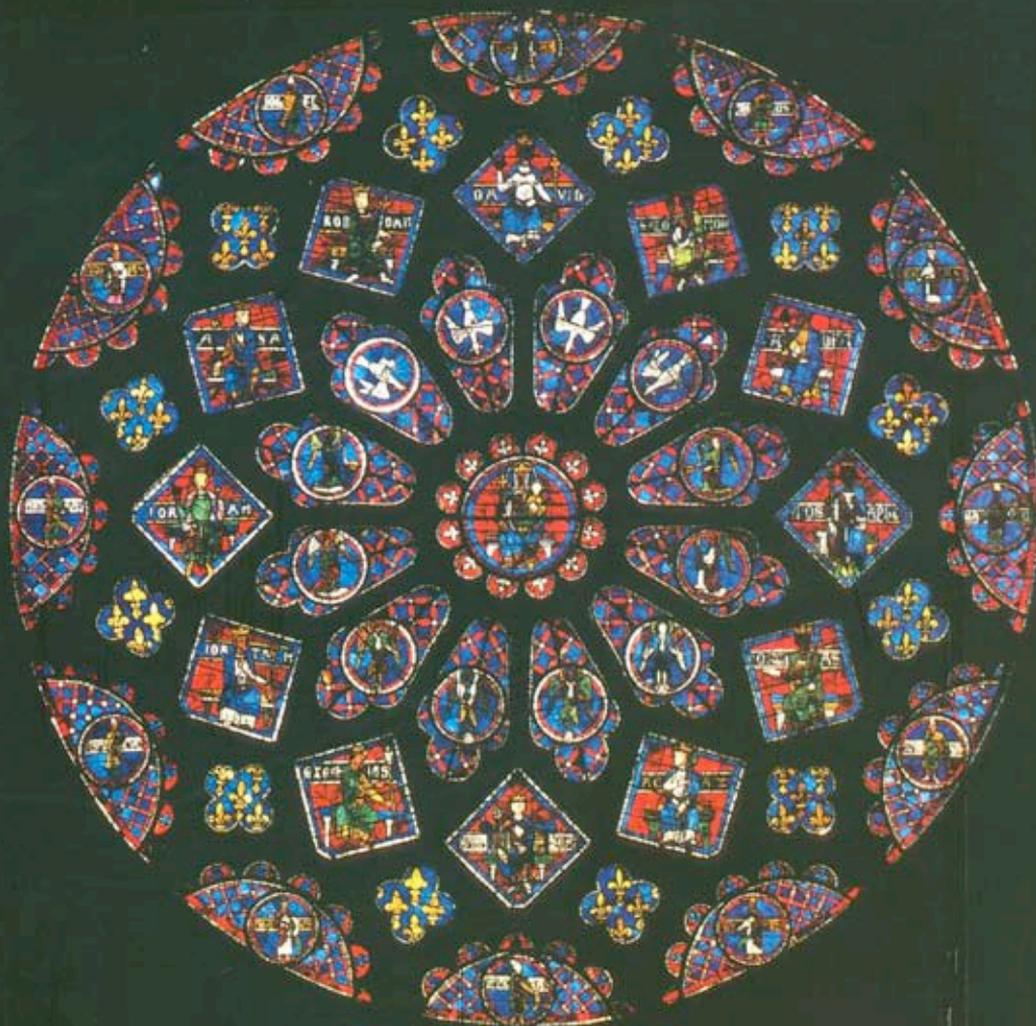


TITUS BURCKHARDT

Chartres

y el nacimiento de la catedral



Primera catedral de estilo gótico clásico, Chartres es su ejemplo canónico y su prototipo. En ella se encarnan las concepciones más elevadas del hombre de la Edad Media, cuya comprensión exige penetrar en el corazón de su universo simbólico. Titus Burckhardt nos ofrece una evocación viva y fiel del contexto espiritual y cultural que permitió la eclosión de la prodigiosa arquitectura de las catedrales góticas.

ISBN 84-9716-336-2



EL BARQUERO
José J. de Olañeta, Editor

Serie BIBLIOTECA TITUS BURCKHARDT

Clave espiritual de la astrología musulmana
según Mohyiddin Ibn Arabí

Símbolos

El arte del Islam. Lenguaje y significado

Cartas de un maestro sufí, Shaykh Al-'Arabi Ad-Darqawi.
Traducidas del árabe y anotadas por T. Burckhardt

Ensayos sobre el conocimiento sagrado

Espejo del intelecto

Principios y métodos del Arte Sagrado

Fez, ciudad del Islam

Siena, ciudad de la Virgen

TITUS BURCKHARDT

Chartres
y el nacimiento de la catedral

Traducción
de
Esteve Serra

EL BARQUERO

PRÓLOGO

Esta obra no ha sido concebida como un estudio de historia del arte ni como una contribución original a la investigación científica. Su objetivo es la evocación más fiel posible del ambiente espiritual que permitió la eclosión de esas «ciudades del espíritu» que son las catedrales. Para ello, se apoyará principalmente en los testimonios contemporáneos.

Intentaremos mostrar todos los aspectos que vinculan la catedral gótica a una larga tradición, de la que ella fue el último florón. Primera catedral de estilo gótico clásico, Chartres es su ejemplo canónico, el prototipo, y en este aspecto es el centro de nuestro estudio, aun cuando no haya sido posible agotar su riqueza formal dentro de los límites de esta obra.

Las ideas directrices de este libro ya han sido expuestas en el marco más amplio de una obra anterior, *Principes et Méthodes de l'art sacré*¹. Se han visto confirmadas y en muchos casos enriquecidas con el estudio de las fuentes y la lectura de obras recientes, en particular *The Gothic Cathedral*², de Otto von Simson, y *Die Entstehung der Kathedrale*³, de Hans Sedlmayr. He encontrado asimismo numerosas indicaciones valiosas en la obra ya clásica de Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, así como precisiones sobre cuestiones generales de la historia de la arquitectura en *Europäische Kunstgeschichte*⁴, de Peter Meyer.

Quiero expresar mi agradecimiento muy particularmente a Monseñor Roger Michon, obispo de Chartres, que puso a mi disposición sus fotografías en color de las vidrieras de la catedral, así

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor.

© 1999, Edith Burckhardt
© 2011, para la presente edición.

José J. de Olañeta, Editor

Aperador 296 - 07080 Palma (España)

ISBN: 84-9716-136-2
Depósito Legal: B-29443-2011
Impreso en S.A. de Litografía - Barcelona
Printed in Spain

1. Titus Burckhardt, *Principes et méthodes de l'art sacré*. Dervy-Livres, París, 1987.

2. Otto von Simson, *The Gothic Cathedral*, Bollingen Series, XLVIII, Nueva York, 1956 [Trad. cast.: *La catedral gótica*, Alianza Editorial, Madrid, 1980].

3. Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich, 1950.

4. Peter Meyer, *Europäische Kunstgeschichte*, Bd 1, Zurich, 1947.

como al señor John Fitchen, que me ha autorizado a publicar aquí varios dibujos procedentes de su libro sobre la construcción de las catedrales.



Los hombres de la Edad Media, vistos desde nuestra época agitada y febril, pueden, en ciertos aspectos, parecerse ingenuos, infantiles, desprovistos de complejidad psicológica, lo que nos induce equivocadamente a tomarlos por seres más instintivos y menos conscientes que nosotros. De hecho, toda su actividad creadora estaba sostenida por la Idea, es decir, por una concepción espiritual de la vida, mucho más que en el caso del hombre moderno. Y es precisamente en esta verdad eterna, que estaba en el centro de su vida, donde su amor y su gozo creador podían extraer la fuerza unificadora que admiramos en sus obras. «Estaban más cerca que nosotros tanto del cielo como de la tierra», se ha podido decir con mucha razón a propósito de ellos.

En el hombre moderno, la situación es en general inversa: le mueven sentimientos que justifica mediante todo un aparato conceptual, una ideología, de modo que las pasiones personales quedan relegadas a un segundo término y el pensamiento racional ocupa todo el primer plano. Se puede concebir el recurso a la psicología para llegar a la comprensión del hombre moderno; comprender al hombre de la Edad Media pasa por el descubrimiento de sus metas más elevadas, sin tener miedo de penetrar en el corazón de su universo simbólico, en lo que encierra de verdad eterna y universal.

LOS MODELOS

EL TÉRMINO DE CATEDRAL evoca de entrada los grandes edificios religiosos de los siglos XII y XIII que son la flor de la arquitectura gótica. Y se trata realmente de «catedrales» en sentido propio, puesto que esas iglesias fueron erigidas a título de sedes episcopales. La primera catedral latina *stricto sensu* es la de San Pedro de Roma, ya que encierra la *cathedra Petri*, la silla de manos, cátedra del jefe de los apóstoles y por ello prefiguración y modelo de todos los tronos episcopales. En la época de las primeras catedrales góticas, esta cátedra se encontraba todavía en el ábside de la antigua basílica, construida durante el reinado de Constantino y apenas modificada posteriormente. Sólo en el momento de la reconstrucción de la iglesia fue incorporada la cátedra al gigantesco trono de mármol de Bernini.

Esta basílica sirvió de referencia a todo el Occidente cristiano, no tanto por los detalles de su arquitectura como por su disposición, que obedecía a un plano muy elaborado, de acuerdo con la liturgia. Este plano, cuyos esbozos nos son desconocidos, se impuso de entrada, desde las primeras construcciones de iglesias públicas, y en lo sucesivo no dejó de poseer autoridad. En cuanto a la antigua iglesia de San Pedro (por lo que sabemos de ella según las primeras representaciones), se parecía, con sus hileras de columnas clásicas y sus arquivoltas horizontales, a las grandes basílicas del Imperio romano (a la vez mercados y tribunales); para nosotros, su aspecto tiene algo de pagano o de todavía no cristiano. Esto se debe al hecho de que el arte cristiano, en sus inicios, en particular la arquitectura religiosa, todavía no

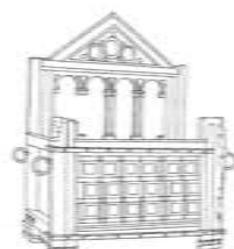


Ilustración 1.
La *sedes gestatoria*, que, según la tradición, sirvió de silla al apóstol Pedro. El respaldo adornado con columnas fue sin duda añadido a principios de la Edad Media.

Ilustración 2.
Vista interior de la antigua
basílica de San Pedro, con
sus cinco naves, según di-
bujos y pinturas de princi-
pios del Renacimiento.

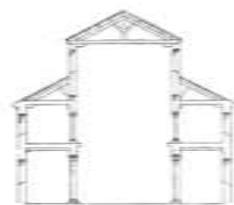
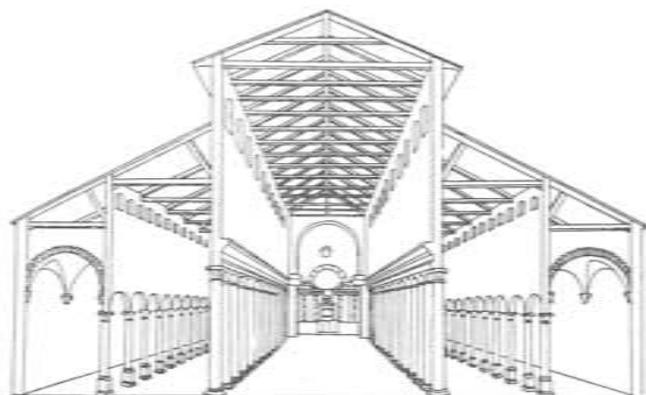


Ilustración 3.
Sección de una basilica ro-
mana con sus tribunas.

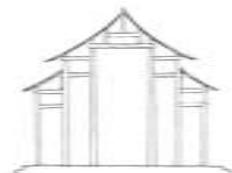


Ilustración 4.
Sección de un antiguo tem-
plo de madera japonés de
cinco naves, sobre pilares.

había elaborado su propio lenguaje. Sin embargo, hay otra razón, positiva, para la imitación arquitectónica de edificios «regios» por su nombre («basilikos» significa «regio» en griego) pero civiles por su uso: para los cristianos, la iglesia tenía que ser la imagen de la ciudad divina; y puesto que san Agustín, en un escrito célebre, había opuesto el estado terrenal en la forma emblemática de la ciudad romana, la *civitas*, a la «Jerusalén celestial», la ciudad de Dios, era natural que la arquitectura religiosa paleocristiana se refiriera al tipo de ciudad representado por la basilica civil imperial. En cuanto al templo romano precristiano, no podía servir de modelo arquitectónico para la nueva religión, aunque sólo fuera por el hecho de que no estaba concebido para acoger a una comunidad: era la morada de un dios y, lo que es más, de una multitud de dioses. Sólo resultaba representativo el orden civil estatal, orden que el cristianismo, victorioso a su vez, transpondrá al nivel espiritual, a riesgo de introducir en su propio campo la vieja antinomia entre «ciudad terrenal» y «ciudad celestial».

En su estructura, una basilica es comparable a una calle cubierta, con vanos abiertos regular-

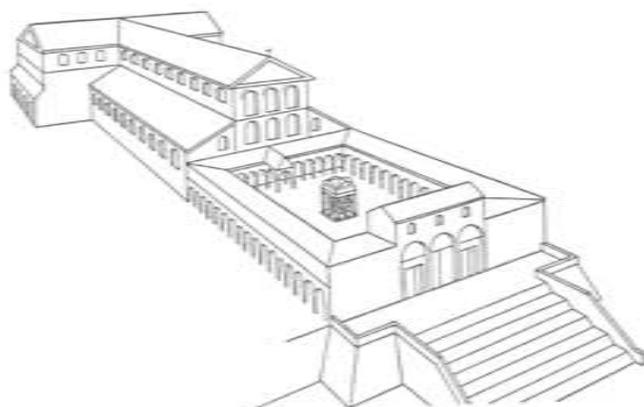


Ilustración 5.
Reconstrucción de la basí-
lica constantiniana de San
Pedro.

mente en los muros y bordeada de arcadas; en el corazón de las ciudades romanas, las basilicas parecían, así, calles dispuestas como mercados. Por lo demás, todavía hoy, en los países latinos, la calle bordeada de arcadas caracteriza el centro de la ciudad o el pueblo⁵.

A veces los pasadizos laterales estaban dotados de galerías, situadas al mismo nivel que los pisos de las casas adyacentes. La antigua basilica de San Pedro no tenía tales galerías, de modo que los muros que se elevaban por encima de las hileras de columnas de la nave central ofrecían, hasta los techos en cobertizo, vastas superficies para la decoración de mosaicos, dejando todavía suficiente espacio para las ventanas. Si nos imaginamos esta construcción en su forma primitiva —un mercado de madera cuyos pilares eran simples troncos escuadrados, y en el que la nave central, en el lugar donde se elevaba por encima de las otras dos, dejaba penetrar la luz por cada lado— obtenemos un modelo tan simple como perfecto. Fácil de realizar en madera, sólo lo será tardíamente en piedra, cuando se construyan los primeros edificios góticos de pilares, de los que Chartres será de entrada una concreción tan ligera como luminosa.

5 - Lothar Kinschelt, *Die frühchristliche Basilika als Darstellung des himmlischen Jerusalem*, Munich, 1939.



Ilustración 6.
La «fuente de la Piña», reconstituida según dibujos de los siglos XV y XVI.

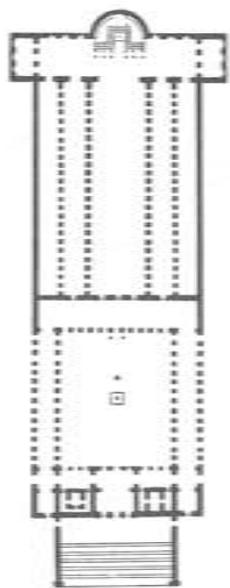


Ilustración 7.
Planta de la basílica constantiniana de San Pedro.

El templo de pilares ya existía en el Egipto antiguo, y la basílica paleocristiana comparte con él la característica de ser a la vez vía de acceso y santuario. Cuando se considera el plano de conjunto de la antigua basílica de San Pedro, la semejanza con una calle que lleva a un punto resulta evidente: además de la iglesia, este plano comprendía un atrio, el *atrium*, que tenía por función disponer una transición entre el mundo exterior y el santuario propiamente dicho. En este atrio rodeado de columnatas había, en el origen, cipreses, laureles, rosales u otras plantas ornamentales, cuya belleza hacía de él la réplica del paraíso terrenal, y de ahí su nombre de «paraíso». En su centro se encontraba la famosa «fuente de la Piña», gigantesca piña de bronce cuyas escamas dejaban escapar hilillos de agua que recogía una pila de porfirio adornada de grifos; todo ello estaba cubierto por un baldaquino con frontones decorados con parejas de pavos reales y, en los ángulos, delfines saltarines a modo de saledizos.

Puede ser que esta fuente formara parte anteriormente de un edificio precristiano; en todo caso, estos símbolos, de origen más bien oriental que grecorromano, habían sido perfectamente asimilados por los cristianos, puesto que estos motivos se encuentran abundantemente en las catacumbas, en sarcófagos del primer período y en los mosaicos. Como en la antigua Mesopotamia, la piña evoca el árbol siempre verde del que brota el agua de vida. Según la leyenda, esta fuente de vida surge de lo más profundo del universo, allí donde echa raíces el árbol del mundo y donde vive también el pavo real, portador de la rueda celeste constelada de mil ojos. En el zodíaco de la antigua Asia, el pavo real parece designar el signo que se encuentra en el nadir, aquel en que el sol, entre su descenso y la reanudación de su

curso ascendente, muere y luego renace⁶. Para los cristianos, el sol, la «luz que brilla en las tinieblas», es, naturalmente, Cristo. Es él, igualmente, el que evoca el grifo, ese animal solar cuya doble naturaleza tiene algo del águila y del león al mismo tiempo. Y también se refiere a él el delfín, pez sagrado que antaño se asociaba al significado espiritual del solsticio de invierno: al igual que el delfín salta hacia la luz desde el fondo del mar oscuro, también el sol, después de haber amenazado con desaparecer en el punto más bajo de la eclíptica, reanuda su ascensión en el solsticio.

Todos estos símbolos remiten al tema del renacimiento y por consiguiente al bautismo, que permite recuperar el estado de inocencia del paraíso terrenal. Por esta razón los catecúmenos (los creyentes aún no bautizados) permanecían en el atrio durante la celebración de la misa. El propio bautismo, antes de que se construyera un baptisterio especialmente con este fin, sin duda era administrado bajo el porche de la iglesia.

Desde el atrio se accedía a la nave, compuesta por una nave central y cuatro naves laterales. La nave central terminaba en el «arco de triunfo», que marcaba el límite del transepto. En el fondo, delante del ábside, se encontraba el altar en posición más elevada, colocado encima de la tumba del apóstol. Una serie de columnas salomónicas, adornadas de zarcillos que representaban una vid, formaba una pantalla y disimulaba la tumba y el altar.

El transepto, que parece detener el impulso de la nave como el trazo transversal de la letra T, estaba cubierto con una cortina en la anchura de la nave y representaba para los fieles el santuario propiamente dicho.

El atrio, la nave y el transepto simbolizaban las tres etapas de la vida cristiana de las que hablan los Padres de la Iglesia: la purificación, la ilu-

6 - Véase Julius Schwabe, *Archetyp und Tierkreis*, Basilea, 1951.

minación y la unión con Dios, a las que corresponden respectivamente el bautismo, la enseñanza sagrada y la santa Cena.

El ábside, donde se situaba el obispo, sucesor del apóstol y representante de Cristo, evocaba el cielo no sólo por su forma redondeada y abovedada, sino también por el tema de su decoración, que representaba, en la semicúpula, a Cristo en majestad en el cielo. Ya en los lugares de culto precristiano, en los templos mitriacos por ejemplo, el nicho abovedado significaba el lugar de la manifestación divina; sentido perdido en la Roma pagana (donde la exedra servía de escena al poder del estado), pero restituido a su valor original por la arquitectura cristiana.

Los constructores de la basílica constantiniana de San Pedro habían tenido empeño en poner en evidencia las etapas del camino espiritual (desde el pórtico del atrio hasta el sanctasanctorum), tanto más claramente cuanto que la iglesia, accesible a todos, se abría por primera vez a la multitud y era imperativo mantener los misterios fuera del alcance de los profanos; ésta es la razón por la que el altar estaba cerrado y rematado por un baldaquino, el ciborio, cuyas cortinas podían correrse.

La propia Iglesia representa naturalmente un camino, del mundo a Dios, o de la tierra hacia el cielo, gracias al lazo íntimo que la une a Cristo, el cual se designó a sí mismo como el camino. En cuanto camino establecido por Dios y abierto a todos, la Iglesia se oponía particularmente a las escuelas de los filósofos grecorromanos, que tendían al conocimiento de Dios sólo por los méritos de la especulación y la ascesis personal. A ellos responde san Agustín: «Es un grande y muy raro privilegio elevarse gracias a un esfuerzo vigoroso de la inteligencia por encima de todas las criaturas corporales e incorpóreas, después de

haber observado y reconocido su mutabilidad, para alcanzar la inmutable substancia de Dios y aprender de Él mismo que toda criatura distinta de Él no tiene otro autor que Él. Entonces, en efecto, Dios no habla al hombre mediante una criatura corporal [...], tampoco se sirve de esas imágenes espirituales que toman la forma y la similitud de los cuerpos, como ocurre en los sueños y en todo lo que se les parece [...], sino que habla por la verdad misma [...]. Así, habla a lo que, en el hombre, es la parte más excelente y que no tiene más superior que Dios mismo. [Pues el hombre dispone naturalmente de una facultad que lo liga a Dios, a saber, el espíritu contemplativo, liberado de todo concepto mental - Nota del autor]. Pero la propia parte mental, sede natural de la razón y de la inteligencia, está demasiado debilitada por los vicios inveterados que la ofuscan para adherirse a la luz inmutable y gozar de ella, o incluso para soportar su brillo, hasta el momento en que, renovada y curada día tras día, llegue a ser capaz de felicidad tan grande: era necesario, por tanto, que primero fuera purificada por la fe. Por eso, para que en esta fe avance con mayor confianza hacia la verdad, la Verdad misma, el Dios Hijo de Dios, asumiendo el hombre sin consumir el Dios, estableció y constituyó esta misma fe con miras a abrir al hombre el camino que, a través del Hombre-Dios, conduce al Dios del hombre. He aquí, pues, al mediador entre Dios y los hombres, el hombre Jesucristo. Pues si es Mediador, lo es como hombre; como tal también, es la vía. Si hay un camino entre aquel que tiende y el fin hacia el que tiende, hay esperanza de llegar; si falta la vía, ¿de qué sirve conocer el fin? Ahora bien, para tener la única vía plenamente protegida de todos los errores, es necesario aquel que es al mismo tiempo Dios y hombre: Dios, el fin hacia

el que se va; el hombre, el camino por el que se va». (*La Ciudad de Dios*, XI, 2)⁷.

El coro de la antigua basílica de San Pedro, al igual que el edificio entero, estaba orientado hacia el oeste. Esta disposición, aparentemente en contradicción con la regla, se explica por el hecho de que el sacerdote, cuando celebraba la misa, iba del coro al altar y tenía, por consiguiente, el rostro vuelto hacia los fieles, o sea hacia el este. El altar estaba colocado, como lo está todavía hoy, justo encima de la tumba de san Pedro, que se levantaba bajo el suelo de la iglesia y tenía una ventana en dirección a la nave.

La disposición del atrio (el «paraíso»), al este del edificio, correspondía a la que la Biblia atribuye al Paraíso terrenal. Se podría deducir de ello que el ábside, situado en el otro extremo del «camino», con la representación del Juez supremo, debía evocar el fin de los tiempos.

Si el oeste corresponde al fin del mundo, la aparición de Dios en el Juicio final debe manifestarse en el este, como la salida del sol. A este simbolismo se refieren casi todas las iglesias posteriores al orientar su coro hacia el este, de modo que sacerdote y fieles oraban todos en la misma dirección. En el mismo orden de ideas, el trono episcopal se vio desplazado del fondo del coro al lado del altar, y este último fue ocupando progresivamente su lugar. Esta permutación no tuvo lugar en todas partes, ni de la misma manera, pero estaba anunciada simbólicamente por la asimilación del altar al trono de Dios. En los mosaicos de Ravena, así como en los iconos más tardíos, las imágenes del «trono preparado» y del altar son intercambiables. De hecho, el altar, sobre el que se efectúa la transustanciación, es en cierto modo la sede de la presencia divina: *sedes et corporis et sanguinis Christi*.

7 - San Agustín, *La Ciudad de Dios*. Citado por la traducción francesa: Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, trad. G. Combès, Bibliothèque augustinienne, Desclée de Brouwer, 1959, t. 2, livre XI.

Según el testimonio de san Basilio y de otros Padres de la Iglesia, la costumbre de orar vueltos hacia el Oriente se remonta a los tiempos apostólicos. El sol que sale exactamente por el este la mañana de Pascua era, para los primeros cristianos, la representación natural del Salvador liberado de la muerte y resucitado. Las *Constituciones apostólicas*, redactadas alrededor del año 400,



Ilustración 8.
La iglesia, o el altar, en forma de barco. Grafito de las catacumbas de Roma.

estipulan que «la casa de la comunidad debe ser de forma alargada, semejante a un barco, y orientada hacia el este». Los textos litúrgicos posteriores añaden que el punto preciso donde sale el sol en el momento del equinoccio debe servir de referencia.

Si la nave está orientada de oeste a este, el transepto lo estará de norte a sur: la intersección de los dos cuerpos del edificio corresponde así a la de los ejes del cielo. La arquitectura de las iglesias perpetúa un uso ancestral cuyo origen se remonta a las fuentes más antiguas. La arquitectura cristiana heredó probablemente este uso de los romanos, al mismo tiempo que sus técnicas de construcción. En efecto, éstos orientaban según los ejes cósmicos no sólo los templos, sino tam-

bién las ciudades, las calles y los campos cultivados, siempre que era posible, significando con ello que la ordenación de la ciudad romana seguía un orden celestial. Para los arquitectos de la antigua Roma, a veces miembros de los famosos *collegia fabrorum*, el acto de orientar un edificio de acuerdo con los puntos cardinales era algo mucho más importante que un simple procedimiento de construcción: se hacía eco del gran acto ordenador mediante el cual el dios-sol, del caos formó el cosmos; se trataba, pues, de un rito en el sentido propio del término.



Ilustración 9.
Monograma bizantino del
nombre de Cristo, o crismon.



Ilustración 10.
Crismon descubierto en las
catacumbas. Está formado
por las letras griegas X P I
(Chri) y la cruz.

Al retomar este rito, el cristianismo le confirió un nuevo significado que podemos extraer de las inscripciones de las primeras catacumbas, en las que la cruz inscrita en un círculo aparece como un emblema de Cristo. A veces completado con una X (primera letra del nombre de Cristo en griego), se presenta como la rueda cósmica de ocho radios. A veces, la combinación de las tres primeras letras del nombre «Christos», X, P e I, forman la rueda de seis radios, que corresponden a los puntos cardinales y al eje polar, símbolo del «sol invencible» (*sol invictus*) que adornaba el lábaro del emperador Constantino y que era conferido al emperador romano en su calidad de gran ordenador del reino terrenal. Adoptado por los cristianos, este símbolo fue transformado con la incorporación del nombre de Cristo, sol divino del Universo: «Cristo, luz e irradiación del Padre, salvación del mundo, que recorre el círculo del año» (*Himno de las Vísperas de la Natividad*).

El uso de edificar una iglesia de acuerdo con los ejes celestes es el acompañamiento lógico del establecimiento de un calendario litúrgico sobre la base del utilizado por los romanos. Hay que saber que el hombre de la Antigüedad, como el de la Edad Media, no disocia la división del tiempo de la del espacio, ya que es verdad que la base de la medida del tiempo (tanto para ellos como, por otra parte, para nosotros) es el movimiento de los cuerpos celestes —movimiento que sólo se puede calcular mediante la observación de sus trayectorias inmutables (por los polos y los puntos solsticiales de la eclíptica)—. La relación recíproca entre tiempo y espacio exige al hombre moderno cierto esfuerzo de representación; los antiguos, que no consideraban ni el tiempo ni el espacio desde un punto de vista puramente cuantitativo, no tenían instrumentos mecánicos de medida del tiempo (como el reloj) y éste se ofrecía a ellos como un elemento inmediato, un ritmo cuyas fases sucesivas poseían propiedades —tonalidades, podríamos decir— diversas. Asimismo, el espacio universal estaba dotado de valores materiales y espirituales distintos, según los ejes que lo estructuraban.

La liturgia, al referirse al significado espiritual de los puntos cardinales, transmitió su sentido al arte de la construcción y de la disposición de los temas en el interior del edificio religioso. El plan cósmico se despliega de forma particularmente explícita en los muros transparentes de las catedrales góticas. En Chartres, en particular, las vidrieras representan en el este, allí donde sale el sol, la encarnación del Verbo eterno, el Nacimiento y la Infancia de Cristo; en el sur, punto culminante de la luz divina en la tierra, se encuentra la Gloria de Cristo, y en el oeste, en el sol poniente, el Juicio final. En cuanto al norte, no



Ilustración 11.
Crismon desarrollado en
forma de rueda de ocho ra-
dios, descubierto en las ca-
tacumbas. Entre los radios
se puede leer: *In Christo
bibas vivas*, «¡Vive en
Cristo!».

es sólo la representación de las tinieblas infernales, sino también la región del cielo en la que el sol permanece un momento oculto antes de elevarse de nuevo por encima del horizonte; por esta razón, en Chartres, se encuentran al norte las representaciones del Antiguo Testamento.

La orientación tiene por efecto colocar al edificio sagrado en el centro del universo visible, ya que lo sitúa en la intersección de los ejes del cielo. A decir verdad, la extensión inconmensurable del espacio tiene su centro en todas partes y uno puede referirse a las cuatro direcciones del espacio desde todo punto de la tierra; sin embargo, la arquitectura sagrada va a dar un sentido espiritual a esta ubicuidad recordándonos que el verdadero centro del mundo está allí donde Dios está presente, en el sacrificio realizado sobre el altar o en el corazón del fiel que reza.

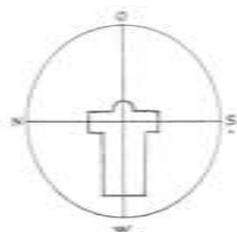
Si un edificio religioso de la Edad Media, una iglesia abacial románica, por ejemplo, se nos aparece como un universo coherente, es que en él se encarna una concepción del mundo que a la vez capta lo concreto de manera espiritual y lo espiritual de forma concreta. Lo que la arquitectura románica y gótica expresa con la piedra —esa conciencia de que toda forma, en la realidad que nos rodea, es portadora de sentido—, Dante, al final de la eclosión medieval, y como un testamento espiritual, lo legará mediante la palabra. La verdad de un orden, que el mundo visible manifiesta con su simple existencia, encuentra su representación más evidente en la jerarquía de los espacios celestes, que, desde el cielo inferior (donde la luna gira alrededor de la tierra), a través de las capas sucesivas de las órbitas planetarias, llega hasta la bóveda inconmensurable de las estrellas fijas, comprendida ella misma en el cielo superior, el cual, animado por un movimiento



Ilustración 12. Representación del hombre como «pequeño mundo» en medio de la esfera del «gran mundo», según una miniatura de los manuscritos de santa Hildegarda de Bingen. El hombre, en quien están reunidas las propiedades y las fuerzas del universo, está representado de pie, ante el globo terráqueo. El «gran mundo» es a su vez abrazado por un personaje de aspecto humano, lo que significa que el hombre y el universo se corresponden como la imagen y su reflejo. Por encima aparece el rostro de un anciano, el Espíritu creador, que reina a la vez sobre el microcosmo y el macrocosmo.

imperceptible, reposa por su parte en el infinito. El mundo angélico está estructurado de la misma manera, lo mismo que los grados del conocimiento espiritual, de lo temporal a lo eterno.

Si se hubiera intentado explicar a un hombre avisado de la Edad Media que su concepción del espacio no coincidía con la realidad y que la tierra no era su centro ni el sol su astro mayor, su respuesta podría haber sido la siguiente: «El universo contiene sin duda numerosas cosas que aún no hemos visto y muchas más todavía que



no contemplaremos nunca, pues nuestros ojos son los de un ser humano y no los de un ángel ni los de un demonio. Pero si Dios nos ha colocado en una realidad en que la tierra que nos sostiene es estable y en la que estamos rodeados de astros que giran a nuestro alrededor en órbitas cada vez más lejanas, esto sin duda ha de tener un sentido querido por Él».

Un santuario tiene como significado más general la reconciliación entre la tierra y el cielo. Este *sacratum* (lugar separado, cortado de la realidad del mundo) borra de forma simbólica, espiritual, la división habitual entre cielo y tierra, aboliendo la caída que alejó de lo eterno al hombre y su universo. Esto se exterioriza de diversas maneras en la arquitectura del santuario. Pero la más reveladora del lazo entre los polos celestial y terrenal es la construcción cuadrada rematada por una cúpula. El «cielo» es representado por la cúpula, mientras que en su inercia la «tierra» —regida por los cuatro elementos, las cuatro cualidades naturales o las cuatro estaciones— es «cuadrada».

Es probable que este modelo arquitectónico viniera de Asia, pero su simbolismo es tan convincente que no podía permanecer ignorado por el arte cristiano. El hecho de que fue comprendido por la cultura cristiana como símbolo del universo lo atestigua un himno siríaco a la catedral de Edesa, construida en el siglo VI y dedicada a la santa Sabiduría, a semejanza de su hermana, la basílica Santa Sofía de Constantinopla. Edesa (hoy Urfa, ciudad del noroeste de Mesopotamia) fue una de las mayores metrópolis de la cristiandad y su catedral era célebre por su preciosa reliquia: la imagen de Cristo «que ninguna mano de hombre hizo», en otros términos, el lienzo que llevaba la impresión milagrosa de su rostro sagrado. La leyenda afirmaba que el propio

Cristo la había entregado a los enviados del rey Abgar de Edesa. La catedral, edificada entre dos lagos, parecía rodeada de agua:

«En efecto, es una cosa realmente admirable que, en su pequeñez, sea semejante al vasto mundo, no por las dimensiones sino por las características: las aguas la rodean al igual que el océano rodea al mundo; su techumbre está tendida como los cielos, sin columnas, abovedada y cerrada por todas partes, y adornada con mosaicos de oro, como el firmamento lo está de estrellas brillantes.

»Su cúpula sublime es semejante a los cielos de los cielos. Parecida a un casco, la parte superior del edificio reposa sólidamente sobre su parte inferior.

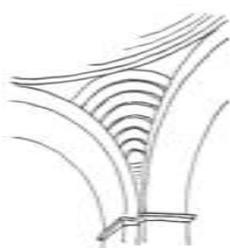
»Sus arcos, vastos y espléndidos, representan los cuatro lados del mundo y al mismo tiempo recuerdan, por sus colores variados, el magnífico arco iris.

»Otros arcos la rodean, como salientes rocosos una montaña; sobre ellos, en ellos y por ellos la cúpula está unida a los cuatro arcos [...]»⁸.

En los cuatro ángulos de su base cuadrada, la cúpula era sostenida probablemente por nichos en trompa que, formando saledizo, podían resistir lateralmente el empuje de los grandes arcos que sostenían el crucero.

«El mármol del templo es semejante a la efigie que no está hecha por mano de hombre; los muros están armoniosamente revestidos de este mármol. Por su brillante resplandor, reúne en sí toda luz, como el sol.

»El templo está rodeado por dos atrios soberbios, bordeados por dos columnatas que representan las doce tribus de Israel reunidas alrededor del arca de la alianza.



8 - A. Dupont-Sommer, «Une Hymne syriaque sur la Cathédrale d'Édesse», in *Cahiers Archéologiques*.

»Los tres lados del templo presentan la misma apariencia, al igual que la Santa Trinidad ofrece, tres veces, una única imagen».

Esto es porque el edificio estaba adornado, en tres lados, con frontones rectos, mientras que en el este el cuarto lado contenía el ábside.

«Iluminado por sus tres ventanas, el coro brilla con una luz única: ella nos revela el secreto de la Trinidad del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. [...]

»El púlpito está situado en medio del coro, a imagen del Cenáculo de Sión. En él se elevan once columnas, como los once apóstoles que se escondieron en el Cenáculo.

»Otra columna, hacia atrás, recuerda el Gólgota. Lleva una cruz luminosa, como Nuestro Señor en medio de los ladrones.

»El templo tiene cinco puertas, por las cinco vírgenes prudentes de la parábola. Gloriosamente, a semejanza de esta tropa virtuosa, los fieles penetran por estas aberturas.

»Las diez columnas del coro que llevan el querubín son los diez apóstoles sobrecogidos de espanto cuando crucificaron a nuestro Salvador.

»Los nueve escalones que conducen a la silla representan los nueve órdenes angélicos, coronados por el trono de Cristo».

Según Dionisio Areopagita, la jerarquía de los ángeles es la imagen del Espíritu divino omnipotente.

«Sublimes son los secretos de este templo, que habla del cielo y de la tierra: en él están representados simbólicamente la suprema Trinidad así como el plan de salvación de nuestro Salvador».

Ya relativamente pronto se ven coexistir, en el mundo cristiano, dos tipos de catedrales muy diferentes: la basílica longitudinal, que representaba la relación entre nuestro mundo y el más allá mediante un camino horizontal, desde el atrio hasta el ábside; y el edificio con cúpula cerrada sobre un centro, que representaba el cielo suspendido sobre la tierra. La cristiandad latina privilegió el tipo de la basílica; en cambio, para la cristiandad greco-ortodoxa la construcción con cúpula fue el modelo predominante, pero no exclusivo. Esta elección se explica en parte por la liturgia de las dos iglesias; pone en evidencia sobre todo la diferencia entre las actitudes espirituales de las dos comunidades: el espíritu latino hace hincapié en el progreso espiritual, a través de las obras y la ascesis; el espíritu oriental, por su parte, pone de relieve la visión contemplativa. La cúpula de una iglesia bizantina, como Santa Sofía, es semejante al cielo que desciende sobre la tierra; es símbolo de la presencia divina, iluminadora y glorificadora del Espíritu Santo y se hace eco de la liturgia oriental, que quiere ser una participación continua en la alabanza angélica y que encuentra su expresión más directa en el grito: *Sanc-tus, Sanctus, Sanctus*.

En cierto modo, todas las transformaciones subsiguientes de la arquitectura religiosa —tanto en el este como en el oeste— nacieron del intento de reunir el tipo de forma alargada de la basílica y el tipo de forma recogida del edificio con cúpula.

El ejemplo más genial de ello es Santa Sofía, que consiguió integrar el carácter longitudinal de la basílica, sin romper la unidad general del espacio. Su impresionante cúpula central se encuentra ensanchada, al este y al oeste, por dos semi-cúpulas cuyos domos están separados del domo principal por una fina arista, lo que contribuye a

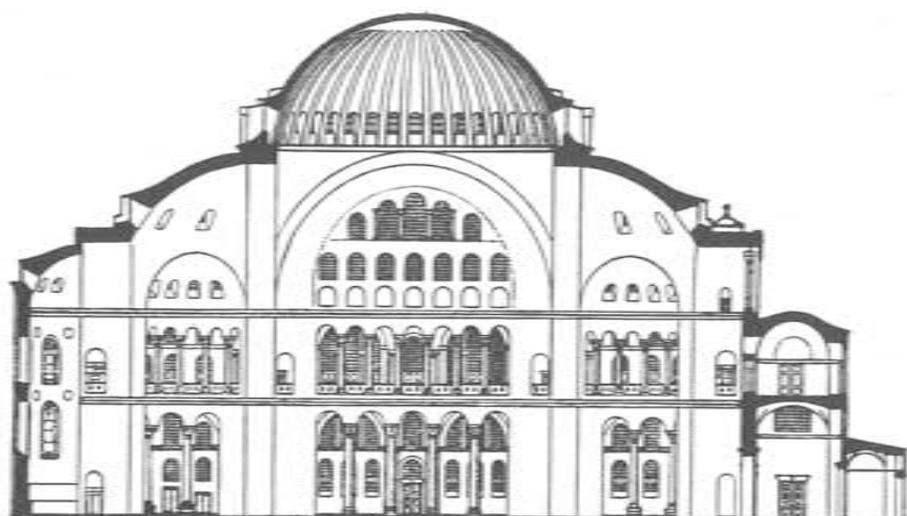


Ilustración 13.
Sección longitudinal de
Santa Sofía en su primera
forma bizantina.

dar al espacio una impresión de elevación, casi de infinito. Esta impresión de inmensidad se acentúa con la presencia de las semicúpulas y de los nichos de los ábsides; pero sobre todo por el círculo de ventanas que horada la base de la cúpula central: iluminada por este collar de luz, ésta no parece, para repetir la imagen del poeta bizantino, «reposar sobre una base firme, sino cubrir el espacio, como suspendida del cielo por una cadena de oro»⁹. Otro poeta del siglo VI describe esta impresión de espacio casi desconcertante: «Apenas ha penetrado en el santuario, uno se siente lleno de una felicidad profunda, pero también de inquietud y de asombro, como si hubiera llegado al cielo sin encontrar obstáculos; rodeados de bellezas que por todas partes nos iluminan como otras tantas estrellas, quedamos sobrecogidos»¹⁰.

La nave central, provista de numerosos refuerzos, se inscribe en el rectángulo de los muros exteriores. Las estructuras redondas y cuadradas encuentran un equilibrio gracias a la presencia de

las naves laterales y las galerías, cuyas paredes ligeras, atravesadas de luz, contribuyen a disolver todo límite tangible en el interior. «El espacio no parece estar iluminado desde fuera por el sol, sino generar un resplandor por sí mismo»¹¹. Con esta imagen el poeta bizantino expresa exactamente el ideal artístico que los arquitectos góticos persiguieron de otra manera, desplegando las superficies transparentes en vidrios de colores. Es seguro que éstos debieron de oír hablar mucho de este milagro arquitectónico que era Santa Sofía, por cuanto Constantinopla se había convertido en una parada obligada y un puesto avanzado de los cruzados; Santa Sofía, sin embargo, quedará como un modelo lejano, que nadie se atreverá nunca a copiar.

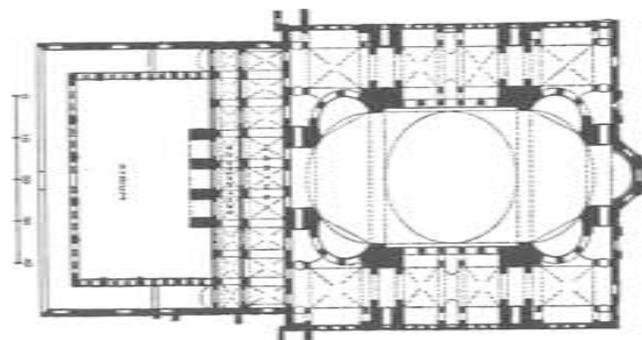


Ilustración 14.
Planta de Santa Sofía.

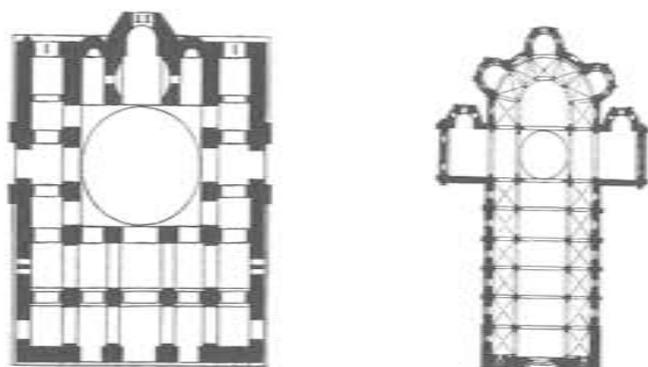
La arquitectura religiosa oriental conservó una predilección por la estructura concéntrica con cúpula, que desarrolló con el añadido de partes contiguas, en las cuatro direcciones de la cruz. Se observa el proceso inverso en la arquitectura latina: el plano longitudinal de la basilica se mantiene, pero se ve dotado de una cúpula que subraya el lugar central del transepto.

«Respondió Jesús y dijo: Destruid este templo y en tres días lo levantaré. Replicaron los ju-

9 - Véase O. Wulff, «Das Raumerlebnis des Naos in der Ekphrasis», *Byzantinische Zeitschrift*, Bd 30, 1929/1930, 10 - *Ibid.*

11 - *Ibid.*

Ilustración 15.
Plantas de la iglesia bizantina de San Nicodemo, en Atenas, y de la iglesia románica de San Esteban, en Nevers.



díos: Cuarenta y seis años se han empleado en edificar este templo, ¿y tú vas a levantarlo en tres días? Pero Él hablaba del templo de su cuerpo» (Juan II, 19-21). Estas palabras de Cristo hacen del edificio de la iglesia la representación simbólica del cuerpo del Dios encarnado. Cristo, según los Padres de la Iglesia, en particular Agustín y Teodoreto, compara su cuerpo con el templo de Jerusalén, no porque sea la imagen de éste, sino, inversamente, porque el templo es la imagen de su cuerpo. Cronológicamente, el templo de Salomón es realmente la «prefiguración» de la forma terrenal del Señor, aun cuando ésta es, mucho más que el templo de piedra, verdaderamente la casa de Dios. En esto el cuerpo de Cristo es el arquetipo de todos los santuarios.

Por otro lado, se puede decir que la propia comunidad de los fieles constituye la Iglesia, construida, según las palabras de Cristo, sobre la roca: «Vosotros como piedras vivas sois edificados en casa espiritual» (I Pedro II, 5). Los autores de la Edad Media van a transponer esta metáfora al edificio de la iglesia: «Esta casa —escribe Honorio de Autun— está construida sobre una piedra, lo mismo que la Iglesia descansa sobre Cristo como sobre una roca sólida. Sus cuatro muros se elevan

al igual que la Iglesia se desarrolla gracias a los cuatro Evangelios [...]. Las piedras están unidas por el mortero, al igual que los creyentes están unidos por el lazo del amor [...]. Las columnas que aguantan el edificio son los obispos [...]. Las vigas que unen los muros son los príncipes temporales que dotan a la Iglesia [...]. Las tejas que protegen de la lluvia son los soldados que protegen a la Iglesia de sus enemigos [...]. El suelo sobre el que se camina es el pueblo que mantiene a la Iglesia con su trabajo. Las criptas subterráneas son los hombres que cultivan la vida interior [...]. El altar donde tiene lugar el sacrificio es Cristo»¹².

Así, el edificio sagrado es la imagen de la comunidad cristiana, la cual representa el cuerpo de Cristo. No obstante, hay una similitud más manifiesta entre el edificio religioso y la figura humana del Salvador cuando los fundamentos tienen la forma de una cruz latina, como en las iglesias abaciales románicas o las catedrales góticas. «La disposición de la iglesia —escribe Durand de Mende— es a imagen del cuerpo humano; en efecto, el coro, o el lugar donde está situado el altar, representa la cabeza, las dos ramas del transepto son como los brazos y las manos, y la nave, dirigida hacia el oeste, corresponde al resto del cuerpo»¹³. Cuando el altar mayor, como ocurre a veces, está colocado en el crucero, representa el corazón del Hombre-Dios.

En Asia Menor ya se construyeron muy pronto iglesias funerarias cruciformes, en honor de los mártires. La basílica latina, con su ábside directamente pegado al transepto, primero se parecía más a una T que a una cruz. El plano que se acerca más a la cruz de la Pasión es el de las iglesias abaciales románicas tardías, en las que los dos brazos del transepto están particularmente alar-

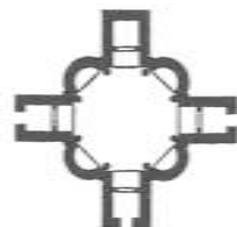


Ilustración 16.
Planta cruciforme de la iglesia de San Gregorio, en Nicea, Asia Menor.

