, líneas, 326, Ss.). Esta fidelidad en los romances de caballerías posee tal elevación que constituye el baluarte de la cohesión que configura la empresa común; el emprendimiento que no se satisface en los deseos de un individuo porque son de orden social “Así pues, la caballería de la fidelidad sabe salvaguardar muy bien la propiedad, el derecho, la autonomía personal y el honor del individuo, (...) Cada individuo hace su subsistencia, y con ello la subsistencia del orden universal, dependiente de su placer, inclinación y designio singular” (Hegel, p. 419).

No podemos pensar que en la Edad Media solo vemos la lealtad de la pareja como lo vimos en la oración de doña Ximena, también tenemos temas de lealtades contrariadas en el *Cantar de Mio Cid*. Es el caso de su mejor amigo, Martín Antolínez, también súbdito del rey que ante el destierro del caballero confronta su lealtad jurada al monarca. Martín Antolínez, natural de Burgos, llamado en el poema ‘el burgalés cumplido’, dice: “ca acusado seré por lo que vos he servido, / en ira del rey Alfonso yo seré metido. / Si convusco escapo sano o bivo, / aun cerca o tarde el rey quererem’á por amigo; / si non, cuanto dexo no lo precio un figo”. “Fabló mio Cid, el que en buena ora cinxo espada: ¡Martín Antolínez, sodes ardida lança, / si yo bivo, doblarvos he la soldada!” (Canto I, líneas 73 y Ss.). En estas hazañas encuentra Hegel la parte más bella, ya que sin pertenecer exclusivamente a la religión expresan la colisión humana con sus afectos y la decisión que se debe tomar, pero no solo por el afecto sino por el acto de corroborarse con la justicia.

En lo fantástico, la caballería medieval expresa en los caballeros de la mesa redonda y la búsqueda del Santo Grial, el punto exacto en el que la poesía y la mística acceden a lo alegórico, aunque los designios religiosos no sean los de los individuos; sin embargo, en la subjetividad humana abstracta, sin un cometido de la comunidad, ese ánimo infinito de la búsqueda es todavía incompleto y, por ello, al conseguir la forma artística se logra representar el valor de las figuras individuales sin término.

El mundo romántico se nos ha revelado en estas lecciones de estética con la particularidad de propagar al cristianismo, ciertamente, en un terreno hostil que recoge lo que venía de la antigüedad. Ahora, en el interregno de ese trasiego histórico, se fue llenando de pasividad y le dio cabida a la resignación, el dolor, al sacrificio, e incluso al martirio, como los componentes de la salvación del alma. Tanto en las cruzadas como en las luchas contra los moros esos ideales se desvanecieron al centrar su interés en un sepulcro vacío y una tierra que ya era de nadie.

El espíritu mundano de la caballería se desparramó por el de la conquista territorial, algo totalmente distinto al fin religioso cristiano. Se quería transformar una posesión territorial en un bien espiritual y por eso fracasó aquella empresa, ya que allí no estaba el espíritu de Dios. Con ello la fantasía comenzó a desvanecerse y la búsqueda de dinero fue más importante; financiar aquellas empresas agotó hasta los objetos espirituales en puras dádivas externas y, muchas veces, en *furta sacra*, era solo negatividad.

La piedad se trocó en brutalidad, Hegel afirma:

(...) el conjunto se dispersa, se descompone en aventuras, victorias, derrotas, variopintas contingencias, y el resultado no se corresponde con los medios y los enormes dispositivos. (...) Pero precisamente este anhelo de buscar a Cristo, el viviente, y hallar la satisfacción del espíritu y tales lugares y parajes, en la tumba, en el lugar de la muerte, no es él mismo, por mucha esencia que de ello extraiga el señor

Chateaubriand, más que putrefacción del espíritu de la que la cristiandad debería resurgir para retornar a la fresca vida plena de la realidad efectiva concreta. (432)

Ni siquiera Dante se escapa de ese desenfreno de la subjetividad poética “coge en sus manos las llaves del reino de los cielos, absuelve y condena, y se convierte así en juez del mundo que manda al Infierno, al Purgatorio o al Paraíso a los más famosos individuos del mundo antiguo y cristiano, poetas, ciudadanos, guerreros, cardenales y papas” (Hegel, p. 432). En el desborde de tal individualidad se ve a Don Quijote liberando a una banda de bandidos, buscando a todo precio la aventura, la misma que había que crear. De esa manera, la valentía individual desprovista del reconocimiento del honor puede llegar, incluso a valorar el fracaso como un cometido en el que lo más importante no es lo que se consiga, sino la hazaña y lo que se sufre en ella, aunque sea fallida. Con ello lo que sea justo o injusto no tiene su razón en el derecho, sino en el acto individual, lo que a bien tenga el actor, como quien dice, el reino de la pura contingencia y negatividad; esto no tiene otro cauce que el de lo cómico, y, es en ese reglón donde sitúa Hegel a Don Quijote.

