

Otto von

...

ALIANZA PURMA

Título original:

The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order (Bollingen Series XLVIII). Published by Princeton University Press, Princeton and London

723.5 ..
Su 589 E

231 6886

Primera edición en «Alianza Forma»: 1980
Decima reimpresión en «Alianza Forma»: 2007

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 1956, by Bollingen Foundation Inc., New York, N. Y.
Material © 1962 by Bollingen Foundation
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1980, 1982, 1985, 1986, 1988, 1989, 1991, 1993, 1995, 2000, 2007
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf. 91 393 88 88
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-206-7010-2
Depósito legal: M. 4.456-2007
Compuesto en: FER Fotocomposición, S. A. Lenguas, 8; 28021 Madrid
Impreso en Closas-Orcóyen, S. L. Polígono Igarsa
Paracuellos de Jarama (Madrid)
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:
alianzaeditorial@anaya.es

Índice

Prefacio
Introducción

PARTE PRIMERA
MEDIEVAL DE ORIGEN
Capítulo 1. La forma
Capítulo 2. La mecánica

PARTE SEGUNDA
Capítulo 3. Sugerencias
Capítulo 4. La nueva
Capítulo 5. Sens y l

PARTE TERCERA
Capítulo 6. El palacio
Capítulo 7. La catec
Addenda a la segu
Abreviaturas
Lista de obras citada
Lista de ilustraciones
Índice analítico

Indice

Prefacio.....	11
Introducción.....	15
PARTE PRIMERA: LA TRAZA GOTICA Y EL CONCEPTO MEDIEVAL DE ORDEN.....	23
Capítulo 1. La forma gótica.....	25
Capítulo 2. La medida y la luz.....	43
PARTE SEGUNDA: EL NACIMIENTO DEL GOTICO.....	79
Capítulo 3. Suger de Saint-Denis.....	81
Capítulo 4. La nueva iglesia.....	109
Capítulo 5. Sens y la fachada occidental de Chartres.....	155
PARTE TERCERA: LA CULMINACION.....	213
Capítulo 6. El palacio de la Virgen.....	215
Capítulo 7. La catedral de Chartres.....	237
Addenda a la segunda edición.....	283
Abreviaturas.....	287
Lista de obras citadas.....	289
Lista de ilustraciones.....	305
Índice analítico.....	310

ngen

tablecc
perju-
todo o
scución
la pre-

,1991,

DES DE
CCIÓN:

Prefacio

Hablamos de la Edad Media como de una época de fe. En los últimos decenios la historia de las ideas ha dado a esta expresión un significado más preciso al poner en claro el grado en que la fe y la doctrina dejaron su huella sobre todos los aspectos del pensamiento medieval, tanto del pensamiento científico como del metafísico.

¿Puede hallarse esta misma influencia en el arte medieval y, en caso afirmativo, podemos definir el modo en que la experiencia cristiana afectaba a la visión, y quizás incluso a la técnica, del artista de la época? Los escritores de la Edad Media derivan las normas de la belleza y las leyes que deben gobernar la creación artística de los valores inmutables de un orden trascendente. ¿Son tales declaraciones piadosos lugares comunes, mera teoría que permaneció alejada totalmente de la práctica de taller y de la experiencia viva de una obra de arte? ¿O fueron las manos de los que crearon las obras maestras del arte medieval guiadas verdaderamente por la visión teológica? Y, si es éste el caso, ¿podemos llegar a determinar, trabajando con los poco adecuados instrumentos de la investigación histórica y teniendo ante nosotros el conciso testimonio de las fuentes medievales, la clase de cooperación que existía entre el teólogo y el artista? Cuanto más estudiaba el arte medieval, tanto más indispensable me parecía hallar unas respuestas a las preguntas que acabo de exponer. Y estas preguntas son especialmente oportunas para llegar a comprender la arquitectura religiosa.

Aunque consideráramos solamente el sistema arquitectónico de la catedral, cometeríamos un error al verla como una obra de arte «no objetivo» en el estricto y moderno sentido del término. Como hemos de ver, la catedral se proyectaba como una imagen, y como tal se pretendía que se entendiera. Pero es cierto, sin embargo, que la arquitectura religiosa representa la realidad de la que es símbolo o imagen de una manera radicalmente distinta de la de la pintura o la escultura. La arquitectura no es la imagen de unos objetos que nuestra vista pueda hallar en la naturaleza; no posee un «contenido» que podamos distinguir del estilo arquitectónico. Por esta misma razón, el efecto de las ideas sobre la vida de las formas artísti-

cas es, en mi opinión, aún más directo en la arquitectura que en las demás artes. Así, y como este libro se propone demostrar, los orígenes del gótico —quizás la realización más creativa de la historia de la arquitectura occidental— sólo pueden entenderse como la respuesta particularmente sensible de la forma artística a la visión teológica del siglo XII.

Algunas partes de este libro han aparecido con anterioridad, en forma ligeramente distinta, en *Measure, I* (1950), en el *Journal of the Society of Architectural Historians*, XI (1952) y en *Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters*, editados por J. Koch, III (1953).

El apéndice, en el que el profesor Ernst Levy informa de sus mediciones de las torres de la catedral de Chartres, supone en mi opinión una valiosísima contribución a nuestro conocimiento de las proporciones arquitectónicas utilizadas en la Edad Media.

Deseo expresar mi agradecimiento a Robert M. Hutchins y a John U. Nef, fundador y presidente, respectivamente, de la Comisión de Pensamiento Social de la Universidad de Chicago, en cuyo marco he hallado unas condiciones de trabajo que cualquier estudioso consideraría ideales. Y soy muy consciente del asesoramiento y la ayuda que he recibido de mis colegas y estudiantes del departamento de arte y de otras secciones de la Universidad de Chicago.

La Comisión de Investigación de Ciencias Sociales de la Universidad de Chicago me proporcionó generosamente la ayuda económica que mi estudio requería. Y por una beca adicional me siento igualmente agradecido a la Fundación Bollingen.

M. Jean Maunoury, arquitecto jefe del departamento de Eure-et-Loir y de la catedral de Chartres, me ayudó en muchísimos sentidos, poniendo a mi disposición su conocimiento de arquitecto del gran edificio que tiene a su cuidado. M. Jean Porcher, conservador del *Cabinet des Manuscrits* de la Biblioteca Nacional Francesa, puso a mi disposición, con esa amabilidad que tantos estudiosos han conocido, una serie de manuscritos y de textos impresos a los que de otra manera no hubiera tenido acceso. M. Georges Viollon es autor de algunas fotografías, incluyendo las láminas en color. Y el profesor Ulrich A. Middeldorf, del Instituto Alemán de Historia del Arte en Florencia, nos proporcionó amablemente el grabado para hacer la figura 9.

Me siento igualmente agradecido por las fotografías y otras ilustraciones que nos fueron proporcionadas por las diferentes instituciones, autores y empresas cuyo reconocimiento se expresa en las listas de figuras e ilustraciones incluidas en el texto.

Soy también muy consciente de que este libro no habría podido escribirse sin la ayuda de mi esposa, el crítico más inteligente que puede esperar un autor.

Chicago, verano de 1955.

O. S.

La primera edición de este libro fue el resultado de estudios sobre el gótico que invalidaron los resultados de los estudios anteriores y con el fin de tener en cuenta las modificaciones y habiéndose insertado una nota añadida al capítulo 1.

Con el fin de tener en cuenta las modificaciones (38, 39, 48 y 49).

Un cambio importante en el estudio de la catedral de Chartres cuando superadas por la «geometría gótica» de Ernst Levy mediante el estudio de Le Corbusier. El estudio de Le Corbusier al coronar el texto de la presente edición puede hallarse en la publicación de la Massachusetts Institute of Technology. Se agradece a todos los que han contribuido a esta obra con exactas mediciones.

París, otoño de 1955.

Por razones técnicas se han mostrado algunas láminas que muestran la catedral de Chartres. Se ha incluido en el índice de materias.

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN

La primera edición de este libro apareció hace cinco años. En ese tiempo, los estudios sobre el tema no han permanecido parados. La impresión general es que, más que invalidarlas, han reforzado las tesis que yo había presentado. No obstante, y con el fin de tener en cuenta varios importantes estudios que recientemente se han referido al mismo tema, he aprovechado la oportunidad para hacer algunas modificaciones y adiciones. Estas aparecen principalmente en forma de *addenda*, habiéndose insertado en el texto referencias en los puntos oportunos, y de una nota añadida al capítulo 7, además de varias revisiones del texto de la página 80.

Con el fin de ilustrar el nuevo material, he añadido igualmente cuatro figuras (38, 39, 48 y 49).

Un cambio importante en esta edición es la supresión, solicitada por el propio profesor Ernst Levy, de su apéndice sobre las proporciones de la torre meridional de la catedral de Chartres. Opinaba el profesor Levy que sus conclusiones habían sido superadas por los descubrimientos de un destacado arquitecto y estudioso de la «geometría gótica», el coronel Leonard Cox. He tenido que ceder a la petición de Ernst Levy muy en contra de mi voluntad, pues no conozco aún los resultados del estudio de Leonard Cox. Debo añadir, sin embargo, que es grande mi agradecimiento al coronel Cox por una serie de críticas que me han permitido mejorar el texto de la presente edición. Y debo añadir también que con Ernst Levy, cuyo estudio puede hallarse tanto en mi primera edición como en una impresión especial (en *Publications in the Humanities* (N.º 20) from the Department of Humanities, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1956), han contraído deuda de gratitud todos los estudiosos de la catedral de Chartres por sus cuidadosas y exactas mediciones, algunas de las cuales he podido utilizar en el presente texto.

París, otoño de 1961.

O. S.

NOTA A LA EDICIÓN EN RÚSTICA

Por razones técnicas, se han suprimido de esta edición tres láminas en color, láminas que mostraban vidrieras de la nave central y del crucero sur de la catedral de Chartres. Se han suprimido también, por lo tanto, las referencias a ellas en el texto y en el índice.

O. S.

Introducción

Este ensayo trata de entender la arquitectura gótica como una imagen, como la representación, más exactamente, de la realidad sobrenatural. Para los que proyectaban las catedrales, así como para sus contemporáneos que oraban en ellas, este aspecto o función simbólica de la arquitectura religiosa eclipsaba a todos los demás. Para nosotros, ese aspecto se ha convertido en el más difícil de comprender.