12 - Honorius Augustodunensis (Honorio de Autun), *Gemma animae: sacramentarium*. Patrologia latina, Migne, CLXXII.

13 - Guillaume Durand de Mende, *Rationale divinarum officiorum*. Trad. fran. Ch. Barthélemy, París, 1854.



Ilustración 17.
El cuerpo humano como base del plano de una iglesia, según Francesco di Giorgio.

gados y en las que el coro está prolongado por un segmento entre el ábside y el transepto. Este desarrollo del plano de base respondía a una necesidad litúrgica: ofrecía espacio a un gran número de altares, donde varios padres de la comunidad monástica podían celebrar la misa simultáneamente. Sin embargo, la semejanza del edificio religioso con la persona del Crucificado está demasiado cargada de significado como para que no se haya buscado conscientemente, aun cuando, en esa época, no era concebible el hecho de hacer explícita esta semejanza mediante una representación naturalista, en un cuadro o en un detalle arquitectónico.

Inscrito en el plano de la iglesia, el cuerpo de Cristo está como «clavado» a la cruz de los ejes del cielo: su cabeza reposa en el este, sus pies están vueltos hacia el oeste y sus dos brazos se extienden hacia el norte y hacia el sur. La correspondencia entre cruz cardinal y cruz de la Pasión es atestiguada por la tradición. Según los Padres de la Iglesia Jerónimo y Basilio, la cruz de los ejes celestes es la prefiguración, en el cosmos, de la cruz del martirio en la que fue clavado el Salvador. Hoy se diría sin duda que la significación cristológica fue transferida a posteriori del instrumento de la Pasión a la realidad astronómica; no obstante, los Padres de la Iglesia tienen razón no sólo desde el punto de vista espiritual, sino también histórico: la cruz de los ejes del cielo era para el hombre antiguo la expresión directa de la ley cósmica; aquel que por su acto se había alzado contra esta ley debía ser clavado a una cruz de madera, a fin de restaurar de modo simbólico, así como práctico, el equilibrio cósmico alterado.

La ley cósmica se define esencialmente como un equilibrio entre opuestos que, o bien se exclu-

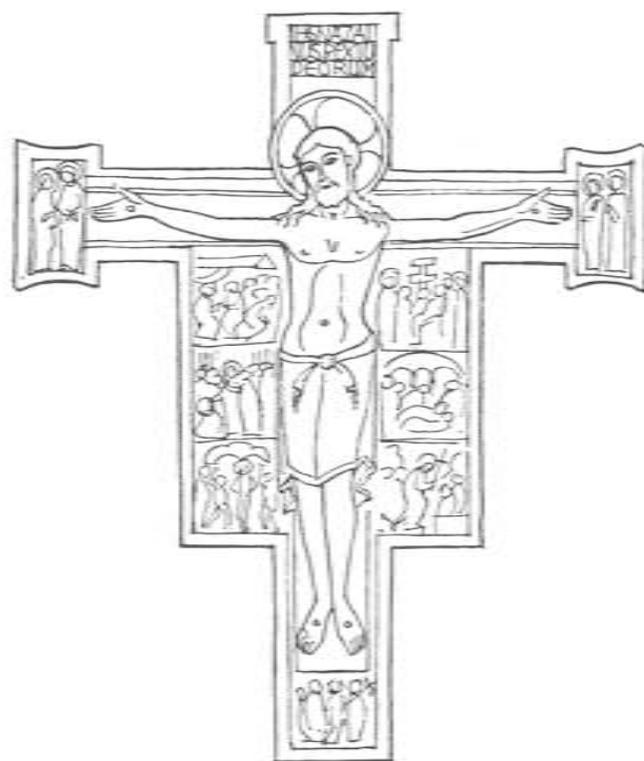


Ilustración 18.
Tipo del crucifijo pintado tal como los que podían verse colgados en el arco de triunfo de las iglesias italianas de los siglos XII y XIII. Aquí, la cruz es en sí misma un cuadro cuya forma geométrica recuerda el plano de una iglesia.

yen, o bien se completan; y sus relaciones recíprocas pueden representarse del modo más sencillo con la forma de una cruz. En esta relación «en cruz» se oponen las manifestaciones permanentes o fuerzas del mundo sensible, tales como los elementos: fuego, aire, agua, tierra; las propiedades físicas: calor, frío, humedad, sequedad; las cuatro estaciones o los cuatro temperamentos. Este orden de cosas se puede transponer del plano sensible a los planos psíquico y espiritual; las cosmologías de la Antigüedad y de la Edad Media, que veían todo el universo de acuerdo con las leyes de la correspondencia, aplicaban a todas las cosas este esquema distintivo.

Los Padres de la Iglesia nos enseñan que, para la naturaleza divina de Cristo, la encarna-

ción es ya un sacrificio, una limitación voluntaria, en cierto modo una crucifixión: en este rebajamiento, aceptó llevar la cruz de un mundo hecho de oposiciones. En esta perspectiva, la crucifixión efectiva no es sino la consecuencia extrema de la encarnación, al tiempo que es también el cumplimiento de la ley cósmica, a la vez que la superación interior de ésta.

Cuando se efectúa la consagración de una iglesia, tradición que se remonta a la alta Edad Media, la liturgia compara de forma explícita el santuario con la Jerusalén celestial. Este paralelismo no entra en contradicción con las representaciones simbólicas que hemos evocado más arriba. En efecto, la Jerusalén celestial representa ese estado último de existencia en el que todo lo que, en el mundo, es de naturaleza divina —por esencia indestructible— se encontrará sustraído al tiempo y «suspendido» en el Espíritu intemporal y divino. Por esta razón la Ciudad celestial es comparada con una joya única, inalterable y resplandeciente: «[El ángel] me llevó en espíritu a un monte grande y alto, y me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que descendía del cielo, de parte de Dios, que tenía la gloria de Dios. Su brillo era semejante a la piedra más preciosa, como la piedra de jaspé pulimentado» (*Apoc. XXI, 10*). La Ciudad celestial descende del cielo, pues, siendo el arquetipo de la condición humana, está desde siempre prefigurada en el espíritu. Ella señala asimismo el término del tiempo.

Mientras que el mundo, sometido al tiempo, puede representarse mediante un circuito sin fin, la Ciudad de Dios, en su invariable perfección, es comparable a un cubo: «La ciudad estaba asentada sobre una base cuadrangular y su longitud era tanta como su anchura [...] siendo iguales su longitud, su latitud y su altura» (*Apoc. XXI, 16*).

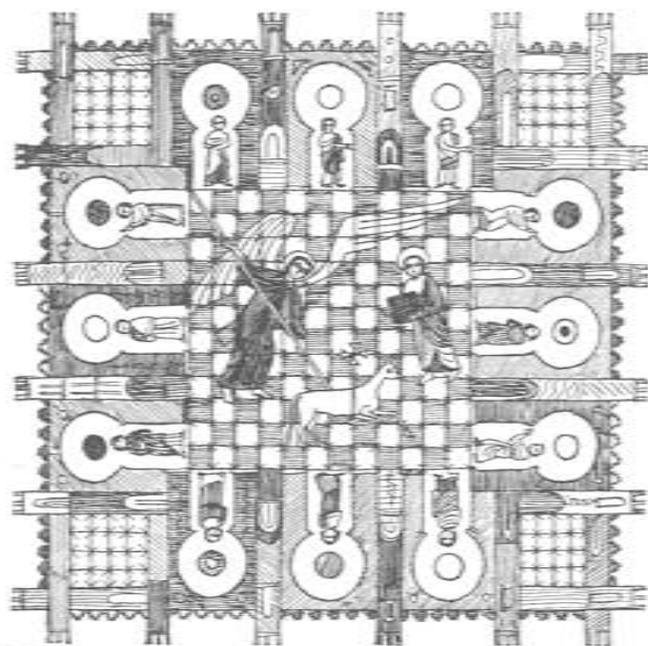


Ilustración 19.

La Jerusalén celestial, según una miniatura de un manuscrito español del siglo X. La ciudad se ve desde arriba, con los muros como aplanados. En el centro figuran el Cordero de Dios, san Juan sosteniendo el Libro y el Ángel que mide la ciudad con su vara. En el umbral de las doce puertas están los doce apóstoles y, encima de ellos, las perlas con las que la Sagrada Escritura compara las puertas. Toda la imagen de la ciudad se desarrolla sobre un fondo parecido a un tablero de ajedrez de doce veces doce casillas, lo que da el número solar de 144, la medida de la muralla efectuada por el Ángel.

La muralla de la ciudad, dotada de 12 puertas, corresponde a la trayectoria celeste del sol y a sus 12 signos o «casas»: «Tenía un muro grande y alto y doce puertas, y sobre las doce puertas, doce ángeles y nombres escritos, que son los nombres de las doce tribus de los hijos de Israel» (*Apoc. XXI, 12*). Asimismo, la ciudad tiene doce fundamentos en relación con los doce apóstoles. Puesto que la ciudad es igual que un cubo, el círculo del recorrido solar —traducido en lo estático e intemporal— aparece con la forma de un cuadrado: «De la parte de oriente tres puertas, de la parte del norte tres puertas, de la parte del mediodía tres puertas y de la parte del poniente tres puertas» (*Apoc. XXI, 13*).

La transformación del tiempo en un único presente que reposa en sí mismo es atestiguada por los números que menciona el ángel: la cir-

cunferencia de la ciudad mide «doce mil estadios» y la altura de sus muros, «ciento cuarenta y cuatro codos» (*Apoc. XXI, 16-17*). Éstos son dos números solares, que se desprenden del cálculo de la precesión de los equinoccios, el período más grande de todos los movimientos cósmicos: 12.960 años, el tiempo necesario para que las estrellas fijas vuelvan a encontrar la misma posición en relación con los equinoccios. Entre los persas encontramos el número 12.000, correspondiente al «gran año», en concordancia con los doce meses del año solar. Además, 144 es un submúltiplo de 12.960. Así, la ciudad celestial contiene, expresada en su espacio, toda la duración del tiempo.

La ciudad celestial está hecha de materiales purificados de todo rastro de putrescencia, ni opacos ni variables, sino inalterables y como hechos de luz solidificada:

»Su muro era de jaspe, y la ciudad oro puro, semejante al vidrio puro.

»Las hiladas del muro de la ciudad eran de todo género de piedras preciosas: la primera de jaspe, la segunda de zafiro, la tercera de calcedonia, la cuarta de esmeralda, la quinta de sardónica, la sexta de cornalina, la séptima de crisólito, la octava de berilo, la novena de topacio, la décima de crisoprasa, la undécima de jacinto y la duodécima de amatista.

»Las doce puertas eran doce perlas, cada una de las puertas era de una perla, y la plaza de la ciudad era de oro puro, como vidrio transparente.

»Pero templo no vi en ella, pues el Señor, Dios todopoderoso, con el Cordero, era su templo.

»La ciudad no había menester de sol ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba, y su lumbrera era el Cordero» (*Apoc. XXI, 18-23*).



Foto 1. La catedral de Chartres vista desde el sudoeste. Ergida sobre una colina, en medio de la vasta llanura de la Beauce y de sus campos de trigo, recubre con sus cimientos una cueva y un pozo, considerados como un lugar sagrado mucho antes del advenimiento del cristianismo. Desde la alta Edad Media existió siempre una iglesia en ese lugar; varias veces destruida y luego reconstruida, lo fue cada vez en dimensiones más grandes hasta la catedral del siglo XIII, que escapó por poco de la destrucción durante la Revolución francesa. A lo largo de los últimos siglos, la ciudad fue perdiendo importancia y quedó relegada a la categoría de una ciudad provinciana que, todavía hoy, conserva su carácter dieciochesco.

Foto 3. Una de las vidrieras del siglo XIII de la fachada occidental de la catedral de Chartres que representa la genealogía humana de Cristo en la forma de un árbol que sale del cuerpo de Jesé. En cada ramificación lleva un rey de la casa de David y se abre, por encima de la Virgen María, en una flor divina. A izquierda y a derecha del árbol se encuentran los profetas que anunciaron el nacimiento de Cristo. Es la copia fiel de una vidriera, realizada por Suger para su abadía y que sólo se conserva parcialmente, que presentaba por primera vez esta composición simbólica.

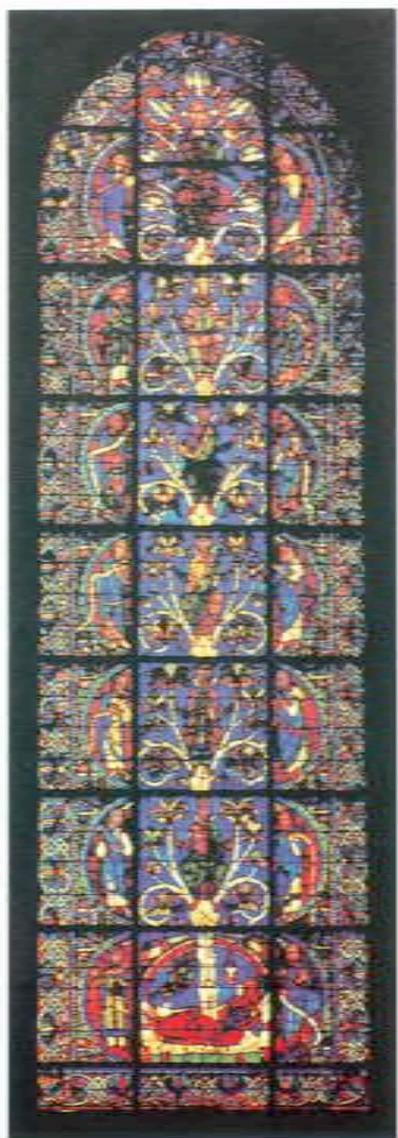


Foto 9. La «vidriera de Navidad» de la fachada occidental de la catedral de Chartres. En la cúspide, en la parte redondeada, la Madre de Dios en majestad. En su mayor parte, esta vidriera se remonta al siglo XII y por consiguiente precede a la reconstrucción de la catedral en estilo gótico. Las vidrieras de este período más antiguo se caracterizan por la incomparable luminosidad del famoso «azul de Chartres». Las escenas son puros mosaicos de colores, donde se dibujan los rasgos esenciales de los personajes.

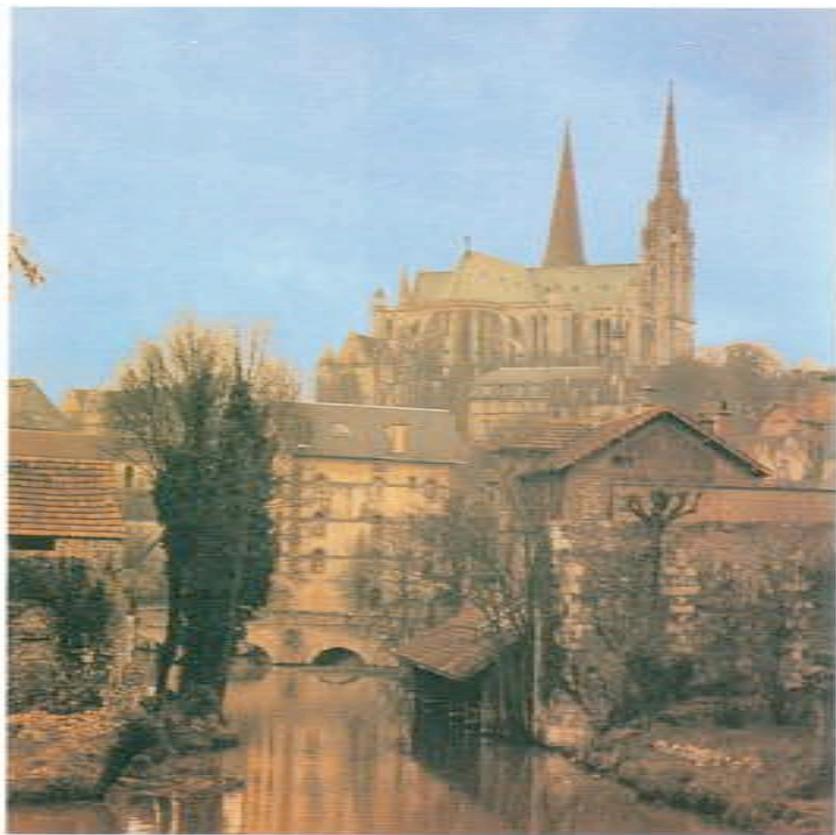


Foto 18. Vista desde el nordeste, la catedral de Chartres dominando el Eure.

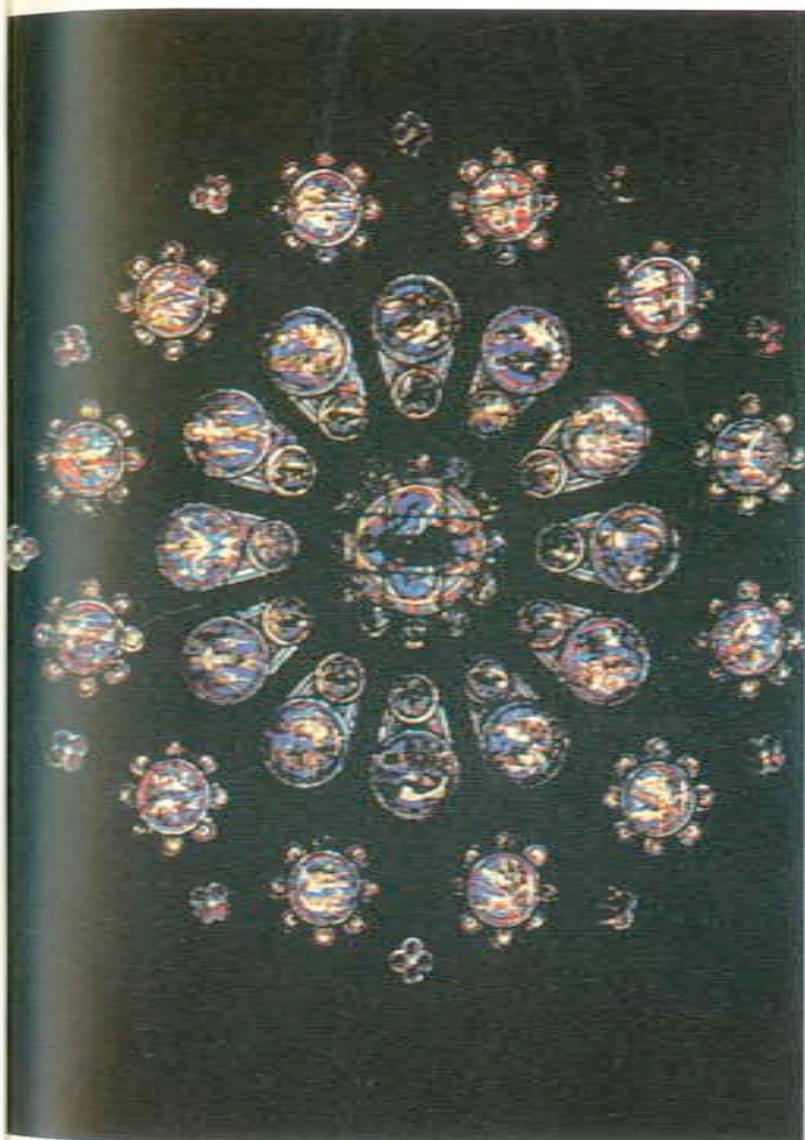
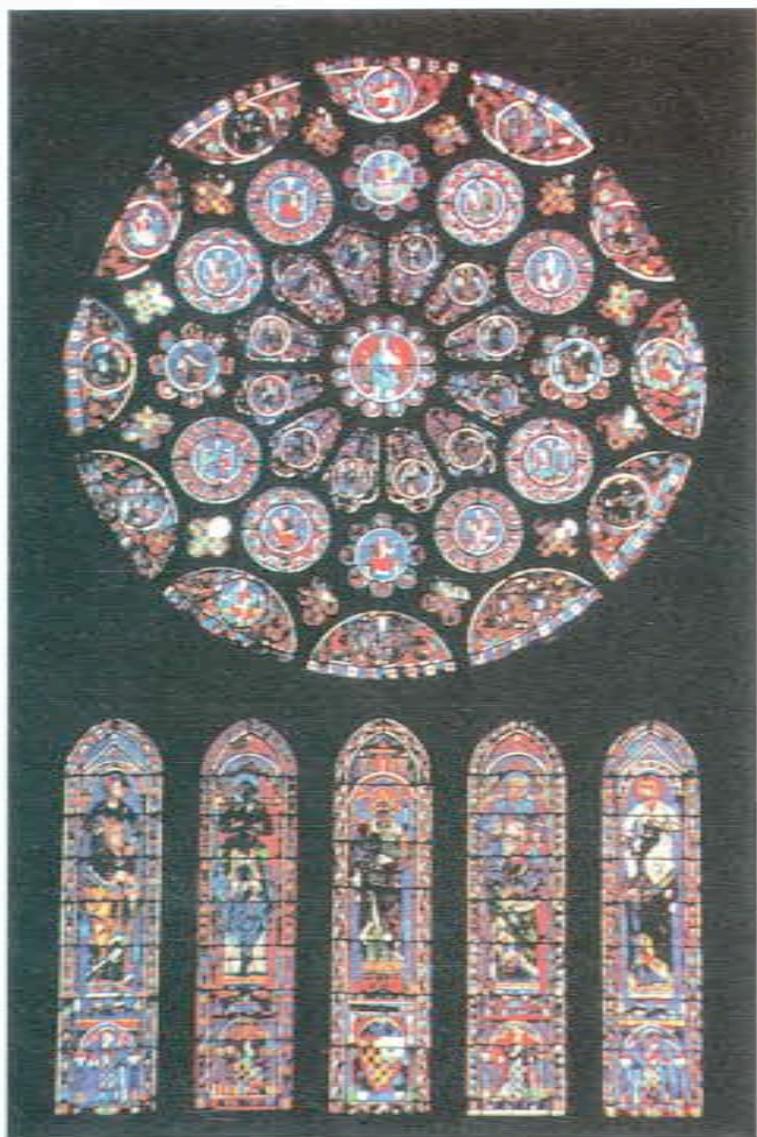
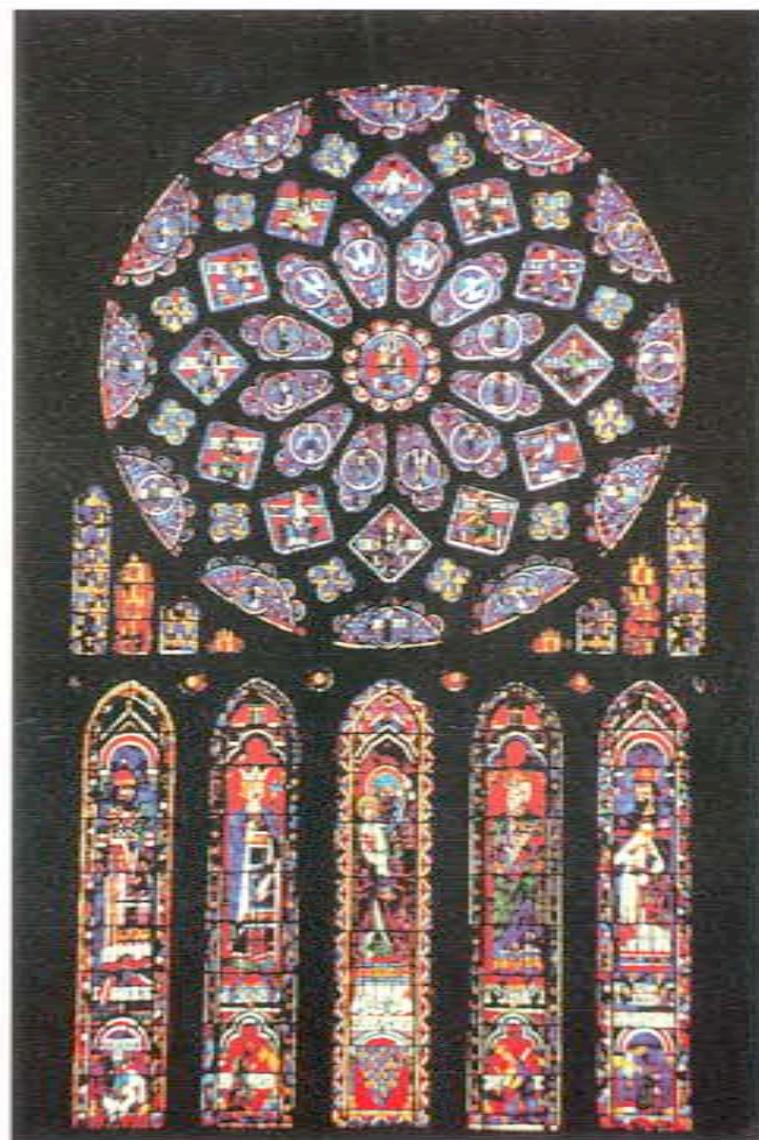


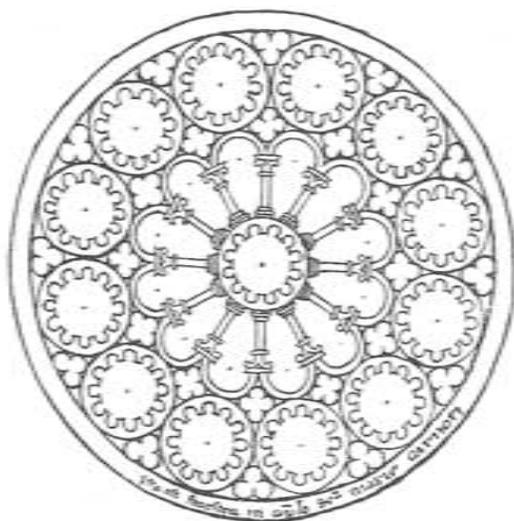
Foto 11. Rosetón de la fachada occidental de la catedral de Chartres visto desde el interior. Sus motivos representan el Juicio Final. En el centro de una aureola cuadrifoliada está sentado Jesús como Juez supremo; muestra sus llagas, de donde fluye la sangre de la gracia. Unos grupos de resucitados se acercan a él, conducidos por los ángeles, mientras que otros son rechazados a las tinieblas. En la cúspide de la corona de vidrieras que rodean al centro se encuentra la representación del «seno de Abraham», el lugar de los Elegidos, entre dos querubines. Debajo de todo, a la izquierda, se distingue la boca abierta del Infierno. Este rosetón data del siglo XIII.



Fotos 12 y 13. Rosetones de los brazos norte y sur del transepto de la catedral de Chartres, que representan la Glorificación de Cristo y la Belleza de la Santísima Virgen. Los colores del rosetón sur no son en sí mismos más claros ni más ardientes, es el sol el que los ilumina y los hace rutilar. El rosetón norte tiene más azul, de acuerdo con la naturaleza de la Santísima Virgen; está asimismo orientado hacia la sombra. El rosetón sur, visto frontalmente, queda ligeramente oculto arriba a la izquierda por un cordón de piedra. En el centro se ve a Cristo y, a su alrededor, el coro de los ángeles y los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis; en las vidrieras situadas bajo el rosetón, los cuatro Evangelistas, a los que



llevan sobre los hombros los cuatro profetas mayores, rodean a la Santísima Virgen y al Niño. En el centro del rosetón norte reina la Virgen María; alrededor de ella se ciernen los ángeles y las palomas del Espíritu Santo y, en un círculo más exterior, se encuentran, sentados o de pie, los reyes de Judá. En las vidrieras de debajo del rosetón se ve a santa Ana, flanqueada por Melquisedec, David, Salomón y Aarón, cuatro sacerdotes, antepasados de Cristo; ella misma lleva a María niña y, a modo de cetro, la rama florida de Jesé.



La Jerusalén celestial es la pareja del Paraíso terrenal; uno tiene lugar al principio, y el otro al final de los tiempos. El Paraíso terrenal tiene por imagen la primavera de la naturaleza, los árboles en flor, los arroyos que corren, el canto de los pájaros y los animales que juegan. La Jerusalén celestial, símbolo del cumplimiento, es perfectamente estática: todo en ella es mineral, oro y piedras preciosas.

La arquitectura religiosa tomó su simbolismo de una y otra representación. No sólo recuerdan el jardín del Edén los «paraísos» de las basílicas románicas y carolingias y los claustros de las catedrales románicas, sino también los motivos vegetales de los capiteles. El modelo de la Ciudad celestial de cristal fue sin embargo más importante para la construcción del edificio religioso, y más conforme a su esencia.

Como representación de la perfección intemporal de toda cosa, el símbolo de una ciudad o de un edificio perfecto deriva de una visión tan universal y corresponde tan perfectamente al concepto espiritual de toda arquitectura, que debía aparecer inevitablemente fuera de la tradición cristiana. Se encuentra, en efecto, en todas las culturas teocráticas. En el hinduismo es donde se descubre en su forma más clara y más próxima al cristianismo: el plano del templo hindú reposa sobre un esquema geométrico que transpone los ciclos cósmicos, el año y el mes, en un cuadrado; los lados de éste tienen unas divisiones que corresponden a los signos del zodíaco y están regidas por *devas* (al igual que la Jerusalén celestial lo estaba por ángeles), y su centro, concebido como el origen de toda luz, representa la «sede de Dios» (*Brahmâsthana*)¹⁴.

El mismo simbolismo se encuentra en ciertas imágenes de meditación budista (*mandalas*):

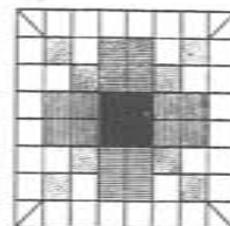


Ilustración 20.
Mandala de ocho veces
ocho casillas, base de la
planta de un templo hindú.

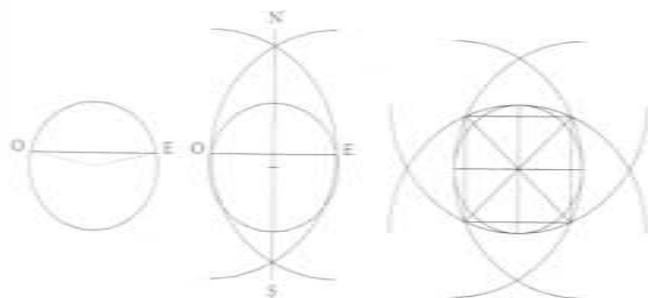
14 - Titus Burckhardt,
*Principes et méthodes
de l'art sacré, op. cit.*
(capítulo: «La génesis
del templo hindú»).

en el interior del círculo que representa el ciclo sin fin de la formación y la disolución, se distingue un recinto cuadrangular, semejante a una ciudad o un palacio con sus puertas, en cuyo centro reina una manifestación del Buddha. Esto nos remite a una concepción cristiana, expuesta por san Agustín y otros Padres de la Iglesia, según la cual la pasión y el pecado vagan en círculo, mientras que el alma del justo, compuesta por las cuatro virtudes cardinales, es «cuadrada», como una piedra de fundamento bien tallada.

Teniendo en cuenta todo lo que precede, cabe preguntarse por qué la iglesia nunca ha tomado la forma de un cubo. Se encuentran iglesias bizantinas cuyo edificio rectangular se aproxima al cubo y, en Etiopía, iglesias talladas en la roca que son prácticamente cúbicas, pero son excepciones. Pues un espacio interior de forma cúbica no correspondía ni a la liturgia griega ni a la liturgia latina; de todos modos, al estar ella misma todavía en la tierra y en el tiempo, la iglesia no tenía que asemejarse literalmente a la Ciudad celestial. Hablando en rigor, sólo podía corresponderle el *sanctasanctorum* —como el *sanctasanctorum* del templo de Salomón, efectivamente de forma cúbica—. Los cristianos de la Edad Media siempre tomaron las metáforas por lo que eran, sin aferrarse al sentido literal, como lo expresan las innumerables lámparas románicas cuya decoración e inscripción las designan como imágenes de la Jerusalén celestial; el hecho de que hubiera en la iglesia —ella misma representación de la Ciudad celestial— un segundo símbolo con el mismo significado no incomodaba a nadie.

Pero volvamos al rito de la orientación, que reúne todos los esquemas de base, y por tanto todos los significados esenciales del edificio sagrado. Según fuentes antiguas, según manuales indios y

chinos, o según Vitrubio y las indicaciones góticas tardías¹⁵, la mejor manera de orientar los fundamentos de un edificio era la siguiente: en el suelo del terreno donde se iba a construir, bien nivelado, se plantaba una estaca vertical, alrededor de la cual, sirviéndose de un cordel como compás, se trazaba un círculo, una especie de reloj de sol. Tenía que ser lo bastante grande como para que la sombra de la estaca pudiera tocarlo con la punta a una hora matinal y, una segunda vez, a la hora vespertina correspondiente. Estos dos puntos se marcaban a su vez con piquetes alrededor de los cuales se dibujaban dos nuevos arcos de círculo de la misma curvatura, cuyas intersecciones dibujaban el «pez» que daba exactamente la dirección del mediodía, siguiendo una línea que pasaba por el centro del círculo principal. Al dibujar dos arcos de círculo a partir de las intersecciones de la línea norte-sur y del círculo, se obtenía una segunda línea, la dirección oeste-este, y por consiguiente la cruz de los ejes, lo que permitía establecer los ángulos del edificio.



El proceso de la orientación consiste esencialmente en deducir del círculo, que representa la eclíptica, el rectángulo del edificio sagrado, por medio de la cruz de los ejes del cielo. Si se considera el círculo como la huella visible del tiempo, la «coagulación» del círculo en rectángulo

15 - Véase Vitrubio, Libro I, cap. VI; C. Alhard von Drach, *Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzen-Grund*, Marburgo, 1897; Stella Kramrisch, *The Hindu Temple*, University of Calcutta, 1946; Rudolf Moessel, *Die Proportion in Antike und Mittelalter*, München, 1926.

representa la transformación del tiempo en un «espacio» espiritual. Esto corresponde al símbolo de la Jerusalén celestial que, al final de los tiempos, descenderá del cielo en la forma de un cubo perfecto.



LAS ETAPAS PRELIMINARES

SI LA CATEDRAL GÓTICA se puede considerar el apogeo y el término de la arquitectura medieval —visión de las cosas sin duda parcial pero en absoluto injustificada—, el desarrollo que condujo a esta forma particular debió de originarse en el momento en que se intentó por primera vez recubrir con bóvedas la basílica, lo que corresponde al románico primitivo. Hasta entonces la basílica paleocristiana apenas se había modificado. El arte carolingio había vuelto al modelo de la basílica constantiniana, acentuando al mismo tiempo el ejemplo romano imperial; sólo había modificado el aspecto exterior, flanqueando la nave con torres y fortificando la fachada occidental. Y es realmente éste el aspecto que debía tener la ciudad de Dios, en el norte de una Alemania sobre la que afluían todavía las últimas olas migratorias y en la que no se diferenciaba entre ciudad y plaza fuerte. Las primeras catedrales góticas acentuaron el esquema exterior de la iglesia carolingia, como signo del poder angélico.

La sustitución de la armadura de madera de la basílica por una bóveda de piedra correspondió a una necesidad, pues sucedía con demasiada frecuencia que el techo fuera pasto de las llamas. Los muros de las basílicas prerrománicas estaban cubiertos de tapices: podemos imaginar con qué facilidad la llama vacilante de un cirio podía prenderles fuego y, propagándose hasta el techo, incendiar la pesada armadura. En el arte religioso medieval, que combina siempre función práctica y valor espiritual, la bóveda, sea cual sea su arquitectura, evoca siempre la bóveda celeste, como lo atestiguan los temas de su decoración.

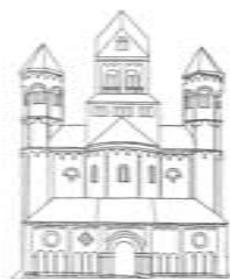


Ilustración 21.
Macizo occidental de la iglesia abacial románica de María Laach, en Renania, que manifiesta una herencia carolingia. Lo precede un atrio rodeado de columnatas: el «paraíso».



Ilustración 22.
Bóveda de cañón de estilo románico naciente de la iglesia de Montbui, en Cataluña.

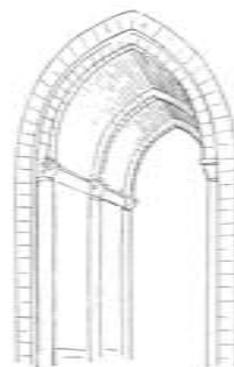


Ilustración 23.
Bóveda apuntada, con sus arcos perpiaños.

El desarrollo de la bóveda da al arte románico su carácter propio y su diversidad, lo que, desde el punto de vista gótico, puede parecer una evolución fluctuante. En realidad, cada etapa, cada variante de la arquitectura románica dio lugar a obras maestras jamás superadas. El arte no progresa en línea recta; para llevar ciertas combinaciones de formas a su perfección ha habido que «sacrificar» otras, no menos dignas de interés. Del legado recibido, el gótico eliminó tanto como conservó; a condición de exceptuar las ramas secundarias, se puede distinguir el tronco común que, desde el románico primitivo, desembocó en el gótico.

El procedimiento más sencillo para recubrir una nave de albañilería era la bóveda de cañón. Ésta confería a la nave, cerrada al este por el nicho del ábside, el aspecto de una cueva, tanto más cuanto que las paredes prácticamente no tenían aberturas; en efecto, el fuerte empuje ejercido por la bóveda de cañón de una sola pieza sobre los muros laterales no permitía abrirlas.

La cueva es una de las formas más antiguas del santuario y su significado es tan universal que la semejanza evocada más arriba, y que se impone de entrada al visitante de las iglesias románicas primitivas, no puede ser fortuita. Según una tradición bien conocida en la Edad Media, Cristo nació en una cueva; ésta fue asimilada tanto a la imagen del mundo de las tinieblas como a la del corazón. Éste es, por lo demás, el sentido de toda cueva sagrada: es el universo vuelto hacia el interior, el reino secreto del corazón o del alma, donde están prefigurados el cielo, la tierra y todas las cosas, y que ilumina el divino sol del Espíritu. La cueva sagrada forma parte de esos símbolos eternos que hacen su aparición en cualquier parte y en cualquier momento, independientemente de toda tradición histórica manifiesta.

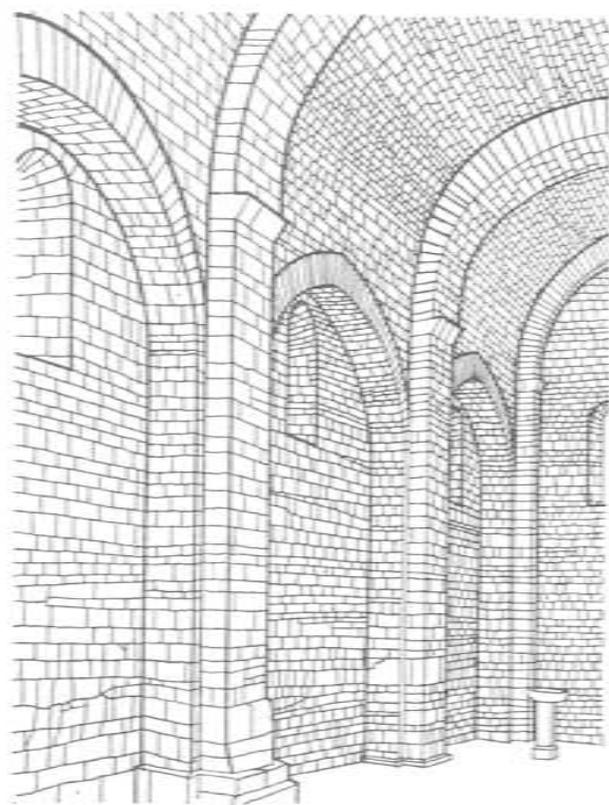


Ilustración 24.
Bóveda de cañón y arcos perpiaños de la iglesia románica de Corbera, en Cataluña.

Se encuentran todavía iglesias románicas primitivas que evocan la cueva en la región de los Pirineos.

Se consigue reducir el empuje de la bóveda de cañón gracias a los arcos perpiaños, refuerzos situados transversalmente por encima de la nave y apoyados en columnas que forman cuerpo con los muros laterales. Los muros situados entre estas columnas, llamadas «entregadas», quedaban así descargados de una parte del peso y se podían abrir ventanas en ellos. Más tarde se mejoró la bóveda de cañón rompiendo su arco para formar una ojiva. Esta forma arquitectónica, mantenida hasta el gótico, se convirtió entre los cisterciens-

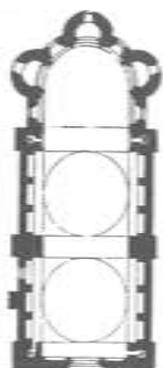


Ilustración 25.
Planta de la catedral con
cúpulas de Cahors.

ses en la marca de un estilo a la vez sobrio hasta el ascetismo e impregnado de nobleza.

A veces, en lugar de una sola bóveda de cañón, se decidió recubrir la nave con varias cúpulas, soportadas por arcos perpiaños y, en los cuatro ángulos, por pilares entregados rematados por trompas. En este caso, el espacio interior del edificio, dividido en varios «cielos», conserva sin embargo su unidad gracias a la simplicidad del plano general. Este tipo de construcción, que se encuentra en la antigua Aquitania, en el sudoeste de Francia, se acerca al modelo bizantino y por ello se aparta de la corriente general del arte románico.

También se encuentra, en basílicas típicamente románicas, una cúpula única colocada como un gigantesco ciborio por encima del altar, en el centro del crucero del transepto.

En el caso de una bóveda de cañón que cubría la nave central de una basílica de tres naves, su presión vertical pesaba sobre las arcadas, mientras que el empuje lateral debía desviarse sobre los muros exteriores. Con este fin se remataron las naves laterales con semibóvedas de cañón cuya sección dibujaba un cuarto de círculo y que cumplían la función asignada posteriormente a los arbotantes, situados en el exterior de las catedrales góticas. Podemos imaginar que estos últimos hicieron su aparición cuando la semibóveda de las naves laterales, perdiendo su techumbre, se transformó en simples semiarcos perpiaños, que permitían la abertura de vanos en la nave principal.

Cuando la nave principal y el transepto están ambos cubiertos por una bóveda de cañón, la interpenetración de las dos bóvedas da lugar a una bóveda de aristas que no reparte el peso sobre los muros laterales, sino sobre los cuatro ángulos del crucero. El plano de esta bóveda de aristas es un cuadrado, y cada lado, en elevación, un arco de

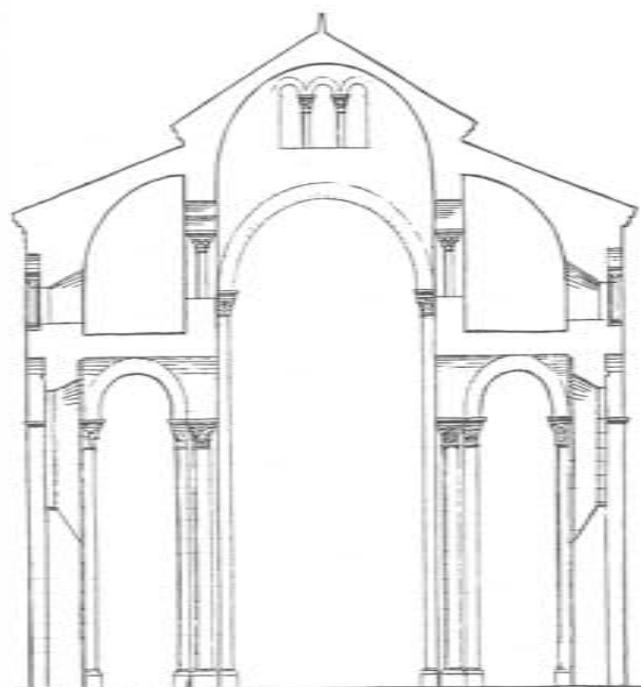


Ilustración 26.
Sección transversal de la
nave de la iglesia románica
de Notre-Dame-du-Port, en
Clermont-Ferrand. Las bó-
vedas de cuarto de círculo
de las tribunas sirven para
apuntalar la bóveda de
cañón de la nave principal.

medio punto. Se puede recubrir la nave con una serie de estas bóvedas, y en este caso los lienzos de pared son sostenidos, transversalmente a la nave, por arcos perpiaños y, a lo largo de los muros laterales, por arcos llamados «formeros». Las paredes situadas por debajo de estos formeros están particularmente liberadas del peso de la bóveda y, por tanto, se pueden abrir ventanas en ellas. La carga principal de la bóveda reposa en los ángulos, o aristas, y arcos perpiaños y formeros se unen para apoyarse más o menos directamente sobre los pilares de las arcadas. Cuando las naves laterales están también cubiertas de bóvedas de aristas y a cada tramo de la nave principal le corresponde el vano de dos tramos laterales, la yuxtaposición de bases cuadradas de diferentes dimensiones (unas miden la cuarta parte de las otras) crea una alternancia rítmica de los puntos de apoyo



Ilustración 27.
Esquema de una bóveda
de aristas de base cuadrada.

de las bóvedas. A esta disposición en cuadrados se la denomina un «sistema ligado»; se ha considerado una liberación artística el hecho de que la bóveda gótica la abandonara en su evolución.

No obstante, la superioridad de la arquitectura románica reside precisamente en su espíritu de unidad; sólo el plano románico ofrece al espectador la posibilidad de completar en su espíritu las partes del espacio arquitectónico que escapan a su mirada. Gracias a sus formas geométricas claras y bien definidas en el espacio, una iglesia abacial románica —incluso reducida a las dimensiones de una maqueta— da siempre una impresión de compleción y grandeza. En cambio, una catedral gótica sólo es grande comparada con el ser humano, ante el cual se levanta como una montaña o como un bosque.

Aislada de su contexto, la bóveda de aristas, asentada sobre los cuatro pilares que la sostienen, se asemeja a un baldaquino. Se le puede unir un nuevo baldaquino por cada lado, de modo que repitiendo este módulo se puede desarrollar un espacio abovedado a voluntad —procedimiento arquitectónico que el gótico explotó plenamente—. En el románico se tradujo por el desarrollo de las naves laterales a lo largo del crucero del transepto y en el perímetro del coro; gracias a las arcadas, los muros del coro se abrieron a la luz, y el presbiterio tomó una configuración radiante, casi concéntrica.

Este plano se parece precisamente al de la iglesia del Santo Sepulcro o al de la Cúpula de la Roca de Jerusalén. En ambos casos servía para canalizar la multitud de peregrinos que circulaba alrededor de la reliquia. A principios de la Edad Media, era en la cripta donde se acostumbraba a conservar las reliquias y a presentarlas a la veneración de los fieles. En los lugares donde los pere-

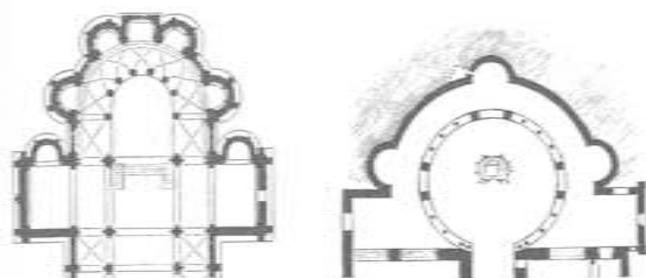


Ilustración 28.
Plantas del coro de la iglesia románica de Issoire, en Auvernia, y de la rotonda de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, según Viollet-le-Duc.

grinos aflúan en gran número se habían construido galerías subterráneas, provistas de tragaluces desde los que se podía percibir el relicario. Entre los siglos XI y XII, cuando la vida de la Iglesia comenzó a abrirse al exterior, en el momento en que aparecieron en las puertas y las fachadas las primeras representaciones figurativas de Cristo, el culto de las reliquias emergió a la luz del día y con él el deambulatorio.