Esta vertiente venida de la caballería y, de algún modo, de la novela pastoril, crea personajes o sujetos, como prefiere llamarlos Hegel, que se topan con el Estado, la sociedad civil, las leyes y hasta las profesiones liberales. Todo lo encuentran como impedimento para alcanzar sus deseos del corazón, esto en el mundo moderno se reduce a los ‘años de aprendizaje’ donde el sujeto que quiere conseguir sus fines se tiene que educar para ser buen padre, esposo y conseguir destacarse en la sociedad; con el aventurismo logra darse cuenta de que es necesaria la corrección personal.

¿Cómo establecer la disolución del panorama romántico? “cuando la intimidad subjetiva del ánimo se convierte en el momento esencial para la representación, es de igual contingencia a qué contenido determinado de la realidad efectiva externa y del mundo espiritual se

acomoda el ánimo” (Hegel, p. 435). Como no es posible fechar el final del arte romántico es preciso verlo en términos de disolución, lo cual, además de seguir planteando más dificultades, nos avisa propiamente de la ilimitada realidad, aunque contingente, de modificaciones y figuras artísticas que van surgiendo a medida que se da “lo incalculablemente cambiante en la objetividad externa. Por lo cual el arte no sólo se deviene retratista (...) a la contingencia del ser-ahí inmediato. Feo, y prosaico tomado para sí. Surge por tanto la pregunta de si semejantes producciones han de seguir llamándose en general obras de arte” (Hegel, p. 437).

Las obras de arte son tomadas desde la perspectiva del trabajo del artista, no se les puede negar su carácter como tal, aunque estén muy limitados a los temas cotidianos tan comunes en todas partes que, ya, por ejemplo, en la pintura puede decirse que recoge la identidad de un pueblo. Lo que nos resulta más llamativo es ¿qué tan bien sabe pintar un artista? o ¿qué tan bien escribe un poeta o escritor?, es muy poco el arte; como quien dice la maestría de la representación.

Solo el arte romántico logró manifestar en él lo absoluto y espiritual en su forma; el artista, hijo de su tiempo, se tomó muy en serio esta tarea, pero no era para él ni de él sino para que en “el arte del espíritu de un pueblo encuentre en él la expresión artística conforme” (Hegel, p. 442). Su creación no provenía del arbitrio como ocurría en la Europa de la época del filósofo, cuando los alemanes inspirados por nuevas ideas quisieron hacer *tabula rasa*, cualquier cosa es válida si se hace bella; el tema le viene de afuera y trabaja por encargo, lo más importante es colocar su obra en venta, al fin de cuentas si la obra gusta es el todo.

**REFERENCIAS:**

BORGES, JORGE LUIS.

*Los conjurados*. Madrid, Editorial Alianza, 1985.

BUNGAY, STEPHEN.

*Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics*. Oxford, Oxford UP., 1984.

BLECUA, ALBERTO,

ed. *Cantar de mio Cid*. Madrid: Crítica, 1993.

DE CERVANTES, SAAVEDRA MIGUEL.

*Don Quijote de la Mancha*. Madrid, RAE, 2015.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH.

*Lecciones sobre la estética*. Madrid, AKAL, 2021.

–*Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid, ABADA, 2022.

HOMERO.

*Iliada*. Madrid, Gredos, 2006.

KANT, IMMANUEL.

*Crítica del juicio*. Madrid, Tecnos, 2007.

MOLAND, LYDIA L.

*Hegel's Aesthetics*. Oxford, Oxford UP., 2019.

PINKARD, TERRY.

*Symbolic, Classical, and Romantic Art*. Northwestern, North UP., 2007.

SCHMIDT, RACHEL.

*Forms of Modernity: Don Quixote*. Toronto, Toronto UP., 2011.

SPEIGHT, ALLEN.

*Hegel, Literature, and the Problem of Agency*. Cambridge, Cambridge UP., 2001.