La expresión *catedral gótica* evoca en todos nosotros una imagen mental tan clara y definida como la que pueda producir cualquier otra clase de edificios. Ningún otro monumento de una cultura radicalmente diferente de la nuestra participa tanto de la vida contemporánea como la catedral. Es posible que no nos sintamos más próximos a la civilización medieval que a la Grecia o al Egipto antiguos; de hecho, nuestro mundo moderno nació como una rebelión contra el orden intelectual de la Edad Media. Sin embargo, las catedrales góticas, que son la expresión de ese orden, se conservan intactas y siguen utilizándose hoy en día: no son la ruina romántica de un pasado irrecuperable, sino que siguen siendo el centro de casi todas las poblaciones europeas y también, en discutibles imitaciones, de muchas ciudades norteamericanas.

Al mismo tiempo hemos llegado a una curiosa situación de ceguera frente a las catedrales. El gótico se ha convertido en algo convencional debido a que las catedrales han sido accesibles durante demasiado tiempo. La visión que originalmente puso a prueba los recursos materiales, el ingenio técnico y la consumada capacidad artística de toda una época se halla convertida, desde hace ya mucho tiempo, en lugar común de la respetable edificación de iglesias y en objeto de clasificación arqueológica.

Esta afirmación puede parecer exagerada e incluso falsa. Los templos góticos de Francia emocionan a los millares de personas que los visitan todos los años con una intensidad que pocas obras de arte consiguen. Y los estudios eruditos realizados a lo largo de un siglo nos han dado penetrantes visiones de los aspectos estéticos y constructivos de la arquitectura gótica. Pero, sin embargo, ni la definición exacta ni la apreciación sensible del estilo y de la traza llegan a explicar verdadera-

mente las catedrales. ¿Qué experiencia inspiraban estos grandes santuarios en las personas que oraban en ellos? ¿Y qué tema deseaban comunicar las que los construyeron? Lo mejor será que sean dos testigos medievales quienes den respuesta a estos interrogantes.

En 1130 tuvo lugar la consagración de la nueva cabecera de la catedral de Canterbury. La ceremonia, a la que asistieron el monarca y todas las jerarquías de su reino, les pareció a los hombres de la época más magnífica que ninguna otra de su clase «desde la consagración del Templo de Salomón». Los reunidos cantaron el salmo litúrgico que reza: «Impresionante es este lugar. En verdad, esta es la casa de Dios y la puerta del Cielo, y será llamada la corte del Señor.» Al oír estas palabras, y dirigiendo la vista hacia la nueva cabecera, que en esos momentos se hallaba encendida con innumerables luces, el rey Enrique I «juró “por la muerte de Dios”, su juramento real, que [el templo] era en verdad impresionante¹».

Esta observación fue provocada por la contemplación de una de las grandes obras maestras de la arquitectura de la época y resume la impresión que aquella causara no sólo en el rey, sino también en sus contemporáneos. La catedral era la casa de Dios, entendiéndose esta expresión no como un gastado lugar común, sino como una temible realidad. La Edad Media vivía en presencia de lo sobrenatural, que se grababa sobre todos los aspectos de la vida humana. El templo era el umbral del paraíso. En la admiración de su perfección arquitectónica, las emociones religiosas eclipsaban a la reacción estética del que lo contemplaba. Y no otra cosa ocurría en los que construían las catedrales.

Catorce años después de consagrarse la de la catedral de Canterbury se consagró otra cabecera cuya significación hace época en la historia de la arquitectura. Se trata de la cabecera de la abadía francesa de Saint-Denis, el edificio que se convirtió en prototipo de las catedrales góticas. El responsable de su construcción, el abad Suger, percibió la importancia de lo que había hecho e intentó definir su significado para que sus contemporáneos y la posteridad se beneficiaran de ello. Con este fin escribió un tratado en el que describía el nuevo edificio e interpretaba los elementos fundamentales de su traza. Esta pequeña obra, única en su clase, tiene un valor inestimable para los que tratamos de comprender la arquitectura gótica. Y sin embargo, en el sentido que se da a esta expresión en la moderna crítica de arte, es todo menos un análisis estético. En sus primeras páginas el autor despliega ante nosotros una visión mística de la armonía que la razón divina ha instaurado en todo el cosmos. El tratado acaba con el relato de la ceremonia de consagración, que Suger había dispuesto con calculado esplendor y que él mismo describe ahora como un espectáculo en el que parecieron unirse el cielo y la tierra, las huestes angélicas del cielo y la comunidad humana del templo.

¿Y qué es lo que la iglesia de Suger tiene que ver con estas dos visiones? Es

¹ Luard (ed.), *Annales Monastici*, IV, 19 (RBSS, XXXVI, 4); cf. Salzman, *Building in England*, pág. 366. (Para referencias completas, véase la lista de obras citadas.)

evidente que la interpretación de pego que es característico de los que visitan el templo había sido revelada en los escritos de Suger y en la forma gótica que

Esta actitud ha sido experimentada por ambos testimonios. Ambos testimonios muestran claramente que para nosotros. Como desde la altura a la que más intereses de la arquitectura y cuál es exacto. Estas son las preguntas que se hacen, sin embargo, es lo que distingue

Para definir esta experiencia experimentada es una imagen del arte medieval, el resto de la Edad Media excepto como símbolo es, para el hombre medieval la realidad que es un símbolo simbólico que debe ser. El hombre medieval para llegar a nosotros a encontrar como la capacidad sensorial, la realidad de ellos.

Como es lógico en las artes muy diferentes, a la imagen, para el producto de crear esa «ilusión» de la belleza común no se percibe para crear; solamente

evidente que la iglesia se concibe como imagen de ambas. Todas las palabras de la interpretación de Suger van dirigidas a acabar con ese sentimiento mismo de desapego que es característico de la contemplación puramente estética, y a conducir a los que visitan el nuevo templo a la experiencia religiosa que al propio Suger le había sido revelada por el arte. En efecto, y como ha de mostrar el análisis de los escritos de Suger que llevaré a cabo después, la traza de esta iglesia, la creación de la forma gótica que a él se debe, tuvo su origen en esa experiencia.

Esta actitud hacia la arquitectura religiosa difiere notablemente de la nuestra. Ambos testimonios, el primero de un visitante de un templo medieval y el segundo del responsable de la construcción de otro, se complementan entre sí e indican claramente que para el hombre medieval la catedral significaba lo que no significa para nosotros. Como «símbolo del reino de Dios sobre la tierra», la catedral miraba desde la altura a la ciudad y a sus habitantes, situándose por encima de todos los demás intereses de la vida de la misma manera que se situaba por encima de todas sus dimensiones físicas. ¿Cuál era, entonces, la visión en la que la catedral tenía su origen y cuál es exactamente la relación existente entre esa visión y la forma gótica? Estas son las preguntas a que he intentado responder en la presente obra. Antes de hacerlo, sin embargo, ha de ser provechosa una breve consideración acerca de qué es lo que distingue la actitud medieval ante el arte de la actitud de nuestro tiempo.

Para definir tal diferencia, el camino más sencillo es el de recordar el cambio experimentado en el significado y la función del símbolo. Para nosotros, el símbolo es una imagen que confiere significado poético a la realidad física. Para el hombre medieval, el mundo físico tal y como nosotros lo entendemos no tiene realidad excepto como símbolo. Pero incluso el término «símbolo» es engañoso. El símbolo es, para nosotros, la creación subjetiva de la imaginación poética; para el hombre medieval, lo que nosotros llamaríamos símbolo es la única definición de la realidad que es objetivamente válida. Nosotros hallamos necesario reprimir el instinto simbólico si queremos comprender el mundo como es más que como parece ser. El hombre medieval concebía el instinto simbólico como la única guía fiable para llegar a tal comprensión. Máximo el Confesor, pensador al que volveremos a encontrar más adelante, llega a definir lo que él llama «visión simbólica» como la capacidad de aprehender, en el interior de los objetos de la percepción sensorial, la realidad invisible de lo inteligible, realidad que se halla situada más allá de ellos.

Como es lógico, cada visión del mundo atribuirá a la actividad y experiencia artísticas muy diferentes funciones. El pensamiento moderno le ha cortado al símbolo, a la imagen, todas sus amarras metafísicas; para Nietzsche el arte es una mentira, el producto de la voluntad heroica del artista de «huir de la "verdad"» y de crear esa «ilusión» que es lo único que hace llevadera la vida. La Edad Media percibía la belleza como el «splendor veritatis», como el resplandor de la verdad; la imagen no se percibía como ilusión, sino como revelación. El artista moderno es libre para crear; solamente le pedimos que sea sincero consigo mismo. Pero el artista

ides santuarios en las
icar las que los consi-
tienes den respuesta a

de la catedral de Can-
as las jerarquías de su
de ninguna otra de su
reunidos cantaron el
edad, esta es la casa de
Al oír estas palabras, y
mentos se hallaba en-
a muerte de Dios", su
1».

de una de las grandes
mpresión que aquélla
eos. La catedral era la
do lugar común, sino
ria de lo sobrenatural,
templo era el umbral
ra, las emociones reli-
a. Y no otra cosa ocu-

Canterbury se consa-
i de la arquitectura. Se
difidicio que se convir-
i construcción, el abad
tó definir su significa-
aran de ello. Con este
e interpretaba los ele-
a en su clase, tiene un
arquitectura gótica. Y
moderna crítica de arte,
el autor despliega ante
vina ha instaurado en
ionia de consagración,
mismo describe ahora
a tierra, las huestes an-

estas dos visiones? Es

Building in England, pág. 366.

medieval se hallaba comprometido con una verdad que trascendía la existencia humana. Los que contemplaban su obra la juzgaban en tanto que imagen de esa verdad, y de ahí la tendencia medieval a alabar o condenar una obra de arte en términos de lo absoluto de la experiencia religiosa.

Este criterio era válido, sobre todo, para la arquitectura religiosa. En el espacio delimitado por sus muros, Dios en persona se hallaba misteriosamente presente. El templo medieval era la imagen del cielo. Y como tal lo describen tanto el rey Enrique I como el abad Suger.

La época gótica fue, como se ha señalado con frecuencia, una época de visión. Lo sobrenatural se hacía manifiesto a los sentidos. Santa Hildegarda de Bingen escribió una singular y platonizante interpretación del cosmos que tanto ella como sus contemporáneos (incluyendo al Papa y a San Bernardo de Claraval) creyeron que le había sido revelada, a sus ojos interiores, por Dios. El abad Suger estaba convencido de que la traza de su iglesia había sido inspirada por una visión celestial. En la vida religiosa de los siglos XII y XIII aparece como motivo dominante el deseo de contemplar la verdad sagrada con los ojos corporales². La arquitectura se proyectaba y se experimentaba como representación de una realidad última. Mas, ¿en qué sentido era una imagen de esa realidad? La respuesta de la Edad Media a esta pregunta es esencial para nuestra comprensión del pensamiento y del arte medievales.