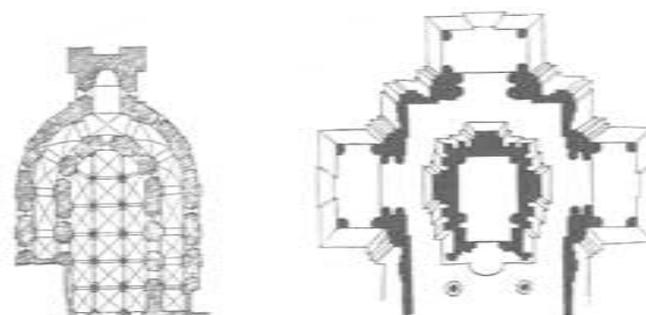


Ilustración 29.
Plantas de la cripta de la catedral de Auxerre, de estilo románico naciente, y del pasadizo de circulación (*pradakshina*) del santuario de un templo hindú.

La costumbre de deambular alrededor de un santuario es muy antigua y se remonta a tiempos precristianos, lo mismo que la forma arquitectónica que corresponde a este rito: el deambulatorio existe ya en los primeros templos hindúes. Es una de las características de la cultura de la Edad Media el hecho de dar nueva vida a usos y a formas muy anteriores, asimilándolos a su visión del mundo.

Llegados a este punto, es necesario decir unas palabras sobre el sentido de la veneración de las reliquias, cuya importancia fue tan grande en la Edad Media. Se refiere al pasaje de la Sagrada Escritura que precisa que no sólo las almas, sino también los cuerpos, resucitarán el día del Juicio final. Por esta razón, la osamenta de un santo o de un mártir representa en cierto modo una partícula terrenal que participa, en potencia, de la beatitud del paraíso. Los hombres de la Edad Media que poseían una cultura teológica no ignoraban que la resurrección no se aplicaba a la materia física, mensurable, del cuerpo, y que el «cuerpo glorioso» del bienaventurado no estaba limitado en el espacio; sólo la forma esencial del cuerpo puede ser inmortal, su «forma original», que es a imagen de Dios.

Sin embargo, en el santo subsiste cierta relación entre los despojos mortales y su ser en la eternidad: su cuerpo, en la tierra, no había sido solamente materia opaca, el Sopro lo había tocado ya, el mismo que, al final de los tiempos, transfigurará toda materia en su estado primero y eterno.

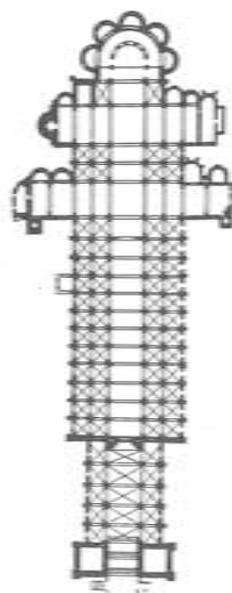


Ilustración 30.
Planta de la iglesia abacial de Cluny, de estilo románico tardío, según Viollet-le-Duc.



La basílica románica tardía, especialmente tal como fue realizada por los abades de Cluny, se desarrolló en las seis direcciones del espacio en una estructura tan compleja que espontáneamente surgió la necesidad de una disposición que pudiera imponerse en su evidente claridad. El coro y su deambulatorio, el pozo de luz de la torre, los transeptos con sus naves laterales y sus capillas, todos estos elementos se sustraían cada vez más

a la mirada. El edificio se dividía también en su altura en niveles sucesivos: por encima de las arcadas se abrían en general las galerías, que remataba el triforio, él mismo dominado por las ventanas altas. Sin abandonar la organización existente —una evolución no puede volver a su punto de partida—, el gótico restableció la unidad del espacio de forma inédita: decidió encerrar la intrincación del espacio interior en el recinto transparente de una caracola de luz. A partir de entonces, las sombras acumuladas aquí y allá se desvanecieron, los tabiques se aligeraron y las bóvedas parecieron suspendidas en el espacio.

Esta transformación sólo fue posible gracias al desarrollo de nuevas cúpulas que ya no reposaban más que sobre pilares, sin recurrir a los muros de apoyo. La bóveda de aristas románica era demasiado pesada y demasiado rígida; su debilidad venía del hecho de que las aristas, cuya función era desviar el peso sobre los cuatro pilares, no formaban arcos de medio punto, sino rebajados (en efecto, si la intersección de las dos bóvedas de cañón forma arcos en semicírculo, el arco de las aristas diagonales es necesariamente más achatado). Además, cuando la bóveda, resultante de la intersección de semicilindros desiguales, tenía una base rectangular, la proyección de las aristas sobre un plano dibujaba una curva y no una recta.

Dos elementos, el arco apuntado y la nervadura (u ojiva), permitieron la aparición de esos baldaguinos delicadamente tendidos en el espacio que son las bóvedas góticas. El arte gótico no los inventó, pero los utilizó por primera vez en este contexto. El arco apuntado permitió elevar la clave de los arcos perpiños y formeros y ensancharlos tanto como se deseara; si estaban bastante elevados, el arco de las ojivas, elevado él también, formaba un verdadero semicírculo. En el plano, estos arcos son

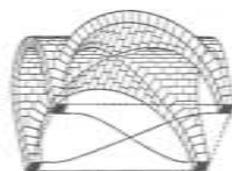


Ilustración 31.
Esquema de una bóveda de aristas sobre un plano en forma de cuadrado alargado, según John Fitchen.

rectas, pues —contrariamente a los arcos de aristas— no resultan de la interpenetración de dos bóvedas de cañón, sino que constituyen curvas ideales. Estructuras lineales, las ojivas delimitan y sostienen los bloques más o menos arqueados de la bóveda, y su utilización generalizada permitió la aparición de una variedad insospechada de formas arquitectónicas, que iban desde el arco de medio punto hasta el arco apuntado más agudo.

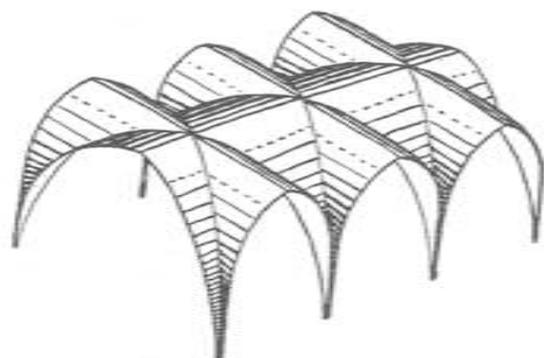


Ilustración 31 bis.
Esquema de una bóveda
gótica, según John Fitchen.

Aquí tocamos una de las diferencias esenciales entre los estilos gótico y románico. Para este último, la línea es la simple resultante del encuentro entre dos superficies; el volumen se impone en primer lugar, la línea deriva de él, y el interior del edificio se concibe siempre como un espacio delimitado por planos, como un continente. El gótico, en cambio, parte de la línea y la tiende en el espacio. Este último no es un continente, sino el ámbito abierto a innumerables relaciones, a infinitas posibilidades de tensión, reveladas por la estructura geométrica de la construcción. La experiencia gótica del espacio es de naturaleza especulativa: líneas y puntos ya no son componentes materiales, sino otros tantos elementos espirituales, cuyo juego absorbe el espacio sensible en el del pensamiento.

Valiéndose de esta concepción, el gótico iba también a horadar el cuerpo compacto del edificio, a transformar los muros en ventanales y a hacer surgir al exterior del edificio los arcos que sostienen las bóvedas, en forma de arbotantes libres. Recubierto de su envoltura de piedra, el santuario se protege del mundo exterior profano y mantiene la unidad espiritual de su espacio interior gracias a sus muros, no agujereados sino velados por la pantalla luminosa de las vidrieras. La iglesia no tiene que parecer estar iluminada desde el exterior, sino envuelta en paredes de piedras preciosas, que difunden, como las de la Jerusalén celestial, su propia luz. La iglesia románica es tierra en sus cimientos y cielo en su remate; en la iglesia gótica, el propio cielo desciende, como una arquilla de luz.

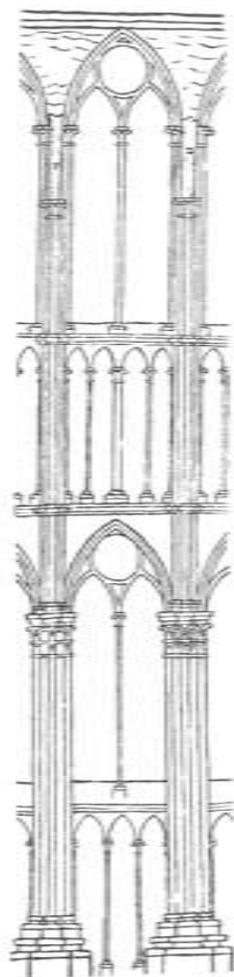


Ilustración 32.
Estructura interior de la
nave central de la catedral
de Reims, según un dibujo
del cuaderno de Villard de
Honnecourt, arquitecto pi-
cardo del siglo XIII.

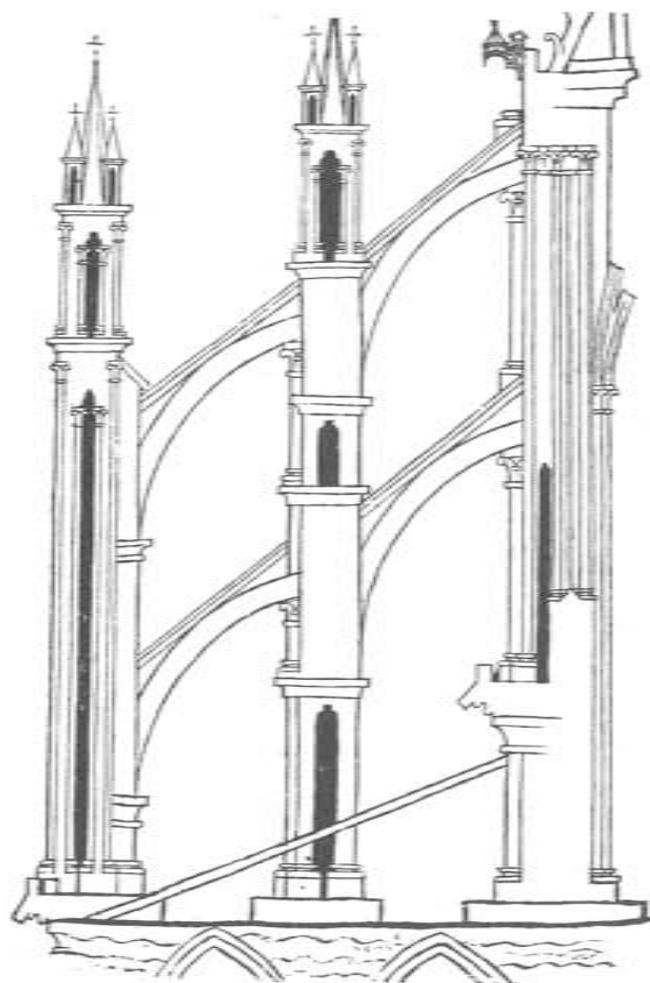


Ilustración 33.
Contrafuertes y arbotantes de la catedral de Reims, según un dibujo de Villard de Honnecourt: ejemplo elocuente de la tendencia gótica a descomponer la estructura del edificio en puntos de apoyo y líneas de tensión. Los arbotantes no sólo contrarrestan el empuje lateral de las bóvedas, sino que también resisten la presión del viento. Aquí hacen pensar en las cuerdas de una tienda.

LA IGLESIA, LA REALEZA, EL ARTE

SI EL ARTE CAROLINGIO había encontrado su expresión más acabada en la forma de la cúpula imperial y el románico en la de la iglesia abacial, el arte gótico dio lugar, en su primera fase «clásica», a verdaderos «palacios episcopales»: en efecto, las primeras catedrales góticas fueron construidas por obispos, que, a la vez príncipes temporales y espirituales, eran los pilares de un reino de Francia cuya conciencia espiritual se despertaba. Desde un punto de vista político, la arquitectura gótica fue un emblema de una nueva alianza entre la Iglesia y la realeza.

Considerándose la heredera legítima de Carlomagno, la casa real de Francia se había constituido en protectora titular de la Iglesia y defensora de la fe. En la época gótica, a causa de un interminable conflicto con el papado, el emperador alemán fue perdiendo cada vez más su crédito como jefe de la cristiandad. Entonces el rey de Francia se impuso a la cabeza de las Cruzadas, liberó España de la dominación mora, favoreció la reforma de la Iglesia reclamada por Bernardo de Claraval y concedió generosamente nuevas franquicias a las ciudades. La estrella de la gloria brillaba, pues, sobre la casa de Francia, que, sin poner en tela de juicio la precedencia del emperador, explotó todos los medios para establecer su propio poder y su independencia con respecto al emperador. Si el emperador, para justificar su autonomía con respecto al papa, apelaba a César —cuya función había reconocido el propio Cristo con la fórmula «dad al César lo que es del César»— los defensores espirituales de la



Ilustración 34.
Medallones de una vidriera de la catedral de Chartres que representan la leyenda de Carlomagno, según J.-B. A. Lassus.



Ilustración 35.
Medallones de la misma
vidriera.

corona de Francia se referían a los reyes de la Biblia, en particular a David y Salomón, consagrados jefes y jueces del pueblo elegido por el sumo sacerdote. Siguiendo este modelo, el rey de Francia recibía la unción de los santos óleos, conservados en Reims, de manos del pontífice supremo de la Iglesia de las Galias. Frente a la concepción romana del imperio, Francia oponía el concepto bíblico de una realeza sagrada —¡por un lado César, por el otro David!—. Las «portadas reales» y las «galerías reales» de las catedrales góticas son ilustración de ello: los antepasados regios de Cristo, que hacen guardia ante el santuario, son al mismo tiempo los antepasados espirituales de los reyes de Francia.

Si bien la realeza era sagrada, el rey, sin embargo, no lo era; los hombres de la Edad Media sabían hacer la distinción entre la función y el que la ejercía. Siendo más que una noción abstracta, el concepto de una realeza sagrada debía encontrar a más o menos largo plazo su expresión humana perfecta. La aparición de un san Luis —no obstante lo imponderable inherente a un ser «nacido del Espíritu»— no es concebible fuera de este marco preparatorio. Su reinado coincide de modo significativo con el apogeo del arte gótico, cuyo ejemplo representativo es la Sainte Chapelle. Lo que seguirá no será más que decadencia, tanto de la realeza como del arte. Las propias dimensiones de esta decadencia, que prosigue hasta la Revolución francesa y el nacimiento del nacionalismo, dan la medida de la idea de la que procedía y a la que traicionó.

El rey recibía su mandato de la Iglesia. Después de ungirlo, en el nombre de Dios, con los santos óleos, «el obispo le quitó la espada de la caballería del siglo y lo ciñó con la de la Iglesia

para el castigo de los malhechores, lo coronó felicitándolo con la diadema real y le entregó con la más viva devoción el cetro y la mano de justicia, y con este gesto, la defensa de las iglesias y de los pobres»¹⁶.

La Iglesia tenía la inteligencia de no ser la única en aprovecharse de esta relación jerárquica: en cuanto el primado de los obispos había ungido y coronado al rey, ponía una rodilla en tierra y prestaba juramento de fidelidad a su soberano. En efecto, en la medida en que los obispos estaban dotados de poder temporal, no eran más que vasallos del rey. El obispo Ivo de Chartres definió estas relaciones y precisó su fundamento jurídico: los pastores espirituales siempre debían ser elegidos libremente por las instancias de la Iglesia, pero después, para ejercer su poder temporal en un dominio más o menos vasto, tenían que prestar juramento al rey.

Así es como se estableció entre el rey y los príncipes de la Iglesia un vínculo natural de solidaridad. Cuando algunos señores presuntuosos usurpaban sus prerrogativas, los obispos encontraban sostén en el rey; éste, a su vez, podía contar con su apoyo (ya que los obispos no tenían privilegios hereditarios que defender) en sus esfuerzos por someter a su autoridad a vasallos cuyos vínculos con la corona eran a veces muy débiles. La mitad del colegio de los príncipes, que el rey tenía la obligación de reunir en consejo cuando había que tomar decisiones importantes, estaba compuesto por obispos de Reims, Laon, Langres, Châlons, Beauvais y Noyon, nombres que hoy ya no evocan el poder político sino prestigiosas catedrales.

La concurrencia entre los dos poderes, representados por el imperio germánico y la realeza francesa, se agravó políticamente en 1107, cuan-

16 - Suger, *Vie de Louis VI le Gros*, ed. y trad. H. Waquet, Les Belles Lettres, París, 1964.

do, acosado por Enrique V, que le exigía que reconociese el derecho imperial a nombrar los obispos y los abades, el papa Pascual II buscó refugio en Francia. Suger, que más tarde se convertiría en abad de Saint-Denis, era entonces un joven clérigo encargado por Luis VI de acompañar al papa en sus desplazamientos por Francia; nos ha dejado su testimonio sobre las entrevistas entre el papa y los enviados del emperador en Châlons¹⁷. Fue el obispo de Tréveris quien tomó la palabra en nombre del emperador: «He aquí —dijo— por qué motivo nos envía nuestro señor el emperador. En tiempos de nuestros predecesores y también de los santos hombres apostólicos, como Gregorio Magno, es un hecho bien conocido que, en virtud del derecho imperial, en toda elección debía observarse el orden siguiente: antes de proceder en público a la elección, llevar el nombre del candidato a oídos del emperador y, si la persona conviene, recibir su asentimiento antes de la elección misma; después, en una asamblea celebrada canónicamente, a petición del pueblo, de acuerdo con la elección hecha por el clero, con el asentimiento del soberano, proclamar al elegido; una vez consagrado éste, libremente y sin simonía, conducirlo hasta el señor emperador para las regalías, a fin de que reciba la investidura del anillo y del báculo y preste juramento de fidelidad y homenaje. En esto no hay nada sorprendente; de otro modo no se podría tomar posesión de las ciudades, ni de los castillos, marcas, peajes y otras cosas que pertenecen a la dignidad imperial. Que si el señor papa admite estas maneras de hacer, el imperio y la Iglesia permanecerán estrechamente unidos para honor de Dios en la prosperidad y en buena paz».

Después de unos instantes de reflexión, el papa hizo responder por su portavoz, el obispo de Piacenza: «La Iglesia ha sido redimida por la

sangre preciosa de Jesucristo y constituida libre; hay que evitar a toda costa que vuelva a caer en la servidumbre. Si no le es posible elegir a un prelado sin consultar al emperador, se encuentra subordinada a él como un esclavo y Cristo murió en balde. La investidura por el anillo y el báculo, dado que estas cosas pertenecen a los altares, es una usurpación de los derechos del propio Dios. El que unas manos consagradas al cuerpo y la sangre del Señor sean colocadas, para contraer una obligación, bajo las manos de un laico ensangrentadas por el uso de la espada es una derogación del sacramento del orden y de la sagrada unción».

No se trataba de un intercambio de formalidades; lo que estaba en juego era toda la estructura espiritual de Occidente. Luis VI y la Iglesia de Francia permanecieron fieles al papa. En 1118, Enrique VI fue puesto al margen de la cristiandad, en ocasión del sínodo convocado por el arzobispo de Vienne, el futuro papa Calixto II. Por eso, seis años después, durante el verano del año 1124, el emperador intentó vengarse organizando una expedición armada contra el rey de Francia. Suger, que entonces era abad de Saint-Denis, nos cuenta lo sucedido¹⁸: «Mi señor el rey Luis, habiendo tenido conocimiento del asunto por informes de amigos íntimos, efectúa con tanta valentía como audacia un levantamiento que no espera, convoca a los nobles, les expone sus motivos. Diversas relaciones y experiencias reiteradas le habían hecho saber que san Dionisio es el patrón especial y, después de Dios, el protector sin igual del reino. Se apresura a acudir a él [es decir, a su tumba, en la abadía que lleva su nombre, Saint-Denis], le urge de todo corazón, tanto con sus oraciones como con sus buenas acciones, a que defienda su reino, salve a su perso-

17 - Suger, *op. cit.*

18 - Suger, *op. cit.*

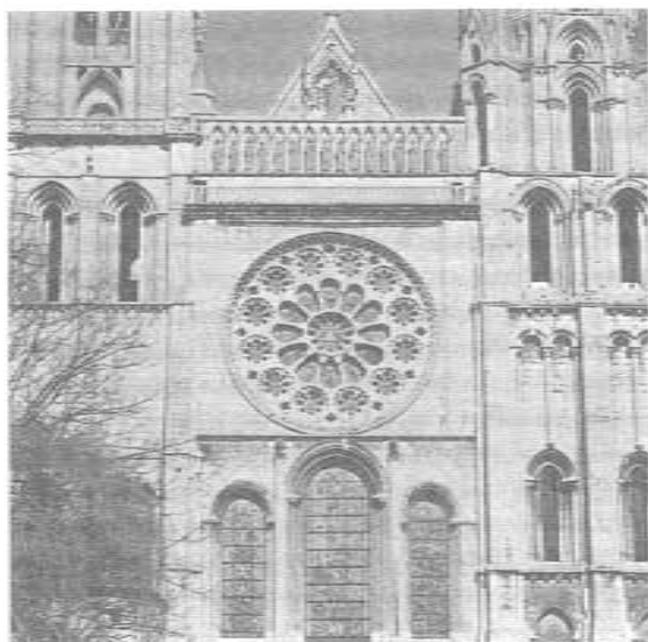


Foto 2.
Parte central de la fachada
occidental de la catedral
de Chartres, con la galería
de los reyes sobre el gran
rosetón.

na y resista a los enemigos siguiendo la tradición; finalmente, puesto que los franceses han recibido de él el privilegio de que, si los súbditos de algún otro reino osan invadir el suyo, las reliquias de este santo, de este admirable defensor, sean puestas, junto con las de sus compañeros, sobre su altar como para defenderlo, el rey ordena que así se haga en su presencia con tanta solemnidad como devoción. Por otra parte, toma del altar [y de la mano del propio abad] el estandarte perteneciente al condado de Vexin [que pertenecía a la abadía de Saint-Denis], por razón del cual resulta feudatario de la iglesia; lo toma, de acuerdo con su voto, como de la mano de su señor [san Dionisio]; después, volando hacia el enemigo a la cabeza de un puñado de hombres para hacer frente a las circunstancias, invita a Francia entera a seguirle».

Así, por primera vez, el rey, que era su vasallo, blande la oriflama contra el enemigo; sin embargo, los que lo acompañaron no siguieron al vasallo rebelde, sino al emisario del santo patrón de Francia.

«En todas partes —escribe Suger— se levanta la caballería, se delegan fuerzas, hombres a los que anima el recuerdo de su antiguo valor y sus pasadas victorias. Nos reunimos todos en Reims. Formamos una multitud poderosa».

No hubo confrontación con el ejército del emperador, que se batió en retirada ante la noticia del levantamiento súbito y general de las fuerzas francesas. La victoria no quedó empañada por ello: «Fue similar o superior a la que habría habido si hubieran triunfado en batalla campal», escribe Suger. Pero la gloria correspondió a san Dionisio y a su sepulcro.

Por una extraña coincidencia, san Dionisio, primer obispo de París, muerto como mártir junto con sus dos compañeros san Rústico y san Eleuterio, fue confundido con san Dionisio Areopagita, el gran maestro del simbolismo cristiano. La cosa es poco plausible históricamente, pues el santo obispo que fue enterrado cerca de París murió probablemente hacia el año 250, según Gregorio de Tours; según la tradición medieval, Dionisio Areopagita pasa por haber sido discípulo directo del apóstol Pablo, pero una opinión más reciente lo considera un teólogo del siglo V. Lo cierto es que, a causa de la inmensa veneración que había por el «apóstol de los francos» y de las relaciones particulares que existían entre su sepulcro y la corona de Francia (Pepino, primer carolingio, había sido ungido en Saint-Denis y, a partir de los merovingios, la mayoría de los reyes de Francia eran enterrados allí), los escritos de Dionisio Areopagita sobre *La Jerarquía celestial* y *La Jerarquía*

eclesiástica, así como sobre *Los Nombres divinos*, tomaron el valor de verdaderos escritos apostólicos. Esto tuvo una importancia muy grande para la Francia de la Edad Media, particularmente en el momento en que el gótico se desarrolló y se expandió mucho más allá de sus fronteras, como un vasto movimiento que no fue sólo artístico. De hecho, los escritos de san Dionisio Areopagita contenían todos los fundamentos espirituales del arte, no sólo con respecto al objeto, sino también a su forma, capaz de reflejar una belleza que el pensamiento por sí solo no puede abarcar. Dionisio Areopagita no era el único maestro que transmitió esta enseñanza, pero ningún otro ha expuesto una doctrina del simbolismo tan completa. Ésta es la razón por la que los defensores de los iconos, como Juan Damasceno y Teodoro de Studion, ya se refirieron a él. El arte gótico, que representa en cierto sentido una respuesta a la reforma cisterciense hostil al fasto de las iglesias, encontró igualmente su justificación en la doctrina del símbolo desarrollada por Dionisio Areopagita.

Esta doctrina se basa en una visión espiritual que reconoce en cada grado de lo real —desde el coro de ángeles más elevado hasta la manifestación más material— los reflejos diversamente refractados de una única luz divina. «Todas las cosas —escribe Dionisio Areopagita— que poseen una existencia positiva, como materia o como modo, e incluso todas las que son simplemente posibles, tienen en Dios su origen, su modelo y su regla, su destino y su finalidad. En cuanto Él es el Único, no se manifiesta, y sin embargo se comunica [...]. En cuanto modelo perfecto, irradiaba de una manera imperfecta en las criaturas, imperfectamente a causa de la incapacidad inevitable de éstas y no porque Su Bondad tenga límites»¹⁹.

Se ha calificado a esta doctrina de neoplatónica, por Platón, que ya había expuesto que todas las cosas percederas encuentran su correspondencia en los arquetipos eternos, las Ideas; y por Plotino, su discípulo, que transmitió en sus grandes líneas la visión de la luz divina refractada gradualmente. Esta doctrina se expresa cada vez que el espíritu contemplativo —reconociendo la esencia divina de la belleza— supera la dualidad del creador y la criatura, sin olvidar por ello la diferencia inconmensurable que los separa.

«[Este principio divino] pertenece a las inteligencias, a las almas y a los cuerpos, al cielo y a la tierra, es al mismo tiempo idéntico en lo idéntico, en el seno del universo, alrededor del universo, más allá del cielo, Supraesencial, Sol, Estrella, Fuego, Agua, Espíritu, Rocío, Nube, Roca absoluta, Piedra, en una palabra, todo lo que es y nada de lo que es»²⁰.

El pensamiento analítico rechaza una visión global de la realidad que a la vez unifica y fragmenta, pero ésta es conforme al arte sagrado. En realidad, en los dos casos se trata de percibir la naturaleza eterna de una forma, sin confundir ésta con sus límites exteriores: «Se ve, pues, que se puede, sin nota falsa, atribuir figuras a los seres celestiales, aunque se saquen de las partes más viles de la materia, puesto que esta misma materia, al haber recibido su subsistencia de la Belleza absoluta, conserva a través de toda su ordenación material algunos vestigios de la belleza intelectual, y puesto que es posible, por mediación de esta materia, elevarse hasta los arquetipos inmateriales, sin olvidar, no obstante, tomar, como se ha dicho, las metáforas en su semejanza misma, es decir, en lugar de considerarlas siempre de modo idéntico, tener en cuenta la distancia que separa a lo inteligible de lo sensible y

19 - Dionisio Areopagita. Citado por la edición francesa: Denys l'Aréopagite, *Oeuvres complètes*, éd. et trad. Maurice de Gandillac, París, 1943, tratado *De la Jerarquía celestial*.

20 - *Ibid.*, tratado *De los Nombres divinos*, cap. I, 6.

definirlas del modo que conviene propiamente a cada uno de sus modos»²¹.

Fue en Chartres donde la doctrina del Areopagita encontró sus intérpretes más brillantes, pues la Escuela de la Catedral estaba completamente imbuida de su pensamiento. En Saint-Denis, donde se suponía que el gran maestro del simbolismo tenía su tumba, sus escritos se leyeron sin duda con mucho celo, sobre todo a partir de principios del siglo XII, cuando el encuentro con Bizancio renovó el estudio del griego y fue posible referirse a otros textos además de las traducciones latinas de Juan Escoto Erígena solamente²². Dicho esto, fue el abad Suger quien, por sus consideraciones sobre el arte y la liturgia, se reveló en Saint-Denis como el discípulo de Dionisio Areopagita. Fuera o no el constructor de la primera iglesia gótica, Suger es en todo caso el hombre que, de muy joven, hizo del arte gótico el emblema de la realeza francesa y de sus aspiraciones cuando emprendió la reconstrucción de la abadía real de Saint-Denis. Es posible que Henri le Sanglier, obispo de Sens, construyera en estilo gótico antes que Suger; pero, en cuanto brazo derecho, consejero y representante del rey, Suger desempeñó sin ninguna duda un papel más determinante.

La reconstrucción de Saint-Denis fue para él como el complemento arquitectónico de su obra política: «El que la gloria del cuerpo de Cristo, a saber, de la Iglesia, consiste en la unidad indisoluble de la realeza y el clero, es una cosa perfectamente clara —escribe al obispo de Reims—, pues la gloria que sirve a uno viene así al mismo tiempo en ayuda del otro, puesto que es cierto que [...] la realeza terrenal no existe sino por la Iglesia de Dios y que la Iglesia de Dios progresa gracias a la realeza terrenal».

El orden de las cosas terrenales, como enseñaba san Dionisio, debe reflejar en la medida de lo posible el orden celestial, tanto en la estructuración de la sociedad humana como en el arte. Es la opinión que expone Suger, en términos extrañamente ambiguos, en la introducción de su opúsculo sobre la construcción y la consagración de la nueva iglesia de Saint-Denis²³: «El poder maravilloso de un solo principio superior —escribe— concilia mediante una afinada reunión la oposición entre las cosas humanas y las cosas divinas, de modo que unas realidades aparentemente contradictorias —de naturaleza diferente y de origen desigual— se encuentran ligadas por el acorde bienaventurado de una armonía que las supera».

Suger compara aquí el universo con una música perfecta, en la que cada disonancia se verá finalmente resuelta; lo considera al mismo tiempo como una construcción bien ordenada que corresponde en cada una de sus partes a un modelo divino; una visión que encontramos constantemente asociada al gótico y que, integrada en el marco del pensamiento cristiano, prolonga el legado pitagórico. «Pero los que se esfuerzan —continúa Suger— por esclarecerse participando en este fundamento superior y eterno se preocupan siempre por reconciliar lo igual con lo desigual y de arbitrar el antagonismo de las cosas, como si su juicio penetrante formara parte de un tribunal». Estas palabras reflejan menos la opinión del constructor que la del hombre de estado que se esforzaba en reunir en un mismo orden la Iglesia y la realeza, consolidando el poder del rey (para la protección de la Iglesia y de los pobres), al tiempo que le retiraba el aguijón de la fuerza mala, en la medida en que la naturaleza de este poder lo permitía. Utilizar el poder temporal sin trai-

21 - *Ibid.*, tratado *De la Jerarquía celestial*.

22 - L. Delisle, «Traductions de textes grecs faites par des religieux de Saint-Denis au XIIe siècle», in *Journal des Savants*, París, 1900.

23 - *Abbot Suger, On the Abbey Church of Saint-Denis*, Ed. and transl. by Erwin Panofsky, Princeton, 1946. Véase también E. Gall, «Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland», vol. I, Leipzig, 1925.

cionar la doctrina cristiana sólo es dado al que no sucumbe a la tentación; es lo que escribe Suger de los hombres que él mismo toma como modelos: «Con la ayuda y la misericordia divinas, beben en la fuente de la sabiduría eterna los medios que les permiten resistir a la disensión interna y a la rebelión, prefiriendo lo espiritual a lo material y lo eterno a lo temporal».

Estas últimas palabras parecen dirigirse a san Bernardo de Claraval, del que Suger era amigo y en más de un aspecto aliado. En un punto concreto, sin embargo, era también su adversario: mientras que san Bernardo luchaba contra toda manifestación de pompa en las comunidades monásticas, Suger, por su parte, desarrollaba, por razones espirituales sin duda, pero también políticas, todo lo que podía contribuir al esplendor de su abadía.

San Bernardo escribía: «¡Oh vanidad de vanidades, pero aún más locura que vanidad! ¡La iglesia brilla por todos lados, pero el pobre tiene hambre! Las paredes de la iglesia están cubiertas de oro, los hijos de la Iglesia permanecen desnudos [...]. Decidme, pues, pobres monjes —si es que sois pobres—, ¿qué hace el oro en el lugar santo? Para hablar claramente, es la codicia la que hace el mal, la codicia, esclava de los ídolos [...], pues la visión de las vanidades suntuosas y sorprendentes empuja más al hombre a dar que a rezar. Así la riqueza atrae a la riqueza, la plata atrae a la plata. Por no sé qué resorte, cuanto más se exhibe la riqueza, más de buen grado se da. Se deslumbra el ojo ofreciendo techos de oro para cubrir reliquias, y los joyeros se abren, se modelan en bellas formas los santos y las santas, tanto más venerables cuanto con más color se los ha gratificado. Los fieles van a besarlos, son excitados a dar, más miran la belleza de las estatuas



Ilustración 36.
Mitra de una estatua de obispo de la catedral de Chartres; fragmento expuesto en el museo de la catedral.

que honran la virtud de los santos [...]. El que reza, al verlos, olvida incluso el impulso de su plegaria»²⁴.

A tales amonestaciones, Suger, que por lo demás vivía en una indigencia digna de un penitente, replicaba: «Que cada cual siga su propia opinión. En cuanto a mí, declaro que lo que sobre todo me ha parecido justo es que todo cuanto hay de más precioso debe servir por encima de todo a la celebración de la Santa Eucaristía. Si las copas de oro, si los frascos de oro y los pequeños morteros servían, según la palabra de Dios y la orden del profeta, para recoger la sangre de los chivos o de los becerros o de una novilla rojiza, cuánto más para recibir la sangre de Jesucristo hay que disponer los vasos de oro, las piedras preciosas, y todo lo que se considera precioso en la creación [...]. Los que nos critican objetan que para esta celebración deben bastar un alma santa, un espíritu puro y una intención fiel. Y, sin duda, estamos completamente de acuerdo en que esto es lo que importa verdaderamente ante todo. Pero afirmamos que hay que servir también con los ornamentos exteriores de los vasos sagrados, y en ninguna otra cosa tanto como en el servicio del santo sacrificio, con toda pureza interior, con toda nobleza exterior»²⁵.

La exigencia de ascesis en materia de arte religioso siempre ha conducido, en las épocas espiritualmente fecundas, a su renovación, lo mismo que la poda de un árbol incrementa su fecundidad. Se tomaba conciencia de que la belleza espiritual del arte no residía solamente en el contenido edificante de las imágenes, sino que la belleza en sí misma poseía un valor espiritual por su carácter «anagógico», es decir, simbólico, que hacía de lo terrenal el reflejo de lo eterno.

24 - Véase Saint Bernard, *Œuvres mystiques*, trad. Albert Béguin, Paris, 1953.

25 - Abbot Suger, *op. cit.*

Suger hace referencia a ello cuando, contemplando los santos copones reunidos sobre el altar, compara las piedras preciosas que los adornan con las virtudes espirituales o con los diferentes estados del espíritu que se abre al conocimiento de Dios: «A menudo considero por puro amor por nuestra madre Iglesia los diferentes ornamentos nuevos y antiguos. Cuando veo, levantada sobre el altar de oro, la maravillosa cruz de san Eloy con las cruces más pequeñas y esa joya incomparable que llaman el "peine", digo, con un suspiro salido del fondo de mi corazón: "Toda joya es tu adorno, el sardónice, el topacio, el jaspe, el crisólito, el ónice, el berilo, el zafiro, el carbunclo y la esmeralda". Los que conocen las propiedades de las piedras preciosas constatan con gran sorpresa que ninguna de ellas falta aquí, aparte el carbunclo, y que casi todas están representadas en gran abundancia. Así pues, si, en el gozo que experimento ante la belleza de la casa de Dios, el encanto de las joyas multicolores me distrae de las preocupaciones exteriores y una digna disposición de espíritu me conduce, por una transposición de lo material a lo espiritual, a percibir las diferentes virtudes santas, entonces me parece que yo mismo me encuentro en una extraña región del universo, como no existe otra semejante ni en el légamo de la tierra ni en la pureza del cielo, y puede ocurrir después, con la gracia de Dios, que, de forma anagógica, abandone este mundo de aquí abajo para acceder al de lo alto»²⁶.



SUGER Y LA RECONSTRUCCIÓN DE SAINT-DENIS

EN SU *OPÚSCULO SOBRE LA CONSAGRACIÓN DE LA IGLESIA DE SAINT-DENIS*, Suger relata: «Cuando el glorioso y célebre Dagoberto, rey de los francos [...], hubo encontrado refugio en el lugar llamado Catulliacus [que más adelante sería Saint-Denis], para escapar de la cólera intolerable de su padre Clotario el Grande, y cuando tuvo la seguridad, por lo que había oído y visto, de que los mártires que reposaban allí y que se le habían aparecido con los rasgos de hombres revestidos de magníficos hábitos blancos como la nieve, habían solicitado sus servicios [...], ordenó [...] que se edificara una basílica con un fasto regio en honor de los santos. Adornó la iglesia, a la que había provisto de diferentes clases de columnas de mármol, con una cantidad inestimable de tesoros de oro y plata, e hizo colgar de los muros, de las columnas y de las arcadas tapices ricamente tejidos de hilos de oro y de perlas, a fin de que el edificio [...] estuviera adornado con todas las maravillas de la tierra e irradiara con la magnificencia más preciosa.

»La iglesia sólo tenía un defecto: no era lo bastante grande. No es que al rey le hubiera faltado buena voluntad: por un lado, probablemente no se habría encontrado en esa época ninguna iglesia más grande, ni siquiera igual de grande; por otro, el brillo del oro y el resplandor de las piedras preciosas tenían la ventaja, en un espacio tan exiguo, de parecer más luminosos y más deleitables para el ojo.

»A causa de la exigüidad del lugar y del número creciente de fieles que aflúan para obtener la

intercesión de los santos, la basílica tuvo que sufrir muchas vejaciones: con frecuencia, y sobre todo los días de fiesta, cuando la iglesia ya estaba atestada, había que rechazar a una muchedumbre numerosa que se apretujaba en todas sus puertas; no sólo se impedía el paso a los que pedían entrar, sino que los que estaban en el interior no conseguían salir. A veces era curioso ver cómo los que se empujaban para honrar y para besar las santas reliquias, los clavos y la corona de espinas de Nuestro Señor, encontraban tal resistencia por parte de esta multitud compacta que, apretujados por miles de personas, ya no lograban ni mover un pie, como petrificados, y se sorprendían de poder gritar todavía. En cuanto a las mujeres, este tropel intolerable les resultaba particularmente penoso. Apretadas entre hombres vigorosos, como en una prensa, presas de un miedo pánico, perdían el conocimiento o lanzaban gritos terribles, como si estuvieran de parto. Varias de ellas, miserablemente pisoteadas, fueron izadas por encima de las cabezas de la gente, gracias a la buena voluntad de algunos hombres decididos, y pudieron así caminar como por encima de un suelo. Pero muchas de ellas agonizaron en el patio de los monjes, con desesperación de todos.

«Incluso los hermanos que mostraban a la multitud los instrumentos de la Pasión de Nuestro Señor sufrían el empuje y la presión de la masa y a menudo, al no encontrar otra salida, huían por las ventanas llevándose las reliquias. De todo esto oí hablar cuando, todavía niño, era escolar con los hermanos; de adolescente, lo sufrí y, llegado a hombre, mi única preocupación fue ponerle remedio».

Fue hacia 1132 cuando Suger emprendió la reconstrucción de Saint-Denis.

«Como el porche estrecho, situado en el lado norte de la fachada anterior, y que servía de entra-

da principal, estaba estrechamente situado entre dos torres que no eran ni altas ni particularmente majestuosas y que amenazaban con derrumbarse, empezamos con ardor nuestra tarea en ese lugar, con el sostén de Dios; para construir una nave recta enmarcada por dos torres, establecimos fundamentos muy sólidos de piedra, con un fundamento espiritual no menos poderoso, de acuerdo con las palabras: "Pues nadie puede establecer otros fundamentos que los que son, es decir, Jesucristo" (I Cor III, 11).

A cierta distancia de la basílica existente, cuya construcción atribuía al rey merovingio Dagoberto, pero que en realidad data de la época carolingia, Suger hizo construir un nuevo edificio, flanqueado por dos sólidas torres. Por las tres puertas de entrada se accedía a un porche de tres naves, encima del cual un segundo piso albergaba tres capillas. Este tipo de construcción ya había existido en la época de los carolingios, pero la originalidad de ésta residía en el hecho de que los espacios interiores estaban cubiertos de bóvedas góticas.

Dañada durante la Revolución y modificada en el transcurso del siglo XIX, la fachada de Suger era todavía completamente románica. No obstante, la triple portada cuyos arcos se lanzan de un contrafuerte al otro y la generosidad de los vanos anuncian ya el aspecto abierto de las fachadas góticas. Este edificio todavía tiene algo de obra de fortificación —Suger precisa que las almenas podían servir, en caso necesario, para la defensa de la iglesia—, pero es, en medida mucho mayor, una imagen del triunfador celestial.

Esto es lo que subraya sobre todo el gran rosetón, que, por primera vez, marcaba el frontón de una iglesia con su sello solar. Suger no lo había inventado, no había hecho más que atribuirle el papel predominante que iba a conservar

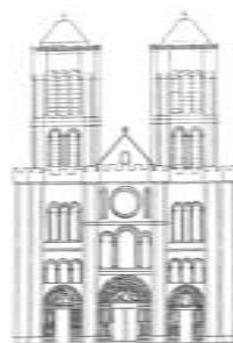


Ilustración 37.
Fachada occidental de la iglesia abacial de Saint-Denis, según la reconstrucción de S. M. K. Crosby.

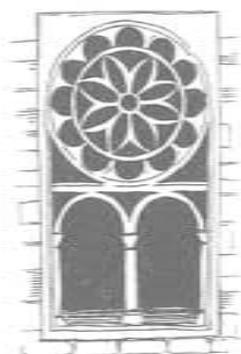


Ilustración 38.
Ventana geminada coronada por un rosetón del siglo IX. Iglesia de San Miguel de Sillo, cerca de Naranco, Asturias.

en lo sucesivo. El rosetón es un motivo que, como el arco apuntado, la nervadura y la tracería (esos encajes de piedra que adornan las ventanas), proviene de la arquitectura islámica. Sus modelos más próximos fueron las ventanas redondas de las iglesias mozárabes —es decir, moro-cristianas— de España, tabicadas en piedra o estuco. En la arquitectura, el rosetón adoptó el papel desempeñado por el monograma de Cristo, que adornaba con este mismo círculo radiante los frontones siríacos, bizantinos o románicos y que la escultura figurativa había apartado de ese lugar; y he aquí que regresaba como motivo arquitectónico, en la forma de la vidriera en rosetón. Desde los inicios del cristianismo, todo emblema en forma de rueda asociaba un significado cristológico al símbolo de la rueda del mundo; este doble sentido iba a expresarse de nuevo en la decoración figurativa de la rosa gótica. Aparece ya en las esculturas de piedra que rodean a veces a los rosetones: unas veces son los cuatro animales del Apocalipsis que designan el círculo luminoso de la «Majestas Domini»; otras, son figuras que ascienden y descienden en círculo y que hacen de la rosa una rueda de la Fortuna, la cual, ligada al destino, representa la rueda del mundo.

¿Quién fue el arquitecto que ejecutó los planos de Suger? Lo ignoramos, como también su libertad de acción, pues Suger parece haberse implicado mucho tanto en las cuestiones de orden técnico como en la perspectiva espiritual de su plan: «Gracias a la ayuda de Dios, descubrimos una nueva cantera tal como, en estas regiones, nunca había existido de semejante calidad ni de tal rendimiento. Una multitud de albañiles hábiles, de canteros, de escultores y de otros artesanos acudió, de modo que la Providencia divina nos libró de estas preocupaciones al dotarnos de

medios inesperados [...]. Las riquezas de Salomón hubiesen bastado tan poco para la edificación de su templo como las nuestras para esta construcción, si el mismo autor de la misma obra no hubiese asistido a sus servidores con tal generosidad. Para el obrero, la unidad de la obra y el autor basta para su satisfacción».

Por «autor», Suger entiende «Dios».

Las jambas de las tres portadas, los tímpanos y los dovelajes estaban adornados con esculturas de las que hoy no existen más que copias del siglo XIX. Como en Beaulieu y Conques, el tímpano central representaba el Juicio final. Las puertas tenían batientes de bronce dorado: «Después de hacer venir a los fundidores de bronce y de elegir a los escultores, se ejecutaron las puertas principales, sobre las cuales están representadas la Pasión de Nuestro Señor y su Resurrección o, mejor, su Ascensión, con un gran despliegue de dorados, como corresponde a una puerta tan noble».

Ésta es la inscripción que Suger hizo colocar encima de la portada principal: «Seas quien seas, si quieres celebrar la gloria de esta puerta, no te maravilles ante el oro y el gasto, sino ante la maestría del trabajo. Este trabajo irradia noblemente, que su noble irradiación ilumine el espíritu a fin de que llegue a la luz, a la verdadera luz cuya puerta es Cristo. Lo que es el interior, la puerta de oro nos lo anuncia; el espíritu entenebrecido se eleva hasta la verdad a través de las cosas sensibles y, desde el abismo, se alza hacia la luz».

Estas palabras recuerdan las de Dionisio Areopagita: «El mundo superior arroja su luz sobre el mundo inferior y, en las cosas perceptibles, hay como una huella de las cosas puramente espirituales» (*De la Jerarquía eclesiástica*, Prólogo).



Ilustración 39.
Disposición probable de la iglesia abacial carolingia de Saint-Denis.



Ilustración 40.
La antigua iglesia abacial en junio de 1140, con la nueva construcción de Suger al oeste.

Cuando el edificio llegó a la altura de la línea de las almenas, Suger pensó en unirlo con la antigua nave, lo que, entre otras cosas, le obligó a prolongar las hileras de arcadas con sus columnatas de varios tramos hacia el oeste: «Nos preocupaba sobre todo poner en armonía el nuevo edificio con el antiguo. Reflexionando, preguntando y prospectando diversas regiones alejadas, buscamos dónde procurarnos columnas de mármol. Pero ante el fracaso de nuestra búsqueda, nuestro espíritu torturado no veía otra salida que hacerlas venir de Roma (dónde habíamos visto magníficas columnas en el palacio de Diocleciano y en las termas) mediante barcos seguros que pasaran por el mar Mediterráneo y el mar de Inglaterra y tomaran el curso sinuoso del Sena; y esto recurriendo en gran medida a la generosidad de nuestros amigos e incluso a la protección de nuestros enemigos, los sarracenos vecinos. Durante varios años permanecimos perplejos, reflexionando e informándonos, hasta que, súbitamente, el Todopoderoso, en su generosidad, se inclinó sobre nuestras penas y nos hizo descubrir, por el mérito de los santos mártires, lo que nadie se atrevía a esperar [...]

»Cerca de Pontoise, no lejos de nuestras tierras, se encontraba una cantera notable, en la ladera de un valle profundo. No había sido excavada por la naturaleza, sino por la diligencia de los hombres que, desde hacía mucho tiempo, iban a extraer allí sus muelas de piedra. Esta cantera, hasta el momento, no había producido nada excepcional y, como creemos actualmente, conservaba sus tesoros en provecho de este gran edificio consagrado a Dios, en cierto modo unas primicias destinadas a la vez al Creador y a sus santos mártires.

»Cuando se extraía una columna del nivel inferior, la gente del lugar, así como otras veci-

nas, se ponían a trabajar humildemente, todos, nobles y villanos, atados con cuerdas, como animales de tiro; cuando llegaban al camino escarpado que atraviesa el pueblo, nuestros obreros iban a su encuentro, dejando allá sus útiles para ayudarles a superar las dificultades del camino [...].

»Se produjo un milagro del que nosotros mismos fuimos testigos [...]: un día en que la intensa lluvia había dejado una atmósfera turbia y oscura, cuando los carros se acercaron a la cantera los que habitualmente ayudaban a cargarlos se habían marchado del lugar. Entonces los obreros se quedaron sin nada que hacer, y los conductores de los carros de bueyes deploraron esa pérdida de tiempo. No dejaban de quejarse, cuando unas cuantas personas débiles e impotentes, acompañadas de algunos muchachos —diecisiete en total, que, salvo error, iban acompañados de un sacerdote— se dirigen apresuradamente a la cantera, toman una cuerda y la atan a una de las columnas de piedra [...] Animado de un piadoso ardor, el pequeño grupo se pone a rezar: «San Dionisio, por favor, ayudadnos, para que podamos, para vos, levantar este pilar, y no nos podréis echar la culpa si solos no lo conseguimos». Entonces, poniendo en ello todas sus fuerzas, tiraron del peso que habitualmente 180 hombres, o al menos 100, levantaban con dificultad, y consiguieron extraerlo de las profundidades del vallecito, no con sus solas fuerzas, pues esto habría sido imposible, sino por la voluntad de Dios y con la ayuda del santo al que habían invocado.

»Cuando las arcadas y los muros de la nave se hubieron prolongado suficientemente, hubo que cubrirlos. Ahora bien, lo habitual era construir, con sólidas vigas de una sola pieza, toda la superficie del triángulo formado por la armazón del tejado, de modo que los muros exteriores quedaran sostenidos como por una enorme pinza.

»Para encontrar vigas, habíamos consultado a carpinteros, tanto en nuestra región como en París, y nos habían respondido que, en su opinión, con toda probabilidad, era imposible encontrarlas en esta región que carecía de bosques y que habría que hacerlas venir del distrito de Auxerre. Todos eran de la misma opinión, lo que nos abrumó al pensar en tan gran trabajo y en el largo retraso que con ello sufriría la obra.

»Sin embargo, una noche, después del oficio de maitines, estando tendido en mi cama, me puse a reflexionar y tomé la decisión de ir yo mismo a nuestros bosques y recorrerlos en todas direcciones para ganar tiempo y ahorrarnos trabajo en el caso en que se pudieran encontrar los troncos aquí.

»Abandonando todas las demás tareas, partí a toda prisa, por la mañana temprano, con los carpinteros y leñadores, hacia el bosque de Yveline. Cuando llegamos a nuestras tierras del valle de Chevreuse, hicimos venir a nuestros guardabosques y a los que conocían bien los bosques de los alrededores y les interrogamos para saber si, en su opinión, era posible encontrar, sin regatear esfuerzos, troncos de la dimensión deseada.

»Sonrieron, llenos de asombro, y de buena gana se habrían burlado abiertamente de nosotros si se hubiesen atrevido; como si no supiéramos que, en toda esa tierra, nada semejante podía encontrarse porque Milon, nuestro señor de Chevreuse, que junto con otro había recibido de nosotros la mitad del bosque en feudo, no había dejado en pie ni entero un solo árbol de esas dimensiones para construir sus torres de defensa y sus bastiones [...]. Pero no dimos ningún crédito a sus discursos y, empezando intrépidamente, y confiando en nuestra fe, a explorar el bosque, encontramos hacia la hora primera un tronco de tamaño suficiente.

»¿Qué más podemos decir? Hasta la hora novena o un poco antes, para sorpresa de los que estaban presentes, en medio de la arboleda, de los matorrales de espinas y en las partes más densas del bosque, localizamos doce troncos: era exactamente el número que necesitábamos.

»Los hicimos llevar a la santa basílica y los mandamos colocar, entre gritos de alegría, como cubierta de la nueva obra, para alabanza y gloria del Señor Jesús, que se los había reservado para sí y sus mártires sustrayéndolos a las manos de los saqueadores. Así se manifestó la bondad divina que determina todas las cosas según el peso y la medida, que no da ni demasiado ni demasiado poco; pues se encontró exactamente la cantidad de madera necesaria y ni un tronco de más».

En junio del año 1140, la fachada fortificada y el segmento que la unía con la antigua basílica fueron consagrados por los tres obispos reunidos de Rouen, Beauvais y Senlis. Suger podía consagrarse ahora a una nueva tarea; dejó para más tarde la finalización de las torres para concentrarse en la remodelación de la parte más importante de la iglesia: el coro. El coro existente fue demolido y sus piedras, que según la leyenda habían sido consagradas por el propio Cristo, se conservaron como reliquias para reincorporarlas en la nueva obra. Había que elevar el techo de la cripta que se encontraba bajo el coro, «de modo que sirviera de plataforma para los que utilizaran los escalones de cada lado del coro. De esta manera, los relicarios de los santos, adornados con oro y piedras preciosas, se ofrecían a su vista de forma destacada».

Pero se planteó un problema por el hecho de que los pilares del coro tenían que apoyarse sobre los de la cripta y al mismo tiempo adaptarse a



Ilustración 41.
La iglesia abacial de Saint-Denis con su parte central antigua y los añadidos de Suger: la parte oeste todavía inacabada y el nuevo coro.

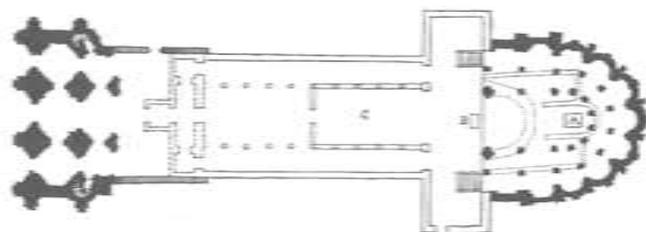


Ilustración 42.
La iglesia abacial de Saint-Denis en la época de Suger, con los diferentes periodos de construcción, según Pannofsky.

- | | | | |
|-------|---|---|--|
| — | El edificio carolingio | — | El enlace entre la nueva fachada y la antigua basílica |
| - - - | Los cimientos de la parte oeste carolingia, destruido por Suger | A | Relicario del coro |
| ⋯ | La cripta carolingia | B | Altar mayor |
| ■ | La obra nueva de Suger | C | Coro de los monjes |

las perspectivas de la nave central y sus naves laterales. Ahora bien, si los pilares se alineaban sobre los de la cripta, no se los distinguía desde la nave. «El problema se resolvió» —como escribe Suger— «con la ayuda de la geometría y la aritmética», es decir, el arquitecto consiguió reducir la disposición de los pilares del coro y los de la nave al denominador común de una forma geométrica conforme al ideal de la arquitectura medieval. Esta forma de base no podemos conocerla con exactitud a partir del estudio del edificio, pues éste ha sufrido ciertas modificaciones. No obstante, la disposición de los pilares del coro, que no ha variado, puede proporcionarnos información: su alineación no se corresponde con los radios de un semicírculo perfecto, sino con la forma de un abanico doblado; más que una simetría central, esta disposición pudo haber tenido por objeto hacer que la corona de capillas fuese más visible desde la nave.

En cuanto el plano estuvo establecido y los fundamentos del coro preparados, Suger reunió a un gran número de hombres ilustres, entre los cuales había varios obispos y abades, y rogó asimismo al rey Luis VII que lo honrara con su presencia:

«El domingo anterior a los Idus de julio, organizamos una magnífica procesión en la que se distinguían altas personalidades. Delante de nosotros, los obispos y los abades llevaban los emblemas de la Pasión de Nuestro Señor, el clavo y la corona de espinas, así como el brazo del santo anciano Simeón y otras reliquias.

»Con corazón humilde y sumiso, descendimos así a las tumbas que se habían preparado cuando se construyeron los fundamentos. Imploramos la asistencia del Espíritu Santo para que llevara a buen fin la construcción de la casa de Dios tan felizmente iniciada, y pusimos las primeras piedras, con el mortero que los obispos habían preparado con sus manos con el agua bendita en ocasión de la dedicación efectuada el 9 de junio; y alabamos a Dios cantando solemnemente el salmo 67 hasta el final: *Fundamenta ejus* [Jerusalén tiene sus cimientos en la montaña santa].

»Nuestro propio rey serenísimo descendió y puso una piedra con sus propias manos; también nosotros pusimos una piedra y, después, muchos otros abades y religiosos hicieron lo mismo. Varios de ellos añadieron piedras preciosas, por amor y por reverencia hacia Jesucristo, cantando: *Lapides pretiosi omnes muri tui* [“todos tus muros son piedras preciosas”].

»Durante tres años, tanto en verano como en invierno, sin reparar en gastos y con el concurso de numerosos obreros, desplegamos todo nuestro celo para completar la obra, a fin de que Dios no pueda, con razón, censurarnos [...].

»La parte central del edificio estaba sobrealzada, sostenida por doce columnas, por los doce apóstoles, mientras que un número igual de columnas en las naves laterales representaba a los profetas, de acuerdo con las palabras del Apóstol, que construyó en Espíritu: “Por tanto, ya no

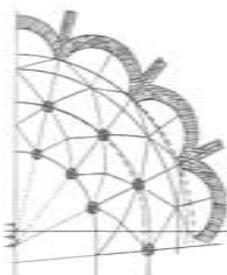
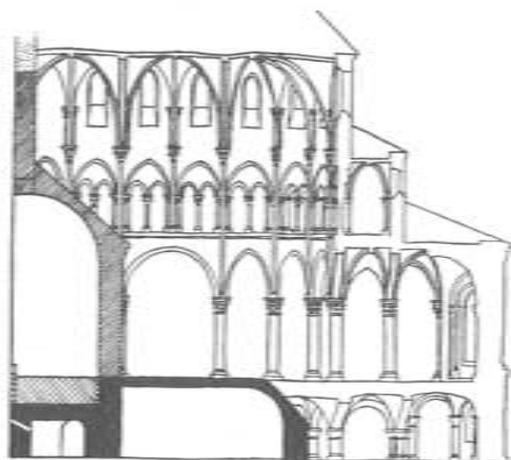


Ilustración 43.
Esquema del coro de Suger, según Viollet-le-Duc. Los círculos principales del doble deambulatorio no son concéntricos y los radios correspondientes a los límites de las capillas no se encuentran en el centro del semicírculo interior. Estas diferencias con respecto a la unidad geométrica armonizan entre sí los tramos de las diferentes bóvedas y, desde la nave, permiten que la mirada penetre más en el interior de la corona de capillas.

Ilustración 44.
Construcción supuesta del coro de Suger. En negro, el enlace entre el antiguo coro y la cripta carolingia (en negro), según E. Panofsky.



sois extranjeros y huéspedes, sino conciudadanos de los santos y familiares de Dios, edificados sobre el fundamento de los apóstoles y de los profetas, siendo piedra angular el mismo Cristo Jesús, en quien bien trabada se alza toda la edificación para templo santo en el Señor" (*Efes. II, 19-22*). Él, en quien nosotros mismos debemos reunirnos, "a semejanza de una morada divina por el Espíritu Santo"; cuanto más unidos estemos en ella espiritualmente, más libremente y mejor construiremos materialmente».

El coro gótico de Saint-Denis, en su disposición clara y regular, no ha sido superado. Ningún elemento sobra. El primer deambulatorio está duplicado por un segundo, compuesto por siete capillas rodeadas de la concha transparente del muro exterior. El propio Suger menciona «la elegante corona de capillas maravillosamente concebida, por la que todo el santuario está inundado de la luz magnífica e ininterrumpida de las vidrieras santísimas».

Esto es expresión de un *leitmotiv* de la arquitectura gótica. Al igual que el alma humana es transfigurada por la gracia de la luz divina, tam-

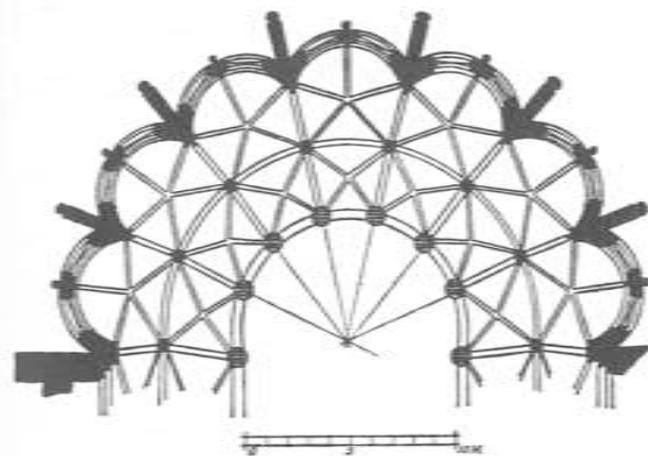


Ilustración 45.
El coro de Saint-Denis debido a Suger.

bién el interior de la iglesia debía serlo gracias a la luminosidad de las vidrieras de colores. Por esto califica Suger a las vidrieras de «santísimas».

Hay que recordar que este efecto de transfiguración mediante las vidrieras nunca se habría podido obtener sin la bóveda gótica, que permitió liberar los muros y abrir ventanas hasta la cúspide.

El arte gótico de la bóveda consistía en establecer, en un primer momento, la estructura de las arcadas y las nervaduras, antes de poner encima los cuartos de bóveda. La bóveda románica, ya fuera de cañón o de crucero, se construía con ayuda de cimbras de madera que sostenían la mampostería y que se bajaban a medida que ésta se asentaba al secarse. No se podía pensar en utilizar este procedimiento para abordar las múltiples curvaturas de la bóveda gótica, muy compartimentada, no reducible a volúmenes simples —y con mayor razón una corona de bóvedas tan compleja como la del coro de Saint-Denis—. Hubo, pues, que empezar por construir los arcos y las nervaduras por medio de andamiajes. Una vez que el esqueleto de piedra estaba acabado y la mampostería,

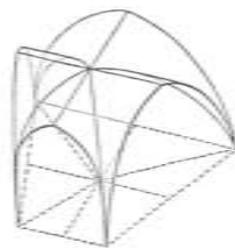


Ilustración 46.
Esquema en tres dimensiones de una porción de bóveda de un deambulatorio gótico, según J. Fitchen.

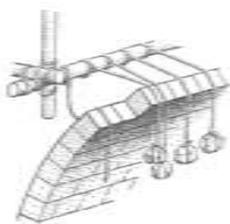


Ilustración 46 bis.
Esquema de la colocación
de las hiladas de una bó-
veda, según J. Fitchen.

ya retirado el andamiaje, se había asentado definitivamente, se colocaban los cuartos de bóveda encima de los arcos o, mejor, entre ellos, y esto se hacía a ojos vistas, sin ayuda de cimbras. Unas cuerdas tensadas y lastradas mantenían las piedras en su sitio a medida que se colocaban.

Era sin duda una técnica muy nueva en la época de Suger, y no iba a tardar en ser sometida a una dura prueba: «Cuando la nueva obra, con sus capiteles y sus arcos superiores, se encontraba edificada hasta la cúspide y los arcos principales estaban aislados pues todavía no se habían unido con el casco de la bóveda, estalló de golpe una tormenta espantosa, de una fuerza apenas soportable. El cielo se oscureció, cayó la lluvia y se desencadenó una violenta tormenta; la borrasca era tal que casas sólidas e incluso torres de piedra y bastiones de madera empezaron a bambolearse. Esta tempestad se desencadenó el día del aniversario del glorioso rey Dagoberto [el 19 de enero], en el momento en que monseñor el obispo Geoffrey de Chartres celebraba, por la salvación de su alma, el sacrificio solemne de la misa en el altar mayor, en medio de la asamblea. Cuando la formidable potencia de la tormenta se abatió sobre los arcos, que no estaban sostenidos por ningún andamiaje ni aguantados por ninguna cimbra, éstos se vieron sacudidos lamentablemente y se balancearon de un lado a otro amenazando con derrumbarse. El obispo, que se dio cuenta con espanto de que los arcos y la armazón del techo empezaban a vacilar, tendió la mano en un gesto de bendición varias veces en esa dirección y levantó el brazo de san Simeón para conjurar la tempestad, haciendo la señal de la cruz, de modo que, con toda evidencia, no fue la fuerza de su espíritu, sino únicamente la benevolencia divina y el mérito de los santos los que impidieron que la obra se derrumbara.

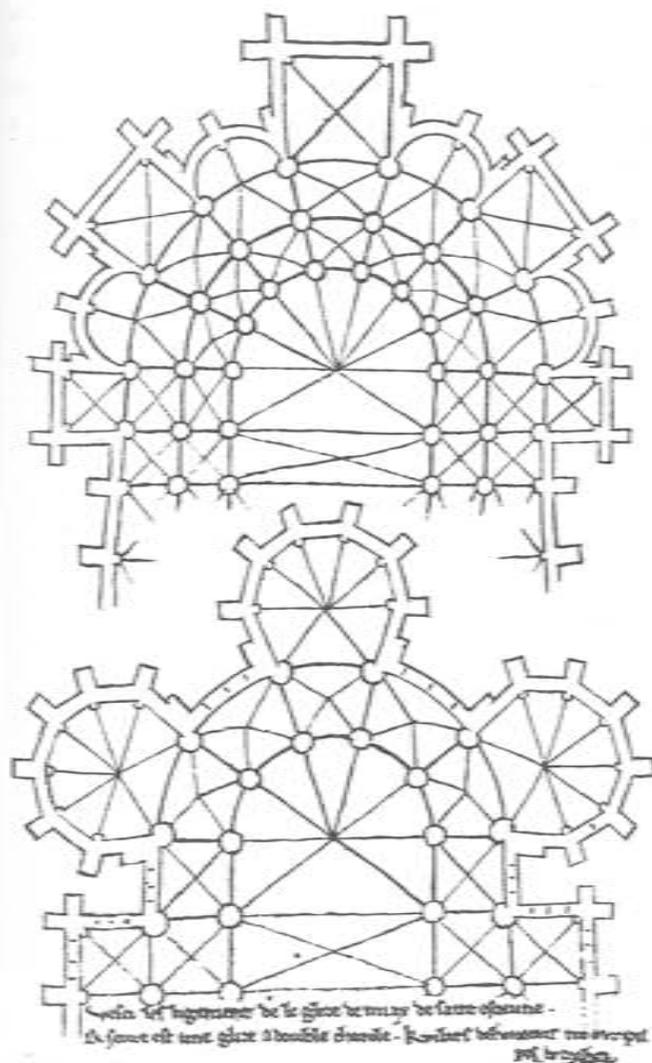


Ilustración 47.

Plantas de dos coros sacados del cuaderno de Villard de Honnecourt, que precisa: «He aquí la planta de Saint-Etienne de Meaux. Encima, una iglesia con doble deambulatorio, tal como la han encontrado Villard de Honnecourt y Pierre de Corbie». Estos coros, rodeados de numerosas capillas, sin duda dejaban penetrar menos luz en el interior de la iglesia que el coro edificado por Suger en Saint-Denis.

«Así, la tormenta, que en numerosos lugares causó muchas desgracias al destruir sólidos edificios, fue alejada gracias a una intervención divina, y los arcos recién construidos, que todavía no estaban unidos entre sí y oscilaban libremente en el aire, escaparon a la destrucción».

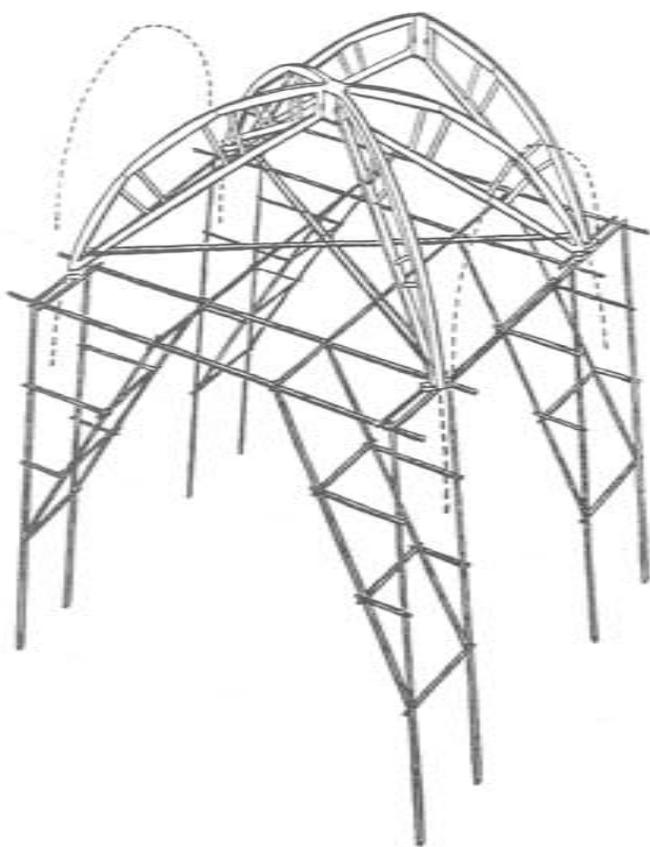


Ilustración 48.
Cimbras para el sostén de las nervaduras de una bóveda gótica, según J. Fitchen.

El segundo domingo de junio del año 1144 se consagró el nuevo coro: «Enviamos invitaciones por medio de numerosos mensajeros, correos y emisarios a casi todas las regiones de la Galia, pidiendo insistentemente a los arzobispos y a los obispos que acudieran a esa gran fiesta [...]».

Nuestro señor, el rey Luis en persona, su esposa la reina Leonor, su madre y los pares del reino vinieron el tercer día. Innumerables eran los señores y los nobles venidos de diversos países o regiones, al igual que las tropas de caballeros y soldados.

«Pero he aquí los nombres de los arzobispos y obispos que estuvieron presentes: Samson, arzobispo de Reims, Hugues, arzobispo de Rouen, Guy, arzobispo de Sens, Théobald, arzobispo de Canterbury, Geoffroy, obispo de Chartres, Jocelin, obispo de Soissons, Simon, obispo de Beauvais, Hugues, obispo de Auxerre, Alvisé, obispo de Arras, Guy, obispo de Châlons, Algaré, obispo de Coutances, Rotrou, obispo de Évreux, Milon, obispo de Téroüanne, Manassé, obispo de Meaux, Pierre, obispo de Senlis [...]».

Esta asamblea reunía a los grandes constructores de las primeras catedrales góticas: la de Sens ya estaba en obras, las de Noyon y Senlis iban a ser edificadas, poco después de 1150, por los dos obispos citados por Suger; en Chartres se trabajaba en la portada real de la fachada occidental; en cuanto a las catedrales de Laon, París, Canterbury, Meaux, Soissons, Reims, Beauvais, Auxerre, Châlons, Évreux y Orleans, iban a nacer con la siguiente generación de obispos.

«Después de velar toda la noche y leer el oficio de maitines a la gloria de Dios, imploramos a Jesucristo Nuestro Señor, el Intercesor por nuestros pecados, [...] y le rogamos humildemente que consintiera, en su bondad, [...] inclinarse hacia nosotros y participar en las santas ceremonias, no sólo en potencia sino en persona.

«Por eso, por la mañana temprano, los arzobispos y los obispos, con los arcedianos, los aba-

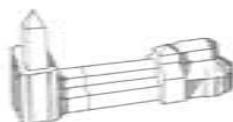


Ilustración 49.
Disposición de la iglesia abacial de Saint-Denis, hacia 1148.

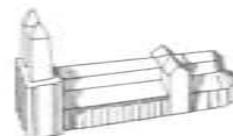


Ilustración 50.
Aspecto definitivo de la iglesia abacial, tal como probablemente la concibió Suger pero que no pudo realizar enteramente, según S. M. K. Crosby.

des y otras personas venerables, llegaron a la iglesia desde sus diferentes hospederías; se revistieron los ornamentos episcopales y, muy solemnemente, llenos de dignidad, se situaron cerca del recipiente de agua bendita en el coro superior, entre las tumbas de los mártires y el altar del Salvador. ¡Oh, si hubierais podido ver —pues ninguna de las personas presentes miraba este espectáculo sin una profunda emoción— cómo ese gran coro de altos dignatarios en sus blancas vestiduras, coronados de mitras magníficas, revestidos de ornamentos bordados con galones dorados, sosteniendo su báculo, se desplazaba alrededor del vaso de agua bendita y proclamaba el nombre de Dios para expulsar a los espíritus impuros! Estos hombres llenos de gloria y dignos de admiración celebraban con tal recogimiento las bodas del Esposo eterno que el rey y toda la nobleza presente creían tener ante los ojos un coro celestial más que terreno y asistir no a una ceremonia humana, sino divina.

«El pueblo daba vueltas alrededor del edificio en un gentío insoportable y, cuando el coro de los arzobispos, de acuerdo con la costumbre, asperjó con agua bendita los muros exteriores con ramas de hisopo, el propio rey, con sus oficiales, rechazó el asalto de la masa, protegiendo a los que regresaban al portal llevando los báculos y los cirios».

El liturgista medieval Durand de Mende describe así el rito de consagración de una iglesia: «Después de salir todos de la iglesia, estando encerrado en ella tan sólo el diácono, el obispo, con el clero ante las puertas de la iglesia, bendice el agua, en la que ha puesto sal; mientras tanto, en el interior del templo arden doce cirios ante las doce cruces pintadas en las murallas de la igle-

sia. A continuación, el clero, seguido por el pueblo, da la vuelta a la iglesia por el exterior y asperja las murallas con agua bendita con un manojo de hisopo. Llegado ante el portal de la iglesia, el obispo golpea el dintel con su bastón pastoral diciendo: "Príncipes, abrid vuestras puertas; abríos, puertas eternas, y el Rey de gloria entrará". El diácono responde desde dentro: "¿Quién es este Rey de gloria?". Y el pontífice responde: "El Señor fuerte y poderoso, el Señor poderoso en el combate". Y, a la tercera vez [es decir, después de dar tres veces la vuelta a la iglesia y llamado a la puerta tres veces], una vez abierta la puerta, el pontífice entra en la iglesia con un pequeño número de sus ministros, mientras que el clero y el pueblo se quedan fuera, y dice: "Paz en esta casa", y recita las Letanías. A continuación se hace sobre el pavimento de la iglesia [en diagonal con respecto a los ejes principales del plano del edificio] una cruz de ceniza y de arena, en la que se escribe todo el alfabeto en letras griegas y latinas. Y, de nuevo, el obispo bendice otra agua, con sal, ceniza y vino, y consagra el altar. A continuación unge con crisma las doce cruces pintadas en las murallas».

Durand de Mende comenta el sentido de estos gestos: «Sin duda, todo lo que se hace aquí visiblemente, Dios lo efectúa en el alma por una invisible virtud, el alma, que es el templo del verdadero Dios [...]. Así pues, la morada que hay que consagrar es el alma que debe ser santificada [...].

«El triple circuito, que el obispo realiza asperjando, designa el triple advenimiento de Cristo, para la santificación de la Iglesia. El primero, cuando vino del cielo al mundo; el segundo, cuando descendió de la tierra al limbo; y el tercero, cuando, de regreso del limbo, resucitó y subió al cielo.

»[...] La escritura del alfabeto representa a los dos Testamentos, porque han recibido su cumplimiento con la cruz de Cristo».

La cruz de ceniza en diagonal, sobre la que estaban inscritos los dos alfabetos, representa, según Adhémar de Chabannes²⁷, la primera letra de «Christos» y se asocia a la cruz de los ejes de la iglesia —«como una rueda en otra rueda», dice Durand—.

Una vez la iglesia consagrada, hubo que poner en su nuevo emplazamiento, en el coro elevado, las reliquias de los mártires, que se habían conservado en unas tiendas. Cuando los obispos estuvieron reunidos, Suger invitó al joven rey a que llevara él mismo, al nuevo santuario, el cofre de plata que contenía la osamenta de san Dionisio: «Entonces nuestro Señor el Rey se adelantó ante los obispos y recibió de sus manos el cofre de plata de nuestro santo patrono particular —creo que de manos de los arzobispos de Reims y de Sens y de los obispos de Chartres y otros todavía— y él condujo la procesión con un aire tan noble como piadoso. ¡Oh maravilla para contemplar! Nadie vio jamás semejante procesión. [...] Imaginad] cómo las reliquias de los santos mártires y testigos fueron sacadas de las tiendas, sobre los hombros de los obispos, condes y barones, que llevaron al santísimo Dionisio y sus compañeros a la puerta de marfil; cómo, en procesión, con cirios, cruces y otros ornamentos solemnes, atravesaron el transepto, cantando himnos y salmos; cómo los hombres llevaban a su santo patrono vertiendo lágrimas de amor y de gozo. Ningún otro gozo en la tierra puede haberlos transportado tanto».

27 - Véase Victor Morlet y Paul Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture*, p. 81 ss.

Cuando la procesión penetraba en una iglesia recién construida, se entonaba el himno *Urbs Jerusalem beata*:

«Bienaventurada ciudad de Jerusalén, tú a quien llaman visión de la paz,
Construida, en los cielos, con piedras vivas,
Adornada de ángeles, semejante a una noble desposada.

De nuevo descienes del cielo,
Preparada para la alianza con el Señor.
Tus muros y tus almenas son de oro puro.

Tus puertas están abiertas, brillantes de perlas
Y del resplandor de las virtudes; ellas conceden la entrada a todos aquellos
Que, en nombre de Cristo, han sufrido la opresión en el mundo.

Alisadas y pulidas por la aflicción,
Se ajustan las piedras,
Insertadas, según la medida, en el edificio sagrado,
Por la mano del artista»²⁸.



28 - Véase Hugo Lämmer, *Caelestis Urbs Hierusalem*, Friburgo, 1866.



Foto 4.

La iglesia abacial románica de Sainte-Madeleine de Vézelay, en Borgoña, posee un coro de estilo gótico primitivo que cierra e ilumina la nave más antigua, de la misma manera que su modelo evidente, el coro de Saint-Denis. Enlaza con la parte románica sin disonancia ni ruptura pero con un cambio sensible de atmósfera, comparable al paso a un universo más ligero y luminoso. La basilica románica, en su serenidad y claridad, representa un punto culminante de la arquitectura medieval. Aun siendo un modelo de arquitectura románica, se acerca al ideal gótico por su espacio generoso y luminoso; sus bóvedas de aristas se tendieron lo máximo posible sin ayuda de contrafuertes, hasta tal punto que amenazaron con derrumbarse y que, más tarde, fue necesario sostenerlas desde el exterior. Como en las catedrales del gótico radiante, la nave central y las naves laterales siguen la misma progresión, de modo que forman un techo casi plano en la cúspide de la nave. La nave románica fue construida entre 1120 y 1140, y el coro gótico, hacia finales del siglo XII. Sin duda da la impresión más próxima a la que ofrecía el coro construido antaño por Suger en Saint-Denis.

EL SERVICIO DIVINO DE LOS CARROS

SUGER CONSAGRÓ SU NUEVA IGLESIA en junio de 1144. El año siguiente, san Bernardo predicaba la segunda cruzada y aquel año se propagó lo que se llamó «el servicio divino de los carros». Participaban en él jóvenes y viejos, ricos y pobres, que arrastraban cargas y aportaban todo cuanto era necesario para la construcción de las catedrales.

«Aquel mismo año —escribe Robert de Torigny en su crónica— se vio por primera vez, en Chartres, a los fieles engancharse a carros cargados de piedras, de madera, de trigo y de todo lo que podía servir para las obras de la catedral, cuyas torres se elevaron entonces como por encanto. El entusiasmo se propagó, por decirlo así, a toda Francia y Normandía. En todas partes la gente se humillaba; en todas partes se hacía penitencia; en todas partes se perdonaba a los enemigos. Por todos lados se veía a hombres y mujeres arrastrando pesadas cargas a través de marismas fangosas, pidiendo los golpes de la disciplina y celebrando, con cantos de triunfo, los milagros que Dios realizaba ante sus ojos»²⁹.

Vemos aquí la convergencia de varias tendencias que condujeron a una veneración nueva, o renovada, de la Virgen María: la nostalgia de la Tierra Santa, la verdadera patria; la necesidad de dirigirse al rostro maternal de la misericordia divina; y también el culto caballeresco a la Dama celestial, en quien se resumía la nobleza del alma, la inocencia y la belleza. San Bernardo, tan hábil para galvanizar los más profundos recursos espirituales de sus contemporáneos, fue sin duda el que utilizó por primera vez el nombre cortés de

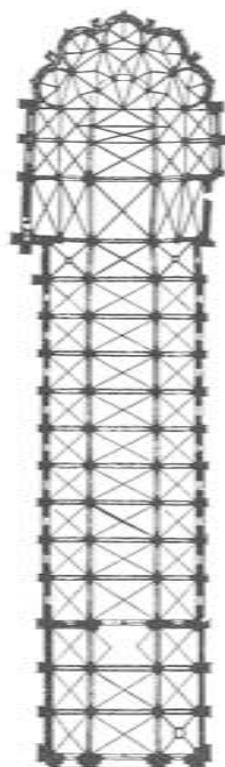


Ilustración 51.
Planta de la iglesia abacial de Sainte-Madeleine de Vézelay.

29 - *Chronique de Robert de Torigny*, ed. L. Delisle (Soc. de l'histoire de France), t. I, 1872.

«Nuestra Señora» para la Madre de Dios; no es por azar el que tantas catedrales góticas lleven este nombre.

La iglesia —la *ecclesia*— desde siempre había sido comparada con la Santísima Virgen. Pero en la época gótica esta asimilación fue predominante y determinó el carácter del edificio religioso: la Ciudad de Dios, la casa del Señor, se convirtió en el Palacio paradisíaco de la Virgen, construido a su imagen.

Chartres fue uno de los grandes focos de este nuevo culto mariano, pues su catedral pasaba por ser el más prestigioso santuario de la Madre de Dios en la Galia. Sus orígenes se remontaban a los celtas. Según una tradición consignada en la «vieja crónica» de la catedral, los druidas ya habían venerado a «una virgen que iba a dar a luz» en la cueva del pozo sobre la que está construida la iglesia. En Chartres se había conservado, hasta la Revolución, una estatua primitiva, de madera de peral, que representaba a una madre con su hijo. Se ignora si se trataba de una escultura galorromana o de una copia ejecutada en la Edad Media. Esta leyenda no es inverosímil en la medida en que todos los pueblos de la Antigüedad reconocían un aspecto femenino en la Divinidad, a la vez maternal en cuanto origen que había dado a luz a todas las cosas, y eternamente virgen por su naturaleza inmutable.

En el transcurso de la santa misa, los abades de Chartres rezaban así: «Señor, dignate transformar esta ciudad de Chartres, a la que has revelado, antes que a todas las demás de la Galia, el secreto de tu Encarnación, en la Jerusalén celestial»³⁰.

Los peregrinos llegados a Chartres veneraban allí, prueba de la gracia divina, la *sancta camisia*, la túnica de la Santísima Virgen, que Carlomagno

había traído de Bizancio a Aquisgrán y que Carlos el Calvo ofreció, en el año 876, a la iglesia de Chartres; se trataba de un simple rectángulo de seda.

En 1134 un incendio destruyó la parte occidental de la catedral románica de Chartres. Entonces el obispo Geoffroy de Lèves, amigo de Suger y de Bernardo de Claraval, hizo edificar una nueva fachada, flanqueada por dos torres. Se empezó por construir primero la torre norte y después, en 1145, se prosiguió con la torre sur, al mismo tiempo que se empezó a construir, entre las dos torres, la magnífica portada real.

El arzobispo Hugues de Rouen (que estaba presente cuando se consagró Saint-Denis) escribió al obispo Thierry de Amiens: «En Chartres es donde los hombres empezaron a tirar humildemente de carros y vehículos para ayudar a la construcción de una iglesia y donde Nuestro Señor ha recompensado su humildad con milagros clamorosos. El rumor de estas maravillas se ha difundido por todas partes y finalmente ha despertado a nuestra Normandía de su adormecimiento y su despreocupación por las iglesias. Nuestros diocesanos, después de pedir nuestra bendición, se han trasladado a Chartres y han presentado sus plegarias y sus ofrendas. Han regresado con la resolución de imitar a los habitantes de Chartres [...] y se han puesto a trabajar en su iglesia catedral, su madre. No quieren admitir en su sociedad a nadie que antes no haya confesado sus pecados y haya hecho penitencia, que no haya renunciado a todo odio y todo deseo de venganza, que no haya hecho la paz y una sincera concordia con sus enemigos. Los asociados eligen a un jefe entre ellos y, bajo su mando, todos, humildemente y en silencio, se enganchan a los carros, presentan ofrendas, se imponen privaciones, se dan la disciplina y vierten lágrimas»³¹.

30 - Véase M. J. Bulteau, *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, 2ª ed., Chartres, 1887-1892, 3 vol.

31 - Victor Mortet y Paul Deschamps, *Recueil...*, op. cit.

Evidentemente, el pueblo subordinaba este movimiento, nacido de forma espontánea, a los criterios espirituales, que son los únicos que dan todo su valor al sacrificio. El arzobispo prosigue: «Ahora bien, estas tres cosas que hemos establecido, a saber, la confesión con la penitencia, la reconciliación con los enemigos, la humildad en la conducta junto con la obediencia a los jefes, son otras tantas condiciones necesarias que exigimos a todos los que se dirigen a nosotros. Cuando vemos que están dispuestos a observarlas, los recibimos caritativamente, les absolvemos de sus pecados y les damos nuestra bendición. Después de esto, poniéndose en camino con esta buena disposición, ocurre a menudo que su fe es recompensada con milagros que Dios realiza, principalmente en nuestras iglesias, con respecto a enfermos que ellos llevan consigo, los cuales tienen la alegría de regresar a su casa con plena salud».

Este mismo año de 1145, el abad Haimon de Saint-Pierre-sur-Dive escribió al abad de Tutbury: «¿Quién ha visto jamás en todas las generaciones pasadas, quién ha oído decir jamás que tiranos, príncipes, señores poderosos en el siglo, hinchados con sus honores y sus riquezas, que hombres y mujeres nobles de nacimiento hayan inclinado sus cabezas orgullosas y altivas, se hayan atado con tiros a los carros, como bestias de carga, y hayan conducido, hasta el asilo de Jesucristo, vino, trigo, aceite, cal, piedras, madera y todas las cosas necesarias para el alimento de los obreros y para la construcción de una iglesia? Pero lo que es aún más sorprendente es que en medio de esta ruda labor, en la que a veces más de mil personas, hombres y mujeres, están atados al mismo carro (tan enorme es la masa, tan pesada

es la máquina, tan ponderosa es la carga), reina un silencio tan profundo que no se oye la menor palabra, ni el menor susurro.

«Cuando se detienen en el camino no resuena nada más que la confesión pública de los pecados y la plegaria suplicante que implora el perdón. Allá, con la voz de los sacerdotes que predicán la paz, los odios se extinguen, las disensiones se destierran, las deudas se perdonan y se restablece la unión de los corazones. Si se encuentra a alguien lo bastante endurecido como para no perdonar a sus enemigos, o para no querer someterse a las piadosas exhortaciones de los sacerdotes, inmediatamente su ofrenda se retira del carro como cosa inmunda, y él mismo es expulsado con ignominia y gran vergüenza de la sociedad del pueblo santo.

«Cuando el pueblo fiel se pone en marcha al son de las trompetas y bajo los estandartes sagrados, prosigue (es admirable decirlo), prosigue su camino con tanta facilidad que nada lo detiene, ni la altura de las montañas, ni la profundidad de las aguas que encuentra; creeríais ver al antiguo pueblo hebreo que atraviesa el Jordán en apretadas columnas. Cuando nuestros peregrinos tienen que atravesar algún río, entran en él con tanta confianza que el propio Señor parece guiarles; e incluso las olas del mar se detienen para dejarles venir hasta nosotros. Este prodigio ha sucedido en Sainte-Marie-du-Port, y nos lo han confirmado aquellos que han sido favorecidos con él. Llegados a la iglesia que quieren ayudar a construir, forman a su alrededor, con sus carros, como un campamento espiritual y, durante toda la noche siguiente, el ejército del Señor vela y canta salmos y cánticos. En cada uno de los carros se encienden cirios y lámparas; se coloca en ellos a los lisiados y a los enfer-

mos; para procurarles alivio, se traen las Reliquias de los Santos y se reza con ellos. Después se celebran procesiones, con los sacerdotes y los clérigos a la cabeza y el pueblo detrás, y se implora, con un nuevo fervor, la clemencia del Señor y de su dulce Madre para obtener la curación completa de los enfermos.

»Por esto la Madre de Misericordia se deja conmover prontamente; se compadece de los dolores de los que la invocan y les concede la curación de las enfermedades por las que le imploran con tanto fervor. Entonces los enfermos y los lisiados curados saltan de los carros, arrojan lejos los bastones sobre los que apoyaban sus miembros débiles y corren hasta el altar para dar gracias a la Bienhechora. Los ciegos iluminados y alegres caminan con seguridad; los hidrópicos, desembarazados de su hinchazón, se ven liberados al mismo tiempo de su sed dañina. [...] Mientras, para cada una de estas curaciones, se realizan procesiones solemnes hasta el altar principal, se tocan las campanas, se cantan alabanzas a la Madre de la misericordia, se le rinden mil acciones de gracias.

»Así son las vigiliassantas, así son las divinas guardias, así son los campos del Señor, así es el nuevo género de piedad [...]. No hay nada carnal; no se percibe en ello nada terrenal, sino que todo es celestial; todas estas vísperas son verdaderamente angélicas, pues no se oye en ellas más que himnos de alabanza y de acciones de gracias. Esta santa institución ha comenzado por la iglesia de Chartres; después se ha confirmado en nuestra iglesia de Saint-Pierre mediante innumerables prodigios; finalmente se ha extendido a lo lejos a casi toda Normandía; se ha ocupado sobre todo de los santuarios dedicados a la Madre de Misericordia»³².

Otras fuentes nos proporcionan testimonios idénticos. Es el caso, por ejemplo, del señor Guy de Bazoches, que, un poco más tarde, relata lo siguiente a su hermana Aélide, señora de Château-Porcien, a propósito de la iglesia de Nuestra Señora de Châlons-sur-Marne: «Cuando se construyó el santuario de la Virgen se produjo, para gloria de la Santa Madre de Dios, un milagro acompañado de numerosos signos, un milagro tal que ninguna fuerza humana, ningún artificio ni ninguna invención habrían podido provocar. Porque, ¿qué rey, qué hombre poderoso sobre toda la tierra —si no es únicamente Aquel que con un simple gesto mueve el mundo— puede en un instante convertir a todos los corazones? Se vio entonces a hombres de alto linaje, de gran poder y alto rango rechazar toda pompa terrena y someter su corazón y su cuerpo al yugo de la piedad, dando testimonio de las palabras de Aquel que dijo: “Mi yugo es blando y mi carga es ligera”. Este Espíritu Santo que misteriosamente adumbró a la Virgen suscita, en sus fieles, un amor tan ardiente que no se contentan con honrar a la Santa Iglesia con grandes limosnas; participan también en la construcción del poderoso edificio cargando piedras pesadas, e incluso bloques de roca, sobre carros que arrastran por largos caminos. Nobles damas se disputan el honor de pasar sobre el hombro la cuerda que les permitirá tirar de las pesadas cargas, como si esta misma cuerda fuera a darles acceso a la Tierra Prometida. Y cuando los carros entran en la ciudad, ves precipitarse en todas las calles, en alegre carrera, a valerosos soldados, vigorosas matronas, muchachos y muchachas, ancianos y niños descalzos. Algunos se agarran a las cuerdas, y los que no llegan a cogerlas se dan las manos para ayudar a tirar. Muchos de ellos sustituyen a los que abandonan por agotamiento;

32 - M. J. Bulteau, *Mémoires...*, op. cit.

unos sostienen a los otros, cada uno quiere ayudar a llevar la carga de su vecino para que, en todos, el escarlata de la virtud brille con un resplandor doblemente coloreado. Entonces el lobo se codea con el cordero, la pantera está al lado del cabrito y el ternero, y el león, de los carneros. Y el que los dirige a todos no es más que un niño, qué digo, un recién nacido llevado a la tierra por los ángeles y que es de la misma esencia que su Padre divino. De nuevo otros se juntan al grupo de los primeros, unidos en la piadosa labor, y los animan, los consuelan y los incitan a la virtud mediante cantos y redoble de tambores, de cítaras y címbalos, de instrumentos de viento y de coros sagrados que resuenan alto y fuerte. Los acompañan con danzas alegres, con mucho júbilo y alabanzas, hasta la iglesia venerable de la Sublime Virgen, donde los clérigos cantan salmos y donde el sacerdote, prodigando el socorro divino, asperja con el santo rocío de la consolación a los que están agotados por el calor y el esfuerzo»³³.

33 - V. Mortet y P. Deschamps, *Recueil...*, *op. cit.*

LA PORTADA REAL

ENTRE 1140 Y 1150 SE CONSTRUYÓ, en la fachada occidental de la catedral de Chartres, una portada de tres partes, llamada «Portada Real» a causa de las esculturas que adornan los derrames y que representan en parte a reyes y reinas del Antiguo Testamento.

El estilo de esta portada, si bien todavía es románico por su equilibrio tranquilo, ya es gótico en la medida en que la serenidad de los personajes ya no se apoya en la tierra sino que se lanza hacia el cielo, como llamas inmóviles. Las formas son todavía austeras y contenidas; no se entregan a la luz incierta, que varía de la mañana a la noche, ni a las fluctuaciones del alma.

Para definir zonas claras u oscuras, se han variado las superficies, lisas, rugosas, diversamente acanaladas, talladas o adornadas con motivos, que son como otros tantos matices a modo de colores y que, antaño, aún estaban subrayados por el oro y la pintura. El revestimiento ha desaparecido, pero las mejillas y los miembros han conservado su matiz intacto, una melodiosa claridad que aureola a la piedra.

El conjunto de estas representaciones constituye la enseñanza más completa que nunca se haya inscrito en una portada de iglesia. Cristo aparece tres veces, en el centro de cada tímpano. A la derecha, se le ve a su llegada a la tierra, sentado en las rodillas de su Madre, que reina en majestad; a la izquierda, rodeado de ángeles, sube al cielo, y en el centro se revela en su Gloria eterna. El Nacimiento de Cristo parece subrayar su naturaleza humana, su Ascensión, su naturaleza divina; sin embargo, su venida y su partida son



Foto 5.
Tres personajes del derrame izquierdo de la puerta central de la Portada Real.

una sola cosa, son el alfa y el omega de su presencia terrenal, entre las que se sitúa su Gloria eterna, como el presente entre la vigilia y el mañana. Tal es el significado de esta portada, cuya puerta es el propio Cristo.

La parte inferior corresponde a la tierra, la parte superior, al cielo. Los personajes representados en las columnas de los derrames, y de los cuales sólo algunos son identificables, están sacados del Antiguo Testamento; simbólicamente, son los antepasados terrenales del Hombre-Dios, en cierto modo el soporte de su revelación, del mismo modo que son las estructuras que sostienen el cielo de los tímpanos. En el límite de estas dos partes, narrada en la fina malla de los capiteles y sólo interrumpida por las entradas, se desarrolla la vida de Jesús, como un lazo de unión entre los mundos de arriba y de abajo.