A lo largo de más o menos la última década los estudiosos y críticos se han venido interesando de forma creciente por la significación simbólica de la arquitectura religiosa³. En un oportuno compendio, el profesor Sedlmayr ha insistido en que la arquitectura, al igual que la escultura y la pintura, ha de ser entendida como un arte «figurativo». Para tal entendimiento de la arquitectura, no obstante, no es suficiente conocer el «qué», el tema que se representa; debemos captar, con la mayor claridad posible, el «cómo», el modo en que una visión religiosa se traducía

² Cf. Dumoutet, *Le Désir de voir l'Hostie*, y, para más literatura, Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, pág. 541.

³ En el contexto de nuestro estudio, dos interpretaciones de este tipo merecen especial mención. La primera es *Die Entstehung* de Sedlmayr, obra rica en fructíferas observaciones y sin embargo, en mi opinión, equivocada en sus conclusiones, con las que mostraré mi desacuerdo en las páginas que siguen y en general en todo este libro. La segunda obra es *Architectural Principles in the Age of Humanism*, de R. Wittkower. El único defecto que encuentro en esta brillante exposición del simbolismo de la arquitectura renacentista es la creencia del autor de que la idea de reproducir en el templo la armonía del cosmos por medio de las proporciones equivalentes a las consonancias musicales tiene su origen en el Renacimiento. Como he de demostrar, esta misma idea dominaba la teoría y la práctica de la arquitectura medieval. En la teoría de las proporciones al igual que en tantos otros temas, una ininterrumpida tradición une el «Renacimiento» con la Edad Media, no obstante el redescubrimiento y la imitación de los órdenes arquitectónicos clásicos.

En los últimos años, dos autores han tratado de nuevo de interpretar la catedral gótica en términos de una supuesta analogía o afinidad entre el pensamiento escolástico y el arte gótico: Drost, *Romanische und gotische Baukunst*, y Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*. Ninguna de las dos obras es en mi opinión convincente.

en una forma o esta ha derivado un gran significado simbólico; general se interpretaría «realismo»⁴ de la Ciudad Celestial la traducción ilusoria del arte medieval! De ahí su portavoz.

Como acabo de decir, la fuerza simbólica del templo medieval no se refiere a lo invisible. Y la ingenua caracterización de la arquitectura medieval, sino más bien de la experiencia sensorial de «científico», era común tan patente en el arte medieval.

Especificando en la arquitectura gótica, la arquitectura gótica es una forma simbólica. Si lo fuera, Cristo, e incluso, como una Virgen⁵. Tales imágenes se daban por una imagen convincente para presentar. Bien puede decirse que caracteriza el proceso por el cual una obra de arte. El arte medieval se nos representa como la iconografía del clérigo de Aviñón, cuando representa la alegoría femenina de la planta de una iglesia medieval la relación un excéntrico, y su No obstante, son cosas. En las páginas q

⁴ Véase especialmente

⁵ «De Purif. B. V. M.»

⁶ Véase Salomon, *O*

en una forma o estilo arquitectónicos. En lo que se refiere a la catedral gótica, se ha derivado un gran perjuicio del intento de llegar desde la forma visible a su significación simbólica por una especie de atajo naturalista. Como la época gótica en general se interpretaba —de forma bastante discutible— como una época de ineficiente «realismo»⁴, la catedral gótica se describía como una «imagen ilusionista» de la Ciudad Celestial tal y como ésta se halla evocada en el Apocalipsis. ¡Como si la traducción ilusionista de las experiencias sensoriales pudiera haber interesado al arte medieval! De haberle interesado, ese arte no habría sido ni hijo de su época ni su portavoz.

Como acabo de recordar, el pensamiento medieval se preocupó por la naturaleza simbólica del mundo de las apariencias. Por todas partes, lo visible parecía reflejar lo invisible. Y lo que hacía posible esa coordinación de las dos esferas no era la ingenua caracterización de lo invisible con los atributos de los fenómenos sensoriales, sino más bien la relativa indiferencia del hombre medieval ante la apariencia sensorial de un objeto cuando lo que él perseguía, fuera teólogo, artista o «científico», era comprender su naturaleza. Esta tendencia hacia la abstracción es tan patente en el arte como en el pensamiento de la Edad Media.

Especificando más diríamos que el vínculo que conecta el imponente orden de la arquitectura gótica con una verdad trascendente no es, sin duda, el de la ilusión óptica. Si lo fuera, el templo no podría haberse entendido como una «imagen» de Cristo, e incluso, como en la hermosa metáfora de San Buenaventura, de la Santísima Virgen⁵. Tales comparaciones parecían ridículas y mutuamente exclusivas mientras se daba por sentado que un símbolo, para ser aceptable, tenía que ser una imagen convincente, desde una perspectiva naturalista, de la realidad que debía representar. Bien puede ser que la reacción general contra la reproducción naturalista que caracteriza el arte moderno nos haya hecho también más sensibles al sutil proceso por el cual una experiencia mental o espiritual puede hacerse realidad en una obra de arte. El modo en que la imaginación medieval forjaba los símbolos de sus visiones se nos revela, quizás con mayor claridad que en la imaginería convencional de la iconografía cristiana, en los singulares dibujos mediante los que un clérigo de Aviñón, Opicino de Canistris, trató de representar el cosmos cristiano. Cuando representa la Iglesia universal como «edificium templi Dei», fusiona la alegoría femenina de Ecclesia con un dibujo geométrico que se asemeja mucho a la planta de una iglesia y que nos ayuda a entender cómo concebía el pensamiento medieval la relación simbólica entre el templo y la forma humana⁶. Opicino era un excéntrico, y sus dibujos apenas pueden aspirar a la categoría de obras de arte. No obstante, son característicos del modo en que la Edad Media creaba sus símbolos. En las páginas que siguen he intentado no sólo indagar en la significación de la

⁴ Véase especialmente Mayer, «Liturgie und Geist der Gotik».

⁵ «De Purif. B. V. Mariae Sermo IV» (*Opera omnia*, Quaracchi, 1801, IX, págs. 649 y ss.).

⁶ Véase Salomon, *Opicinus de Canistris*, lám. 27, ilustr. 19; también texto, págs. 302 y ss.

catedral gótica como símbolo, sino también recobrar el «cómo», el proceso por el cual el instinto simbólico transformaba la visión en forma arquitectónica.

Este tema ha impuesto al presente estudio una serie de limitaciones. Me he centrado en el análisis de la arquitectura, incluso ocupándome de partes tan importantes de la catedral gótica como son la escultura o las vidrieras sólo en la medida en que pertenecen al sistema arquitectónico o clarifican su significado. Además, y con el fin de no entorpecer la comprensión del estilo o de su mensaje, me he limitado al primer período del arte gótico, el período que empieza con Saint-Denis y culmina con Chartres. Y sólo de estos dos monumentos nos ocuparemos por extenso.

Por último, he de hacer frente a la objeción de que lo que describo como principales aspectos del primer arte gótico no responde como definición adecuada a lo que estamos acostumbrados a llamar gótico, a esa tradición estilística cuya existencia perduró, con innumerables ramificaciones en escuelas regionales, durante más de tres siglos después de terminarse Notre Dame de Chartres. La catedral de la segunda mitad del siglo XII —período que aún posee tantas manifestaciones románicas—, ¿puede considerarse realmente como la encarnación del gótico, tal y como yo lo mantengo en la presente obra?

Puede responderse a esta objeción mediante una observación general. La vida de las formas artísticas está regida por dos principios contrapuestos: uno creativo y original, el otro sujeto por la tradición y conservador. Un eminente historiador del arte español, J. Puig y Cadafalch, explicó en su momento este fenómeno en términos de la analogía existente entre estilo y lenguaje. Ambos son medios a través de los cuales una cultura se expresa a sí misma durante varias generaciones, hecho éste que explica el carácter estático y retardatario por el que la imaginería de las lenguas y los estilos artísticos tienden a limitar el campo creativo del artista y el poeta individuales. Esta duradera matriz se rompe solamente cuando una experiencia universal recibe expresión de manos de un gran artista o un gran poeta. En esos casos, como ha señalado T. S. Eliot, el poeta crea un nuevo lenguaje, y el artista un nuevo estilo. Tanto en el lenguaje como en el arte, esos son los momentos creativos, cuando ambos se convierten en símbolos de la vida dotados de significado transparente. Pero el gran poeta o el gran artista tiene discípulos, y los ecos de su voz van a oírse durante los siglos siguientes. Cuanto más universalmente significativo sea su mensaje, tanto más pronto se convertirá en propiedad de todos, tanto más pronto la creación personal devendrá estilo, crecientemente convencionalizado hasta que una nueva visión pida la emancipación.

En ningún otro arte tiene tanta fuerza el elemento tradicional como en la arquitectura religiosa, obra de comunidades enteras y a menudo de generaciones. En ella una visión nueva y creativa puede alcanzar, en su impacto formativo sobre la sociedad, la categoría de acto de estado. Pero por esta misma razón tal visión habrá de luchar con la particular resistencia de las tradiciones arraigadas, así como con las limitaciones de técnicas y recursos materiales de ese momento concreto. Es pro-

fundamente significa
importante y estadísti
tura románica e instau

Una vez creado, e
ectura cristiana en te
cales, es en lo que per
en embargo, no es la
ficado de su mensaje.
especulación metafísi
del siglo XII y en el g
entón de fuerzas activ
pecemos por dirigir l

fundamente significativo que se requiriera un hombre que era a la vez prelado importante y estadista de genio, Suger de Saint-Denis, para echar abajo la arquitectura románica e instaurar la gótica en su lugar.

Una vez creado, el gótico se convirtió en el «idioma» conservador de la arquitectura cristiana en todo el mundo occidental. En este idioma, con sus dialectos locales, es en lo que pensamos cuando hablamos del gótico. Lo que aquí me interesa, sin embargo, no es la estructura de ese idioma, sino la razón de su origen y el significado de su mensaje. La catedral gótica se originó en la experiencia religiosa y la especulación metafísica, en las realidades políticas e incluso materiales de la Francia del siglo XII y en el genio de los que la crearon. He intentado captar esta singular unión de fuerzas activas en la forma gótica que es su expresión duradera. Pero empezamos por dirigir la vista a la forma en cuestión.

el proceso por el
tónica.

taciones. Me he
e partes tan im-
s sólo en la me-
ignificado. Ade-
: su mensaje, me
pieza con Saint-
nos ocuparemos

: describo como
inición adecuada
n estilística cuya
s regionales, du-
Chartres. La cate-
tas manifestacio-
ación del gótico,

1 general. La vida
os: uno creativo y
nente historiador
ste fenómeno en
son medios a tra-
generaciones, he-
e la imaginería de
ivo del artista y el
uando una expe-
un gran poeta. En
nguaje, y el artista
on los momentos
tados de significa-
ulos, y los ecos de
versalmente signi-
edad de todos, tan-
ente convenciona-

nal como en la ar-
le generaciones. En
formativo sobre la
ción tal visión habrá
as, así como con las
o concreto. Es pro-

Capítulo 1

La forma gótica

¿Qué es el gótico? El rasgo decisivo del nuevo estilo no es la bóveda de crucería, ni tampoco el arco apuntado o el arbotante. Todos ellos son medios de construcción (creados o preparados por la arquitectura pre-gótica), pero no fines artísticos. Los maestros de la escuela angevina manejan la bóveda de crucería con una destreza que no superan sus contemporáneos góticos, y sin embargo a las grandes iglesias, del siglo XII, de Angers o Le Mans no las llamaríamos góticas. La gran altura tampoco es el aspecto más característico de la arquitectura gótica. Y quien haya estado en lo que se conserva de la gran abadía de Cluny —compendio de todo lo que es románico— habrá advertido que ese efecto de enorme altura es justamente lo que los maestros góticos, al menos durante el primer siglo, se cuidaban deliberadamente de producir¹. Hay dos aspectos de la arquitectura gótica, sin embargo, que carecen de precedente y de paralelo: la utilización de la luz y una relación original entre la estructura y la apariencia.

Por utilización de la luz entiendo más específicamente su relación con la sustancia material de los muros. En una iglesia románica, la luz es algo que se distingue de la sustancia pesada, sombría y tangible de los muros y que contrasta con ella. En el gótico, el muro da la impresión de que fuera poroso: la luz se filtra a través de él, penetrándolo, fundiéndose con él, transfigurándolo. Y no es que los interiores góticos sean especialmente luminosos (aunque generalmente sí lo son mucho más que sus antecedentes románicos); de hecho, las vidrieras eran tan poco adecuadas como fuente de luz que en una época posterior, y más ciega, muchas de ellas se vieron reemplazadas por «grisalla» o por ventanas blancas, de las que se obtiene hoy una impresión muy engañosa. Las vidrieras del gótico sustituyen a los mu-

¹ «*At mox surgit basilica ingens* —“y de repente surge una enorme basílica”, dice el cronista al pasar con el visitante del nártex de Cluny a la nave central.» Conant, *Benedictine Contributions to Church Architecture*, pág. 29. Es el efecto de lo inmenso que también disgustaba a San Bernardo de la arquitectura cluniacense. La arquitectura gótica, como se ha señalado muchas veces, permanece dentro de unas proporciones adecuadas al tamaño del hombre. Véase, por ejemplo, Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, V, 143 y ss.

ros vivamente coloreados de la arquitectura románica; estructural y estéticamente no son vanos abiertos en el muro para permitir que pase la luz, sino muros transparentes². Del mismo modo que la verticalidad gótica parece dar una dirección inversa a la fuerza de gravedad, así, por una paradoja estética similar, la vidriera niega en apariencia la naturaleza impenetrable de la materia, recibiendo su existencia visual de una energía que la traspasa. La luz, que normalmente se ve ocultada por la materia, es aquí el principio activo; y la materia sólo es estéticamente real en la medida en que comparte la luminosidad de la luz y es por ella definida. En un próximo capítulo veremos con qué claridad son impresiones como éstas vehículo de las especulaciones medievales sobre la naturaleza de la luz, de la materia y de la forma.

Es en este decisivo aspecto, por lo tanto, en el que puede considerarse el gótico una arquitectura transparente, diáfana³. Durante el siglo que sigue a su aparición, este principio estético fue desarrollado con absoluta coherencia y llevado hasta sus últimas consecuencias. Pero la gradual ampliación de las ventanas no es, en sí misma, la manifestación más importante de este proceso. Ningún segmento del espacio interior podía permanecer en la oscuridad, sin ser definido por la luz. Las naves laterales, las tribunas (*) de encima de ellas, el deambulatorio y las capillas de la cabecera se hicieron más estrechas y menos profundas, mientras sus muros exteriores se veían traspasados por largas hileras de ventanas. Y al final del proceso parecen un fino y transparente revestimiento que rodea la nave central y la cabecera, mientras las ventanas, vistas desde el interior, pierden sus límites de definición, como si se fusionaran, vertical y horizontalmente, en una esfera continua de luz, en una zona de contraste luminoso detrás de todas las formas tangibles del sistema arquitectónico.

Estos mismos principios los hallamos en juego incluso en los detalles: en el románico, el hueco de la ventana es un vano rodeado de un marco pesado y sólido; en la ventana gótica, los elementos sólidos de la tracería flotan, por así decirlo, en la superficie luminosa de la ventana, articulándose dramáticamente su dibujo por obra de la luz.

El segundo rasgo sobresaliente del estilo gótico es la nueva relación que se establece entre función y forma, entre estructura y apariencia. En la arquitectura ro-

² Véase la significativa observación de Grodecki, «Le Vitrail et l'architecture au XII^e et au XIII^e siècle» (GBA, serie 6, XXXVI, 1939), en el sentido de que, en el siglo XIII, las vidrieras se hacen más sombrías a la vez que aumentan de superficie.

³ El término «diáfano» fue aplicado por vez primera a la arquitectura gótica por Jantzen, «Über den gotischen Kirchenraum».

* La traducción de la terminología de los diferentes niveles del alzado presenta algunos problemas. A lo largo de todo el libro he seguido el sistema siguiente: de abajo a arriba, y encima de las naves laterales, están la tribuna (*gallery*), que prácticamente desaparece con la evolución del gótico; el triforio (*triforium*), que igualmente ve reducidas sus dimensiones hasta convertirse en un «falso triforio», y la galería alta de ventanas, o simplemente galería (*clerestory*), que en este estilo adquiere una importancia de primer orden al permitir la entrada de la luz a través de grandes vidrieras. (N. del T.)

mánica o en la b
llegar a un fin ar
estucos. Cuando
habla extensame
acerca de su arqu
que un andamiaj
para suponer que
arquitectónica lle
ta gótica podría d
bordada al dibu
redas y los fustes
Con la llegada de
miento se debió,
tracción románico
cuando se supera
Denis llegó a gasta
nave central

Pero el arte in
una técnica defi
incluso a principi
tiempo se ha crec
ción muy perfecta
buerto. Y dado qu
esto al menos, co
mucho más tosca⁴

En la arquitect
dignidad estética d
pán, con que se co
anda gótica —sin d

⁴ Hubert, *L'art pré-*

Deschamps y Thil

⁵ Cf. Duprat, «La Pe

«Pang» Cadañalch y de Fi

propter antiqua

mentibus quos inventi

quibus preciosis coloribu

que en el templo

que se expresa con toda

de Canterbury —el pri

había entonces un tech

siempre construida en

de Gervasio

Canterbury et Christ Church

⁶ Véase Hubert, pág

téticamente
muros trans-
na dirección
; la vidriera
ado su exis-
se ve oculta-
camente real
finida. En un
tas vehículo
ateria y de la

arse el gótico
e a su apari-
cia y llevado
entanas no es,
ún segmento
do por la luz.
rio y las capi-
ntas sus mu-
final del pro-
ve central y la
límites de defi-
sfera continua
is tangibles del

talles: en el ro-
esado y sólido;
así decirlo, en
su dibujo por

ción que se es-
arquitectura ro-

au XII^e et au XIII^e
rieras se hacen más

Jantzen, «Über den

algunos problemas
na de las naves late-
ótico; el triforio (*tri-*
o triforio), y la gale-
una importancia de

mánica o en la bizantina la estructura es un medio necesario pero invisible para llegar a un fin artístico, y se halla escondida tras una ornamentación de pinturas o estucos. Cuando un escritor de principios de la Edad Media describe una iglesia, habla extensamente de sus pinturas, pero generalmente no dice ni una palabra acerca de su arquitectura ⁴. Y muchas veces todo el edificio no es, de hecho, más que un andamiaje para exhibir grandes frescos o mosaicos. Hay buenas razones para suponer que en el caso de la famosa iglesia de Saint-Savin la propia estructura arquitectónica llegó a modificarse en beneficio de los frescos ⁵. De la arquitectura gótica podría decirse exactamente lo contrario. La decoración se halla en ella subordinada al dibujo que forman los elementos estructurales, los nervios de las bóvedas y los fustes sustentantes, y el sistema estético se halla determinado por ellos. Con la llegada del gótico el arte del fresco decae. Se ha sugerido que su florecimiento se debió, en gran medida al menos, a la imperfección técnica de la construcción románica, que las pinturas en los muros y en las bóvedas desaparecieron cuando se superaron las imperfecciones que debían taparse ⁶. Y Suger de Saint-Denis llegó a gastar una gran cantidad de dinero en cubrir totalmente de frescos la vieja nave central de su iglesia, cuya fábrica se hallaba en mal estado ⁷.

Pero el arte importante nunca es solamente la compensación de una ejecución o una técnica deficientes; además, el arte de construir estaba en la Edad Media, e incluso a principios de ella, mucho más perfeccionado de lo que durante largo tiempo se ha creído. Hasta el cantero carolingio desplegaba una técnica de ejecución muy perfecta allí donde era necesario, allí donde la fábrica quedaba al descubierto. Y dado que, no obstante, los muros se cubrían, en el interior del presbiterio al menos, con frescos o mosaicos, en estos lugares se utilizaba una técnica mucho más tosca ⁸.

En la arquitectura gótica, por otra parte, la estructura del edificio adquiere una dignidad estética desconocida hasta entonces. La maravillosa precisión, por ejemplo, con que se cortaban todos y cada uno de los bloques y se colocaban en la bóveda gótica —sin dejar juntas irregulares que hubiera que ocultar— sugiere no so-

⁴ Hubert, *L'art pré-roman*, pág. 199.

⁵ Deschamps y Thibout, *La Peinture murale en France*, págs. 75 y ss.

⁶ Cf. Duprat, «La Peinture romane en France», II (*BM*, CII, 1944), con referencia a los hallazgos de Puig y Cadafalch y de Folch y Torres acerca de los frescos de Cataluña.

⁷ «... propter antiquarum maceriarum vetustatem et aliquibus in locis minacem diruptionem, asciris coloribus quos invenire potui de diversis partibus pictoribus, eos aptari et honeste depingi tam auro quam preciosis coloribus devote fecimus.» Suger, *De rebus in administratione sua gestis*, pág. 186.

⁸ El que en el templo gótico la estructura desempeñe la función estética del fresco románico es algo que se expresa con toda claridad en la comparación de Gervasio de la nueva ala oriental de la catedral de Canterbury —el primer edificio gótico de Inglaterra— con la estructura románica que la precedió: «Había entonces un techo de madera, decorado con excelentes pinturas, pero ahora hay una bóveda bellamente construida en piedra y ligera toba.» *Gervasii monachi Cantuarensis opera historica*, pág. 27. La descripción de Gervasio se halla transcrita en Willis, *Architectural History of the Conventual Buildings of the Monastery of Christ Church in Canterbury*.