Si los personajes de los derrames aparecen tan derechos y tan estrechamente soldados a las columnas es que hay que comprender que ellos mismos son pilares, de acuerdo con las Sagradas Escrituras, que llaman a los apóstoles los «pilares de la Iglesia». Durand de Mende escribe: «Las columnas de la Iglesia son los obispos y el clero que sostienen el templo de Dios». Más exactamente, las columnas de los derrames y sus personajes constituyen como un porche, a imagen de la Antigua Alianza, que introduce a la Nueva Alianza. En la portada de la catedral de Le Mans, emparentada con la de Chartres, la diferencia entre el porche y el cuerpo del edificio se manifiesta claramente: los pilares situados más hacia el exterior del derrame tienen todos ellos representaciones del Antiguo Testamento, mientras que en los que forman parte de las jambas de la puerta se encuentran apóstoles, que son los únicos que pertenecen al «cuerpo» de la Iglesia.



Ilustración 52.
Estatua-columna románica del derrame de la portada principal de la catedral de Ferrara.

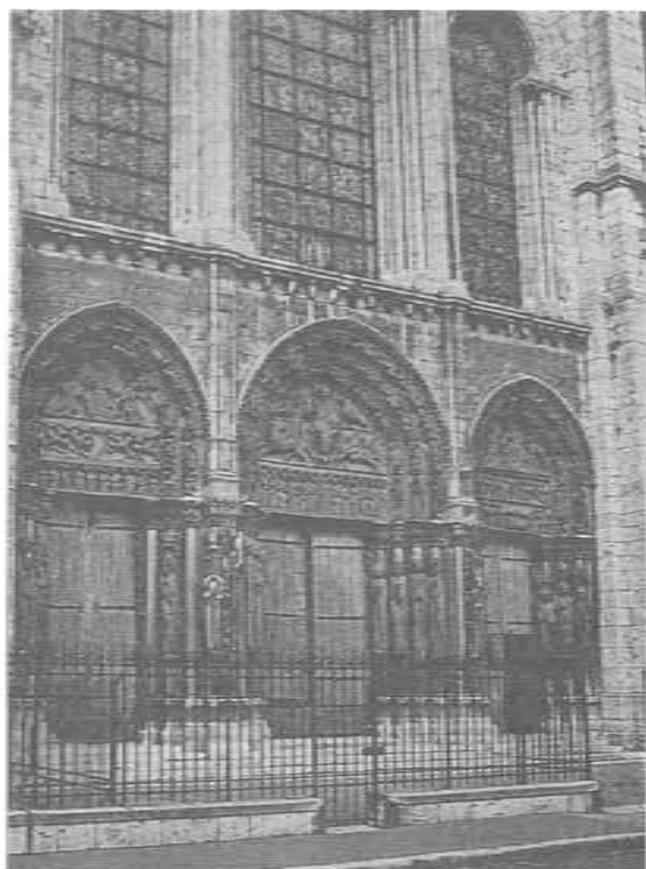


Foto 6.
La Portada Real, coronada
por las vidrieras del siglo
XII.

El arte medieval, sobre todo el románico y el gótico, subordina la ornamentación de cada elemento arquitectónico al significado de éste, significado que le viene dado por su función en el conjunto del edificio. Algunas portadas románicas de los inicios sólo indican el significado espiritual de los pilares de apoyo mediante personajes de pequeño tamaño, esculpidos en la superficie. Se vacilaba en dar a la imagen humana su pleno relieve, en despegarla del cuerpo del edificio; la estatua en alto relieve se parecía demasiado a los ídolos paganos.



Foto 7.
Tímpano de la puerta
derecha de la Portada Real.

Pero, como la forma poliédrica o redondeada de los pilares y las columnas se transmitía a las estatuas, éstas fueron convirtiéndose poco a poco en personajes en relieve que se despegaron del edificio sin no obstante separarse completamente de él. Así el pilar, por su significado espiritual, dio origen a la estatua, como había ocurrido ya en las épocas arcaicas.

Para subrayar la pertenencia de los patriarcas y los profetas al cuerpo de la Jerusalén celestial, se ve cernirse sobre su cabeza —precisamente sobre las figuras de las puertas derecha e izquierda— una pequeña construcción coronada de torrecillas.

Sus pies reposan sobre cálices de flores (lo que les confiere un extraño parecido con ciertas figuras sagradas del arte extremo-oriental) u opri-

men a los monstruos que son las fuerzas de la pasión y el mal reducidas a voluntad.

El nombre inusualmente elevado de figuras femeninas (ocho) entre los personajes del Antiguo Testamento subraya el papel salvador de la Virgen María, santa protectora de la Iglesia. Ella misma, ya lo hemos dicho, aparece con el Niño Jesús en el tímpano de la derecha, donde se narra asimismo su nacimiento. En el registro inferior del tímpano aparecen la Anunciación, la Visitación, la Natividad y la Adoración de los Pastores y, en el centro, la Presentación en el Templo. En la imagen de la noche de Navidad se ve a María tendida en lo que parece ser una alcoba: una mesa la recubre como un dosel, y sobre esta mesa se encuentra el Niño acostado en una canasta; el buey y el asno, que sólo se reconocen por indicios, adelantan su cabeza hacia el Niño. Esta mesa representa el pesebre en el que reposa el recién nacido, así como el altar sobre el cual, en todo momento, el cuerpo del Señor es ofrecido en sacrificio³⁴. Al mismo tiempo la mesa se corresponde con el altar representado encima, sobre el que la Madre presenta el Hijo al sacerdote. La Madre en reposo abajo, el altar del templo en medio y, arriba de todo, la Virgen con el Niño (antaño coronada por un baldaquino) reinando en majestad, están situados los tres en el centro del tímpano, sobre el mismo eje vertical, pues se trata por tres veces del mismo misterio: la Santísima Virgen es a la vez fundamento, altar y trono de la revelación de Dios hecho hombre. El hecho de que el artista haya sabido expresar estas verdades teológicas mediante la simple geometría de las imágenes da fe de su maestría. La silueta tendida de la Madre, sobre la que se encuentra el Niño divino, significa el don confiado con el que la Virgen se adhiere a la volun-

tad de Dios, convirtiéndose por eso mismo en la causa «material» de la Salvación. En su pura y total receptividad a la gracia, ella es comparable a la *materia prima* del mundo, así como a la del alma. En el registro central, la Madre, tendiendo al sacerdote el Niño que está de pie sobre el altar, se ofrece a sí misma en sacrificio en la forma de su hijo, tal como también debe darse el alma. En cuanto a la figura de la Reina del cielo que domina en el registro superior, está inscrita en un círculo que engloba en su seno al Niño, que también está rodeado por un círculo más pequeño; del mismo modo, la naturaleza de la madre engloba completamente a la del hijo, y el alma, llegada al verdadero conocimiento, esconde en lo más profundo de sí misma la chispa divina, Emmanuel.

Fundamento y coronación de la Creación, la Virgen aparece tal como Dante la concibe en la célebre invocación que pone en boca de san Bernardo: «Oh Virgen, madre e hija de tu Hijo, humilde y sublime más que ninguna criatura» (*Paraíso*, XXXIII, 1).

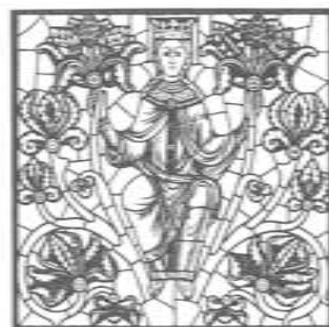


Ilustración 53.
La Virgen María entre las flores del Árbol de Jesé.
Dibujo de J.-B. A. Lassus de la vidriera de Jesé de la catedral de Chartres.

Por su parte, san Alberto Magno escribe acerca de la Virgen: «Su Hijo es el Rey de los reyes y el Señor de los señores; así pues, ella debe ser llamada Reina de las reinas y Mujer entre las muje-

34 - Véase Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1931, p. 188 ss.

res [...]; su Hijo es llamado Dios de los dioses; así pues, ella debe ser llamada Diosa de las diosas»³⁵. Éste es el sentido contenido en la imagen de María dominando con el Niño; inspirada en un modelo bizantino, da una impresión aún más serena e inaccesible por la presencia de dos ángeles que sostienen el incensario, los cuales, semejantes a palomas, alzan el vuelo para unirse en el centro. Su actitud resplandeciente contrasta con la de los otros dos ángeles, en el tímpano de la izquierda, que, vacilantes y como subyugados por la luz divina, llevan a Cristo sobre una nube.

Según los teólogos de la Edad Media, la Virgen poseía naturalmente, a causa de la perfección innata de su alma, toda la sabiduría que un ser humano puede alcanzar. Éste es el sentido de la alegoría de las siete artes liberales que adorna las arquivoltas de la puerta de la Virgen y que se despliega por encima de un círculo de ángeles en adoración. Las siete ciencias, que estaban compuestas por el *Trivium*: gramática, dialéctica y retórica, y el *Quadrivium*: aritmética, música, geometría y astronomía, no eran simplemente ciencias experimentales, como se entiende hoy en día, sino la expresión de otras tantas facultades del alma, que tienden a su desarrollo armonioso. Por eso se las llamaba también «artes».

En su *Convite*, Dante se inspira en una antigua tradición y compara las siete artes liberales con los siete planetas: la gramática con la Luna, la dialéctica con Mercurio, la retórica con Venus, la aritmética con el Sol, la música con Marte, la geometría con Júpiter y la astronomía con Saturno. Los artistas de la Portada Real sin duda debían de conocer estas correspondencias. Los signos del zodiaco representados en las arquivoltas de la puerta de la izquierda son, pues, doblemente simbólicos. Formando parte del mundo de las

estrellas fijas, participan de la representación del reino del Espíritu divino, al que está consagrada la puerta de la Ascensión, pero, según una concepción antigua, los planetas rigen el mundo del alma —y María es el alma humana en toda su perfección—.

La presencia de los signos del zodiaco (que no cupieron todos en la misma puerta y de los cuales dos, Piscis y Géminis, fueron desplazados a la puerta de María), da a las arquivoltas que enmarcan la Ascensión de Cristo las características de la bóveda celeste; cada signo corresponde a un mes, representado por las diversas labores del campo.

Estas imágenes de los meses del año son los reflejos terrestres de los doce signos; se puede leer en ellos hasta qué punto la existencia humana está subordinada al cielo —ya se trate de sembrar o de recolectar, de trabajar o de reposar—; el cielo, en su movimiento, mantiene la vida haciendo que se sucedan el calor y el frío, la sequedad y la humedad.

He aquí una característica notable del arte medieval: poder significar en sus grandes catedrales el universo entero —el del espíritu, el alma y el cuerpo— en dos tímpanos y sus arquivoltas. El hombre de la Edad Media siempre tenía presente en su espíritu el orden de las cosas.

El tímpano de la puerta central es más ancho y más alto que los otros dos y sólo posee dos registros en vez de tres. En el tímpano de la derecha se ven, de abajo arriba: las imágenes de la Madre terrenal, de la Presentación en el Templo y por último de la Reina del Cielo. A la izquierda, desde las alturas en las que se cierne Cristo, se ve un grupo de ángeles que se lanzan como rayos surgidos de una nube tempestuosa sobre los discípulos reunidos debajo.

35 - Saint Albert le Grand, col. Les Maîtres de la Spiritualité chrétienne, CLXII, 13-14, trad. Albert Carreau, París, 1942.

En el tímpano central, la imagen de la Gloria eterna de Cristo —tema tantas veces tratado en las portadas románicas— ha encontrado su representación más equilibrada. Sea cual sea la forma geométrica en la que pudiera inscribirse este tímpano, estaría en armonía con la disposición de los cinco personajes y la onda de movimiento que parte del centro y vuelve a él. Las cuatro formas que están alrededor de la aureola en forma de mandorla de Cristo, que se separan y se juntan como en una respiración, comunican a la escena toda su vida.

Cristo está rodeado por los cuatro seres descritos por Ezequiel y san Juan: el león, el toro, el águila y el hombre alado, que son los arquetipos asociados a los cuatro Evangelistas. Su zoomorfismo fantástico da a la representación antropomórfica de Dios que se encuentra en medio de ellos una dimensión suprahumana.

Unos ángeles rodean al Cristo glorioso y, en las dos arquivoltas exteriores, los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis levantan los ojos hacia él. En el dintel se ve a los doce apóstoles, en grupos de tres, y, a ambos lados, dos testimonios proféticos, quizás Elías y Enoc, que deben regresar al final de los tiempos.



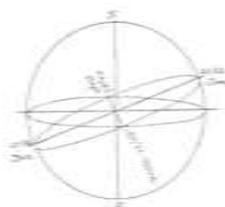
¿Por qué el Nacimiento de Jesús se encuentra sobre la entrada derecha, situada al sur del eje del edificio, y la Ascensión sobre la entrada izquierda, o sea al norte, mientras que, según su significación litúrgica, el norte y el sur corresponden respectivamente al Antiguo y el Nuevo Testamento? Se trata con toda evidencia de una reminiscencia del antiguo modelo cósmico de las

janua coeli, las «puertas del cielo», todavía en uso a finales del Imperio romano³⁶. El cielo tiene dos puertas, en los puntos (los solsticios) en que el curso del sol se desvía: el «nuevo sol» penetra en el mundo por la «puerta» del invierno y la plena luz lo abandona por la «puerta» del verano. Del mismo modo, Platón evoca una antigua representación según la cual los dioses entran en el mundo por la primera puerta, y los espíritus salen de él por la segunda. No obstante, es de notar que, en este caso, el solsticio de invierno (que se sitúa poco antes de Navidad) se encuentra en el hemisferio sur, y el solsticio de verano en el hemisferio norte. La disposición de las representaciones seguida en Chartres es realmente esta: por la puerta sur la luz divina descende al alma y por la puerta norte regresa a lo invisible. Entre ambas puertas del cielo se encuentra el eje inmutable del mundo, y a él le corresponde la puerta central.



Consideremos una vez más las siete artes liberales. Si se interpreta correctamente, su ordenación manifiesta la visión pitagórica del mundo, que no dejó de influir en el arte medieval. La división de estas ciencias en *Trivium* y *Quadrivium*, y en subcategorías, es un legado de la Antigüedad clásica, en una forma tardía y simplificada que el intuitivo espíritu medieval supo hacer renacer en su concepción original.

«La filosofía posee dos instrumentos principales —escribe Thierry de Chartres—, a saber, el entendimiento (*intellectus*) y su expresión. El entendimiento es iluminado por el *Quadrivium* (aritmética, música, geometría y astronomía). Por



36 - René Guénon, «Les portes solsticiales», in *Études Traditionnelles*, París, mayo 1938.

lo que respecta a su expresión, es el *Trivium* el que se ocupa de ella (gramática, dialéctica y retórica)»³⁷.

De hecho, el *Trivium* era un aprendizaje del pensamiento tanto como de la lengua. Siendo la lengua lo que hace de un ser humano lo que es, era normal que la gramática apareciera en primer lugar. En Chartres, el escultor de la puerta de María la representó no sin humor con los rasgos de una mujer que amenaza con una vara a dos niños que están escribiendo; a su lado reconocemos a los célebres gramáticos Donato y Prisciano. La dialéctica, cuya imagen femenina lleva un escorpión y se encuentra acompañada por Aristóteles, no es otra que la lógica. El arte del discurso es la retórica, o, mejor, la lengua en cuanto arte, y Cicerón escolta a su figura alegórica.

Las cuatro artes o ciencias del *Quadrivium* están igualmente representadas en Chartres con los rasgos de una mujer acompañada de un signo distintivo: la aritmética, una tabla de cálculo; la música, unas campanillas; la geometría, una tabla de dibujo, y la astronomía observa el cielo. Están escoltadas respectivamente por Boecio, Pitágoras, Euclides y Ptolomeo, y hacen referencia a las cuatro condiciones de la existencia física: el número, el tiempo, el espacio y el movimiento. Es cierto que la música no se ocupa del tiempo sino del sonido, y sin embargo es en el ámbito de los sonidos donde se manifiesta el tiempo del modo más inmediato y más puro; de otro modo, lo percibimos por el movimiento, que une el espacio y el tiempo.

«Todo lo que procede de la naturaleza original de las cosas —nos dice Boecio, el gran teórico del *Quadrivium*— lleva la marca de la ley del número. Pues esta ley es el modelo supremo

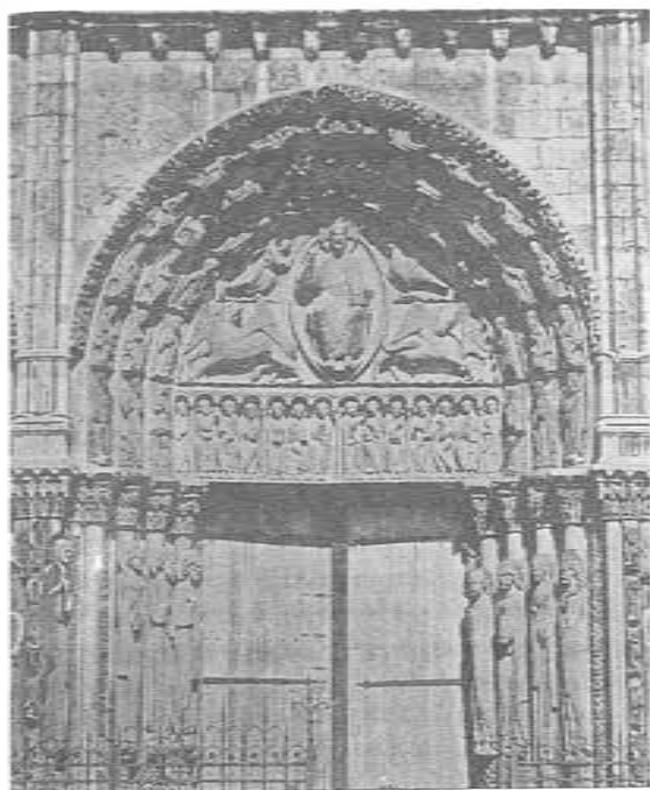


Foto 8.
Puerta central de la Portada Real.

en el espíritu del Creador. Según esta ley se desarrollan los cuatro elementos, la alternancia de las estaciones, el movimiento de los astros y el curso del cielo»³⁸.

La aritmética medieval no descansa sobre una aprehensión cuantitativa del número, sino cualitativa, y por eso mismo es menos un método de cálculo que una doctrina de la esencia del número, de sus propiedades y de la especificidad de las series numéricas engendradas por ciertas relaciones constantes.

El que cada número no sea únicamente una suma de elementos sino la expresión de una unidad esencial (como lo muestran las palabras dualidad, triplicidad, cuaternidad, etc.) se ve mejor que

37 - Thierry de Chartres, *El libro de las siete artes liberales*, citado por Wolfgang Schöne, *Das Königsportal von Chartres*, Universal-Bibl., Ph. Reclam, Stuttgart, 1961.

38 - Boecio, *De Arithmetica libri duo*.

nunca cuando los números se traducen a su forma geométrica: el tres a un triángulo, el cuatro a un cuadrado, el cinco a un pentágono regular, y así sucesivamente. Además, cada una de estas figuras da lugar a centenares de relaciones, que son como otras tantas variaciones regidas por su ley propia.

El vínculo entre aritmética, geometría y música es evidente cuando se ponen en relación los diferentes sonidos y la longitud de las cuerdas que los producen. Se ha podido verificar esta ley gracias al monocordio y a su puente móvil.

Boecio distingue, de acuerdo con la tradición griega, tres tipos de proporciones: la aritmética, que consiste en hacer reinar el mismo intervalo entre todos los miembros de una serie, como 1, 2, 3, 4 ..., la geométrica, que progresa por un múltiplo constante ($a / c = c / b$), y la armónica, que reúne a las dos anteriores, según la fórmula $a / c = a - b / b - c$. Es la más perfecta, y se expresa en música con el acorde perfecto y, en geometría, con la sección áurea.

La relación regular de diferentes movimientos entre sí es el ritmo. El día, el año y la luna son los grandes ritmos que dan la medida de todo cambio; desde esta óptica, la última de las cuatro artes, la astronomía, es el conocimiento de los ritmos cósmicos.

El número, la proporción, el acorde y el ritmo son todos ellos manifestaciones de la unidad en la multiplicidad y medios para reducir la multiplicidad a la unidad. Según Boecio, la esencia de las cosas reposa en la unidad; cuanto más una cosa posee en ella unidad, más participa íntimamente en el Ser.

El conocimiento medieval no consistía tanto en un saber amplio de las cosas como en una visión global de la existencia; si bien su metodología no era muy apta para favorecer la exploración del

mundo físico y, por lo tanto, la técnica, abría en cambio su visión espiritual a la belleza de las leyes matemáticas y su oído interior a la música de las esferas.



Lo que entendemos hoy por «forma» es la apariencia visible y mensurable de una cosa, principalmente sus límites en el espacio. Los maestros de la Edad Media, los sabios y en parte también los artistas, veían en la «forma» el conjunto de las propiedades esenciales —lo que constituye la unidad interior de una manifestación—. «Las formas de las cosas —dice Thierry de Chartres— están contenidas en el espíritu divino, fuera de la materia. Allí, en su plenitud simple e inmutable, permanecen como formas verdaderas. Pero las que se imprimen en la materia, de una manera que no puede explicarse más, se disuelven en cierto modo y ya no pueden recibir verdaderamente el nombre de formas; ya no son más que su reflejo o su representación»³⁹.

La forma verdadera no es, pues, ni limitable ni modificable; es como un rayo del Espíritu creador que, sumergiéndose en la materia, la moldea de forma transitoria. La creación artística nos proporciona una imagen: al igual que, con mayor o menor facilidad —según la plasticidad del material—, el artista lo impregna de la imagen que lleva en su espíritu, así también una cosa manifiesta más o menos perfectamente su naturaleza esencial, su Idea divina.

Se acostumbra a calificar esta concepción de «platónica»; en esto, los hombres encargados de la enseñanza en Chartres a principios del siglo XII: Bernardo, Gilberto de la Porrée, Guillermo

39 - J.-M. Parent, *La doctrine de la Création dans l'École de Chartres*, Paris, 1938.

de Conches y Thierry (que era canciller de la Escuela de la Catedral en el momento de la construcción de la Portada Real) eran verdaderos platonicos. No les haríamos justicia si asimiláramos su pensamiento a un sistema filosófico; sus obras contienen algo distinto de una construcción mental: una verdadera visión espiritual, que no titubea sino que busca simplemente las palabras capaces de expresarla.

Según la concepción platónica, toda existencia emana gradualmente de la única fuente divina, que no se ve disminuida ni alterada por ello. ¿Es compatible esta concepción con el relato de la Creación tal como nos lo transmite la Biblia? Se puede ver cierta contradicción entre la representación de una luz que, por su naturaleza, no puede sino irradiar, y la de un acto creador que llama a la existencia, en un momento dado, a lo que antes no era. Los maestros de Chartres se plantearon la cuestión y le dieron una respuesta. Si, con Guillermo de Conches⁴⁰, consideramos el tiempo mismo como una cosa creada, la contradicción aparente desaparece. Antes de la creación del mundo, Dios no estaba en el tiempo, se encontraba en la eternidad, más allá de toda temporalidad, en un presente eterno. Dios no creó el mundo «en un momento dado» en el tiempo, pues el tiempo comienza con el mundo; dicho de otro modo, la existencia que emana de Dios aparece, en el nivel de este mundo, correlativamente al tiempo. Es en la conciliación de dos simbolizaciones en apariencia contradictorias donde se revela la amplitud de una visión espiritual, muy superior a una concepción mental.

En su equilibrio incomparable y nunca repetido, la Portada Real, tan distante como un astro y sin embargo próxima como la vida, es realmente hija de aquel espíritu.

LAS PRIMERAS CATEDRALES GÓTICAS

LA CATEDRAL DE SENS, casi contemporánea de la reconstrucción de Saint-Denis por Suger, fue la primera en edificarse en una concepción gótica. Su nave todavía es limitada en sus proporciones, menos esbelta que algunas iglesias abaciales del románico tardío; debía de parecer más achaparrada antes de que se subiera la altura de las ventanas altas y las bóvedas. Sin embargo, las bóvedas con nervios y el modo en que sus nervaduras se unen y se prolongan en fustes de columnas hasta el suelo son perfectamente góticos; la coherencia lógica de la visión gótica se percibe de entrada.

¿De dónde provienen la idea y el saber técnico sin los cuales nadie se habría atrevido a construir bóvedas tan osadas? Ciertos elementos ya están presentes en la arquitectura románica, pero el ejemplo determinante viene de más lejos: del arte islámico. En los tiempos de las cruzadas, este arte, con el que los francos habían entrado en contacto desde el inicio de la reconquista de España, influyó en la Europa artística por varios lados. Hay que recordar que Jerusalén era, desde el año 1100, la capital de un reino franco y que la Orden de los Templarios, fundada en 1118 con el patrocinio espiritual de san Bernardo de Claraval, reclutaba sus propios equipos de obreros en ambos lados del Mediterráneo.

En la España musulmana, en Córdoba y en Toledo, se encuentran cúpulas que reposan sobre nervaduras cruzadas de piedra. Pero las que se asemejan más a las bóvedas góticas son las cúpulas de ladrillo tal como se encuentran en el Norte

40 - Guillermo de Conches, *Philosophia mundi*, Patrologia latina, Migne, CLXXII, 39-115.



Ilustración 54.
Pilares de la nave central de la catedral de Sens. Por encima de las arcadas que se abren a las naves laterales se extiende la galería del triforio; más arriba, se levantan las ventanas altas, originalmente menos elevadas, de modo que la bóveda descendía sobre ellas como una cúpula.

de África y, en su forma más pura, en Persia. Se las reconoce por su base ligera, sobre nervaduras cuya característica es la de integrar en su estructura varias facetas o pequeñas cúpulas. Las nervaduras son poco prominentes vistas desde el interior, mientras que por el lado exterior (generalmente cubierto por un techo de madera) salen en forma de aristas que refuerzan la bóveda con su tensión. Diferente de la técnica gótica, ésta tiene la particularidad de montar la cúpula y sus nervaduras sobre una cimbra en forma de cesta. No se podía proceder de igual modo con la piedra: había que construir primero las nervaduras y, una vez que éstas eran bien sólidas, se podían construir las cúpulas. De elementos de tensión, las nervaduras se transformaron en elementos de sustentación.

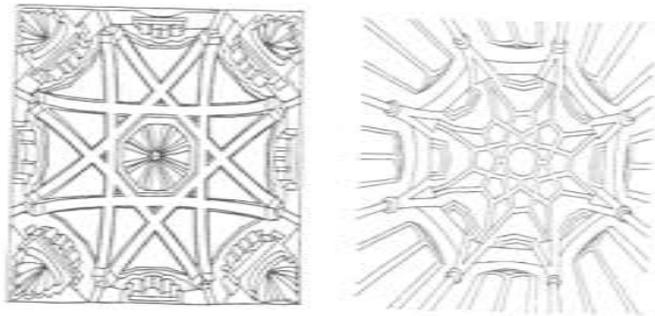
No es nada sorprendente que la cúpula gótica encuentre su prefiguración en la Persia de la Edad Media, pues la cultura francesa de los siglos XII y XIII había privilegiado, en el universo islámico con el que estaba en contacto, las formas de origen iraní. El parentesco electivo de las dos culturas aparece igualmente en la literatura épica. Pero, sobre todo, es en las costumbres caballerescas del Occidente medieval donde se encuentran más huellas de la influencia islámica; el amor cortés y la poesía de los trovadores se inspiraban en modelos árabo-persas; en cuanto a la existencia misma de las órdenes de caballería, apenas habría sido concebible sin sus modelos islámicos, basados en los preceptos coránicos de la guerra santa.

La arquitectura gótica comparte con su modelo islámico el entusiasmo por el juego geométrico de las líneas, así como la aspiración a vencer todo efecto de masa y de pesadez. Estas dos tendencias irán amplificándose hasta la trama geo-



Ilustración 55.
Bóveda de ladrillo de la gran mezquita de Ispahán.

Ilustración 56.
Una de las cúpulas de la gran mezquita de Córdoba, asentada sobre nervaduras, y cúspide de la torre de la catedral de Estrasburgo, de estilo gótico flamígero.



métrica de las bóvedas del gótico flamígero. No obstante, el modo en que el arte gótico integra la bóveda y sus nervaduras en el resto del edificio es totalmente ajeno al modelo islámico: la bóveda compartimentada de los edificios islámicos parece flotar, pues los muros la sostienen de una forma que pasa desapercibida; la bóveda gótica, muy al contrario, proyecta sus arcos y sus nervaduras a lo largo de las columnas entregadas, hasta el suelo. El románico anunciaba este estilo con la estructura de las columnas entregadas sobre las que venían a apoyarse los arcos perpiaños y formeros de la bóveda de aristas; prosiguiendo esta lógica arquitectónica, los pilares góticos se ajustaron a las nervaduras de la bóveda reunidas en haz. La prolongación de las nervaduras sobre las columnas entregadas permitía armonizar los muros con las bóvedas; al igual que éstas, aquéllos no eran más que ligeros tabiques tendidos entre los pilares. Este carácter se acentuará hasta la evidencia cuando los arbotantes, que los sostendrán desde el exterior, harán de ellos prácticamente unos tapices transparentes. Hasta entonces, durante todo el período del gótico primitivo, el interior de las catedrales había conservado algo de la estructura maciza de las iglesias románicas. No obstante, la tensión surgente de los arcos que se eleva desde los fustes hasta la bóveda, y luego su descenso en

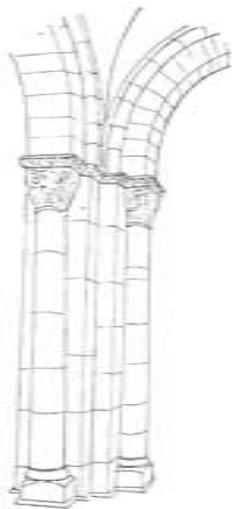


Ilustración 57.
Estructura de un pilar que sostiene la bóveda de aristas de una iglesia románica.

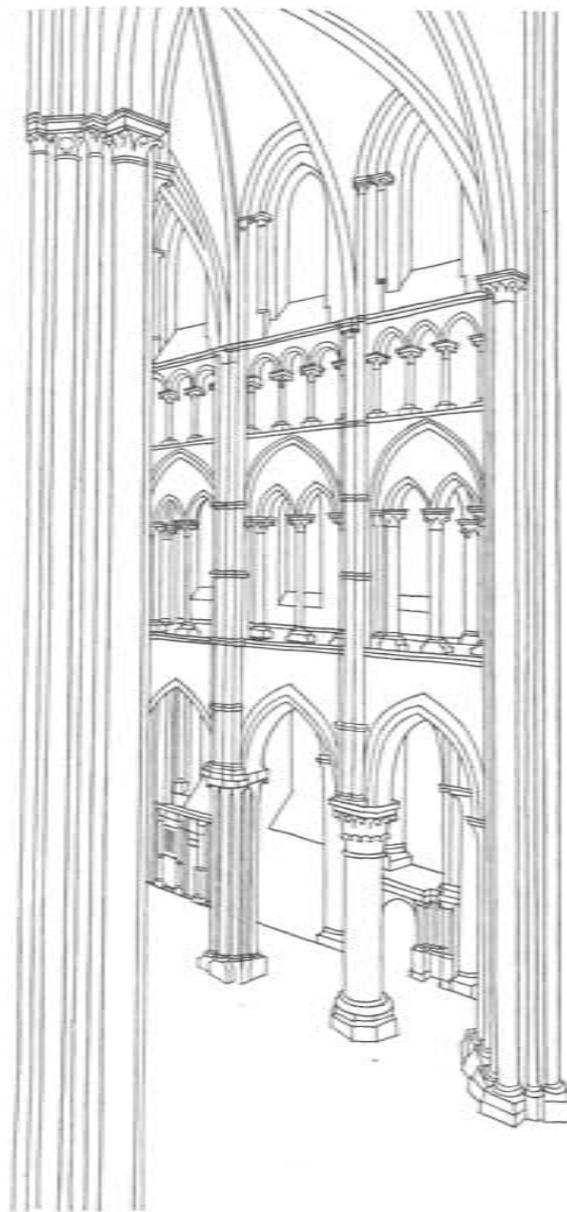


Ilustración 58.
Vista parcial de la nave central de la catedral de Laon. La altura está claramente dividida en cuatro pisos: las arcadas, las tribunas, el triforio y las ventanas altas.

una sola corriente hacia el suelo, conferían a todo el edificio una vibración desconocida, una intensidad que ya no manifestaba la serenidad contemplativa del arte románico, sino un nuevo impulso de la voluntad.

La piedra permanece igual a sí misma en el arte románico, que se contenta con subordinar su masa inerte a un orden espiritual. El arte gótico, en cambio, parece insuflar a la piedra una vida que le es propia, empujada por una voluntad, tendida hacia una meta precisa.

Este carácter deliberadamente volitivo del gótico se inscribe en un contexto más amplio, en el que la cultura monástica, que había marcado con su impronta el arte del siglo XI, se ve gradualmente suplantada por la caballería. Durante los siglos XII y XIII, la caballería va a marcar cada vez más con su sello el estilo de vida y, posteriormente, refinada hasta el extremo por la vida de la corte, cederá el lugar a una cultura puramente urbana.

El caballero es un hombre de voluntad y, para él, todo el valor de la existencia reside en la libertad de su voluntad. No obstante, esta libertad tiene un contenido distinto, en el marco de la filosofía medieval, que el que tendrá para el hombre del Renacimiento. De cara a su prójimo, el hombre de la Edad Media es libre por su dignidad, contra la que nadie debe atentar; sea cual sea su grado en la sociedad, cada estado, cada profesión, hasta el campesino libre, tiene su dignidad y su honor. El hombre medieval es libre con respecto a sí mismo en la medida en que, una vez tomada su decisión, lo hará todo, ocurra lo que ocurra, para atenerse a ella; no es su humor ni su capricho, sino la fidelidad a la palabra, lo que manifestará su libertad interior.

Se ha dicho con razón que ninguna otra cultura había otorgado tanto valor a la palabra dada.

La estructura social de la Edad Media descansa enteramente en el respeto a la libertad interior de la persona, y ello a pesar de la diferencia entre nobles y villanos, que podría llevar a pensar, según nuestros criterios modernos, que se hacía poco caso de la libertad de la mayoría. Es cierto que la libertad exterior estaba repartida de modo desigual —y no podía ser de otro modo dadas las diferencias debidas a la herencia física o psíquica (en el respeto a las cuales descansa un equilibrio sano de la sociedad), o debidas a la emergencia de cualidades individuales excepcionales o aun simplemente a la propiedad—.

Sin embargo, la jerarquía de las categorías sociales era equitativa, en la medida en que libertad y responsabilidad se equilibraban mutuamente en el seno de cada una de ellas. El rey o el príncipe, que disponía con toda libertad de los individuos, llevaba al mismo tiempo la carga de la mayor responsabilidad, mientras que el siervo gozaba, aun estando privado de libertad, del privilegio de no tener otra preocupación que la de cultivar su campo; esta vinculación a la gleba era

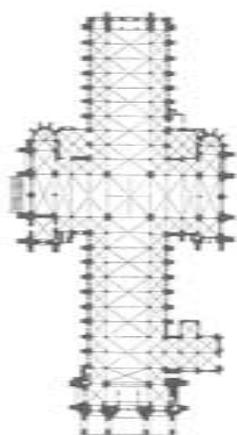


Ilustración 59. Planta de la catedral de Laon. A cada bóveda sexpartita de la nave central le corresponden dos tramos de las naves laterales. Las bóvedas cuatripartitas en un plano alargado del transepto datan de una época más tardía.

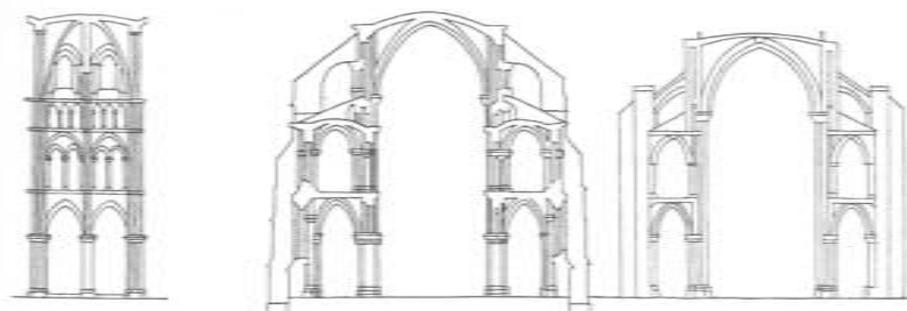


Ilustración 60. Alzado de un tramo y sección transversal de la catedral de Laon, y sección transversal de la catedral de Noyon. Los contrafuertes y los arbotantes no pertenecen a la estructura original de las dos iglesias; datan del siglo XIII, época en la que fueron realizadas las bóvedas de las naves centrales.

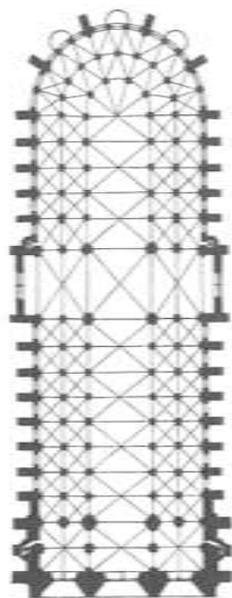


Ilustración 61.
Planta de la catedral de París en su primera forma, antes del añadido de las capillas laterales que llenan hoy los espacios situados entre los contrafuertes.

también para él una protección, pues nadie tenía derecho a expulsarlo de ella ni a alistarlo como soldado, y él se remitía en todo a la protección de su señor⁴¹.

El propio rey no tenía derecho a mandar a hombres que estaban al servicio de sus vasallos sin pasar por estos últimos, pues toda relación entre señor y servidor estaba basada en la reciprocidad. La estructura entera del Estado descansaba sobre un encadenamiento de alianzas (respetadas porque correspondían a ventajas mutuas), cuya única garantía era la fidelidad, la promesa libremente consentida de cada uno. Importa poco si este principio fue respetado siempre y en todas partes: la especificidad de una cultura se encuentra en el modelo reconocido por la sociedad en conjunto. Durante la Edad Media, el valor otorgado al principio de fidelidad se mide por la indignación que producía toda traición y por la dureza despiadada con la que ésta se castigaba.

A este respecto, el juramento de fidelidad es revelador. El rito quería que el vasallo diera en prenda a su señor la cosa más preciosa —su libre albedrío—, a cambio de lo cual recibía la protección de éste y el pleno poder sobre un dominio preciso. El vasallo se arrodillaba y deslizaba sus manos juntas entre las de su señor, y éste le besaba entonces la boca para sellar esta alianza.

No es fruto del azar el que la genuflexión con las manos juntas se introdujera en la liturgia en la época gótica; se trata de la superposición de un viejo legado germánico y una concepción totalmente cristiana, ya que es verdad que la fidelidad compromete igualmente a Dios —y nada le compromete más que el libre abandono de nuestra voluntad—. En la vida medieval reinaban el juramento de fidelidad y el voto

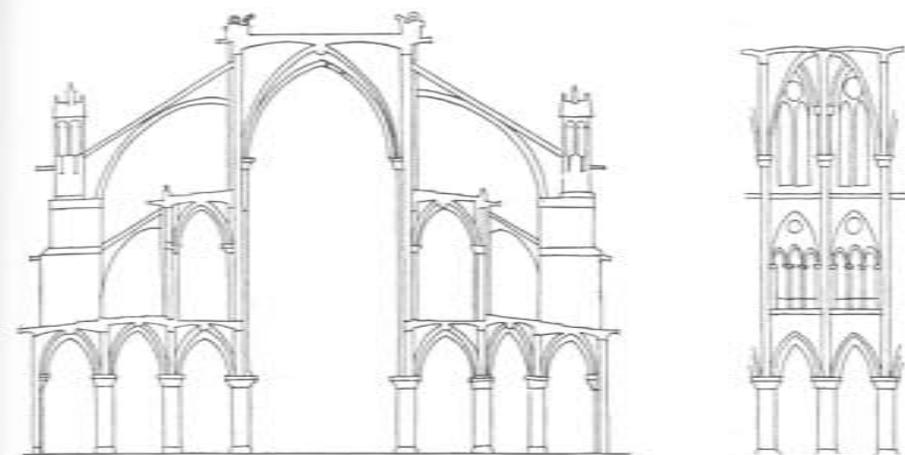


Ilustración 62.
Sección transversal de Notre-Dame de París y alzado de un tramo. En su forma primitiva, el edificio sólo poseía cinco naves, sin contrafuertes ni arbotantes.

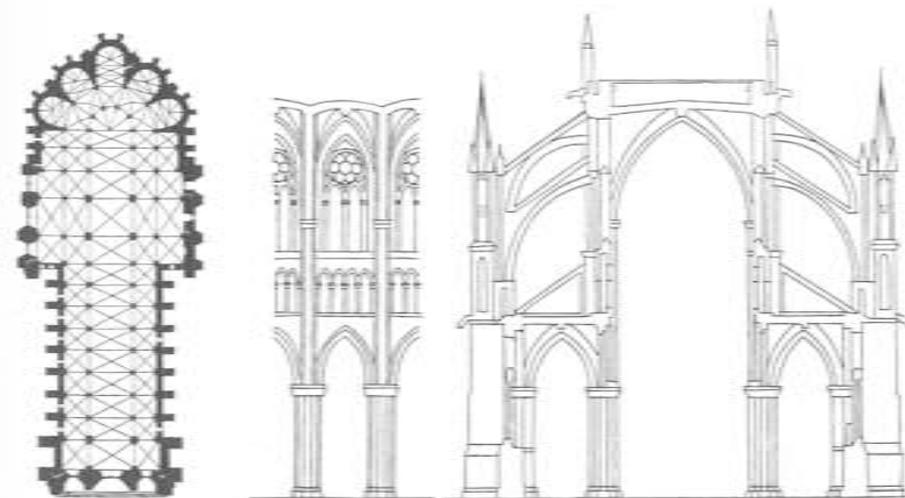


Ilustración 63.
Planta, alzado de un tramo y sección transversal de la catedral de Reims. Es un ejemplo de gótico radiante en el que la ausencia de tribuna y unos arbotantes muy alargados han permitido la iluminación prácticamente sin obstáculo de la nave central.

41 - Véase Régine Pernoud, *Lumière du Moyen Âge*, Paris, 1944.

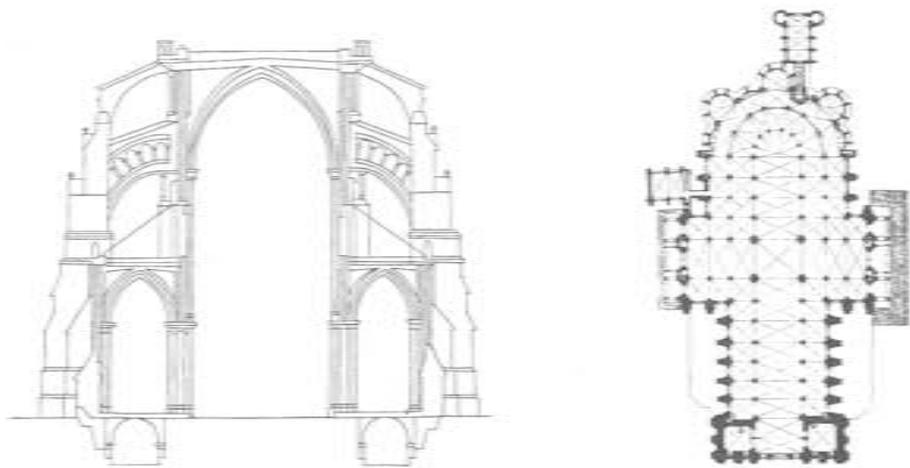


Ilustración 64.

Sección transversal y planta de la catedral de Chartres, con sus tres pisos y las arquerías características, en forma de radios de ruedas, de sus arbotantes. Se distinguen las criptas románicas bajo las naves laterales.

solemne. A veces estas dos formas de sacrificio de la voluntad se superponían, por ejemplo en la investidura del rey de Francia bajo la bandera de san Dionisio.

La fidelidad tiene por efecto reconciliar el libre albedrío y la ley jerárquica. Por eso el elemento volitivo presente en el arte gótico nunca adopta el carácter titánico o fantástico que se convertirá en la marca de la voluntad creadora a partir del Renacimiento. El arte gótico, particularmente en sus manifestaciones primitivas, une tan íntimamente noble libertad y ley impersonal que éstas resultan indisolubles, y esto es precisamente lo que le da su belleza liberadora.

La ley jerárquica se manifiesta en la estructura geométrica del edificio. La catedral de Sens, por ejemplo, todavía está construida *ad quadratum*, nombre dado, en el arte románico, a la bóve-

da de aristas, que hacía corresponder, ya lo hemos visto, a cada tramo cuadrado de la nave central dos tramos, igualmente cuadrados, de las naves laterales. Sobre esta base, el gótico desarrollará en la nave central bóvedas sexpartitas con nervaduras, en las que cuatro nervaduras se apoyan en los pilares centrales y dos, en los pilares intermedios del par de tramos lateral.

Este plano cuadrado de bóvedas sexpartitas, en la nave central, se vuelve a encontrar en las catedrales de Noyon, Senlis y Laon, cuya construcción había comenzado a mediados de siglo. Pero es en Chartres donde, por primera vez, se



Ilustración 65.

Sección transversal y alzado de un tramo de la catedral de Beauvais, una de las cumbres de la construcción gótica con pilares. Aquí se ha suprimido incluso la zona ciega del triforio, cuya galería generalmente está construida bajo los tejados de las naves laterales; las paredes de la nave central se han metamorfoseado así, en toda su altura, en una trama ligera de ventanas y arcadas. El empuje de las bóvedas es absorbido por un verdadero bosque de contrafuertes que rodean la nave por todas partes.



Ilustración 66.
Esquema de una bóveda
de aristas sexpartita, según
J. Fitchen.

ve progresar al mismo paso, a pesar de su anchura diferente, a los tramos de las tres naves.

Sin contrafuertes para apuntalar el empuje lateral de las bóvedas, la única posibilidad de hacer la nave más alta y más fina era reforzarla con las bóvedas de las galerías. En consecuencia, las ventanas de la nave quedaron limitadas al último de los cuatro pisos; sin embargo, la luz penetraba también por las galerías que, de cavernas más o menos oscuras, se habían convertido, como en Santa Sofía, en conchas luminosas. Este principio, aplicado en las catedrales de Noyon, Senlis y Laon, se encuentra en la forma primitiva de Notre-Dame de París, que tenía cinco naves en su primera versión de 1163.



LOS MILAGROS DE LA BIENAVENTURADA VIRGEN DE CHARTRES

HACIA FINALES DEL SIGLO XII, la construcción de la nueva fachada occidental de la catedral de Chartres estaba casi terminada. La Portada Real, concebida al principio como un porche retranqueado con respecto a las torres, se adelantó poco después de 1145 para formar con éstas esa fachada compacta que encontramos en otras catedrales de la misma época. Encima de las puertas y entre las torres se montó la triple vidriera, sin duda románica en su forma, pero ya gótica por su luminosa amplitud.