⁹ Véase Hubert, págs. 88 y ss.

lamente una técnica de ejecución perfecta (así como la disponibilidad de materiales de construcción igualmente adecuados), sino también un gusto nuevo y un aprecio del sistema tectónico⁹, para el cual el románico, en general, parece no haber tenido ojos. La pintura mural gótica nunca oculta el esqueleto arquitectónico, sino que, más bien al contrario, lo subraya. Incluso las vidrieras se van sometiendo cada vez más, en composición y trazado, al dibujo del armazón de piedra y metal en que se hallan enclavadas¹⁰.

Es indudable que esta evolución no puede entenderse, como se creía, como un triunfo del funcionalismo. La forma arquitectónica revela la función en la medida en que revela la verdadera interacción física de cargas (o empujes) y soporte. Tal interacción es muy manifiesta en el templo griego, y no lo es en absoluto en una iglesia bizantina. En la arquitectura gótica la situación es en cierta forma ambivalente, pues no es fácil determinar en ella si la forma ha seguido a la función o la función a la forma. Esto último parece pueda decirse realmente de los más notables elementos del sistema gótico, el nervio de bóveda y la responsión. Es cierto que las posibilidades estéticas del nervio de bóveda solamente se comprendieron y utilizaron a fondo una vez que los maestros góticos lo emplearon como un recurso técnico¹¹. Mas un tipo de nervio «falso», desprovisto de función práctica alguna, se utilizó con fines ornamentales bajo las bóvedas de cuarto de esfera de ábsides románicos, e incluso de ábsides romanos, antes de que los nervios se emplearan en el mismo lugar como verdaderos soportes¹². De forma similar, las responsiones parecen surgir, en la arquitectura normanda, sin función estructural¹³. Es más, ni los nervios ni las responsiones son nunca puramente «funcionales». Los nervios ayudan ciertamente a sostener la bóveda, pero no son de ningún modo tan indispensables como antes se pensaba¹⁴. Las responsiones son tan frá-

⁹ Cf. Bond, *An Introduction to English Church Architecture*, I, 319 y ss.

¹⁰ Cf. Dyer-Spencer, «Les vitraux de la Ste-Chapelle de Paris» (*BM*, XCI, 1932), y Grodecki, *Vitraux des églises de France*, París, 1947, págs. 12 y ss.

¹¹ Un esclarecedor ejemplo de esta doble función de la estructura de nervios gótica es el de Morienvil. La bóveda de crucería que cubre el deambulatorio (de poco después de 1122), la más antigua de ese tipo que conservamos, tenía una función meramente técnica. En el presbiterio, por otra parte, como revela el excelente análisis de Ricôme («Structure et fonction du chevet de Morienvil», *BM*, XCVIII, 1939), se empleó la bóveda de crucería poniendo plenamente de relieve su significación estética y simbólica. Aquí las formas son mucho más elegantes que en el deambulatorio, y restos de antiguo coloreado sugieren cómo la «fonction spirituelle» de este «véritable dais de pierre» que se elevaba sobre las reliquias del santo titular era eficazmente subrayada por medios decorativos. Cf. también Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, pág. 211.

¹² Véase Formigé (*BM*, LXXVII, 1913), pág. 26; Vallery-Radot (*BM*, CII, 1945); también *CA*, Avignon, 1909, I, 121 y ss., y II, 275 y ss. Para ampliar sobre el uso de los nervios en la arquitectura románica, véase Sedlmayr, págs. 189 y s.

¹³ Gall, *Die Gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, I, 26 y ss.; Bony, «La Technique normande du mur épais» (*BM*, XCVIII, 1939); Sedlmayr, pág. 172. Al menos en algunos casos, las responsiones normandas terminaban cónicamente, y de esa forma apenas podían tener función estructural alguna.

¹⁴ Para un resumen y una bibliografía de la polémica sobre el «racionalismo» gótico, que fue inicia-

giles que sin los nervios, y mucho más claro está, sobre los nervios. Y, finalmente, la eficacia funcional de la bóveda se deja ver el nervio, como a través de las columnillas situadas en la superficie delgada de la bóveda, el nervio se esconde en los nervios¹⁶.

Y sin embargo, la sensación de que la función que cumplían parecen haberse con energía activa. Esta es una función que es puramente gráfico. Los nervios, valores que presentan en forma de nervios el principio de la responsión representan los ángulos de una bóveda, el aumento de ésta. La preparación por la bóveda de arista, la sección de líneas rectas—ya no es la bóveda, sino un elemento arquitectónico de gran medida, no la gótica¹⁷.

de por el libro *Viollet-le-Duc*, *Computation of Rib Va-*

¹⁶ Sobre la función

de, 349 y ss.; cf. Seymour

¹⁷ Véase el análisis de la reducción de los volúmenes comparados con los de la

¹⁸ Bilson, «The Begun», *YL*, 1899; IX, 1902, «Les

giles que sin los muros sustentantes que hay entre ellas no se sostendrían a sí mismas, y mucho menos sostendrían la bóveda¹⁵. La carga principal de ésta descansa, claro está, sobre los arbotantes, que desde el interior del edificio ni siquiera son visibles. Y, finalmente, hasta la forma de los elementos inequívocamente estructurales del sistema gótico se ve deliberadamente modificada, muchas veces a expensas de la eficacia funcional, por conseguir un cierto efecto visual. De este modo, nunca se deja ver el macizo espesor de muros y pilares; allí donde podría hacerse visible, como a través de los huecos de las arcadas de las tribunas, los tímpanos y las columnillas situados en ellos producen la ilusión, no de un muro, sino de una superficie delgada como una membrana. También en los soportes, su verdadero volumen se esconde, como si se desintegrara en ellos, tras haces de frágiles y altísimos fustes¹⁶.

Y sin embargo, no podemos entrar en una iglesia gótica sin experimentar la sensación de que todos los elementos visibles de ese gran sistema tienen una función que cumplir. No hay muros, sólo soportes; la masa y la carga de la bóveda parecen haberse contraído en la vigorosa red de nervios. No hay materia inerte, sólo energía activa. Este universo de fuerzas no es, sin embargo, la manifestación desmenuada de unas funciones tectónicas, sino la traducción de éstas a un sistema básicamente gráfico. Los valores estéticos de la arquitectura gótica son, en un grado sorprendente, valores lineales. Los volúmenes se ven reducidos a líneas, líneas que se nos presentan en precisas configuraciones de figuras geométricas. Los fustes expresan el principio de sustentación por la dinámica de sus líneas verticales. Los nervios representan los ángulos estáticamente importantes, aquellos en los que los dos «túneles» de una bóveda de arista se encuentran, pero no son esenciales para el sostenimiento de ésta. Puede demostrarse, de hecho, cómo el nervio fue precedido y preparado por la tendencia del arquitecto a entender y dirigir los ángulos de una bóveda de arista, no como conjunción de superficies curvas, sino como intersección de líneas rectas. En este estadio «intermedio» —a partir del 1080 aproximadamente— ya no se deja que los ángulos describan las líneas sinuosas que ordenan la bóveda, sino que se disponen «arbitrariamente» para señalar una línea recta. Un elemento arquitectónico tan notable como es la bóveda de crucería es así en gran medida, no la causa, sino el producto del «grafismo» geométrico de la traza gótica¹⁷.

¹⁵ por el libro *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, de Abraham, véase Kubler, «A Late Gothic Computation of Rib Vault Thrusts», (*GBA*, XXVI, 1944).

¹⁶ Sobre la función técnica de la responsión gótica, véase Choisy, *Histoire de l'Architecture*, II, 310 y ss.; cf. Seymour, *Notre Dame de Noyon in the Twelfth Century*, págs. 134, 156 y s.

¹⁷ Véase el análisis de Notre Dame de Dijon realizado por Abraham, págs. 102 y ss.; nótese también el reducido de los volúmenes de los elementos sustentantes en la nave central de Notre Dame de París, comparados con los de la cabecera antigua: Aubert, *Notre Dame de Paris*, pág. 41.

¹⁸ Bilson, «The Beginnings of Gothic Architecture: Norman Vaulting in England» (*RIBA Journal*, VI, 1899, IX, 1902), «Les Voûtes d'ogives de Morienval» (*BM*, LXXII, 1908); Frankl, *Frühmittelalterliche*

Figs. 3, 4

No es necesario insistir en la abrumadora importancia de dicho elemento geométrico en la traza gótica. Constituye el verdadero principio de su orden y de su cohesión estética. Pero es también el medio a través del cual el arquitecto expresaba una imagen de las fuerzas estructurales reunidas en su edificio.

«Su trazado» —ha escrito Bony respecto a la configuración de líneas del sistema gótico— «transcribe, con cierta libertad de interpretación, lo que está ocurriendo tras ellas y expresa lo que los arquitectos creían que era la estructura teórica del edificio»¹⁸. En este sentido, sin embargo, el gótico es de verdad funcionalista, especialmente si lo comparamos con el románico¹⁹. Y este singular «funcionalismo geométrico», como quizás podríamos llamarlo, es aún más notable si recordamos la idea a la que el templo cristiano quiere dar expresión.

La iglesia es, mística y litúrgicamente, una imagen del cielo²⁰. Los teólogos medievales insistieron en esta correspondencia en innumerables ocasiones. El autorizado lenguaje del ritual de consagración de una iglesia relaciona explícitamente la visión de la Ciudad Celestial, tal como está descrita en el Apocalipsis, con el edificio que se va a erigir. Como para subrayar esta significación simbólica del edificio de la iglesia, las Moradas Celestiales se representan alguna vez, en las representaciones del Juicio Final que hallamos en las portadas románicas, en forma de basílica (Conques); y al pintor monástico, cuando ilustraba su manuscrito con un dibujo del cielo, «no se le ocurrió ninguna imagen más adecuada para esta visión que el ábside de una iglesia»²¹. En el templo románico esta significación simbólica está expresada por la representación monumental de Cristo en majestad, rodeado por su corte celestial, que generalmente decora el ábside, y a veces incluso por imágenes de la Ciudad Celestial (Saint-Chef, San Pedro de Civate)²². Tales imágenes sugieren el motivo espiritual del «antifuncionalismo» del arte románico y del bizantino: la experiencia mística que los frescos o los mosaicos van a ayudar a suscitar en los fieles es una experiencia que, categóricamente, no pertenece a este mundo; la visión celestial allí representada va a hacernos olvidar que nos hallamos

Fig. 2

und romanische Baukunst, pág. 106 (con referencia a las bóvedas de arista de las naves laterales de Jumièges); Bony, «Gloucester et l'origine des voûtes d'hémicycle gothique» (*BM*, XCVII, 1938); Sedlmayr, pág. 192.

¹⁸ *French Cathedrals*, pág. 7.

¹⁹ Gall, *Niederrheinische und normännische Architektur*, págs. 9 y ss., considera de forma similar «Diese Verbindung des dekorativen mit dem tektonischen Charakter der Bauformen... besonders bezeichnend für das «gotische» Denken, das alle Formen nach dieser Richtung hin umbildete».

²⁰ El pasaje Apocalipsis 21, 2-5 forma la Epístola que se leía durante el rito de consagración. Véase Andrieu, *Le Pontifical romain au XII^e siècle*, págs. 192 y s. Cf. Sedlmayr, págs. 103 y ss., y Simson, «Birth of the Gothic» (*Measure*, I, 1950), pág. 285. El primer historiador que reconoció la relación simbólica que hay entre la catedral gótica y la Ciudad Celestial fue Didron, el cual señaló que los ángeles de los arbotantes de la catedral de Reims «assimilent (la catedral) à la Jérusalem divine bâtie sur terre». *Manuel d'iconographie chrétienne*, pág. 261.

²¹ Puig y Cadafalch, *La Géographie et les origines du premier art roman*, pág. 399.

²² Véase también el *titulus* citado por Hubert, págs. 108 y s.

en un edificio de p... el santuario celesti...

Un ejemplo pa... dos plantas, de Sch... nold de Wied, arzo... alta describen princ... baja están inspirado... equivalente en el /... una visión del cielo... pictórico de la igles... la Edad Media, pret... sión escatológica de... el hueco octogonal... escenas la visión del... pecto de iglesia, cuy... con la mano derech... representa la puerta... quiel, 43 y s.). Una... dado la explicación... tr que esta represer... desde el crucero. La... mística del santuario...

Estas grandes evc... la iglesia no tienen y... también de las abadí... maestro constructor... torba a la singular co... funcionalismo geom... advertida y solicitada... 1200, un cronista da... iglesia del monasteric... que acusa de haber sa... y una bella apariencia... tre forma y función -... mos parece «gótica». E... defectos técnicos, la d...

²³ Sobre el carácter ilu... De modo similar, la A... monismo. CA, Angers et Saumu...

²⁴ Véanse Neuss, «Das I... des Monumentalmalerei in...

en un edificio de piedra y mortero, puesto que interiormente hemos penetrado en el santuario celestial²³.

Un ejemplo particularmente llamativo de esta intención se da en la iglesia, de dos plantas, de Schwarzhheindorf: es el espléndido sepulcro de su constructor, Arnold de Wied, arzobispo de Colonia (m. en 1156). Mientras los frescos de la iglesia alta describen principalmente escenas procedentes del Apocalipsis, los de la iglesia baja están inspirados en la Visión de Ezequiel, la cual, siendo en cierto aspecto un equivalente en el Antiguo Testamento del Libro de San Juan, contiene también una visión del cielo bajo la imagen de un edificio, es decir, de un templo. El ciclo pictórico de la iglesia baja de Schwarzhheindorf, uno de los más impresionantes de la Edad Media, pretende hacernos ver el templo entero como escenario de la visión escatológica de Ezequiel. Las cuatro secciones de la bóveda central, en torno al hueco octogonal que comunica la iglesia alta con la baja, contienen en cuatro escenas la visión del nuevo templo. La sección oriental muestra un edificio con aspecto de iglesia, cuyas puertas abiertas permiten ver en su interior a Cristo de pie, con la mano derecha alzada en actitud de impartir la bendición. La composición representa la puerta oriental, por la que el Señor ha entrado en su templo (Ezequiel, 43 y s.). Una inscripción, «Porta Sanctuarii» o «Sanctuarium», parece haber dado la explicación de este significado²⁴. El espectador no podía dejar de advertir que esta representación se hallaba sobre la entrada al presbiterio de la iglesia desde el crucero. La escena designaba así esta parte del edificio como una imagen mística del santuario eterno del Señor, en la Jerusalén celestial.

Estas grandes evocaciones pictóricas de la significación mística del edificio de la iglesia no tienen ya sitio en el templo gótico. En el interior de las catedrales, y también de las abadías, las imágenes ocupan ahora un lugar menos destacado. El maestro constructor se ha hecho mucho más importante que el pintor, y nada estorba a la singular convergencia de valores estructurales y estéticos que alcanza el funcionalismo geométrico del sistema gótico. Tal convergencia parece que fue advertida y solicitada hasta por contemporáneos que no eran arquitectos. Hacia el 1200, un cronista da noticia del derrumbamiento de la torre del transepto de la iglesia del monasterio de Beverley. Y culpa de la desgracia a los arquitectos, a los que acusa de haber sacrificado solidez y resistencia de la construcción por el *decor* y una bella apariencia. Este juicio sugiere una conciencia del posible conflicto entre forma y función —así como de la necesidad de subordinar aquélla a ésta—, que nos parece «gótica». En la arquitectura gótica, cualesquiera que pudieran ser sus defectos técnicos, la distinción entre forma y función, la independencia de la for-

²³ Sobre el carácter ilusionista de la decoración bizantina, véase Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*. De modo similar, la *Majestas* del ábside de Saint-Cénéri-le-Gérei oculta la superficie esférica del presbiterio. C.A. Angers et Saumur, 1910, II, ilustr. frente a pág. 162.

²⁴ Véanse Neuss, «Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst» (BGAM, I, II); Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, págs. 271 y ss., y Verbeek, *Schwarzhheindorf*.

emento geo-
orden y de su
ecto expresa-

neas del siste-
que está ocu-
ectura teórica
lad funciona-
ingular «fun-
más notable si

Los teólogos
iones. El auto-
explícitamente
calipsis, con el
bólica del edi-
z, en las repre-
s, en forma de
uscrito con un
para esta visión
icación simbó-
n majestad, ro-
a veces incluso
ivate)²². Tales
l arte románico
s van a ayudar a
pertenece a este
e nos hallamos

s laterales de Jumiè-
II, 1938); Sedlmayr,

forma similar «Diese
besonders bezeich-
ete».

consagración. Véase
ss., y Simson, «Birth
la relación simbólica
ue los ángeles de los
tie sur terre». Manuel

ma respecto de la función, han desaparecido. ¿Vamos a concluir que esta conquista artística señala, como antes se pensaba, el advenimiento de un espíritu más secular, una debilitación del impacto religioso sobre la imaginación del artista, y que la evolución de la traza gótica se inspiró en el significado escatológico del templo en menor medida que otros estilos medievales, o que el arquitecto gótico tenía menos interés en despertar tal significado? Desde un punto de vista histórico, ello es harto improbable. La arquitectura gótica se creó, como intentaré demostrar en el capítulo siguiente, a modo de enérgica respuesta a la demanda de una arquitectura especialmente armonizada con la experiencia religiosa, hecho éste que ha desembocado recientemente en un brillante y polémico intento de interpretar todos sus elementos importantes como representaciones casi literales de los rasgos de la Jerusalén Celestial tal como la describe San Juan ²⁵.

Claro es que tal interpretación tropieza con serias dificultades. Algunos pasajes del texto bíblico que se dice «descrito» en el sistema gótico se resisten, en realidad, a toda representación arquitectónica. Otras imágenes se expresan en términos que pueden traducirse con la misma plausibilidad, y de hecho lo han sido, a los lenguajes contradictorios de muchos estilos diferentes.

Es bastante cierta, por ejemplo, la afirmación de que el arquitecto gótico intentaba representar la magnificencia de esa ciudad, la cual, según el Apocalipsis, era «de oro puro, como cristal transparente». Pero lo mismo hacía el maestro románico. Los escritores de la primera Edad Media nos han dejado numerosas descripciones de templos que despertaron su admiración; son escasas entre ellas las que no subrayan el «splendor», el «resplendor», el brillo deslumbrante de estas basílicas primitivas. Y el cronista que nos habla de la Trinidad de Fécamp compara esta iglesia románica con la Jerusalén Celestial precisamente porque «resplandece con el oro y la plata» ²⁶.

Además, el Apocalipsis no es, de ningún modo, la única fuente de la que la imaginación cristiana obtuviera su descripción del mundo venidero. El Templo de Salomón —evocado también en el rito de consagración— y el Templo de Ezequiel se consideraban asimismo, como demuestra el ejemplo de Schwarzhof, imágenes del cielo. Ambos templos se tomaban, no menos que la Ciudad Celestial, como arquetipos del santuario cristiano, y de hecho inspiraron a los maestros medievales. Una miniatura que se halla en el célebre *Liber Floridus* de Saint-Bertin (ca. 1120) representa la «Jerusalem Celestis» como una catedral medieval. Esta imagen, no obstante, aparece exactamente encima del pasaje bíblico (II Crónicas, 2) que relata cómo construyó Salomón su templo. Esta doble relación deja bastante claro que la iglesia se concebía como imagen de la Jerusalén Celestial, pero

²⁵ Sedlmayr, *passim*. Véase mi crítica en *Kunstchronik*, IV, 1951. Véase también Deschamps y Thibout, págs. 1 y ss.; también los términos descriptivos citados en Hubert, págs. 108 y ss. La noticia sobre el monasterio de Beverley se halla en Raine (ed.), *The Historians of the Church of York* (RBSS, LXXI, 1), página 345.

²⁶ Mortet y Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture...*, I, 243 y ss.

que a su vez ést
Jean Fouquet rep

Mas ahora de
blicas prototipos
te a todos los tem
puede ser una pi
mística entre la e
de la liturgia dete
ción del maestro
religiosa de la Igl
quitectura religio

No obstante,
medios artísticos
halla un desafío y
que pueden halla
época a otra. El ar
que se han mante
en una obra de art
duce generalment
del gótico esto es
modo de la archit
forma de evocar lo
ca. no basta con q
guntas sobre las qu
celestial esa catedr
nueva forma de re

El propio testi
escasas excepcione
simbólico de sus p
ma como base de s
micos góticos, con
cciones de las lo
dibujos de líneas o

²⁷ Véase Rosenau, *I
dieles sobre la Ciudad
estado con cristales», co
como la predilección góti
pág. 80; también l*

²⁸ Publicado por pr
Hahnloser, «Entw
de l'art).

²⁹ Véanse Tietze, «
serie, IV, V), y Kl

que a su vez ésta se veía prefigurada en el templo salomónico ²⁷. (A la inversa, Jean Fouquet representa el Templo de Salomón como una catedral gótica.)

Mas ahora debemos preguntarnos en qué sentido eran estas descripciones bíblicas prototipos de la arquitectura medieval. La liturgia las aplica metafóricamente a todos los templos, independientemente de su estilo o traza; el aspecto externo puede ser una prueba, pero a buen seguro no la causa, de esa correspondencia mística entre la estructura visible y una realidad invisible. Los textos permanentes de la liturgia determinan los límites dentro de los que ha de moverse la imaginación del maestro constructor con el fin de seguir en armonía con la experiencia religiosa de la Iglesia; pero dichos textos no explican los cambios de estilo en la arquitectura religiosa.