Hacia 1145 sólo se habían construido tres pisos de la torre norte (el campanario no se terminaría hasta después de 1500), cuando se iniciaron las obras de la torre sur. Su construcción prosiguió sin interrupción y dio origen, con su techo agudo en forma de flecha, a una de las primeras torres típicamente góticas. Dominando con toda su altura la fachada que aún no tenía más que dos pisos, debía de dar una extraordinaria impresión de fuerza y de audacia.

En el origen, las tres puertas de la Portada Real daban acceso a un nártex de tres partes que tenía encima unas galerías.

Si la fachada hubiera estado pegada al viejo edificio es probable que hoy no existiera, pues, el viernes 10 de junio de 1194, la basílica románica entera sucumbió a un incendio que se extendió a la ciudad. Cuando las llamas alcanzaron el tejado, el plomo que lo recubría cayó en corrientes incandescentes, impidiendo que nadie se acer-

cara al lugar del siniestro. Los muros se hendieron hasta los cimientos o se derrumbaron. Sólo las criptas y la nueva fachada occidental permanecieron indemnes.

La noticia de la destrucción del célebre santuario provocó espanto y desolación en todo el país. «A causa de este incendio — escribe un cronista⁴²— los habitantes de la ciudad, clérigos y laicos, perdieron sus casas y muebles, sus haberes y sus riquezas; quedaron profundamente desolados; se afligieron mucho por sus pérdidas. Pero este dolor no fue sin duda nada si se lo compara con el dolor de ver su iglesia quemada y destruida. [...]

»Pero cuando no vieron el santo Relicario, su dolor no conoció límites; clérigos y laicos exclamaban: ¡Ah Dios! esta desgracia se ha producido a causa de nuestros pecados; sí, es por nuestros pecados por lo que la Virgen Reina ha perdido su santuario bendito. Es a causa de nuestras malas acciones por lo que el santo Templo, donde se encontraba el rico Tesoro que fortalecía a los débiles, ha desaparecido. Era la gloria, la dignidad y el honor de nuestra ciudad; era la luz y el espejo de Chartres y de toda la provincia. [...] Puesto que el santo relicario ha perecido, no hay ninguna necesidad de reconstruir el templo, ya no podremos estar a gusto ni vivir aquí. Abandonemos, pues, una ciudad que ha perdido su dignidad, su honor y su poder.

»Así daban libre curso a su dolor. Pero Dios no les abandonó: se encontraba entonces en Chartres un legado del Papa; era el sabio e ilustre cardenal Melior. Había sido testimonio ocular del incendio; inmediatamente tomó la resolución de incitar a todo el mundo a reconstruir la iglesia de Nuestra Señora. Primero exhortó al obispo y a los canónigos a que emprendieran esa obra capital.

42 - Véase M. J. Bulteau, *Monographie...*, op. cit.

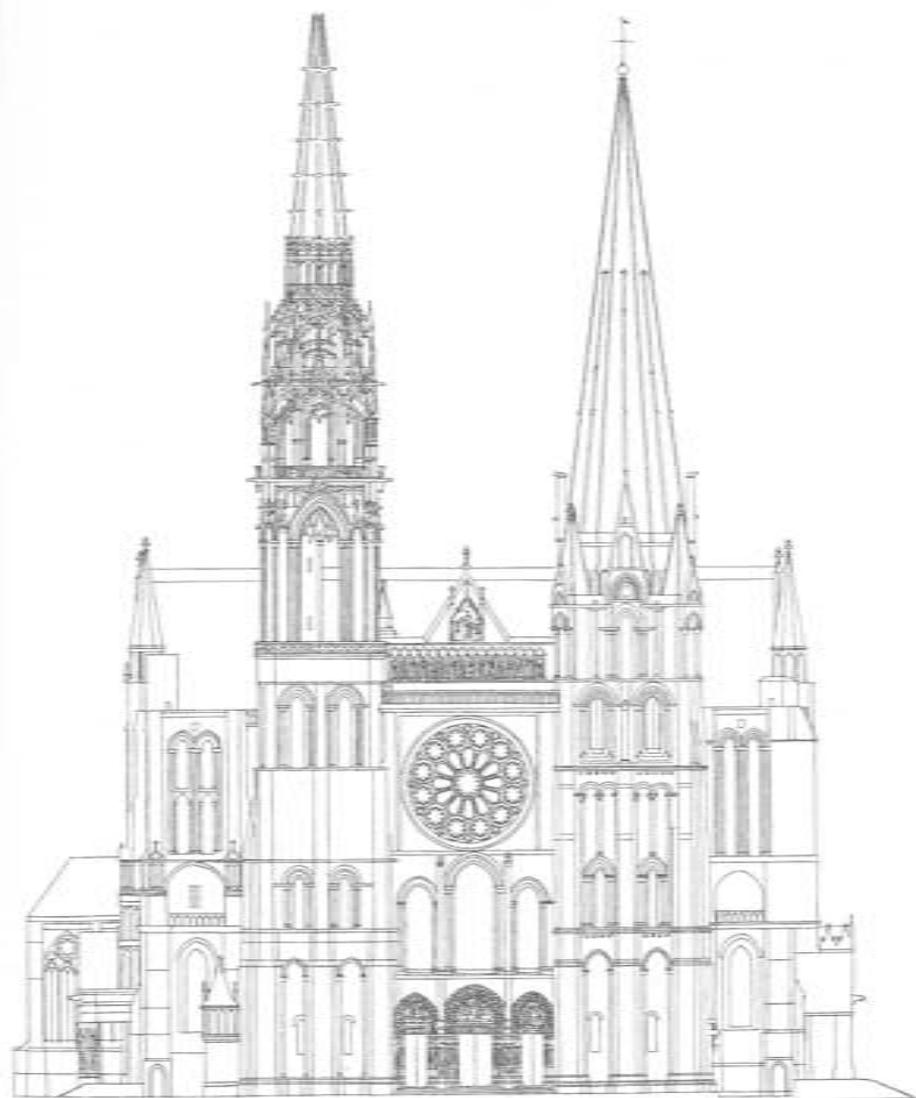


Ilustración 67.

Fachada occidental de la catedral de Chartres. A la izquierda, la torre norte, o campanario nuevo, cuya base románica está coronada por un campanario gótico flamígero; a la derecha, la torre sur, o campanario viejo, construido enteramente en el siglo XII. Antes del incendio de 1194, la fachada entre las dos torres sólo estaba constituida por dos pisos: la portada y las ventanas altas, encima de las cuales hay que imaginar el frontón de la antigua nave.

[...] Cuando el legado hubo terminado de hablar, el obispo y los canónigos, sin demora ni retraso, resolvieron ayudar eficazmente a la obra y decidieron generosamente que darían durante tres años la mayor parte de sus rentas, guardando sólo lo que era estrictamente necesario para vivir. Todos consintieron en ello, y dieron lo que prometieron.

»Entretanto, el piadoso cardenal, que tenía empeño en hacer reconstruir el santuario de Nuestra Señora, hizo reunir también un día de fiesta al clero parroquial y a todo el pueblo de la ciudad. Les exhortó, con su elocuencia habitual, a que dieran una parte importante de sus ingresos y de su capital a fin de que se pudiera reconstruir una catedral tal que no hubiera otra igual en este mundo [...]. Cuando hubo cesado de hablar, el santo Relicario, que los fieles creían perdido, fue llevado desde la gruta hasta la asamblea del pueblo; el obispo y el deán del Capítulo lo llevaban sobre sus hombros con mucha devoción. Cuando lo vieron, clérigos y pueblo lanzaron gritos de felicidad y de júbilo. No se puede describir su alegría; todos dieron gracias a Dios y a la gloriosa Señora que había salvado del fuego la perla y la gloria de su ciudad, el verdadero espejo y el tesoro precioso, fuente de todas sus consolaciones. Todos se pusieron de rodillas y lloraron de alegría y de piedad, todos alabaron con voz gozosa a Dios y a su gloriosa Madre. [...] He aquí un milagro que sucedió cuando el santo relicario fue llevado a la gruta, en el momento en que toda la catedral estaba ardiendo. Los que se habían sacrificado para salvar la reliquia, al no poder volver sobre sus pasos, se apresuraron a descender a dicha gruta y cerraron tras ellos la puerta de hierro. Permanecieron allí dos o tres días sin beber ni comer. Pero la santísima Virgen les confortó invisiblemente [...] y salvó de la muerte a los que le habían prestado servi-

cio [...] La puerta de hierro que les protegía resistió contra todo: vigas en llamas, piedras, trozos de columnas cayeron sobre la puerta; pero nada les hizo daño; el plomo fundido que caía de la techumbre no penetró por las hendiduras; cerraduras, goznes y cerrojos resistieron; pues todo estaba bajo la custodia de Aquella que salva y protege a todos los pecadores. Cuando el fuego se extinguió, aquellos generosos hijos de Nuestra Señora salieron de la gruta, llenos de alegría y de salud, para maravilloso asombro de todos sus conciudadanos, que les creían muertos bajo los restos humeantes de la catedral. Todo el mundo les abrazó llorando y dando gracias a Dios y a su santa Madre de que les hubieran guardado de todo mal con un milagro tan evidente.

»Cuando el pueblo de Chartres, olvidando su aflicción, se decidió muy rápidamente a reconstruir la iglesia (se había comprendido enseguida la necesidad de un edificio completamente nuevo), empezaron a preparar los carros para el transporte de las piedras, y cada cual animaba a su vecino para que todo cuanto era necesario para la construcción estuviera disponible lo más rápidamente posible o fuese fabricado por los artesanos. Sin embargo, los dones y las ayudas de los laicos nunca habrían bastado para la edificación de semejante construcción si, como he dicho, el obispo y los canónigos no hubieran abandonado una gran parte de sus rentas durante tres años. Pero cuando hubieron pasado los tres años, los subsidios faltaron de golpe; los directores de las obras ya no pudieron pagar los salarios de los obreros y no sabían dónde encontrar el dinero. Sin embargo, se extendió el rumor, originado en una especie de profecía, de que nada faltaría, pues la Madre de Dios quería que su iglesia se reconstruyera con una magnificencia incomparable».

Como primero de toda una serie de milagros, en los que todos vieron una exhortación de la Santísima Virgen a reconstruir su «palacio», se cuenta la curación de un niño. Un soldado, que se había entregado a actos deshonestos con una sirvienta en el nártex, cortó la lengua del niño que resultó ser testigo de sus actos: «Era un martes de Pascua, mientras el pobre niño rezaba ante el altar de María en medio de la multitud, *ante altare sacrosanctae Virginis*; la Madre de misericordia lanzó una mirada de piedad sobre él y, aunque su lengua estaba mutilada, el niño se puso a alabar a Dios en voz alta igual que si hubiese tenido la lengua entera. Todos los que le oyeron y que le conocían bien quedaron profundamente sorprendidos y, llorando de alegría, rindieron mil acciones de gracias a la gloriosa Virgen por este milagro clamoroso. La multitud se arremolinó tan precipitadamente alrededor del niño curado milagrosamente que, para impedir que le aplastaran, le colocaron sobre una escabel, *super gradum ligneum*, cerca del relicario de san Lubin, al lado del tronco donde la piedad y la gratitud depositaban las ofrendas destinadas a la reconstrucción del santuario de María»⁴³.

Un documento conservado en la iglesia, fechado en 1198, dice: «Con este cuchillo depositado sobre el altar de san Lorenzo, en la catedral de Chartres, Raoul, alcalde de Menonville, cede a dicha catedral su granja de Menonville con los tres *arpents* de tierra adyacentes, en presencia y con el consentimiento de Alarie, su esposa, y de Hugolina, hija de Alarie; los tres juntos han hecho cesión sobre el altar de san Lorenzo y no sobre el altar de Nuestra Señora; en este día no hubo manera de aproximarse a este último a causa de la inmensa multitud de pueblos

que acudían a él para ver los milagros que Dios y el poder de los méritos de la Santísima Virgen efectuaban en él»⁴⁴.

Y también este otro testimonio: «En esa época, cuando, gracias a la benevolencia de la Madre de Dios, multitudes innumerables afluían a Chartres y llevaban allí sus ofrendas, sucedió también que los habitantes de un burgo de la región de Gâtines que se llamaba Château-Landon, hombres y mujeres, nobles y plebeyos, ardiendo con el fuego del amor, transportaban humildemente un carro muy pesado cargado de trigo [...]. Ya habían cruzado los límites de la diócesis de Chartres cuando varios de ellos propusieron llevar el carro a la ciudad de una sola tirada al día siguiente, mientras que los demás consideraban la cosa imposible, dado lo largo y penoso del camino. Lo que es cierto es que varias personas prudentes habían comprado pan y todo lo necesario, mientras que otros no habían previsto nada para el día siguiente. Por la mañana, muy temprano, se engancharon de nuevo al carro y tiraron de él con gran esfuerzo durante todo el día sudando sangre y agua. Cuando el sol declinó hacia poniente y el día llegó a su fin, habían llegado tan sólo a un lugar aislado llamado Canturaa. Entonces, los que se habían provisto de pan y de víveres se felicitaron de tener provisiones, mientras que los que no habían previsto nada y que no encontraban a nadie que hubiera podido venderles algo estaban profundamente pesarosos. Pero si unos sacaban provecho de su previsión temporal, la bondad de Dios y de la Santísima Virgen no dejó abandonados a los otros. Había, en efecto, entre este grupo algunos afortunados que guardaban en morrales unos panes que habían comprado por cinco piezas;

43 - *Miracula B. Mariae Virginis in Carnotensi ecclesia facta*. Ed. A. Thomas, Bibliothèque de l'École de Chartres, XVII, 1881.

44 - Véase M. J. Bulteau, *Monographie...*, op. cit.

cuando vieron que una parte de la gente se moría de hambre, empezaron a ofrecer a los hambrientos estos panes por el mismo precio que ellos habían pagado, lo que era señal de una mayor compasión que si hubieran repartido los panes a los demás por nada. Entonces, cuando el Hijo de la gloriosa Virgen María vio la compasión de los que vendían el pan y le conmovió el hambre y la multitud agotada, desde lo alto del cielo, hizo entre ellos un prodigio extraordinario [...]. Al igual que antaño, en el desierto, con cinco panes que él multiplicó, sació a cinco mil personas, también se dignó multiplicar, en honor de su Madre, los panes conservados en los morrales, y en éstos se encontraron, pues, suficientes hogazas para saciar a toda la muchedumbre hambrienta. Pero cuando los piadosos vendedores, llenos de admiración, contaron los panes todavía presentes y el dinero obtenido, reconocieron públicamente que esa venta les había proporcionado 40 piezas, mientras que, de los panes que habían comprado, no faltaba ni uno»⁴⁵.

La crónica de las *Maravillas de la Santísima Virgen de Chartres* refiere numerosos acontecimientos de esta naturaleza, entre los cuales elegiremos todavía éste: «En la época en que los canónigos habían enviado a las provincias a limosneros que llevaban consigo diferentes reliquias, sucedió que un joven estudiante de Londres, venido a Francia para acabar sus estudios, regresaba a su patria y pasó por Soissons. Entró en la iglesia, en la que un limosnero de Chartres, hábil predicador, trazaba un elocuente y lastimoso cuadro de los estragos causados en el santuario de Nuestra Señora de Chartres por el incendio de 1194. Todo el auditorio lloraba de piedad; todos abrían su bolsa; el joven inglés, profundamente conmo-

vido, deseaba vivamente ofrecer algo. No tenía nada que dar, salvo un collar de oro que destinaba a una amiga suya de Londres. En su corazón se desató un gran combate entre el amor profano y el amor divino: éste le inducía a imitar a los demás fieles, a dar el collar para el santuario de la Madre de Dios; aquél le impulsaba a no hacerlo... El joven se acuerda de estos pasajes del Evangelio: "Uno no está destinado al reino de los Cielos cuando, tras poner la mano en el arado, mira hacia atrás". "El Reino de los cielos sufre violencia". Acabó ofreciendo su collar a la Madre de Dios. Después de salir de Soissons llegó a un pueblo a la orilla del mar, donde tuvo que contentarse con una pobre granja para pasar la noche. Pero, en mitad de la noche, la habitación en la que descansaba se iluminó con una claridad celestial; se despertó y vio a tres damas de una rara belleza; una de ellas, la más alta, la más bella y la más ricamente vestida, se dirige a él: "No temas nada —le dice—, soy María, tu amiga, la madre de Jesucristo. Por amor a mí has hecho el sacrificio de un collar de oro; lo acepto como un don precioso y te prometo venir a menudo a hablar contigo y a asistirte en todas tus necesidades. Para que tengas la certeza de que no eres juguete de un vano sueño, reconoce este collar de oro que has dado en Soissons, es el mismo que llevo en este momento sobre el pecho". El estudiante, embobado, maravillado, tranquilizado acerca de sus dudas, dio gracias a la Virgen gloriosa, prometiéndole serle totalmente devoto. De regreso en Inglaterra, se apresuró a contar a sus padres y amigos la visión milagrosa con la que había sido favorecido; después se retiró a una isla desierta, donde, llevando una vida angélica, tuvo la inefable felicidad de gozar de la visita y las conversaciones de la bienaventurada Virgen».

45 - *Miracula B. Marise...*, op. cit.

SABIDURÍA GEOMÉTRICA

LA AYUDA ESPONTÁNEA DE LA POBLACIÓN no representaba sino la parte más pequeña del trabajo necesario para la edificación de una catedral como la de Chartres. Para realizar la proeza de llevar a término esta construcción en aproximadamente cuarenta años (las obras empezaron en 1194 y las bóvedas fueron terminadas ya en 1220), hubo que reunir un verdadero ejército de obreros cualificados: canteros, albañiles, carpinteros, vidrieros y techadores, sin contar los carreteros (indispensables al lado de los voluntarios que transportaban las piedras en bruto desde las canteras de Berchères, la arena y la cal para el mortero y los troncos para las armazones); y, por último, los carpinteros de carros y los herreros, encargados de la reparación de los útiles.

Por lo que sabemos de los obreros constructores de finales de la Edad Media, podemos suponer que los que trabajaban a principios del siglo XIII ya estaban constituidos en corporaciones, que guardaban los secretos del oficio y tenían una jurisdicción propia en materias profesionales.

El obispo o el capítulo de la catedral encargaban las obras a los maestros de obras y a los contratistas. Un miembro del capítulo pagaba los salarios con los fondos de la caja alimentada por las donaciones y las limosnas. Un solo maestro de obras era responsable del conjunto de la obra; él establecía los planos siguiendo las directrices generales de sus comanditarios, realizaba una maqueta y, después de la aprobación de ésta por el capítulo, dibujaba las diferentes partes del edi-

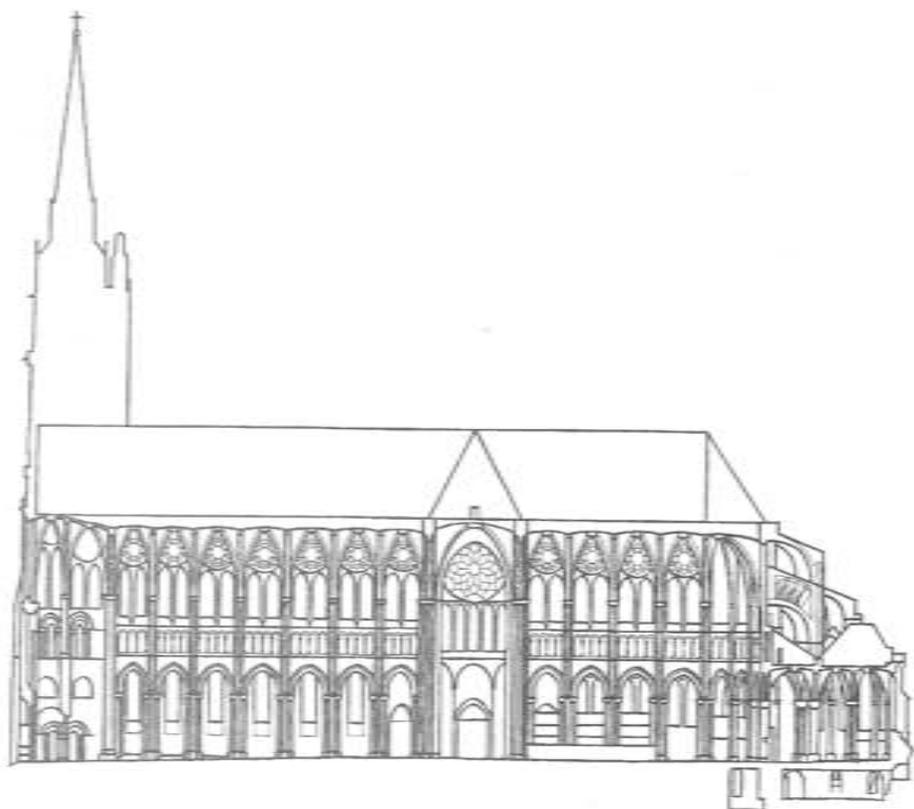


Ilustración 68.
Sección longitudinal de la catedral de Chartres.

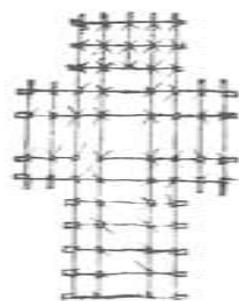


Ilustración 69.
Planta de una iglesia cisterciense, a partir de una trama de rectángulos, según Villard de Honnecourt.

ficio, instalado en una cabaña construida especialmente a este efecto. Siguiendo sus instrucciones y bajo su supervisión, los canteros labraban los sillares antes de que los albañiles los ensamblaran. Unas señales indicaban el lugar y la secuencia de los sillares, y unas marcas hechas con el cincel designaban al artesano responsable de tal o cual piedra de la iglesia. No existía ninguna diferencia fundamental entre el cantero y el escultor; incluso el maestro de obras principal, cuando era aprendiz, había cortado piedras en forma cúbica, en cuña, en imposta o en clave de bóveda, antes de elevarse en la jerarquía artística gracias a su experiencia y a sus dotes particulares. Sabemos, por los cuadernos de esbozos del arquitecto picardo contemporáneo Villard de Honnecourt, que el maestro de obras no sólo debía dominar el arte del albañil, del escultor y del carpintero, sino que también debía conocer a fondo la geometría, la estática y la mecánica. Era responsable de todo: desde la colocación de los andamijajes, grúas y otras máquinas para levantar pesos, hasta la ejecución de las estatuas y de los relieves esculpidos en las portadas. Para asegurar una formación técnica y artística de tal diversidad, tuvo que existir, en el seno de la corporación de constructores, un saber probado, transmitido de maestro a discípulo.

El cuerpo gigantesco de la catedral se desarrollaba en altura como un hormiguero: él mismo levantaba la estructura necesaria para su edificación. Unas crujías accesibles mediante escaleras de caracol, que circulaban tanto por el interior de cada piso como a lo largo de los canalones, facilitaban el transporte de los materiales y más tarde iban a permitir el mantenimiento del edificio. Los sillares más pesados se izaban con la ayuda de

tornos o grúas instalados en los pisos ya terminados. Una vez que se acababan de levantar los muros laterales de la nave, se tenía la costumbre de cubrirlos con la armazón, cuya estructura servía para suspender las cimbras necesarias para la construcción de la bóveda; al mismo tiempo, las vigas transversales contenían el empuje lateral de las bóvedas⁴⁶.

Cuando uno se representa a qué escala debían agrandarse los planos y los alzados que el arquitecto había dibujado y presentado al principio (algunos de ellos se han conservado), comprende que una simple transposición de las medidas no era suficiente, dados los medios técnicos de la época. Hay que tener en cuenta que no se disponía de una escala contrastada lo bastante precisa para medir las más pequeñas fracciones de una toesa o un pie y transportarlas luego con certeza a unidades más grandes; por lo tanto, era más seguro tomar un esquema geométrico como base del plano y de la construcción; por ejemplo la red constituida por cuadrados iguales, en las basílicas románicas y prerogóticas, con la alternancia de los puntos de apoyo. Si se conocían las dimensiones de un cuadrado (en este caso las de un pequeño tramo), se podía marcar el suelo de la obra según esta estructura, y después dibujar los cimientos y el emplazamiento de los pilares. Los romanos no establecían de otro modo sus ciudades y sus campamentos fortificados, y los indios también dibujaban, en el suelo mismo, el trazado de sus templos⁴⁷.

Se utilizaba también otro esquema, igualmente derivado del cuadrado, que explotaba proporciones más complejas y que permitía descomponer todas las dimensiones de una construcción, desde las más grandes hasta las

46 - John Fitchen, *The Construction of Gothic Cathedrals*, Oxford, 1961.

47 - Stella Kramrisch, *The Hindu Temple*, op. cit., cap. II.

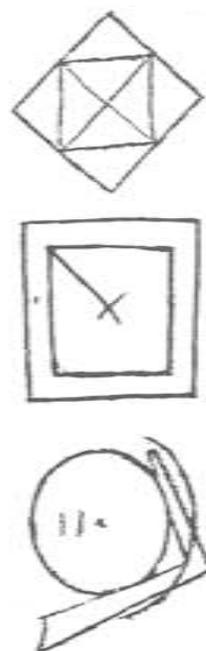


Ilustración 70.
Ejemplos de cuadrados y círculos regidos por la «medida justa», es decir, que la relación de sus superficies es de uno a dos; croquis de Villard de Honnecourt.

más pequeñas, según una proporción en cierto modo orgánica, que no era perceptible en términos numéricos. Villard de Honnecourt recurrió a él para dibujar el plano de uno de los campanarios de la catedral de Laon⁴⁸. Sus diferentes medidas vienen dadas por una serie de cuadrados que se inscriben unos en otros en diagonal; la relación entre una superficie y la otra es de uno a dos, pero la de sus lados es «irracional», es decir, no da lugar a un número finito. Algunos manuales de canteros del gótico tardío mencionan que los rectángulos establecidos de acuerdo con esta proporción están dibujados con arreglo a «la medida justa». En lugar de inscribir el cuadrado más pequeño en diagonal en el más grande, es posible dibujar el primero en un círculo y el segundo, alrededor de éste; es una solución a la que Villard de Honnecourt recurrió en el caso del plano de un claustro; sus muros exteriores correspondían al cuadrado más grande, y el jardín, o el patio, al más pequeño. Asimismo, se pueden inscribir otros polígonos regulares unos en otros, de tal manera que sus lados o sus diámetros representan una progresión gradual ininterrumpida.



Como figuras directrices, además del cuadrado, los arquitectos de la Edad Media utilizaron el pentágono, el hexágono, el octógono y el decágono para representar, en forma de relaciones geométricas precisas, los planos o los alzados de sus construcciones. El cuadrado, así como el octógono, se consideraban formas perfectas, símbolos de ese estado último, que escapa a toda posibilidad de modificación, cuyo modelo era la Jerusalén celestial. Sin embargo,

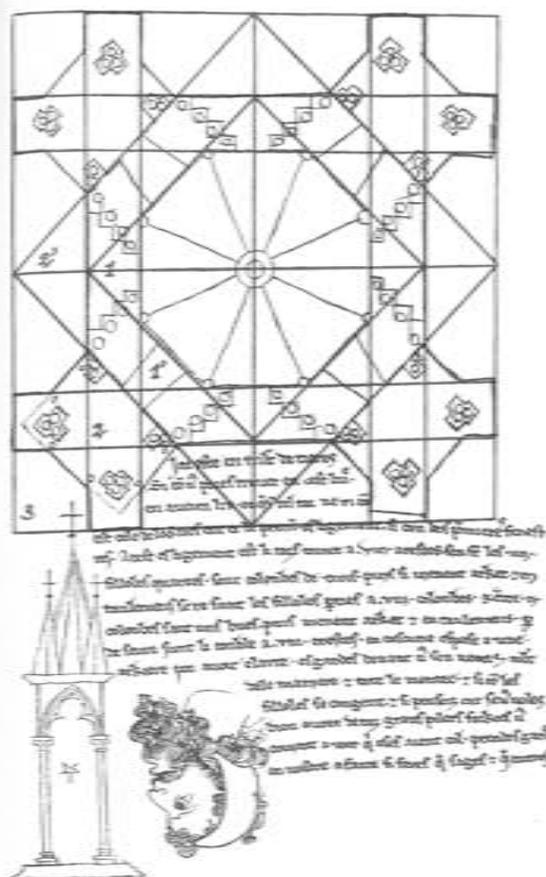


Ilustración 71.
Planta de una torre de la catedral de Laon, según Villard de Honnecourt. La trama geométrica, identificada por Walter Ueberwasser e indicada aquí en rojo, subraya la «medida justa», en la que descansa todo el plano. Éste se desarrolla sobre la base de tres cuadrados inscritos unos en otros, ya sea en diagonal o bien en ángulo recto. Se diría que la idea de colocar los pináculos laterales en diagonal se desprende de forma natural de este esquema director que define las proporciones. Muestra la predilección gótica por las relaciones espaciales entrecruzadas, que el ojo capta de forma más lineal o geométrica que tridimensional o plástica (véase también la ilustración 84).

48 - W. Ueberwasser, «Nach rechtem Mass», in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlung*, 56, 1935.

la proporción más perfecta deriva del pentágono o del decágono: son ellos los que dan lugar a la relación «armónica», la «sección áurea», que se define por la regla de que la parte más pequeña es a la más grande lo que ésta es a la suma de las dos (o también, que la más grande es a la más pequeña lo que ésta es a la diferencia entre las dos); de este modo la proporción es armoniosa, en todos sus aspectos y hasta el infinito.

Se concibe fácilmente que el recurso a formas geométricas directrices pueda dar a la estética del edificio un impacto particular; todas las medidas establecidas con este procedimiento se refieren a una unidad percibida por el espectador, pero sin que este último sospeche su fundamento geométrico; por el hecho de que no se deja captar de forma cuantitativa, esta unidad no-compuesta representa una unidad real.

Nada es más absurdo que la opinión según la cual el respeto a estas reglas geométricas pueda perjudicar a la creación artística. En este caso, y por lo que se refiere a la música, habría que calificar a los acordes naturales de obstáculos para la melodía. Existe, en efecto, una correspondencia entre las proporciones geométricas y los intervalos musicales. El hecho de elegir unas proporciones derivadas de un polígono regular encuentra su equivalencia sonora en la música modal, tal como la conocieron la Antigüedad y la Edad Media y tal como se practica todavía en las culturas orientales. A cada modo le corresponde una gama dada, construida sobre dos o tres acordes tipo que se refieren a una nota fundamental; esta gama confiere una atmósfera muy precisa a todas las melodías que permite. Apoyándose en el esquema de base del modo, el músico medieval podía improvisar y desarrollar sus

figuras sonoras sin perder el hilo, al igual que el maestro de obras, «enmarcado» por el orden geométrico que había elegido, podía permutar a voluntad los elementos, o modificarlos, sin poner en peligro la unidad del conjunto.

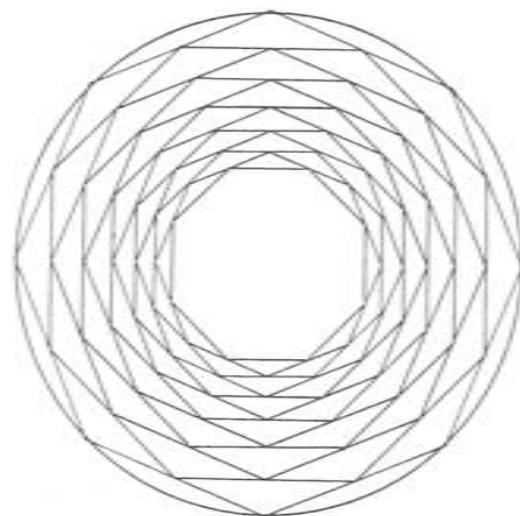


Ilustración 72.
Rosa formada por la alternancia regular de octógonos inscritos unos en otros.

El recurso a una figura geométrica directriz o a un esquema modal —que no aparece de un modo evidente pero que tiene por efecto armonizar las diferentes partes de una obra— es la expresión de una concepción del mundo que Dante formuló así: «Todas las cosas del mundo tienen entre sí un orden; y este orden es la forma que hace que el universo sea la imagen de Dios» (*Paraíso*, I, 103-104).

No siempre es fácil descubrir la ley geométrica que rige una construcción medieval, pues se ignora qué dimensiones se tomaban, cada vez, en consideración: ¿era desde el centro de una columna hasta el centro de la siguiente, o el espacio entre los fustes, o la distancia entre el zócalo y el capitel, o desde el suelo a la imposta? Sea lo que fuere, si se consigue reconocer

el esquema de base, impresiona la maestría con la que fue aplicado: aun cuando las cuerdas que servían de compás y de reglas fueran más o menos extensibles, las medidas son en general precisas con una diferencia de pocas pulgadas.

Se ha podido calcular recientemente⁴⁹ que el campanario sur de Chartres —uno de los raros campanarios perfectamente conservados de estilo gótico naciente y contruidos de una sola vez— obedece en todas sus dimensiones a una estructura proporcional en forma de rosa, nacida de la alternancia regular de octógonos inscritos unos en otros. Esta estructura octogonal, que se desarrolla en el piso superior del campanario para culminar en el «cristal» agudo de la cubierta, es igualmente la forma interior que determina todos los ritmos de la obra.

Otra forma directriz contribuyó al plano de la catedral: el pentágono o el decágono⁵⁰. Esto parece tanto más sorprendente cuanto que el maestro, que concibió (y sin duda ejecutó) los planos de la nueva catedral, edificó este claro espacio gótico sobre los fundamentos de la basílica románica del siglo XI. Ésta, cuya nave no estaba abovedada sino cubierta por un techo plano de madera, tenía como base el plano cuadrado. Además de los cimientos de los muros exteriores, que decidían en gran medida el trazado del nuevo edificio, subsistían las criptas, que correspondían al deambulatorio y a las naves laterales antiguos y que determinaban la disposición de las arcadas de la nave central. El creador del nuevo edificio englobó las capillas radiantes del antiguo coro (independientes unas de otras) en el espacio común, donde se convirtieron en ábsides luminosos, más o menos profundos, en la pared este del coro. Esto dio

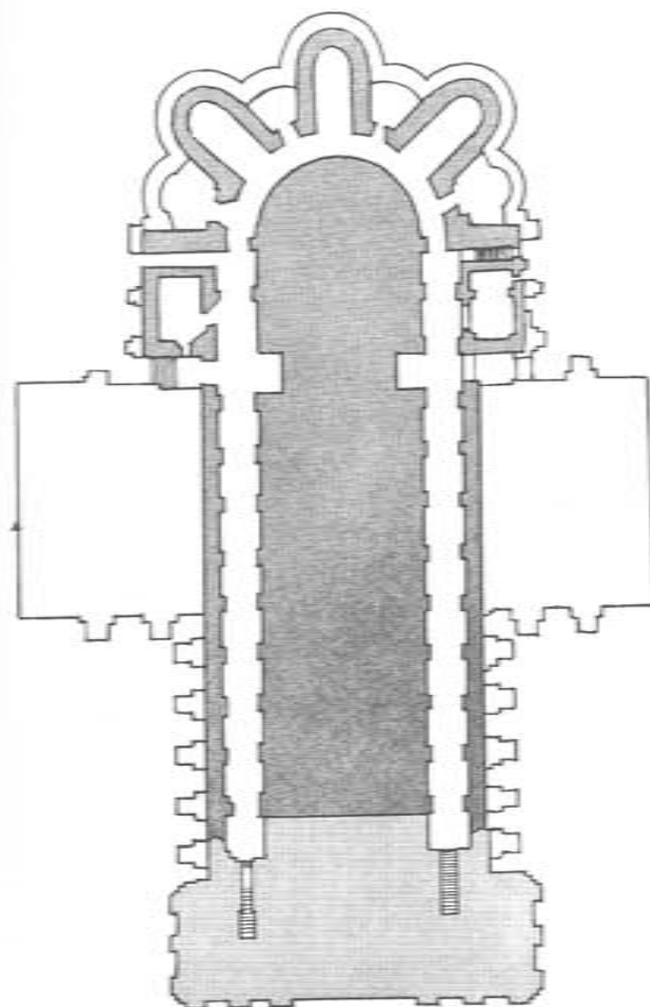


Ilustración 73.
Cimientos de la catedral de Chartres a la altura de las criptas. Los cimientos de la basílica románica del siglo XI están dibujados en un tono oscuro, los de la fachada occidental del siglo XII, en un tono más claro, y los de la catedral gótica están delimitados con un simple trazo. Compárese con las plantas de las páginas 118 y 142.

origen a un nuevo deambulatorio exterior, a lo largo de las naves laterales, que fue prolongado hasta el nuevo transepto de tres naves. La basílica románica del siglo XI no tenía transepto; sólo durante el siglo XII se añadieron, a cada lado del coro, dos cruceros dotados de entradas. El arquitecto de la nueva iglesia estableció su transepto mucho más al oeste, en medio

49 - Otto von Simson, *The Gothic cathedral*, *op. cit.*, appendix by Ernst Levy.

50 - Otto von Simson, *op. cit.*

del edificio. Sobresale poco de cada lado pero, con la interpenetración de sus naves y la nave central, abre como un vasto claro en el bosque de los pilares. Es el anuncio de la nueva tendencia gótica de condensar el espacio en una concentración luminosa.

El crucero del transepto es más ancho que largo, en la misma relación que hay entre el lado de un pentágono y el radio del círculo en que se inscribe. El crucero manifiesta así la ley geométrica que rige tanto las proporciones del plano de base como las del alzado. Respetando la disposición de la iglesia románica, las naves laterales tienen la mitad de anchura que la nave central; esta relación simple de uno a dos concuerda con la proporción armónica presente en el crucero y da origen a una trama perfecta de tramos grandes y pequeños.

El maestro de obras de Chartres no hizo corresponder, como era el caso en las catedrales anteriores, dos tramos laterales con cada tramo de la nave central; los hizo avanzar a ambos con el mismo ritmo, dividiendo la nave central en tramos de poca profundidad pero muy estirados en anchura.

Se inspiró en el modelo de Sens y suprimió las tribunas, conservando sólo la galería del triforio como separación entre las arcadas y las ventanas altas. Lo aprovechó para hacer subir hasta muy arriba estas ventanas, más arriba de lo que ningún arquitecto se había atrevido a hacer hasta aquel momento, y liberó a los muros del empuje de las bóvedas, transfiriéndolo, por medio de los arbotantes en cuarto de círculo, a los pilares que rodean al edificio como delgadas torrecillas. Este descubrimiento permitió abrir la casi totalidad de los muros exteriores a las vidrieras, con la excepción de la zona ciega

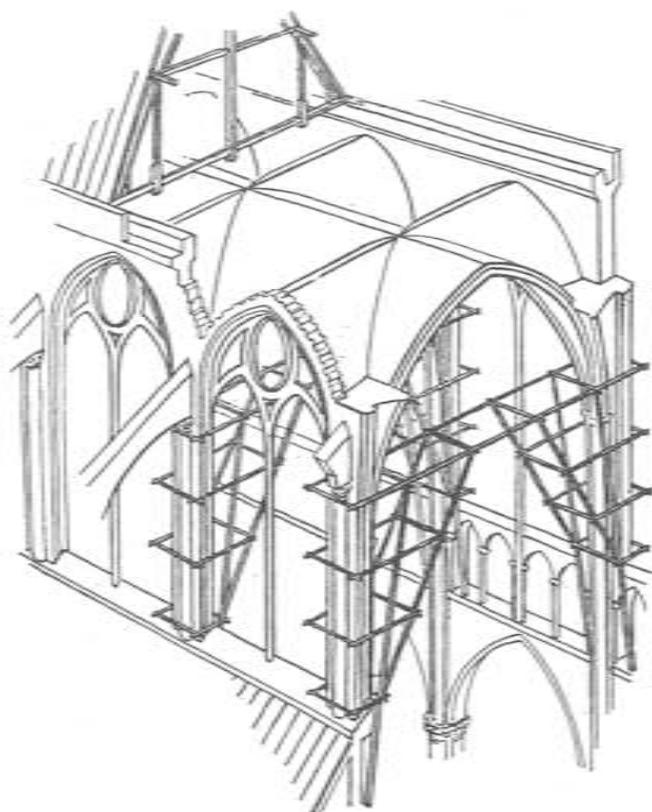


Ilustración 74.
Construcción de la bóveda cuatripartita de una catedral gótica clásica sobre una nave de tres pisos, según J. Fischen.

del triforio que correspondía al techo de las naves laterales —zona que más tarde, en las catedrales de Beauvais y de Colonia, también iba a abrirse a la luz—.

La nave está estructurada de forma clara y sin rigidez; en su longitud, por pilares en haz, y en altura, por simples cornisas. La cadencia de los pilares está ritmada por la alternancia de pilares redondos rodeados de columnas octogonales y pilares de ocho caras rodeados de columnas redondas. La disposición de los pisos del edificio es regular sin monotonía, pues sigue la armonía inherente al decágono regular, él mismo ins-

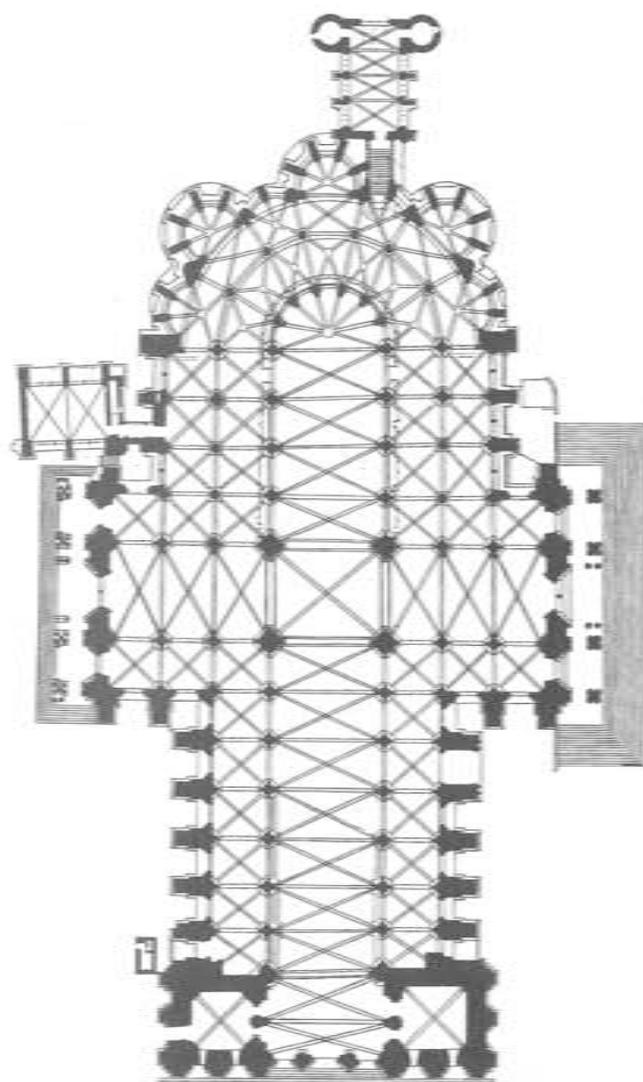


Ilustración 75.

Planta de la catedral de Chartres. El coro no está orientado exactamente hacia el este, sino ligeramente desviado hacia el norte con respecto al eje de los equinoccios, disposición probablemente impuesta por el terreno. El coro se prolonga con la sala del capítulo, construida entre 1324 y 1349, y la capilla de san Piat, en el primer piso.

crito en el pentágono que rige la traza del conjunto. La longitud del crucero del transepto vuelve a encontrarse en la altura de los pilares entregados (desde las columnas de las arcadas hasta la base de las bóvedas), en la anchura de la nave (si se mide entre los pilares) y en la altura de la bóveda de las naves laterales. Si se buscan proporciones que correspondan a la sección áurea, se ve que la altura de la nave central, desde el suelo hasta lo más alto de la bóveda, tiene por parte pequeña la distancia entre el suelo y el inicio de la bóveda; la parte pequeña tomada luego en consideración es la altura de las columnas entregadas, desde las columnas de las arcadas hasta el inicio de la bóveda, después es la altura misma de estas columnas, desde el plinto hasta la punta de los arcos, y finalmente, la distancia entre estos últimos y la cornisa inferior. Esta cadencia armónica se asocia, como sobre el plano de base, a la relación simple de dos a uno, que manifiesta la posición de la cornisa superior del pilar entregado⁵¹.

La cascada de proporciones se deduce de las medidas precisas efectuadas en las diferentes partes del edificio. Según Otto von Simson, dan la serie siguiente: 36, 40; 22, 46; 13, 85; 8, 61; 5, 35 metros. Sin embargo, es mediante la geometría como se pueden descubrir más relaciones armónicas, como lo muestra nuestro esquema (pág. 147).

Esta evidencia, este acorde perfecto, el espectador los percibe de forma inconsciente mucho más de lo que es capaz de verificarlos mediante el cálculo. Y esto tanto más cuanto que en los siglos XVII y XVIII (cuando «gótico» quería decir «bárbaro»), el cuerpo de piedra —de ritmo demasiado tenso— fue recubierto de estuco, disfrazado con grandes escenas a la

51 - Otto von Simson, *op. cit.*

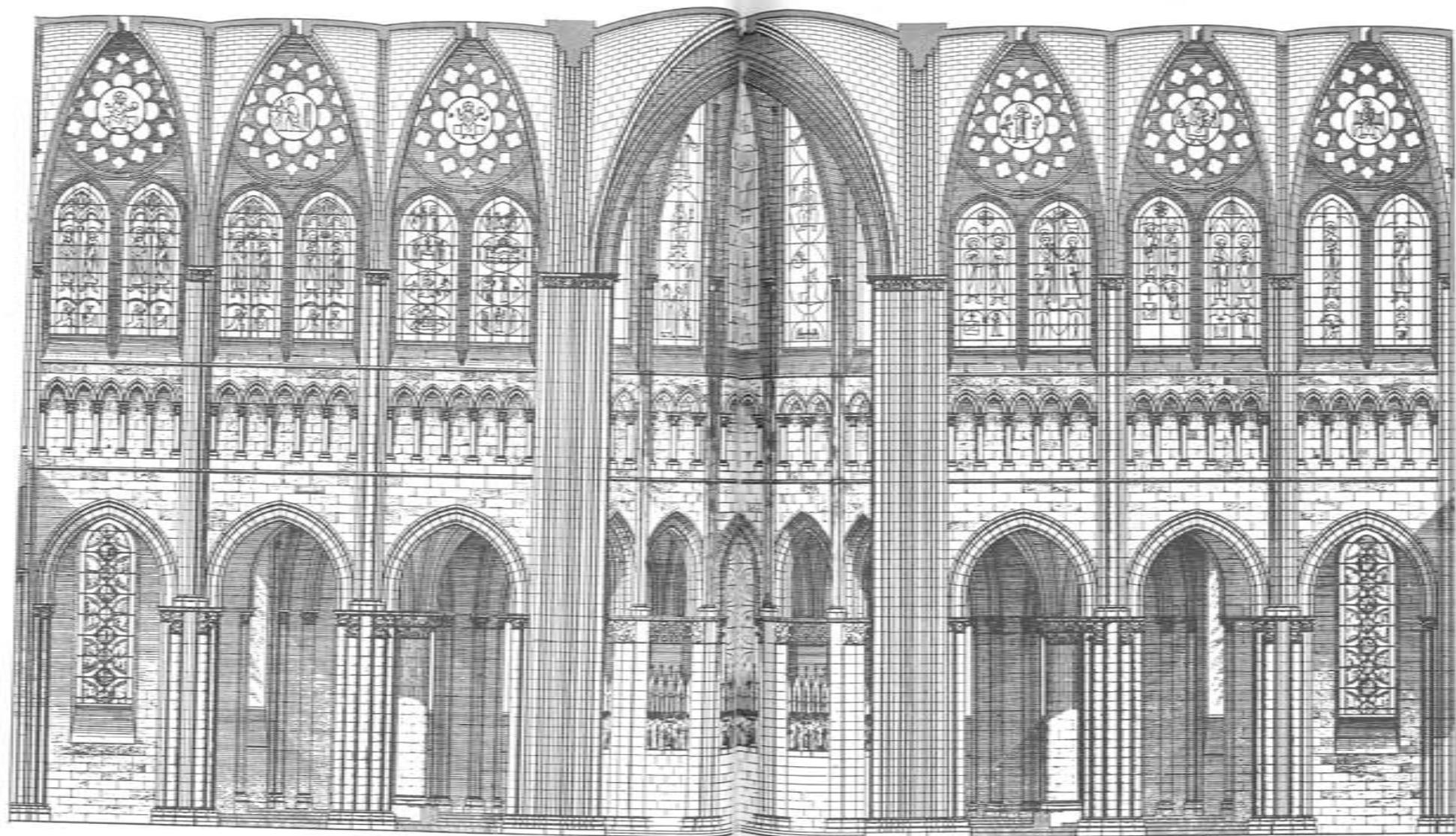


Ilustración 76.

Interior del transepto de la catedral de Chartres, con vista sobre el coro. La construcción de estilo gótico flamígero que separa el interior del coro de los deambulatorios no corresponde a la concepción arquitectónica inicial, que había dado prioridad a la claridad del espacio interior. Según un grabado de J.-B. A. Lassus.

antigua, de una legibilidad accesible a todo el mundo.

Sin embargo, ¿quién podría parar el impulso de estas bóvedas que nace en las columnas en haz de las arcadas y se apoya en los pilares entregados? Las bóvedas no están simplemente apoyadas en los pilares, como tampoco éstos están simplemente adosados a los muros. Todos los elementos, bóvedas, paredes y pilares, constituyen un conjunto orgánico semejante al cáliz de una flor, con sus nervaduras y sus membranas. En la ascensión abrupta del abanico de las bóvedas ya se anuncia el milagro del estilo gótico flamígero. Aun cuando el mismo núcleo de piedra, sus salientes y sus redondeces sean todavía materia bruta, su pesadez ha sido vencida. Las bóvedas, allí donde se unen la curva de las nervaduras, la punta aguda de los arcos perpiños y la de los arcos formeros, se despliegan como hojas. Escoto Erígena⁵² enseñaba que los estados inferiores de la existencia serían absorbidos, al final de los tiempos, en los estados superiores: el mundo mineral en el vegetal, el vegetal en el animal, el animal en el psíquico y este último en el espiritual puro; y ello no por una mezcla de las formas, sino al término de una reímersión de la substancia más grosera en la más sutil. La formación misma del templo gótico parece prefigurar esta mutación.



«Como a los miembros de un cuerpo poderoso, Dios atribuyó a cada naturaleza, distinguiendo la situación y el nombre, la medida apropiada y el papel conveniente. Nada confuso había en

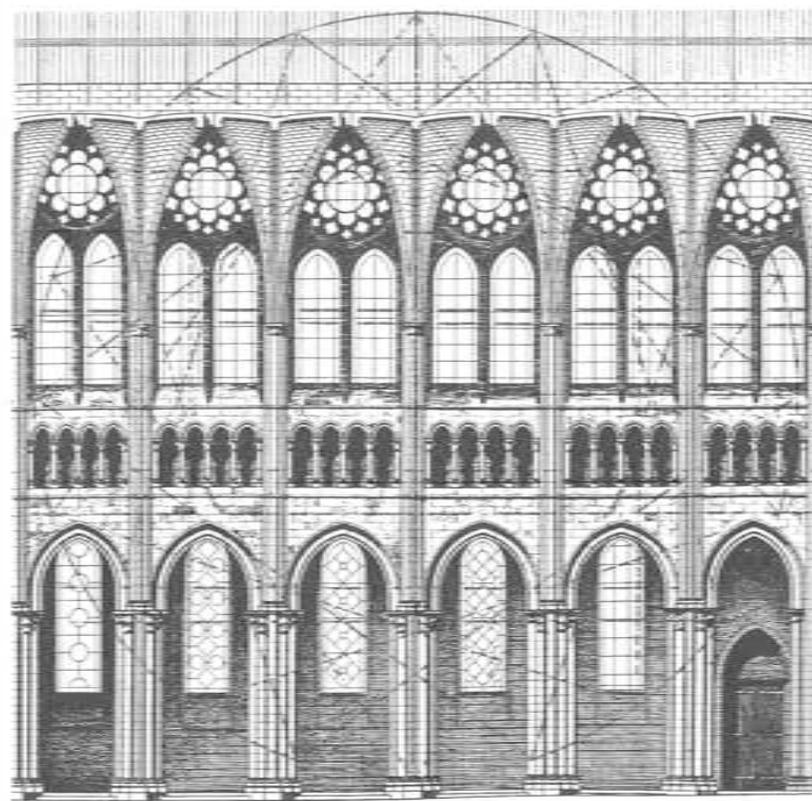


Ilustración 77.

La estructuración en altura de las paredes de la nave central parece corresponder a dos decágonos regulares, colocados en ángulo recto uno con respecto al otro. La división del círculo en diez partes da lugar a la «proporción armónica», a la «sección áurea». Dibujo establecido sobre la base de un grabado muy preciso de Lassus.

52 - Escoto Erígena, *Periphyseon*.

Dios, ni informe, en ese tiempo precursor, pues la materia de las cosas, apenas creada, era formada enseguida según las especies correspondientes [...]. Lo englobó todo, consolidó lo interior, protegió lo exterior, cuidó de lo alto y sostuvo a lo bajo, al tiempo que enlazaba los diferentes elementos con un arte insondable, reconciliando y uniendo los contrarios en un equilibrio maravilloso, haciendo fuerza sobre los ligeros para que no escaparan y sosteniendo a los pesados para que no se derrumbaran». Así es cómo, en el siglo XII, cuando vivía en Bonneval, cerca de Chartres, el abad Arnold describía la Creación⁵³. Sus escritos nos dan una idea de lo que podía representar la construcción de una catedral para los hombres de esa época, y hasta qué punto su realización técnica ya era en sí misma una imagen de la creación.

Según la Biblia, Dios ordenó todas las cosas «según la medida, el número y el peso». Los filósofos de la Edad Media dedujeron de ello que medida, número y peso eran los diferentes aspectos de un único y mismo orden de las cosas. Encontraron la confirmación de este hecho en las leyes de la estática; según la ley de la palanca, por ejemplo, los pesos dispuestos a cada lado de un eje se equilibran en una relación inversamente proporcional a la longitud de la palanca: por esto la superficie, la cantidad y el peso se subordinan unos a otros según la ley de la proporción.

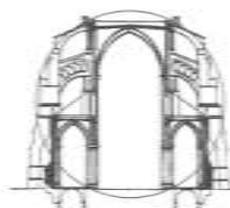
A principios del siglo XIII ya se enseñaba que el equilibrio de un cuerpo resultaba de la anulación recíproca de dos fuerzas antagonistas⁵⁴. Este descubrimiento sin duda fue determinante en las decisiones de construcción de las catedrales góticas, en particular para la utilización de contrafuertes y arbotantes. De lo que pode-

mos estar seguros es de que el maestro de obras gótico hacía de la unidad geométrica una exigencia no sólo de armonía sino también de estabilidad. El arquitecto Jean Mignot, al lanzar su célebre fórmula a los arquitectos de la catedral de Milán: *ars sine scientia nihil est* («el arte sin la ciencia no es nada»), les ponía en guardia contra el peligro de apartarse de las proporciones regidas por una figura directriz y el riesgo de ver derrumbarse el edificio. Los italianos, para quienes el gótico era en definitiva algo ajeno, replicaron que un elemento de construcción colocado a plomo no podía caer; no obstante, por seguridad y para asegurarse de desmentir la teoría de Mignot, reforzaron sus pilares con piezas de hierro⁵⁵...

Así pues, la figura geométrica directriz, en la que se inscribía el plano de una catedral y que a su vez se inscribía en un círculo, tenía también la función de asegurar la estabilidad del edificio, la cual no reside tan sólo en la inercia de las masas, sino en el equilibrio de las fuerzas que se enfrentan. En efecto, el dibujo en sección de una catedral como Chartres, con sus arbotantes en cada lado, parece inscribirse en un círculo cuyo centro se sitúa aproximadamente a media altura de la nave central.

La forma entera de la catedral gótica parece proceder de la división armónica del círculo. Como para hacer manifiesto este principio también a los ojos de los ignorantes, el centro de la fachada de la iglesia está señalado por la rosa geométrica del gran rosetón.

En su *Convite*, Dante dice que la geometría se mueve entre dos magnitudes no mensurables: el punto, que está en el origen de toda figura pero carece él mismo de extensión, y el círculo (o la esfera), cuya forma no se deja agotar por ningu-



53 - J. M. Parent, *La doctrine...*, op. cit.

54 - P. Dubem, *Les Origines de la Statique*, París, 1905.

55 - J. S. Ackermann, «*Ars sine scientia nihil est*, Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan», in *Art Bulletin*, XXXI, 1949.

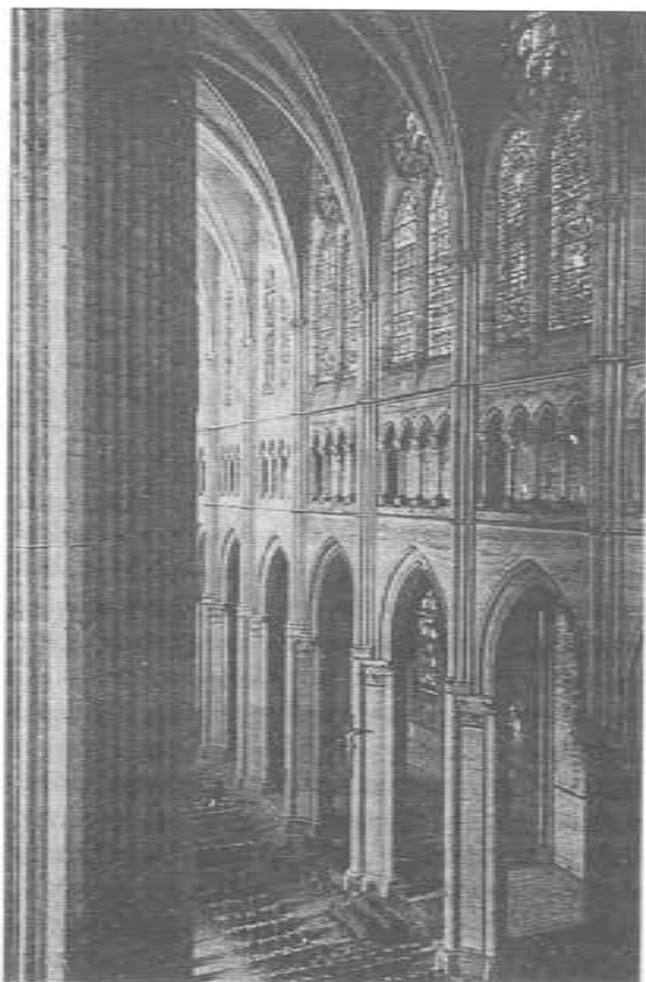


Foto 10.
Vista sobre la nave central
de la catedral de Chartres
desde el triforio.

na subdivisión; ambos son símbolos de la unidad divina.

Dante vivió un siglo más tarde que los constructores de las primeras catedrales; su gran poema es, sin embargo, el perfecto contrapunto de éstas, pues expresa en verso una visión del mundo que se puede calificar de gótica. Si las grandes catedrales góticas hubieran nacido en Italia, tal vez no habría existido la *Divina Comedia*: es raro que

aparezcan grandes sumas espirituales en el mismo momento en campos artísticos distintos.

Dante, al final de su *Divina Comedia*, recurre a un símbolo que da a la subdivisión del círculo (el alfa y el omega de la geometría arquitectónica gótica) su significación suprema; en el ser divino, que se aparece al poeta en la forma de un triple círculo de luz, se dibuja el arquetipo del ser humano. «Como el geómetra, que se aplica a cuadrar el círculo y no encuentra, pensando, el principio que necesita, estaba yo ante aquella nueva visión; quería ver cómo se adaptaba la imagen al círculo y cómo se inscribía en él» (*Paraíso*, XXXIII, 133-138).

Saber dónde situar el compás para hacer derivar del círculo cierta forma o, inversamente, partiendo de una forma dada y de su figura directriz, saber encontrar la unidad del círculo, era para los constructores de la Edad Media el *súmmum* del arte. Esta técnica no podía aplicarse de manera esquemática, sino que debía adaptarse en cada caso a las variaciones de las condiciones materiales y geográficas, con discernimiento y sobre la base de una idea creadora. La plena posesión de esta técnica era una prueba irrefutable de maestría. Sensibilidad artística y conocimiento intuitivo debían unirse, pues encontrar el centro alrededor del cual todas las formas se ordenan es el símbolo —y también el eco— de la conciencia adquirida, en el interior del ser, del centro espiritual: esta referencia en el fondo del corazón, en función de la cual se define nuestra existencia. Encontramos el eco de esto en los dichos de los canteros del gótico tardío²⁶:

«Un punto que va a lo largo del círculo,
Que se inscribe en un cuadrado y en un triángulo;

56 - C. Alhard von Drach, *Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzen-Grund*, Marburgo, 1897.

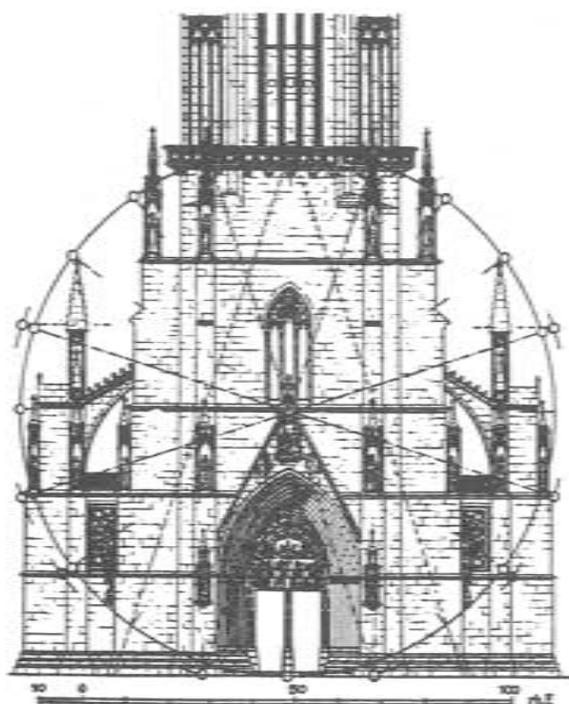


Ilustración 78.
Fachada de la catedral de
Friburgo de Brisgovia, ins-
crita en un círculo dividi-
do en diez partes, según
R. Mössel.

Lo encontráis, y lo tenéis todo.
Y habéis salido del sufrimiento, de la angus-
tia y del peligro;
Y sois maestros del arte entero,
Si no se comprende, entonces es en vano...

Arte del compás y justicia,
Don que, sin Dios, nadie posee...»



LAS VIDRIERAS SAGRADAS

EL INTERIOR DE LAS IGLESIAS ROMÁNICAS esta-
ba en general adornado con frescos; los muros de
debajo de las ventanas, las bóvedas de nicho del
ábside y a menudo también el techo de madera
plano se prestaban a la decoración como las pági-
nas blancas de un libro. Las catedrales góticas
tenían poca superficie que ofrecer a los frescos;
es cierto que las capillas, las cornisas y las ner-
vaduras estaban pintadas, y las cúpulas sembra-
das de estrellas doradas, pero la mayor parte de
la decoración estaba concentrada en esos tapices
de luz en que se habían convertido las ventanas
que, cada vez más, sustituían a los muros. Uno
de los rasgos característicos del arte gótico es el
de no añadir simplemente la decoración figurati-
va al edificio; ya no se trata de pintar las imá-
genes en los muros ni de repartirlas por su super-
ficie como preciosas guarniciones en relieve. Así
como la decoración esculpida en la piedra forma
parte integrante del edificio (en forma de colum-
na, de arquivolta o de nervadura), también la vidrie-
ra pertenece íntimamente al edificio, que, sin ella,
ni siquiera existiría. Hay que recordarlo: los
muros de las catedrales góticas no están horada-
dos con ventanas para permitir la visión del
mundo exterior, sino que su papel es ser, seme-
jantes a las de la Jerusalén celestial, tabiques de
luz o gemas resplandecientes.

Henos aquí ante unas imágenes convertidas
en paredes, paredes de luz... y es verdad que la
luz sólo se hace perceptible después de haber atra-
vesado la materia de las vidrieras, esos cristales
coloreados y translúcidos: la luz en sí no se ve,
no se distingue más que los objetos que ella ilu-

mina o la cegadora claridad de un destello de sol. Es en su refracción por el vidrio como la luz despliega su riqueza interior de colores, convirtiéndose ella misma en objeto de contemplación.

Cuando los simbolistas de la Edad Media comparan las vidrieras con la Sagrada Escritura o con sus transmisores⁵⁷, no es por gusto de las sutilezas: las imágenes transparentes son semejantes a la Sagradas Escrituras en la medida en que, como éstas, ponen la luz divina al alcance de la visión humana; sin este proceso de refracción la luz cegaría los ojos con su brillo.

La refracción de la luz blanca, incolora, en innumerables colores, es el símbolo más evidente del Intelecto divino, el Logos, en la medida en que éste —él mismo indiviso— contiene las formas esenciales de todas las cosas. En efecto, los colores son propiedades de la luz; y las propiedades, caracteres esenciales, es decir, «formas», en el sentido que este término poseía en el pensamiento medieval.

Ulrico Engelberto de Estrasburgo, discípulo de Alberto Magno y representante de la tendencia espiritual que reinaba en Chartres, escribía de la belleza: «La causa esencial de las cosas se asemeja a la luz física, que es una por naturaleza y sin embargo constituye la belleza de todos los colores, los cuales son tanto más bellos cuanto más luz contienen; su multiplicidad proviene de la diversidad de las superficies que reciben la luz, y que son tanto más feas y carentes de forma cuanto más privadas de ella están. De modo similar, la luz divina es una por naturaleza y contiene de modo simple e indiferenciado todo lo que aparece como bello en las formas creadas, cuya diversidad proviene de sus constituyentes materiales; éstos son más o menos informes en la medida en que son diferentes de la luz espiritual original.

Por esto la belleza de las formas no reside en su multiplicidad, sino que más bien tiene su base en la luz espiritual que, en sí misma, es uniforme. Pues la luz que forma toda cosa aparece de modo inmediato, y cuanto más una forma capta en sí esta luz, más será bella y semejante a su origen»⁵⁸.

Con respecto al reflejo del Logos, que se refracta de grado en grado, Dante nos dice:

«Lo que no muere y lo que puede morir
no son sino esplendor de esta idea
que engendra amando nuestro Señor;
pues la viva luz que deriva
de su brillo, y no se desune ni de él
ni del amor que en ellos se hace tres,
por su bondad junta sus rayos,
como en un espejo, en nueve substancias,
permaneciendo eternamente una.
Después desciende a las últimas potencias,
de acto en acto, haciéndose tal
que ya no produce más que breves

[contingencias;

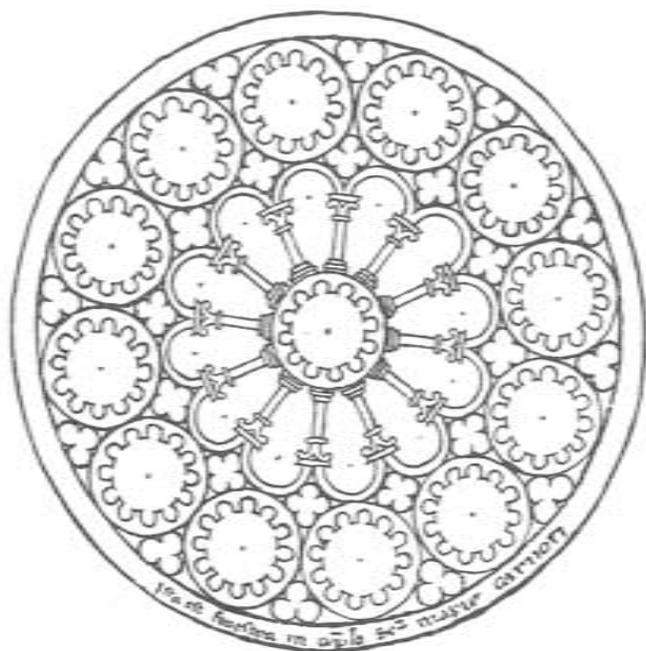
y esas contingencias entiendo que son
las cosas engendradas que el cielo produce,
moviéndose, con semillas y sin ellas.
La cera de éstas y el cielo que las moldea
no son de un solo modo; y por ello refleja
más o menos la luz bajo el signo ideal».
(*Paraíso*, XIII, 52-69).

En Oriente, en Bizancio y también en el mundo islámico, donde nació el arte de la vidriera, lo que se hacía era engastar los trozos de vidrio coloreado en una red de estuco endurecido. Las varillas de plomo parecen haber sido utilizadas por primera vez como montura en el Occidente

57 - Durandus y Honorius Augustodunensis. Véase Joseph Sauer, *Symbolik der Kirchengebäude*.

58 - Ulrico Engelberto de Estrasburgo, *De Pulchro*. Según la traducción inglesa de Ananda K. Coomaraswamy en «Medieval Aesthetic I», *The Art Bulletin*, XVII, 1, 1935 [Trad. cast.: *Teoría medieval de la belleza*, José J. de Olañeta, Editor, 1987].

Ilustración 79.
Rosetón de la fachada occidental de la catedral de Chartres, tal como lo reprodujo Villard de Honnecourt en el siglo XIII.



latino; es el medio que permitió transformar el conjunto de trozos de color de una simple ornamentación en verdaderos cuadros.

En el siglo XII, el monje Teófilo daba los consejos siguientes: «Si quieres componer vidrieras, empieza preparando una tabla de madera bastante larga y ancha, de modo que puedas medir en ella dos veces la superficie de una única vidriera. Toma tiza, ráspala con un cuchillo sobre toda la tabla, rocía con agua y frota bien toda la superficie con un trapo. Cuando esté seco, toma las medidas de la anchura y la longitud de una vidriera y, con ayuda de una regla y un compás, trasládala a la tabla con plomo o zinc y, si quieres una orla, dibújala de la anchura deseada y según el modelo que te guste. Una vez hecho esto, dibuja entonces las imágenes, tantas como quieras, primero con plomo y zinc, después con color rojo

o negro, de modo que dibujes cuidadosamente todas las líneas, pues más tarde, cuando las pintes sobre el vidrio, habrá que mezclar las sombras y las luces siguiendo la tabla. Cuando distribuyas la diversidad de los vestidos, apunta cada color en su sitio y, al igual que con todo lo que quieras pintar, designa cada color con una letra. A continuación toma un recipiente de plomo en el que habrás mezclado agua y tiza en polvo, fabricate dos o tres pinceles con pelos de la cola de una marta o un petigrís, de una ardilla o un gato, o de la crin de un asno. Toma un pedazo de vidrio, de la clase que quieras, pero más grande que el espacio donde debe colocarse, ponlo en ese lugar y dibuja en él todos los trazos que puedas ver en la tabla a través del vidrio»⁵⁹.

Los trazos dibujados sobre el vidrio todavía tenían que pasar por el fuego, y los diferentes trozos de vidrio tenían que cortarse y ensamblarse mediante las varillas de plomo, siguiendo el esbozo de la tabla de madera.

Las grandes vidrieras, por razones de estética, estaban divididas en paneles del mismo tamaño. Así, su forma general conservaba algo del carácter geométrico de la red original en estuco. Esto es precisamente un aspecto que el espíritu especulativo de los artistas medievales explotó en beneficio propio al asociar en constelaciones regulares motivos que se correspondían, como los temas ejemplares del Antiguo y el Nuevo Testamento.

A los ojos de los maestros góticos, la forma por excelencia fue el rosetón, ya que unía el simbolismo geométrico con el de la luz; en él se expresa la quintaesencia de este estilo. En Chartres todos los ajimeces que ocupan los muros laterales tienen la cúspide adornada con pequeñas rosas; además, tres grandes rosetones, desplegados como rue-

59 - Theophilus Presbiter, *Schedula diversarum artium*, in *Quellenschriften zur Kunstgeschichte*, vol. VII.



Ilustración 80.
Un rosetón de la catedral
de Lausana. Dibujo de Vi-
llard de Honnecourt.

das cósmicas, irradian al oeste, al sur y al norte, encima de la entrada occidental y en los dos brazos del transepto. La ordenación de sus representaciones corresponde a los tres significados principales que el símbolo de la rueda ha encerrado en todas las tradiciones.

El rosetón occidental nos muestra el Juicio final. Cristo reina en su centro, rodeado de los cuatro animales apocalípticos y de los arcánge-

les; juzga a los resucitados que vienen a él desde el exterior, precipitándolos en las fauces del Infierno o en el seno de Abraham. En su rotación perpetua, la rueda plasma el tiempo: lo que deviene y lo que pasa; pero su cubo, que permanece fijo, corresponde a la eternidad y a la Verdad que juzga a lo efímero.

El rosetón meridional hace aparecer a Cristo en su gloria. Con el cáliz en la mano, bendice a los seres celestiales que forman un círculo alrededor de él y de los veinticuatro Ancianos, que en sus laúdes cantan sus alabanzas. Cristo es el sol divino y la vidriera entera es su aureola.

En el centro del rosetón septentrional reina la Virgen María, con el niño sobre sus rodillas. Sostiene el cetro de flor de lis; las palomas del Espíritu Santo descienden sobre ella, los serafines y los querubines revolotean alrededor y los reyes de Judá, sus antepasados, la rodean con un segundo círculo. Aquí, la rueda del mundo se ha convertido en rosa, flor de la pureza, la inocencia y la nobleza de alma, que abre su cáliz en una rueda dispuesta a absorber el sol del Espíritu divino.

Santa Hildegarda de Bingen consideraba que la rueda y su rotación sin principio ni fin era la doble imagen de lo eterno y lo temporal. «La divinidad —escribe— está siempre entera y de ningún modo dividida, tanto en su poder de predicación como en su obra, pues no tiene ni principio ni fin y no se puede captar en su intemporalidad. Es como un círculo que lo contiene todo [...]»⁶⁰.

Dante, por su parte, nos dice:

«No de otro modo el triunfo que gira
siempre alrededor del punto que me venció,
y que parece incluido en lo que incluye»
(*Paraíso*, XXX, 10-12)

60 - Hildegarda de Bingen. *Gott ist am Werk* (*De operatione dei*), trad. H. Schippers, cap. I, Otten, 1958.

Y ya Gregorio Nacianceno cantaba:

«En Ti el universo reposa y al mismo tiempo se lanza hacia Ti. Pues todo desemboca en Ti, que eres uno y todo, y no eres sin embargo nada de todo esto [...]».

Cuando describe los coros celestiales, Dante recurre tanto a la imagen de la rueda en movimiento como al cáliz abierto en corola:

«En forma, pues, de rosa blanca
se me mostraba la milicia santa
que Cristo hizo esposa suya con su sangre;
pero la otra, que volando ve y canta
la gloria de Aquel que la enamora,
y la bondad que la ha hecho tan excelente,
lo mismo que un enjambre de abejas que ya
se posa sobre las flores, ya vuelve
allí donde su trabajo adquiere sabor,
descendía a la gran flor que se adorna
con tantas hojas, y desde allí regresaba
a donde su amor siempre permanece».
(*Paraíso*, XXXI, 1-12)



LA LITURGIA Y EL ARTE

EL ALTAR ES A LA CATEDRAL LO QUE EL CORAZÓN ES AL CUERPO. Sólo la presencia de Dios en el sacrificio de la misa transforma el edificio inanimado en un ser vivo.

Todo el arte religioso tiene sus raíces en la liturgia, que envuelve el secreto de la eucaristía y lo hace, en cierta medida, perceptible. Al asociar el gesto con la palabra, las vestiduras jerárquicas con la función eclesiástica, el canto con la adoración, la liturgia aproxima la celebración de la misa a un espectáculo sagrado y se convierte así en el modelo del arte religioso.

En la época gótica, los usos litúrgicos estaban fijados en sus líneas generales sin estar todavía uniformizados y definidos en todas sus prolongaciones; se podría decir que se encontraban aún en una fase de creación⁶¹. Esto no dejaba de representar un inconveniente respecto a la unidad exterior de la Iglesia, pero daba también a la conciencia la posibilidad de concebir la liturgia como un arte medio divino, medio humano, que se agrandaba en círculos alrededor del núcleo representado por el festín eucarístico.

La liturgia encuentra un eco en el espacio de la iglesia y en su iconografía. Para la Iglesia ortodoxa griega, el icono —la imagen que es el soporte de la meditación— es una parte integrante de la liturgia. Después de la victoria de los partidarios de los iconos sobre los iconoclastas, el icono de Cristo (o el de un santo que vive en Cristo) adquiere el valor de un testimonio visible de lo que el sacrificio de la misa realiza de manera invisible. El hecho de que Dios tomara forma humana hace posible su representación;

61 - J. A. Jungmann, *Missarum Solemnia*. Coll. *Théologie, Études publ. sous la dir. de la Faculté de théologie S. J. de Lyon-Fourvière*, Paris, 1956.

su imagen se convierte así en uno de los instrumentos de su gracia y nos da —pues el reflejo recuerda al modelo original— la intuición de la visión divina. Para cumplir su función, el icono debe obedecer, tanto en su composición como en su contenido, a las reglas de la transmisión sagrada.

La Iglesia romana nunca ha atribuido a la imagen una significación por decirlo así sacramental. La consideraba ante todo un medio de enseñanza. Pero cuando la doctrina, como era el caso en la Edad Media, no se entendía tan sólo en el sentido propio y común, sino también en varios niveles espirituales, el arte religioso tenía que tener la misma amplitud, desde la simple representación figurativa hasta la «anagogía».

Como, por ejemplo, la hilera de once personajes que adornan los derrames de la puerta central de la portada norte de Chartres. Empieza con la estatua de Melquisedec, «rey de Salem y sacerdote del Altísimo», que bendice a Abraham, y termina con la de Pedro, lugarteniente sacerdotal de Cristo. Entre ellos se encuentran Abraham, Moisés, Samuel, David, y después, en el derrame de enfrente, Isaías, Jeremías, el anciano Simeón y Juan Bautista. Estos personajes son todos «prefiguraciones» de Cristo, al que representan en su doble aspecto de Sacerdote y de Víctima divina. Constituyen en cierto modo un comentario a la liturgia.

El apóstol Pablo da a Cristo el título de «Sumo Sacerdote según la orden de Melquisedec», lo que se manifiesta con el hecho de que Melquisedec y Pedro tienen ambos en la mano el cáliz de la santa Cena. El primero, un anciano extraño y misterioso, lleva un vestido medio regio medio litúrgico, mientras que Pedro está revestido con los



Foto 14.

Los personajes esculpidos en el derrame izquierdo de la puerta central de la portada norte son, de izquierda a derecha: Melquisedec con el cáliz y el incensario, Abraham y su hijo Isaac atado para el sacrificio, Moisés con las Tablas de la Ley y la serpiente de bronce en forma de dragón, Samuel con el cordero del sacrificio, y finalmente David.

ornamentos del obispo de Roma, tal como los llevaban los papas de principios del siglo XIII.

Con Abraham, que sigue a Melquisedec, se instaure otro tipo de sacrificio, sangriento, que será finalmente realizado y abolido por Cristo: el patriarca se dispone a inmolar a su hijo Isaac maniatado, cuando, a su izquierda, aparece un ángel por encima de él que suspende su gesto y señala a un carnero que está a los pies del muchacho. Esta escena bíblica manifiesta de forma elocuente cómo cada pasaje de la Sagrada Escritura es susceptible de interpretaciones en diferentes niveles de sentido, como lo enseñaban los exégetas medievales, siguiendo en esto una antigua tradición. Según Guillermo Durand, los principales significados de la Escritura son cuatro: los sentidos histórico, alegórico, tropológico y anagógico. En el sentido histórico, Jerusalén es la ciudad de Pales-

tina hacia la que se dirigen los peregrinos; en el sentido alegórico (o moral), es la Iglesia militante; en el sentido tropológico, es el alma cristiana y, en el sentido anagógico, la Jerusalén celestial, la patria eterna.

Aplicada al sacrificio de Abraham, la interpretación histórica nos enseña cómo, por orden de Dios, el carnero sacrificial toma el lugar del hombre. Volvemos a encontrar al animal entre las manos de los cuatro personajes de la misma hilera: Samuel, con el rostro velado, prepara el cordero sacrificial, que vuelve a aparecer en los brazos del décimo y antepenúltimo personaje, esta vez como emblema que designa a san Juan Bautista, «he aquí al cordero de Dios que quita los pecados del mundo». El animal sacrificial que ha tomado el lugar de Isaac es aquí la prefiguración del Hombre-Dios.

En el sentido alegórico, es Abraham quien, al ofrecer a Dios este hijo amado por encima de todo, se sacrifica a sí mismo.

Desde el punto de vista tropológico, este sacrificio de Isaac (perfectamente realizado en intención) santifica a toda su descendencia, el pueblo de Israel: pues lo que ha sido sacrificado a Dios, y reprodigado por Él, es sagrado. Lo que nos conduce al sentido anagógico, primero en este contexto: el sacrificio del Hombre-Dios.

Entre Abraham y Samuel se encuentra Moisés, con las Tablas de la Ley y la columna sobre la que se levanta la serpiente de bronce, símbolo anunciador de la elevación de Cristo en la cruz.

Después de Samuel viene David, el rey que sufre por su pueblo, tocado con una corona de espinas.

Isaías, primero de los personajes del derrame que está enfrente, designa «el renuevo que brotará de la raíz de Jesé»; surge del vientre de Jesé, echado bajo los pies del profeta.

El personaje siguiente, Jeremías, tiene sobre el pecho una cruz inscrita en un círculo.

El anciano Simeón lleva en brazos al Niño Jesús, al que acaba de acoger sobre el altar. Le sigue Juan Bautista y luego, en último lugar, viene Pedro.

Émile Mâle ha hablado de estas estatuas de forma muy pertinente: «El misterioso cáliz que aparece, al comienzo de la historia, en las manos de Melquisedec, vuelve a encontrarse en las de san Pedro. Con ello el ciclo se cierra. Cada uno de estos personajes es, pues, una especie de cristóforo, y se transmiten de generación en generación el signo misterioso»⁶².

Según la interpretación de los exégetas medievales (que siguen en esto a los Padres de la Iglesia), el Antiguo Testamento expresa de forma velada y simbólica las verdades del Nuevo. *Quod Moyses velat Christi doctrina revelat* («lo que Moisés cubre con un velo, la doctrina de Cristo lo revela») es la frase que Suger hizo inscribir en una de las vidrieras de Saint-Denis. En la misma perspectiva, los sacerdotes de la Antigua Alianza se refieren a Dios en cuanto Señor de la Ley y del orden cósmico, mientras que los de la Nueva Alianza lo consideran como fuente y transmisor de la Gracia. Inocencio III, en su tratado *De sacro altaris mysterio*⁶³, que data de hacia el año 1200, explica desde esta óptica el significado de las vestiduras sacerdotales. He aquí lo que escribe acerca del vestido ceremonial del sumo sacerdote judío: «Adornado con estas vestiduras, el sumo sacerdote llevaba sobre sí una imagen del universo. La pieza blanca que le ceñía la cintura se puede considerar una imagen de la tierra, ya que el lino del que estaba hecha viene de la tierra. El cinturón, con sus hilos y sus calados, representa el océano que rodea a la tierra. El color amarillo del vesti-

62 - Émile Mâle, *L'Art religieux...*, op. cit., p. 178.

63 - Inocencio III, *De sacro altaris mysterio*. Patrología latina, Migne, CCVXII.

do significa el aire, los cascabeles [que llevaba cosidos], el retumbar del trueno, las granadas [de oro], el resplandor del relámpago. Las cuatro piezas de vestir de que estaba compuesto el traje sacerdotal [tanto el del sacerdote ordinario como el del sumo sacerdote] remiten a los cuatro humores o a los cuatro elementos. La túnica multicolor simboliza el cielo estrellado; los hilos de oro que se mezclaban con los colores evocan el calor vital que lo penetra todo. Las dos piedras de ónice [que estaban fijadas en las hombreras] recuerdan el sol y la luna, o las dos bóvedas del cielo, al igual que las doce piedras preciosas que adornaban el pectoral recuerdan las doce constelaciones [del zodiaco]; este pectoral se llamaba "principio director del juicio" porque estaba fijado en el centro y porque todo lo que une lo terrenal con lo celestial ha sido instaurado de acuerdo con un orden perfecto. El curso del cielo ordena realmente las cosas terrestres, las estaciones, lo caliente y lo frío, y las dos cualidades que las unen, lo seco y lo húmedo. La interrelación de los elementos, los humores y las estaciones es sugerida por los anillos, las cadenas y los ganchos [que enlazaban el pectoral con las piedras de ónice de los hombros]. La mitra designaba el cielo visible y la lámina de oro que la coronaba, la divinidad que reina sobre todas las cosas. La exactitud de esta interpretación encuentra su confirmación en un pasaje del *Libro de la sabiduría*: "Pues sobre su largo vestido el mundo entero estaba representado, las acciones gloriosas de los Padres estaban grabadas en las cuatro hileras de piedras y tu majestad descansaba sobre la diadema de su cabeza." [...]

»Los vestidos del sacerdote del Evangelio evocan, en cambio, otra cosa en sus relaciones con la cabeza y los miembros [...]

»El amito [en el origen era un velo que cubría la cabeza], con el que el sacerdote se envuelve la cabeza, corresponde a la nube, pues en el *Apocalipsis* se dice que un ángel vigoroso del Señor descendió del cielo, revestido con una nube [...]

»El alba, un vestido de lino completamente diferente de las pieles de animal con las que Adán se vistió después de la caída, significa la vida nueva [...], a propósito de lo cual el apóstol dice que hay que "rechazar al hombre antiguo, el de vuestro antiguo comportamiento, y revestirse del hombre nuevo, que ha sido creado según Dios". En efecto, cuando la Transfiguración, "su rostro brilló como el sol, sus vestidos se volvieron blancos como la nieve" [...]

»El cinturón dorado simboliza el amor perfecto de Cristo [...]; el apóstol dice de él: "Dándome la vuelta, vi una especie de hijo de hombre, ceñido a la altura del pecho con un cinto de oro" [...]

»La estola [también llamada tejido de oración] que el sacerdote se pone sobre los hombros muestra que lleva el yugo del Señor.

»La túnica [...] representa la doctrina divina de Cristo [...]. Tiene por modelo la túnica que los soldados no quisieron romper en pedazos porque no tenía costuras [...]

»Sobre la túnica, el sumo sacerdote reviste la dalmática, que, por su holgura, representa la misericordia de Cristo [...]

»Los guantes episcopales implican la prudencia [...]

»La casulla designa el amor, pues "el amor vela el número de pecados" [...] El amor es también el vestido de boda del que habla el Señor en el Evangelio: "Amigo ¿cómo has entrado aquí sin tener el vestido de boda?" [...]



Ilustración 81.
Báculo del arzobispo de Sens Pierre de Chartre, datado en el siglo XIII. La voluta adornada con esmaltes de colores termina en una flor, como la vara de Aarón.

»La mitra del sumo sacerdote, con sus dos cuernos, simboliza el conocimiento de los dos Testamentos [...]

»El anillo [del obispo] es el emblema de la fidelidad [...]

»El báculo [episcopal] significa el restablecimiento del orden impuesto por el pastor [...]



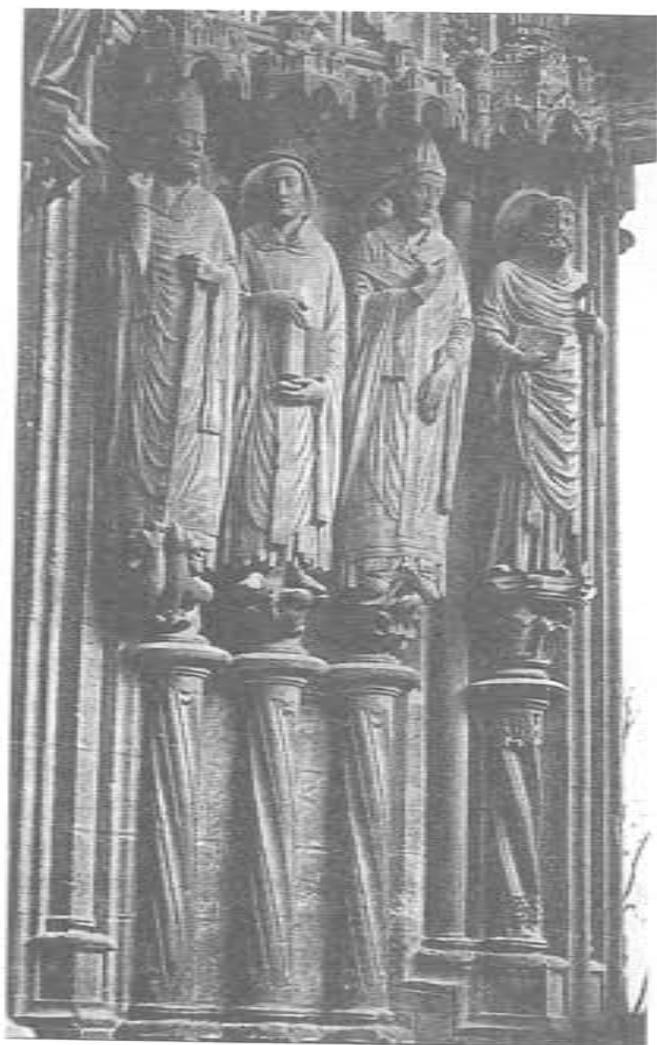
Esta concepción, que ve en las formas hieráticas de la liturgia un lenguaje simbólico espiritual, exige necesariamente un arte para el que la forma hierática es la más perfecta. El ejemplo de ello lo dan las once estatuas que acabamos de describir. Forman el grupo más antiguo entre la multitud de personajes que adornan las portadas de los brazos del transepto de Chartres, la totalidad de cuya decoración se concibió en una vasta temática homogénea, pero no fue realizada sino progresivamente, entre el principio y la mitad del siglo XIII.

Comparados con las representaciones de la Portada Real, estos once «cristóforos» se podrían calificar de «naturalistas»; aunque estén pegados a la pared como si fueran bajorrelieves, ya no tienen esa forma perfectamente integrada en el edificio y de la que emana una intensa irradiación espiritual, que caracterizaba a los reyes y patriarcas de las portadas del gótico primitivo. Se tiene la impresión de que el escultor dibujó primero el contorno de cada personaje en una placa rectangular y después hizo emerger gradualmente su cuerpo de la profundidad de la piedra. Sin duda ésta es la razón de que estas representaciones nos parezcan más torpes que la mayoría de las estatuas más

tardías, las cuales, como esculpidas siguiendo un modelo vivo, parecen moverse libremente sobre su eje. Sin embargo, la gran superioridad de las obras realizadas antes de 1220 (entre ellas los apóstoles de la puerta central de la portada sur) reside en el hecho de que sus rasgos pertenecen todavía a la forma muy generalizada de un tipo tradicional; cuando uno las contempla, no le preocupa saber si determinado santo o profeta pudo parecerse realmente; basta con que, en sus líneas generales, su apariencia sea convincente. Por el contrario, ante las obras más tardías, uno no puede evitar pensar: «María no pudo parecerse a esto; Salomón no tenía sin duda esta cara». Cuanto mayor sea el éxito del escultor en su intento de evocar la impresión de un ser vivo, de fijar el reflejo fugitivo de una expresión, menor será la probabilidad de que su obra sea percibida como auténtica; tanto más molesta será la intrusión de su propia concepción en la del creyente, forjada con el contacto de la Escritura sagrada.

En casos excepcionales, ocurre que un artista particularmente dotado, que bebe en la fuente de su propia madurez espiritual, llega a dar forma a una imagen tan próxima a la realidad que parece conjugar irresistiblemente la naturaleza y la santidad hasta en sus menores detalles. Esto se aplica por ejemplo al maestro que esculpió las estatuas de san Martín, san Jerónimo y san Gregorio que se encuentran en el derrame derecho de la puerta derecha de la portada sur. Sin duda estuvo protegido contra lo arbitrario de un desbordamiento de su sensibilidad por la actitud hierática y la sensibilidad manifiestamente aristocrática de su tiempo; una generación más tarde, el arte (en sus intentos de producir representaciones fieles de tipos humanos) ya no llegará prácticamente a sustraerse a

Foto 15.
Personajes del derrame de-
recho de la puerta de la
derecha de la portada sur:
san Martín, san Jerónimo,
san Gregorio y san Avito.
La estatua situada más al
exterior es claramente de
un estilo más tardío.



la concepción generalizada, medio cortés, medio burguesa, tal como se expresa ya —aunque de una forma amable y dulce— en la estatua tan admirada de santa Modesta, en un pilar del porche sur.

En el parteluz central de la portada sur, entre las dos filas de apóstoles de los derrames, la estatua de Cristo enseñando muestra precisamente

los límites aún tolerables de esta tendencia a la humanización, a la expresividad psicológica y finalmente al naturalismo; aquí, una gran parte del misterio de la *Majestas Domini* de la Portada Real, que la hace inaccesible e irradiante a la vez, ya ha desaparecido. El Cristo que enseña y bendice de la portada sur se nos aparece principalmente como un hombre noble, equilibrado y sabio. Y sin embargo, su apariencia, gracias al hecho de que el escultor renunció a subrayar cualquier emoción, traduce una espiritualidad mucho más profunda que la mayoría de los Cristos más tardíos: la dulce inmovilidad de su expresión deja la puerta abierta a lo inexpressible. Recordemos que las estatuas, en esa época, estaban pintadas: el color más oscuro de los cabellos, el relieve de los ojos y el brillo dorado de la aureola debían de dar al rostro la apariencia de un icono.



Las representaciones de la portada norte se refieren todas a la Antigua Alianza y a la preparación de la venida de Cristo; las de la portada sur, a la Nueva Alianza. Así, siguen el mismo orden litúrgico que las de las vidrieras.

Cada una de las dos portadas tiene tres entradas, que dividen así la decoración en tres partes, a semejanza de los paneles de los trípticos que



Foto 16.
Estatua del Salvador enseñando en el parteluz de la puerta central de la portada sur. Sus pies pisan un león y un dragón, imágenes de la muerte y del pecado. Por encima de su cabeza se cierra la Ciudad celestial de doce torres. Sobre el pilar inferior están representadas las obras de caridad, tal como aparecen en la predicación de Cristo.