No obstante, si la verdad sobrenatural que expresa la liturgia es inmutable, los medios artísticos de representarla no lo son. El alcance de la visión del arquitecto halla un desafío y una limitación en las técnicas y los materiales de construcción que pueden hallarse en una región determinada; el clima de ideas cambia de una época a otra. El arte religioso refleja, por encima de todo, las cambiantes opiniones que se han mantenido en diferentes épocas respecto a la posibilidad de representar en una obra de arte la verdad trascendental; una experiencia religiosa original produce generalmente una nueva respuesta a este interrogante. Y aplicado a la época del gótico esto es categóricamente cierto. Lo que distingue la catedral de este período de la arquitectura precedente no es el tema escatológico, sino la diferente forma de evocarlos. Si pretendemos entender el nacimiento de la arquitectura gótica, no basta con que nos preguntemos *qué* representa la catedral gótica. Las preguntas sobre las que debe centrarse nuestra atención son cómo representa la visión celestial esa catedral y cuál era la experiencia religiosa y metafísica que pedía esa nueva forma de representación.

El propio testimonio de la arquitectura gótica nos llevará a una respuesta. Con escasas excepciones, los maestros góticos no se pronunciaron acerca del significado simbólico de sus proyectos, pero sí fueron unánimes en rendir tributo a la *geometría* como base de su arte. Lo descubrimos con sólo un vistazo a dibujos arquitectónicos góticos, como el palimpsesto de Reims ²⁸, del siglo XIII, o las grandes colecciones de las logias catedralicias de Praga y Viena ²⁹; su aspecto es el de bellos dibujos de líneas ordenadas en base a principios geométricos. Los elementos archi-

²⁷ Véase Rosenau, *Design and Medieval Architecture*, lám. 16. Otra visión que influyó en las ideas medievales sobre la Ciudad Celestial es el Libro de Enoch; su descripción del palacio celestial como «construido con cristales», con muros «como un suelo de mosaico de cristal», está posiblemente relacionada con la predilección gótica por la sustitución de los muros por cristal. Véase Dillmann (trad.), *The Book of Enoch*, pág. 80; también Rucgg, *Die Jenseitsvorstellungen vor Dante*, I, 226. *

²⁸ Publicado por primera vez por Didron, «Dessins palimpsestes du XIII^e siècle» (*AA*, V, 1846); véase Hahnloser, «Entwürfe eines Architekten um 1250 aus Reims» (*XIII^e Congrès international d'histoire de l'art*).

²⁹ Véanse Tietze, «Aus der Bauhütte von St. Stephan» (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*) misma serie, IV, V), y Klerzl, *Plan-Fragmente aus der deutschen Dombauhütte von Prag*.

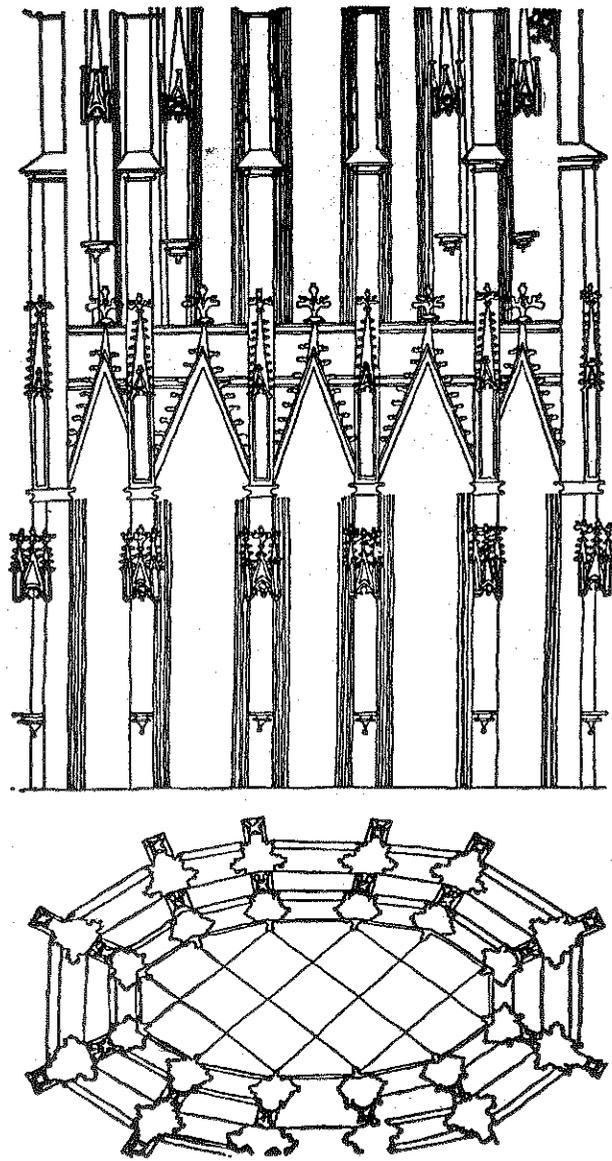
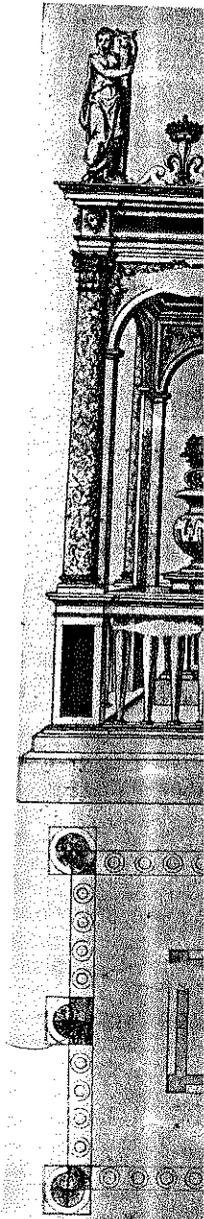
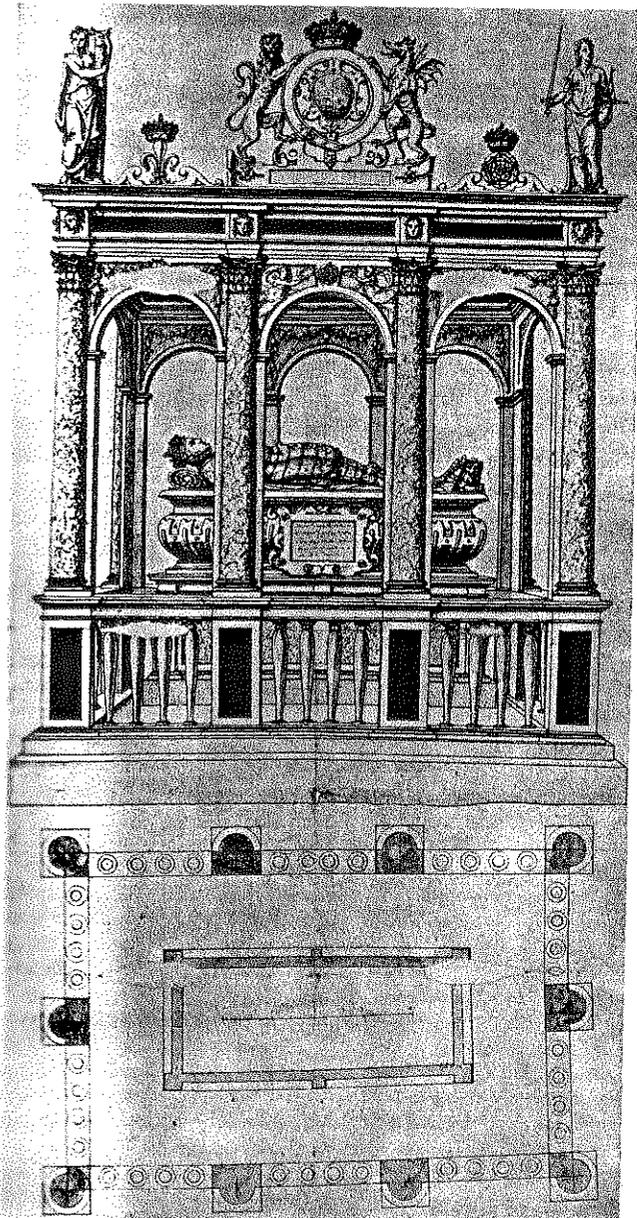


Fig. 1. Catedral de Praga. Planta y alzado para una capilla mortuoria.





Diseño para un monumento funerario del rey Eduardo VI de Inglaterra.

Las estructuras sepulcrales reproducidas aquí y en la página anterior (Fig. 1) son en muchos sentidos comparables. La peculiar manera en que (a la izquierda) el arquitecto gótico representa la arquitectura se ve subrayada por el diseño renacentista. El artista inglés interpreta las columnas, el arquitrabe, etcétera, como cuerpos tangibles claramente distribuidos y relacionados en el espacio. Su predecesor gótico percibe todos los elementos arquitectónicos como meras configuraciones de líneas en una superficie. En la arquitectura gótica ya construida hallamos esta misma geometrización de los valores visuales.

il. 1 y
Fig. 1

tectónicos se presentan sin ninguna indicación de volumen, y hasta finales del siglo XIV no hay tampoco indicaciones de espacio o perspectiva³⁰. Este subrayar exclusivamente la superficie y la línea confirma la impresión que nos producen los propios edificios góticos. En cuanto a los principios o fórmulas utilizados en el desarrollo de estos sistemas arquitectónicos y en la determinación de las proporciones entre sus diferentes partes, estudios recientes han dilucidado al menos todos los aspectos fundamentales de este problema, que hace menos de un siglo parecía no tener solución³¹.