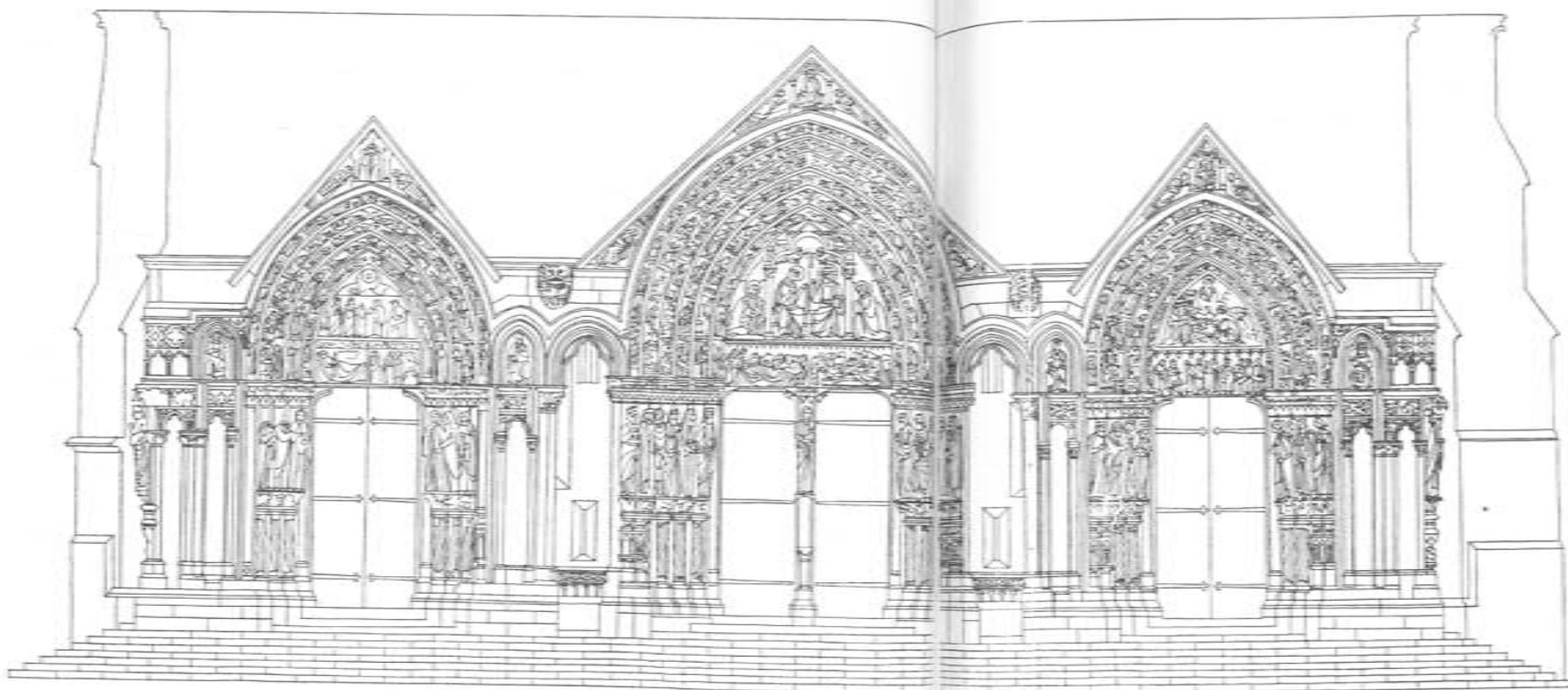


Ilustración 82.

Dibujo esquemático de la portada norte. Los personajes de los derrames están parcialmente disimulados por los pilares y las estatuas del portal.

adornarán más adelante los altares. En la puerta central se concentran cada vez las representaciones principales. La portada norte presenta los once «crístóforos», descritos más arriba, que rodean el parteluz central, en el que aparece santa Ana llevando en brazos a María niña: los primeros enarbolan los emblemas del Verbo divino, la segunda, el receptáculo de su encarnación. El lugar dominante ocupado por santa Ana se explica por el hecho de que la catedral de Chartres posee una de sus reliquias. La gloria de la Virgen Santísima, por su parte, llena el tímpano: siguiendo a la Leyenda Dorada, se representó en él su muerte en presencia de los apóstoles, su cuerpo llevado

por los ángeles y su coronación por parte de Cristo, en el cielo. Es una glorificación de la Reina del Cielo de una exquisita delicadeza, tal como se vio en Senlis por primera vez, y que fue tan cara al hombre del siglo XIII que la representó centenares de veces.

Los personajes de la puerta de la derecha son las prefiguraciones humanas de Jesús y María: el rey Salomón y la reina de Saba, vueltos uno hacia el otro, son una alusión a Cristo y a la Iglesia. A su lado, sobre su burra, está Balaam, que profetizó el nacimiento del Salvador. Enfrente, en el otro derrame, se ve a José y a Judit, y luego al profeta Jesús Sirach. El tím-

pano presenta el juicio de Salomón y los sufrimientos de Jacob.

En los derrames de la puerta izquierda, orientada más al este, están frente a frente los dos grupos de la Anunciación y la Visitación, acompañados por los profetas Daniel e Isaías, anunciadores del Mesías. Las estatuas de Lía y Raquel, que encarnan la vida activa y la vida contemplativa, fueron destruidas durante la Revolución, al igual que las que representaban a la Iglesia y la Sinagoga. La historia del nacimiento de Cristo prosigue en el tímpano, donde se puede ver la Natividad, el Anuncio a los pastores, y el sueño y la Adoración de los Reyes Magos.

La portada sur reúne a los doce apóstoles alrededor de la puerta central, los mártires alrededor de la puerta de la izquierda, y los confesores a cada lado de la puerta de la derecha; todos se refieren a la figura de Cristo enseñando que se levanta en el parteluz de la puerta principal. Sobre éste, en el tímpano, se ve la representación del Juicio final, lo que a primera vista parece contradictorio con el orden litúrgico seguido generalmente, que quiere que el Juicio final aparezca en el oeste, frente al coro. Hay que leer esta representación como una prolongación y una ampliación de la *Majestas* —la expresión de la victoria divina y de su esplendor—. El Cristo en gloria forma, con la Virgen María y san Juan, una especie de *Deisis*, enmarcada por los ángeles que llevan los instrumentos de la Pasión, de la que la catedral de Chartres creía poseer unos fragmentos.

En los derrames de la puerta de la izquierda, los mártires están representados por san Esteban, san Clemente y san Lorenzo, acompañados del soldado de Dios, san Teodoro; después vienen san Vicente, san Dionisio y san Piat, tres sacer-

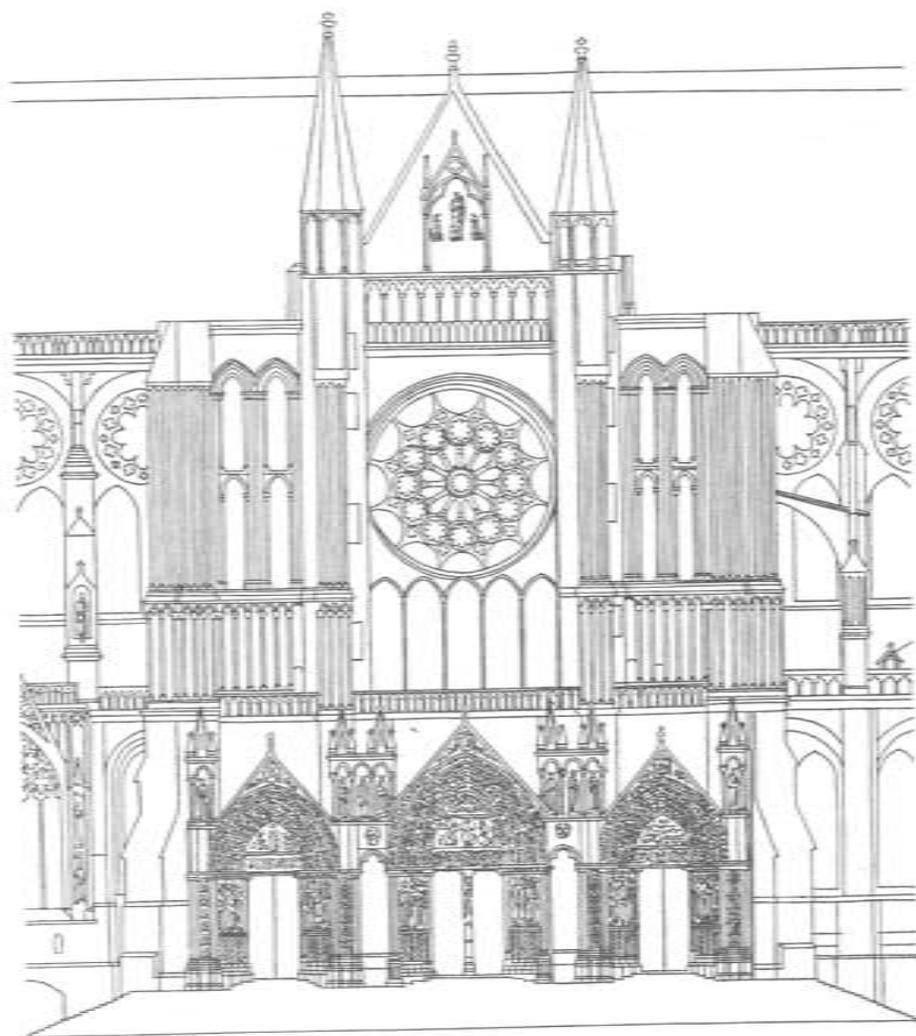


Ilustración 83.
Fachada sur de la catedral de Chartres. De las dos torres que debían enmarcar el transepto, sólo se construyeron los dos pisos inferiores.

dotes, y a su lado san Jorge, el santo guerrero. Las dos figuras de caballeros, san Teodoro y san Jorge, son de una factura visiblemente más tardía y hacen el efecto de ser retratos del natural, al tiempo que son también tipos, en la medida en que el ideal caballeresco de la época encuentra en ellos su expresión directa. El tímpano cuenta la historia del primer mártir, san Esteban.

Si los mártires son los «testimonios» de Cristo en el sacrificio de su vida, que les une a él, los confesores lo son en su sumisión a la verdad. Sus representantes son, en un lado de la puerta de la derecha, los obispos san Nicolás, san Ambrosio y san León, y después san Laumer, un santo de la diócesis de Chartres; en el otro lado, san Martín, san Jerónimo y san Gregorio, así como san Avito, un santo local. San Martín y san Nicolás realizaron milagros, san Jerónimo y san Ambrosio son doctores de la Iglesia, san León y san Gregorio fueron papas. El tímpano presenta escenas de la vida de san Nicolás y de san Martín.

Las dos portadas del transepto están protegidas por porches abovedados, cuyos pilares llevan las estatuas de profetas, de reyes del Antiguo Testamento y de santos, y cuyas arquivoltas están adornadas con una multitud de medallones, que presentan pequeños personajes y escenas en relieve. Representan las esferas de la naturaleza y del alma; en particular, los días de la Creación, los ríos del Paraíso, las constelaciones, los meses y las estaciones; unas figuras alegóricas simbolizan las virtudes y los vicios, la vida activa y la vida contemplativa, los dones del Espíritu Santo y las beatitudes de los elegidos.

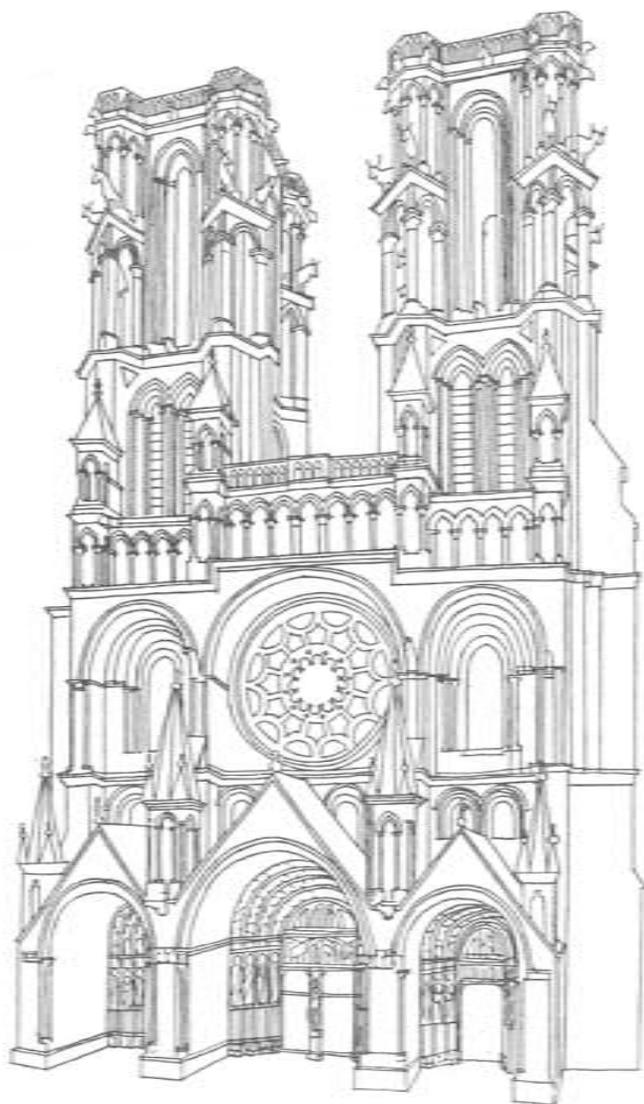
El despliegue de una psicología espiritual es una característica del siglo XIII: se podría decir

que esta época se puso a pensar en términos psicológicos. No se cultivaba, sin embargo, una psicología en el sentido moderno del término, pues, en esa época, los movimientos del alma son referidos siempre a una certeza espiritual que sobrepasa el grado puramente psíquico. Por esta razón se representan, en toda su precisión, tanto las luces como las sombras del alma. Estas imágenes, pues, se adaptan perfectamente a la función simbólica del porche, que protege la entrada del santuario.

La portada sur presenta, entre sus gabletes y a cada lado, una especie de corona de arcadas en las que se hallan las estatuas de los reyes de Judá. La enmarcan dos torres inacabadas. Con sus torres y su gran rosetón que domina la portada, este conjunto probablemente debía constituir la nueva fachada de la iglesia, después que la antigua fachada occidental hubiera quedado superada por la de la catedral de Laon, de soberbio atrevimiento en su estructura, con sus porches profundos, los poderosos nichos de sus ventanas y sus arquerías abiertas. Los muros sobresalientes del transepto y la base de las torres están tapizados de finas columnas, semejantes a las cuerdas de un arpa —un medio de expresión arquitectónico que encontrará su máximo desarrollo en la fachada de la catedral de Estrasburgo, visión aérea, libre de toda pesadez—.

Es impresionante observar que toda la decoración esculpida se concentra alrededor de las portadas y abunda a lo largo de los porches, sobre las puertas, en los derrames, en los parteluces, en las arquivoltas, para alcanzar el punto culminante de su expresión dramática en los tímpanos. Después, una vez atravesado el portal, toda imagen esculpida desaparece; incluso las esculturas del gótico tardío que rodean el coro

Ilustración 84.
Fachada de la catedral de Laon, acabada hacia 1200. Con sus portales profundamente hundidos, sus elementos arquitectónicos que se suceden a sacudidas y se superponen en diagonal uno con respecto al otro, parece más maciza y dramática que la fachada occidental de la catedral de Chartres; por eso carece de la serenidad radiante que caracteriza a esta última.



(ausentes en el plano inicial) escapan a la primera mirada, que asciende a lo largo de las formas simples y sobrias de la arquitectura hasta las imágenes inmateriales, tejidas de luz, de las vidrieras.

Las puertas del santuario señalan simbólicamente el paso de un mundo al otro, de la existencia terrenal al reino de Dios. La multitud de formas materiales permanece en el exterior, en el interior sólo reina el esplendor de la luz.

Como hemos visto antes, el edificio sagrado, cuya orientación ha sido determinada por los movimientos celestes, es en cierto modo el lugar donde el tiempo se ha convertido en espacio. A su vez, la portada, que es espacio en cuanto elemento arquitectónico, permite vivir el paso del umbral como el instante del tránsito, como son la muerte, el juicio y la resurrección. Asimismo, el despliegue de la divina liturgia y el desarrollo de sus movimientos alrededor del altar metamorfosean de nuevo el edificio entero en una sucesión temporal.



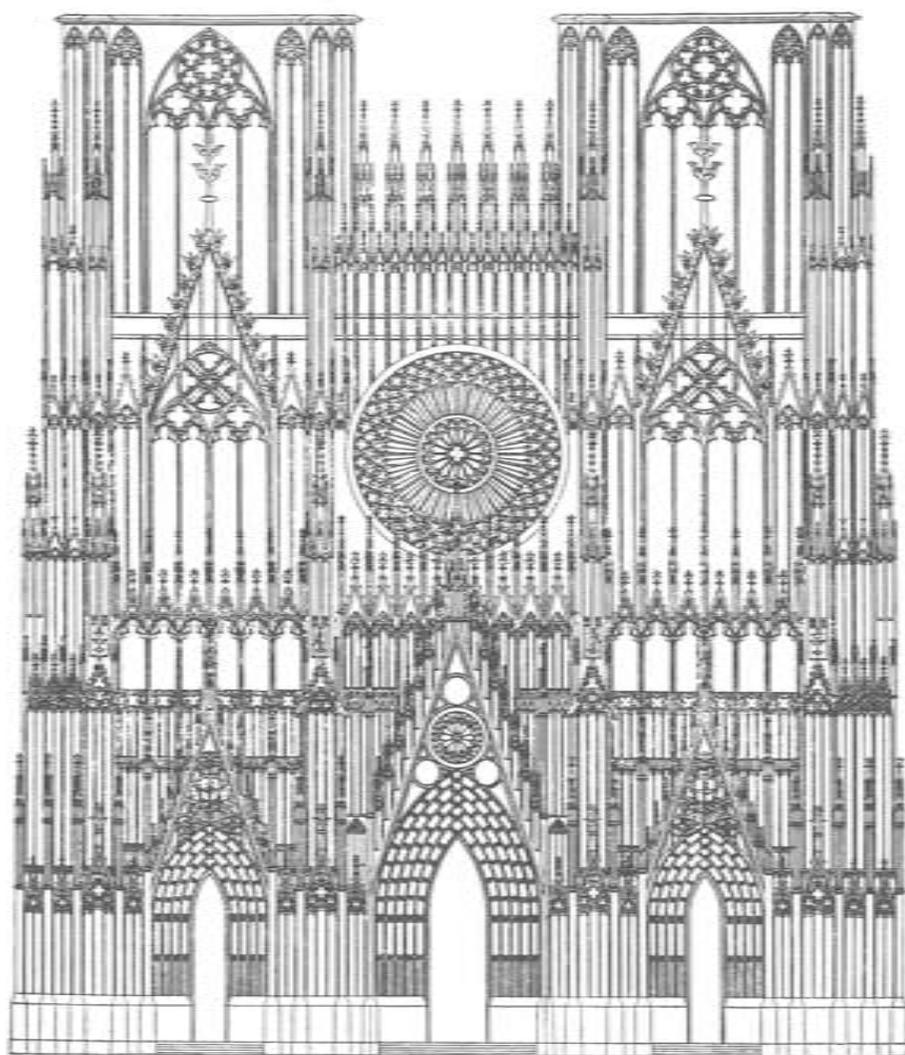


Ilustración 85.

El famoso «proyecto B» de la fachada de la catedral de Estrasburgo, diseñado hacia 1270. Aquí, el cuerpo del edificio ha desaparecido completamente para dar paso a una gigantesca red de líneas que parece corresponderse mucho más con la naturaleza de la luz que con la de la piedra.

EPÍLOGO

EL TEMPLO DEL GRAAL

DE CHARTRES A BEAUVAIS, la traza de las catedrales revela una misma voluntad de reunir, alrededor de un eje central, un espacio constituido por baldaquinos luminosos; tentativa que nunca se logra completamente puesto que el centro del espacio litúrgico no puede coincidir con el centro geométrico, y así el plano de la iglesia sigue teniendo algo de una calle que lleva a un altar.

Sin embargo, la iglesia concéntrica ideal, en términos góticos, fue descrita en un poema surgido de la mística caballeresca, *Titurel*, en el que Albrecht von Scharffenberg presenta este ideal en la forma del «Templo del Graal»⁶⁴. El autor compuso su obra en alemán, hacia 1270, pero bebió en fuentes francesas, como lo había hecho, por otra parte, su predecesor Wolfram von Eschenbach con su *Parsifal*, de modo que estamos autorizados a establecer una relación con la arquitectura gótica desarrollada en Francia. Sería falso, a pesar de todo, buscar en la descripción poética del templo del Graal la imagen o el esbozo de una verdadera arquitectura; muy al contrario, su valor reside en el hecho de que expresa sin rodeos ciertas representaciones simbólicas que sólo están sugeridas en la arquitectura de la época.

El templo del Graal es redondo, porque el Graal no es solamente el centro sacralizado del edificio sino también el centro secreto del universo entero.

El Graal es un símbolo del corazón como receptáculo del conocimiento divino. En el origen, se trata de un símbolo precristiano, legado

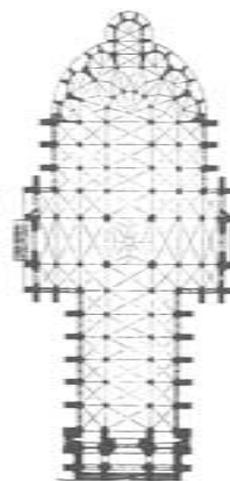


Ilustración 86.

Planta de la catedral de Amiens. Como en Chartres, el vasto espacio del transepto ocupa el centro óptico de todo el edificio.

64 - *Der jüngere Titurel*, ed. K. A. Hahn, Quedlinburg y Leipzig, 1842. Véase también Blanca Röthlisberger, *Die Architektur des Graaltempels im jüngeren Titurel* (Serie: Sprache und Dichtung, cuaderno 18), Berna, 1917.

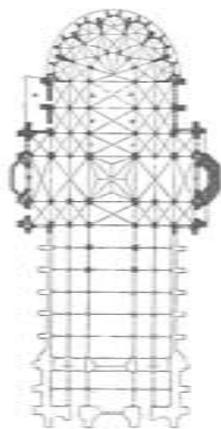


Ilustración 87.
Planta de la catedral de Beauvais. Las partes del edificio dibujadas con un solo trazo formaban parte del plano original, pero nunca se construyeron.

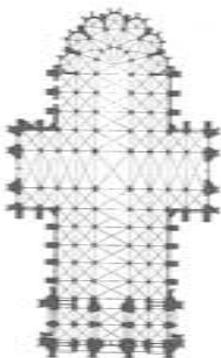


Ilustración 88.
Planta de la catedral de Colonia, que traduce de forma evidente el ideal de un espacio en expansión en todas direcciones.

a la Edad Media por la tradición céltica. Cuando Chrétien de Troyes lo designa como el cáliz en el que José de Arimatea recogió y conservó la sangre de Cristo, nos da del antiguo símbolo una explicación a posteriori pero plenamente significativa: a la vez que conserva su identidad particular, este último toma así el valor del cáliz eucarístico.

Pero concedamos la palabra al rey Titurel:

«El lenguaje simbólico del Graal, nadie sabrá nunca interpretarlo completamente,

Ni con la boca ni con la lengua. El templo, fijaos en ello,

Lo hice erigir para la justa enseñanza de los cristianos valerosos,

Para que, fieles al templo, puedan contemplar los verdaderos signos de Dios.

A imagen de Jerusalén, en el santo Paraíso,
He aquí el templo del Graal, pero semejante a ella en la medida tan sólo,

Donde una ramita inflamada puede iluminar con su brillo

El mundo a su alrededor, en lugar del sol.

El hombre puro se asimila al Templo,
De tanto que necesita la belleza, pues Dios quiere unirse

Al alma del hombre como huésped suyo.

Despierta, noble corazón humano, y engrandece tu cuerpo en la noble virtud».

El rey Titurel, cuenta Albrecht von Scharf-fenberg, hizo construir el templo en la cumbre de la montaña más alta, enteramente formada por un solo ónice e invadida de hierba y cizaña. Ésta no es otra que la «montaña del mundo» de la leyen-

da, que los árabes llaman *Qâf*, los persas *Alborj* y los hindúes *Meru*. Corresponde al eje alrededor del cual gira el cielo y constituye en eso un símbolo del Espíritu inmutable, del verdadero centro del universo.

El rey, prosigue el poeta, ordenó desbrozar y pulir la placa de ónice, de más de cien toesas de anchura, que coronaba la montaña hasta que brillara igual que la luna. E inmediatamente, por el misterioso poder del Graal, apareció el plano del Templo en todas sus dimensiones. La superficie de la montaña de ónice, lisa como un espejo, representa la disponibilidad del espíritu para recoger la inspiración divina. Esto no deja de recordar la fundación del templo de Jerusalén, cuyo plano y dimensiones fueron revelados al rey David en una visión.

«Los fundamentos, los encontré ya trazados [...]».

En forma de círculo, semejante a una rotonda, el edificio brotó allí,

Vastos y altos, se podían contar setenta y dos coros,

Cada uno de los cuales sobresalía de su perímetro [...]».

El coro principal, que mira hacia el este, es dos veces más ancho que los demás. Está consagrado al Espíritu Santo, guardián del templo. Al lado se encuentra un coro consagrado a la Santísima Virgen y otro dedicado a san Juan Evangelista. En el centro de la rotonda se levanta un templo más pequeño y ricamente adornado: el santuario del Graal. La rotonda tiene tres portadas, una al sur, una al oeste y una al norte. Al sur se hallan el palacio y el dormitorio de los templarios, que guardan el santuario del Graal.

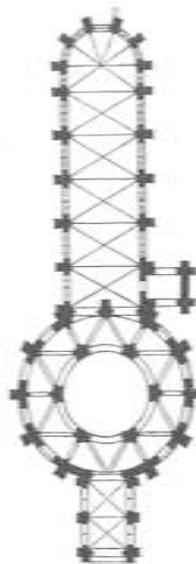


Ilustración 89.
«El Temple», santuario de los templarios de París, con su rotonda dodecagonal datada en la primera mitad del siglo XII; según Viollet-le-Duc.

El edificio está abovedado y descansa sobre columnas de bronce; los arcos se lanzan de pilar en pilar, y por encima se tienden las bóvedas.

Encima del santuario del Graal se levanta una torre central que tiene un collar de campanarios octogonales, cada uno de los cuales está sobre dos coros. Cada campanario tiene seis pisos y cada pared de estos pisos octogonales tiene tres ventanas. Hay que señalar que estas cifras aluden muy claramente al significado cíclico del edificio: los 72 coros, 36 campanarios y 6 veces 24 ventanas por campanario son todos múltiplos de 12. Si se añade que, en cada coro (como se dice más adelante), arden 10 lámparas de aceite, se obtiene, por multiplicación, 25.920, que es el número de años que corresponde a la precesión de los equinoccios. Se trata de la gran medida cósmica, a la que se refiere también la descripción de la Jerusalén celestial en el Apocalipsis. Como ella, el templo del Graal es una imagen del universo; en particular, el número de ventanas de cada campanario, 144, corresponde a la altura de los muros de la Ciudad celestial.

Por otra parte, los números 6, 8, 36 y 72, citados más arriba, aparecen en las proporciones de las coronas imperiales medievales, lo que no tiene nada de sorprendente puesto que, en efecto, la corona simboliza tanto la circunferencia del cielo como la Ciudad celestial⁶⁵.

La bóveda del templo del Graal está recubierta de zafiro (el que tiene el color del aciano), que lleva engastados brillantes carbunclos. Animados por un mecanismo invisible, un sol de oro y una luna de plata describen en ella su trayectoria.

Los mecanismos de esta clase se encuentran muchas veces en Titurel. Al lector o espectador medieval no le daban esa impresión de cosa

curiosa y artificial que nosotros podemos tener; él veía aún, en las leyes mecánicas, la ley cósmica en acción, y en los engranajes de un reloj, la imagen del orden universal. Por medio de tales imágenes Albrecht von Scharffenberg, de modo deliberadamente lúdico, significa la naturaleza cósmica del templo del Graal.

En el suelo del templo se descubre, por ejemplo, una representación móvil del «océano del mundo»: toda clase de peces y otras maravillas marinas han sido esculpidas y desprendidas del ónice de manera que se deslizan sobre el fondo. Lo recubre un piso de cristal, y unos fuelles situados debajo y que proyectan aire ponen en movimiento las figuritas, «como si vivieran en las olas»:

«La visión de este piso daba la apariencia, para los ojos que ven claro,

De que un mar por debajo se movía, de hielo
Recubierto, de modo que en transparencia se lo veía,

Así como a esa turbulencia de peces, de animales y de maravillas marinas».

La imagen del océano agitado por los cuatro vientos y hormigueante de monstruos, tal como se puede descubrir en las miniaturas medievales, se ha transpuesto aquí en un juego mecánico. El hecho de que precisamente el suelo del templo represente el océano parece entrar en contradicción con su situación en la cumbre de una montaña; lógicamente, el mar debería rodear el pie de ésta. Pero la poesía simbólica no hace caso de semejantes contradicciones; sólo es significativo el hecho de que el edificio cuyo techo corresponde al cielo reposa en sus profundidades sobre el «océano del mundo». Se encuentran, por lo demás, templos precristianos en los que los frescos del techo y los

65 - Borsig-Schramm, *Die Kaiserinsignien*.

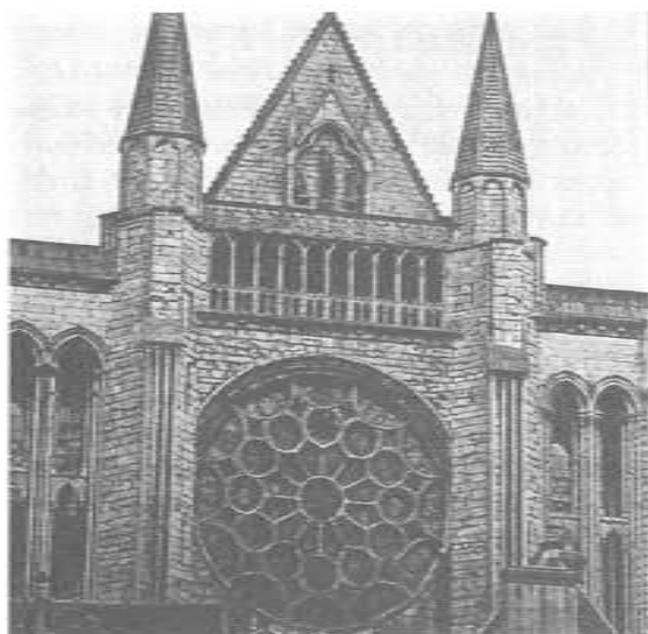


Foto 17.
Rosetón del transepto sur
de la catedral de Chartres,
visto por encima de los tejados de la ciudad.

mosaicos del suelo dan cuerpo a la misma representación⁶⁶. Asimismo, se encuentran en Asia templos o fortalezas espirituales, como el Potala de Lhasa, que han sido concebidos como una montaña sagrada que está rodeada de agua o incluso descansa sobre ella. «El agua o el océano del mundo» son como la substancia de todas las manifestaciones efímeras, por encima de la cual se levanta el templo inmutable del Espíritu.

De acuerdo con esto, el templo del Graal no puede albergar ninguna cripta:

«¿Si había allí criptas? Que Dios no permita,

En las fallas de la tierra, que pureza con falsedad se alfe,

Como sucede en las criptas.

¡Es a la luz del día como hay que enseñarnos la fe y el deber cristianos!».

En este pasaje se ha creído reconocer la pasión del gótico por la luz, y ello tanto más cuanto que el templo del Graal es iluminado por vidrieras de colores:

«No estaban adornados con simple vidrio,
Eran cristales luminosos; ¡lejos de aquí los gastos mediocres!

Berilos y cristales sustituían el vidrio [...]».

Pero como la luz que pasaba a través de estos cristales hería los ojos, se barnizaron con polvo de piedras preciosas, de zafiro, esmeralda, amatista, topacio, jacinto, sardónice, rubí, cornalina, crisoprasa y muchas más. Estas piedras no sólo ofrecen una diversidad de colores, sino que también tienen el poder de despertar determinadas virtudes, descritas en otro pasaje del poema. Pues cada una de estas piedras concentra no sólo la luz física, sino que también, en cierto modo, concentra e irradia la luz espiritual. Es el caso del zafiro, del que se dice que posee, correctamente utilizado, el poder de liberar al alma del pecado, pues, semejante al agua de la montaña, ayuda a encontrar a Dios.

Los coros están delimitados en su interior con preciosos tabiques, cada uno de los cuales tiene dos puertas; sus superficies están adornadas con columnas salomónicas, unidas por arcos, que forman una arquería sobre la que se levantan unos árboles de oro, poblados de pájaros. Pámpanos de oro se enrollan a lo largo de los arcos, se juntan de dos en dos en lo alto y descienden sobre las sillas de coro, dispensando una sombra protectora contra el brillo deslumbrante de las paredes consteladas de esmeraldas.

«El follaje tan denso que al menor soplo resonaba,

66 - K. Lehmann, «The Dome of Heaven», *Art Bulletin* 27, 1945.

De tan dulce manera que se oía sin temor,
Como si mil halcones juntos se lanzaran
En bandada, haciendo tintinear sus cascabe-
les de oro».

Extraña y metálica imagen del paraíso terrenal... En la misma vena, se encuentra, encima de la entrada oeste, un órgano de oro rojo en forma de árbol y poblado de pájaros que cantan alto o bajo, según la clave.

«Cuatro ángeles en las ramas, dos en cada extremo,

Inmaculados, cada uno con un cuerno de oro en la mano,

Soplaban con gran estruendo

Y con la otra mano hacían una señal, como diciendo: ¡Todos vosotros, los muertos, levantaos!».

Las torres, que forman una corona alrededor del santuario, tienen cada una de ellas una escalera en espiral hecha de aire, es decir, construida en hueco, sin ningún fin práctico. Los tejados de las torres son de oro, como el del santuario, y tienen en la punta un pomo de rubí coronado por una cruz de cristal blanco como la nieve, sobre la que está fijada un águila de oro rojo que parece cernerse en el aire.

El pomo de la torre central es un claro carbunclo cuyo brillo se percibe desde muy lejos en la noche y que indica su camino a los templarios extraviados en el bosque.

No es realmente necesario, en el marco de esta obra, dar más detalles: lo que ningún arquitecto pudo edificar, el poeta lo realizó en un juego poético sutil hasta la sofisticación que, a pesar del sentido más profundo que aflora sin cesar, anuncia el fin de una era de floración espiritual.

El presentimiento de este fin se transparenta también en el relato. En él se nos dice que el templo construido por Titurel, a pesar de toda la perfección de su forma, no fue capaz de retener al Santo Graal. Éste regresó al reino del Preste Juan, que la Edad Media situaba en las Indias, en el horizonte de un lejano Oriente.



GLOSARIO

Ábside. Terminación redondeada de la nave, que contiene el coro y con frecuencia el santuario, generalmente orientado hacia el este. Alrededor del ábside principal pueden incorporarse otros ábsides secundarios, llamados absidiolas o, cuando están dispuestos según los radios del semicírculo del ábside, capillas radiantes.

Alto relieve. Escultura que no se apoya en una superficie, de modo que es visible por todos los lados (al contrario que el bajo relieve).

Arco de ojiva. Arco tendido diagonalmente para reforzar o subrayar las aristas de la bóveda que cubre el tramo. La armazón formada por dos arcos de ojiva forma la crucería y constituye uno de los elementos característicos de la arquitectura gótica. Conjugada con el empleo de arbotantes, permite neutralizar los empujes y elevar así las bóvedas a una gran altura, a la vez que permite abrir grandes ventanas.

Arco formero. Cuando una bóveda descansa sobre una crucería, su arranque es sostenido, en su encuentro con el muro lateral o con los pilares que separan la nave central de las laterales, por un arco formero, paralelo a este muro y generalmente encastrado en éste. Junto con el arco perpiaño y el arco de ojiva, forma la armazón de la crucería.

Arco perpiaño. Arco resaltado situado bajo la bóveda, perpendicularmente al muro lateral.

Arquivolta. Conjunto de los ornamentos o esculturas que enmarcan una arcada subrayando los contornos superior e inferior de las dovelas del arco. Por extensión, conjunto de las dovelas que enmarcan una puerta o una ventana.

Bóveda. Construcción formada por medio de dovelas, destinada a cubrir un espacio vacío entre dos muros paralelos y generalmente realizada sobre cimbras. La bóveda de cañón es la más sencilla de todas las bóvedas. Reúne ambos muros con un semicilindro regular o irregular. La bóveda por arista resulta de la penetración perpendicular de bóvedas de cañón de la misma altura. La bóveda de crucería ojival es el refuerzo de la bóveda por arista mediante la colocación de una nervadura de piedra en las aristas que desempeña el papel de una cimbra permanente y que soporta los compartimientos de la bóveda.

Bóveda de nicho. Bóveda formada por un cuarto de esfera (semicúpula). Los ábsides románicos tienen generalmente bóveda de nicho.

Calado. Piedras caladas que llenan las ventanas y rosetones y que sirven de soporte a las vidrieras.

Cátedra. Asiento fijo del Sumo Pontífice y de los obispos. Es inseparable de la iglesia madre de la diócesis, que recibe de ella su nombre: catedral.

Ciborio. Sinónimo de baldaquino, el ciborio es un edículo de piedra, madera o metal que corona un altar.

Cimbra. 1) Curvatura interior de una bóveda o de un arco. La cimbra se llama peraltada o rebajada según que su altura sea superior o inferior a la semicuerda del arco que lo subtiende. 2) Obra provisional de carpintería empleada para sostener las dovelas durante la construcción de una bóveda hasta la colocación de la clave y el fraguado de la argamasa.

Cimbrar. Acción de poner las cimbras de una bóveda que se va a construir.

Columnas entregadas. Las que forman cuerpo con el muro.

Crisma (Santo). Óleo santo que sirve para las unciones litúrgicas (sacramentos, consagraciones, etc.).

Crismón. Monograma formado por las letras griegas X (ki) y P (ro) entrelazadas, que son las dos primeras letras del nombre de Cristo. A menudo va acompañado de la primera y la última letra del alfabeto griego: el alfa y el omega (*Apocalipsis* I-8, I-11, XXI-6, XXII-13). Se trata de uno de los símbolos cristianos más antiguos.

Crucería. Cruce de dos arcos ojivales que forma el armazón de la bóveda gótica.

Crucero de transepto. Intersección de la nave principal y el transepto.

Deambulatorio. Nave lateral que da la vuelta al coro.

Deísis. Tema iconográfico de la Iglesia griega que se encuentra a veces en el arte románico y que representa una visión escatológica: Cristo situado entre la Santísima Virgen y san Juan Bautista, que interceden por los pecadores que Cristo va a juzgar.

Derrame. Disposición sesgada, con respecto al eje del muro, de las paredes laterales de un vano, ya sea en el interior o en el exterior del edificio. El derrame de las portadas, vuelto hacia el exterior, está formado por escalones progresivamente retraídos que corresponden a los arcos de la arquivolta.

Dovela. Piedra tallada en forma de cuña y que forma un elemento de arco, de bóveda o de cordón. Se llama dovelas de gatillo a aquellas cuya parte superior desborda y se curva para asegurar la ligazón con las hiladas de sillares de la bóveda. La dovela central de un arco o de una bóveda se llama clave de bóveda.

Empuje. Esfuerzo horizontal y oblicuo que las bóvedas y las armazones ejercen de dentro

hacia fuera sobre los muros o pilares que los sostienen. Para precaverse del riesgo de derrumbamiento provocado por este esfuerzo se apuntalan los puntos débiles por medio de contrafuertes o arbotantes.

Geminado. Designa a los elementos agrupados dos a dos sin estar en contacto: ventanas, columnas, arcadas.

Gótico. Este término, que significa «bárbaro», fue introducido por los italianos en el Renacimiento para designar de forma peyorativa el arte de la Edad Media, y en particular el estilo que sucedió al arte románico a finales del siglo XII y que se prolongó hasta el siglo XVI. Se distinguen tres períodos principales caracterizados por una decoración cada vez más complicada: el estilo primitivo de ojivas alargadas (finales del siglo XII), el estilo radiante (XIII) y el estilo flamígero (XV). Desde principios del siglo XIX, período que señala un renuevo del interés por este estilo, se han propuesto diversas denominaciones menos peyorativas: arte ojival, que no se ha conservado porque la ojiva no es característica exclusiva del gótico; y arte francés, a causa del origen, parece ser, francés de este estilo, denominación que tampoco se ha conservado debido a su evidente impropiedad. El término gótico, utilizado en todas las lenguas, es finalmente el que ha prevalecido a falta de otro mejor.

Grafito. Inscripción o dibujo hecho a mano en las paredes de un edificio.

Iconoclasta. Rompedor de imágenes. Sobre nombre dado al emperador de Bizancio León Isaurio, que, en el siglo VIII, prohibió la «iconolatría» e hizo romper multitud de objetos de arte religioso. El culto de las imágenes (iconos) fue restablecido en la Iglesia de Oriente por el Concilio de Nicea de 787.

Jesé (Árbol de). Representación en forma arborescente, pintada o esculpida, de la filiación humana de Jesús, a partir de David, hijo de Jesé (cf. la profecía del renuevo de la raíz de Jesé en *Isaías*, cap. XI). Este tema se convertirá a partir de finales del siglo XII en uno de los temas predilectos de escultores y vidrieros.

Lábaro. Estandarte en el que figura el monograma de Cristo (cf. crismón) y que fue adoptado por el emperador Constantino y sus sucesores como emblema de la sumisión del poder temporal a la autoridad espiritual.

Nártex. Galería o pórtico interior situado en la entrada de una iglesia, cuyo origen se remonta a los primeros tiempos cristianos, destinado a albergar a los catecúmenos, que no podían entrar en la iglesia con los bautizados.

Nervadura. Moldura que forma una arista saliente en la crucería.

Parteluz. Pilar que divide en dos una portada a fin de aligerar el dintel.

Pechinas. Espacios triangulares, generalmente cóncavos, colocados en los ángulos de un plano cuadrado coronado por una cúpula. Prolongan la superficie de ésta para permitir la conexión con los muros; su función es sostener las partes de la cúpula que no descansan sobre los muros y satisfacer al ojo cuando se produce el paso del plano cuadrado al plano circular.

Tímpano. Espacio comprendido entre el dintel y la arquivolta de una portada y que sirve generalmente de soporte a una ornamentación esculpida.

Tramo. Este término, que designaba inicialmente la longitud de una viga, se aplica a la porción de bóveda que se extiende entre dos puntos de apoyo; y, después, a la superficie cubierta por esa bóveda.

Triforio. Conjunto de las aberturas por las que la galería alta de una iglesia da al interior de la nave. Por extensión, este término designa a la propia galería.

Trompa. Arco diagonal tendido de forma esviada en cada uno de los cuatro ángulos de una torre cuadrada. Este arco aguanta un pequeño muro que transforma así el cuadrado en octógono y facilita el asentamiento de una cúpula. El sistema de conexión del plano cuadrado mediante trompas difiere del sistema de pechinas, en el que se pasa directamente del plano cuadrado al plano circular, sin saledizos ni nichos en los ángulos.

FUENTES DE LAS ILUSTRACIONES

I. FOTOGRAFÍAS

- F. 1 Mons. Roger Michon
- F. 2 Titus Burckhardt
- F. 3 Mons. R. M.
- F. 4 T. B.
- F. 5 T. B.
- F. 6 T.B.
- F. 7 T. B.
- F. 8 T. B.
- F. 9 Mons. R. M.
- F. 10 Mons. R. M.
- F. 11 Mons. R. M.
- F. 12 Mons. R. M.
- F. 13 Mons. R. M.
- F. 14 T. B.
- F. 15 T. B.
- F. 16 T. B.
- F. 17 T. B.
- F. 18 T. B.

II. DIBUJOS

Algunas ilustraciones, aunque no son de mano de Titus Burckhardt, no llevan indicación de fuente.

- II. 1 según Schüller-Piroli, *2000 Jahre Sankt Peter*, Olten, 1950.
- II. 2 según Schüller-Piroli, *op. cit.*
- II. 3 según Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle.*

- Il. 5 según Schüller-Piroli, *op. cit.*
 Il. 6 según unos dibujos de los siglos XV y XVI de Cronaca y Marten von Heemskerck.
 Il. 7 según Schüller-Piroli, *op. cit.*
 Il. 8 según Oskar Beyer, *Frühchristliche Sinnbilder und Inschriften*, Bärenreiter Verlag, Kassel.
 Il. 10 según Oskar Beyer, *op. cit.*
 Il. 11 según Oskar Beyer, *op. cit.*
 Il. 12 según una miniatura de los escritos de santa Hildegarda de Bingen, Códice 1942, Biblioteca Municipal de Luca.
 Il. 15 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 16 según Z. Swiechowski.
 Il. 17 según Francesco di Giorgio, manuscrito de la Biblioteca Laurentina, Florencia.
 Il. 19 miniatura de un manuscrito español del s. X. Pierpont Morgan Library.
 Il. 20 según Stella Kramrisch, *The Hindu Temple*, Calcuta, 1946.
 Il. 25 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 28 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 29 según Stella Kramrisch, *op. cit.*
 Il. 30 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 31 según John Fitchen, *The Construction of Gothic Cathedrals*, Oxford, 1961.
 Il. 31^m según John Fitchen, *op. cit.*
 Il. 32 Cuaderno de Villard de Honnecourt, Biblioteca Nacional, París.
 Il. 33 según Villard de Honnecourt, *op. cit.*
 Il. 34 según J.-B. A. Lassus, *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, París, 1867.
 Il. 35 según J.-B. A. Lassus, *op. cit.*
 Il. 37 según Summer Mc K. Crosby, *L'Abbaye Royale de Saint-Denis*, París, 1953.
 Il. 39 según Summer Mc K. Crosby, *op. cit.*
 Il. 40 según Summer Mc K. Crosby, *op. cit.*
 Il. 41 según Summer Mc K. Crosby, *op. cit.*

- Il. 42 según Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis*, Princeton, 1946.
 Il. 43 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 44 según Erwin Panofsky, *op. cit.*
 Il. 45 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 46 según John Fitchen, *op. cit.*
 Il. 47 según Villard de Honnecourt, *op. cit.*
 Il. 48 según John Fitchen, *op. cit.*
 Il. 48^m según John Fitchen, *op. cit.*
 Il. 49 según Summer Mc K. Crosby, *op. cit.*
 Il. 50 según Summer Mc K. Crosby, *op. cit.*
 Il. 51 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 53 según J.-B. A. Lassus, *op. cit.*
 Il. 55 según una fotografía de U. Pope.
 Il. 59 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 61 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 63 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 64 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 66 según John Fitchen, *op. cit.*
 Il. 69 según Villard de Honnecourt, *op. cit.*
 Il. 70 según Villard de Honnecourt, *op. cit.*
 Il. 71 dibujo según Villard de Honnecourt, *op. cit.*, trazado geométrico según Walter Ueberwasser, «Nach rechtem Mass», in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Berlín, 1936.
 Il. 73 según J.-B. A. Lassus, *op. cit.*
 Il. 74 según John Fitchen, *op. cit.*
 Il. 75 según J.-B. A. Lassus, *op. cit.*
 Il. 76 según J.-B. A. Lassus, *op. cit.*
 Il. 77 según J.-B. A. Lassus, *op. cit.*
 Il. 78 según Rudolf Moessel, *Die Proportion in Antike und Mittelalter*, Munich, 1926.
 Il. 79 según Villard de Honnecourt, *op. cit.*
 Il. 80 según Villard de Honnecourt, *op. cit.*
 Il. 86 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 87 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 88 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*
 Il. 89 según Viollet-le-Duc, *op. cit.*

ÍNDICE

Prólogo	5
Los modelos	7
Las etapas preliminares	37
La Iglesia, la realeza, el arte	49
Suger y la reconstrucción de Saint-Denis	63
El servicio divino de los carros	85
La Portada Real	93
Las primeras catedrales góticas	109
Los milagros de la Bienaventurada Virgen de Chartres	121
Sabiduría geométrica	131
Las vidrieras sagradas	153
La liturgia y el arte	161
Epílogo: El templo del Graal	181
Glosario	191
Fuentes de las ilustraciones	197