Dada nada más que una de las dimensiones básicas, el arquitecto gótico desarrollaba todas las demás magnitudes de la planta y del alzado por medios estrictamente geométricos, usando como módulos ciertos polígonos regulares —el cuadrado sobre todo³². El conocimiento de esta forma de determinar las proporciones se consideraba tan esencial que las logias medievales lo guardaban como un secreto profesional. Sólo hacia finales del siglo XV —y de la época de las catedrales— se hizo público tal conocimiento por obra de Mateo Roriczer, el maestro de la catedral de Ratisbona. Enseña éste «cómo sacar de la planta el alzado» mediante un único cuadrado. De esta figura deriva Roriczer todas las proporciones de su construcción, un pináculo en este caso, ya que sus dimensiones guardan entre sí la misma relación que los lados de una serie de cuadrados cuyas áreas disminuyan (o

³⁰ Kletzl, *Plan-Fragmente*, págs. 11 y ss. Al contrario que lo sugerido por Colombier (*Les Chantiers des cathédrales*, pág. 65), la perspectiva no es ciertamente un aspecto característico de los dibujos arquitectónicos góticos. Cf. Ueberwasser, «Deutsche Architekturdarstellung um das Jahr 1000» (*Festschrift für Hans Janitszen*). El dibujo del trecento del interior de una capilla de la Biblioteca de Christ Church de Oxford (n.º A 1, IV) puede ser —o no— un ejemplo muy raro de apunte a partir de un edificio ya existente, tal y como provisionalmente ha sugerido Degenhart en «Autonome Zeichnung bei mittelalterlichen Künstlern» (*MJ*, III Folge, I, 1950). Se trata claramente de la obra de un pintor; en esa época ningún arquitecto habría tratado la perspectiva de esa forma. Para la representación arquitectónica en la época románica, véase Ueberwasser, «Deutsche Architekturdarstellung».

³¹ Véase Viollet-le-Duc, *Lectures on Architecture*, Lect. IX. Cf. también su *Dictionnaire*, VII, 537 y ss.

³² Véanse sobre todo las importantes aportaciones de Ueberwasser: «Spätgotische Baugometrie» (*Jahresbericht der öffentlichen Kunstsammlung Basel*, nueva serie, 25-27); *Von Maasz und Macht der alten Kunst*; «Nach rechtem Maasz», y «Beiträge zur Wiedererkenntnis gotischer Baugesetzmässigkeiten» (*ZK*, VIII, 1939). También Texier, *Géométrie de l'architecture*; Jouven, *Rythme et architecture* (debe advertirse que Texier y Jouven son o han sido Architectes-en-Chef des Monuments Historiques); Fischer, *Zwei Vorträge über Proportionen*; RDK, artículos «Architekturtheorie» y «Architekturzeichnung», y Colombier, pág. 70. Casi todas las obras anteriores, incluyendo *Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen*, de Dehio, están hoy anticuadas, pues se emprendieron sobre la base de mediciones y dibujos inexactos. Por otra parte, la crítica de Thomae, *Das Proportionenwesen in der Geschichte der gotischen Baukunst*, aunque correcta al rebatir errores individuales de interpretación, se ve echada a perder por el desconocimiento del pensamiento medieval que revela su autor. Véase la crítica de esta obra, debida a Kletzl, en *ZK*, IV, 1935. Respecto a los procedimientos técnicos mediante los que los arquitectos medievales e incluso sus ayudantes carentes de formación «científica» eran capaces de aplicar estas proporciones matemáticas, véase el interesante artículo de Funck-Hellet «L'Équerre des maîtres d'oeuvres et la proportion» (*Les Cahiers techniques de l'art*, II, 1949). Su autor recalca la importante función de la *équerre*, o escuadra, el instrumento que efectivamente figura, y de modo tan visible, en casi todas las imágenes de arquitectos medievales como el propio del maestro constructor.

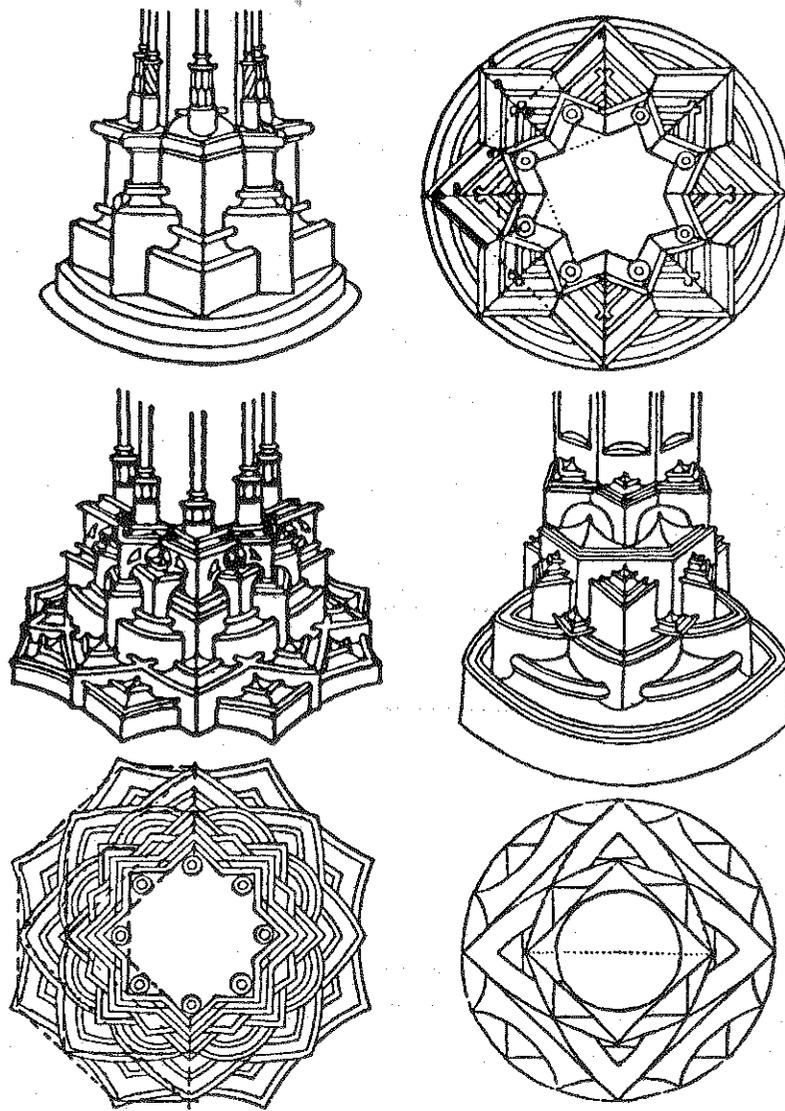


inales del si-
 iste subrayar
 os producen
 ilizados en el
 e las propor-
 menos todos
 siglo parecía

o gótico des-
 medios estric-
 egulares —el
 ar las propor-
 ban como un
 le las catedra-
 el maestro de
 do» mediante
 rciones de su
 dan entre sí la
 disminuyan (o

ier (*Les Chantiers*
 os dibujos archi-
 '00» (*Festschrift für*
 Christ Church de
 de un edificio ya
 ung bei mittelal-
 ator, en esa época
 quitectónica en la

ire, VII, 537 y ss.
 te Baugometrie»
 id Macht der alten
 setzmässigkeiten»
 hitecture (debe ad-
 Historiques); Fis-
 turzeichnung», y
 ber das gleichseitige
 prendieron sobre
 roportionenwesen in
 interpretación, se
 autor. Véase la crí-
 nicos mediante los
 ffica» eran capaces
 llet «L'Équerre des
 calca la importan-
 odo tan visible, en
 ictor.



II. 2. Plantas y alzados de soportes de doseletes góticos.
 Dibujos medievales.

umenten) en progresión geométrica. Las proporciones así obtenidas son, para este maestro, proporciones «conforme a la medida cierta»³³.

Pero no fueron solamente los arquitectos del gótico tardío o las logias alemanas quienes hicieron este uso del cuadrado como módulo. Quizás el testimonio individual más importante en lo que se refiere a los principios de la traza gótica sea el famoso libro de modelos de Villard de Honnecourt, arquitecto de la Picardía que trabajó en el segundo cuarto del siglo XIII. Y también Villard nos enseña a partir en dos el cuadrado con el fin de determinar las proporciones «ciertas» de una construcción, en este caso la planta de un claustro³⁴.

Este canon de proporciones no quedaba limitado a la teoría. En otro dibujo, Villard de Honnecourt nos muestra su aplicación en las torres de la catedral de Laon. Y aparece igualmente en una serie de plantas de chapiteles medievales que ha estudiado María Velte. Aquí no sólo los huecos de los diferentes pisos, sino también las dimensiones de cada uno de los detalles, ya sea la clave o la anchura de los muros, forman un todo proporcional, del mismo modo que lo hacen los lados de una serie de cuadrados cuyas áreas aumenten en progresión geométrica³⁵. En la afamada iglesia de Nuestra Señora de Tréveris, y tal como ha demostrado recientemente Ernst Gall, todas las proporciones se hallan determinadas por la misma fórmula³⁶. Otro ejemplo más es la fachada de Notre Dame de París, que se compone de una secuencia de cuatro cuadrados establecida «conforme a la medida cierta». Al comparar esta fachada con la de Noyon, anterior pero similar en líneas generales, nos sentimos tentados de decir que la evolución del gótico desde sus comienzos a la madurez clásica que se alcanza a mediados del siglo XIII está señalada por la creciente claridad con que se observa el principio geométrico³⁷. Las fórmulas geométricas ya fueron usadas, por supuesto, por arquitectos pregóticos, y también por escultores y pintores. En esos casos, no obstante, parecen haber sido recursos más de orden práctico que artístico, de los que el que contempla la obra generalmente no llega a darse cuenta. Y en ningún caso determinan el aspecto estético como lo hacen en el sistema gótico³⁸. Volveremos sobre este punto en el último capítulo.

Figs. 5, 6

³³ Véase Frankl, «The Secret of the Medieval Masons» (AB, XXVII, 1945); también Colombier, pág. 68. El *Fialenbüchlein* se halla publicado en Heidelberg, *Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland*, págs. 105 y ss.

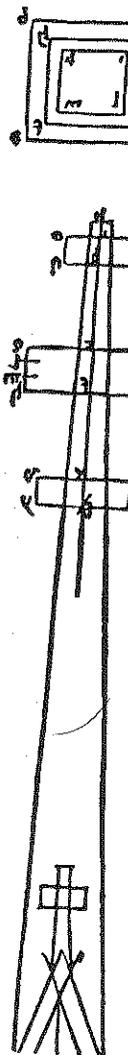
³⁴ El libro de modelos ha sido reproducido por Lassus, *Album de Villard de Honnecourt*, y por Hahnloser, *Villard de Honnecourt*. Mis referencias son a Hahnloser, láminas 18 y 39.

³⁵ Velte, *Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund- und Aufrissgestaltung der gotischen Kirchen*. Véase, sin embargo, la crítica de este libro que hace J. S. Ackerman en AB, XXV, 1953.

³⁶ Gall, «Über die Maasze der Trierer Liebfrauenkirche...» (*Form und Inhalt*).

³⁷ Cf. Seymour, *Notre Dame of Noyon*, págs. 139 y ss.

³⁸ Allí donde en tales obras románicas la cuadrícula geométrica se hace manifiesta, sentimos su efecto como algo que molesta. Véase, por ejemplo, Hubert, «Les Peintures murales du Vic et la tradition géométrique» (*Cahiers archéologiques*, I, 1945), lám. XV.



son, para este

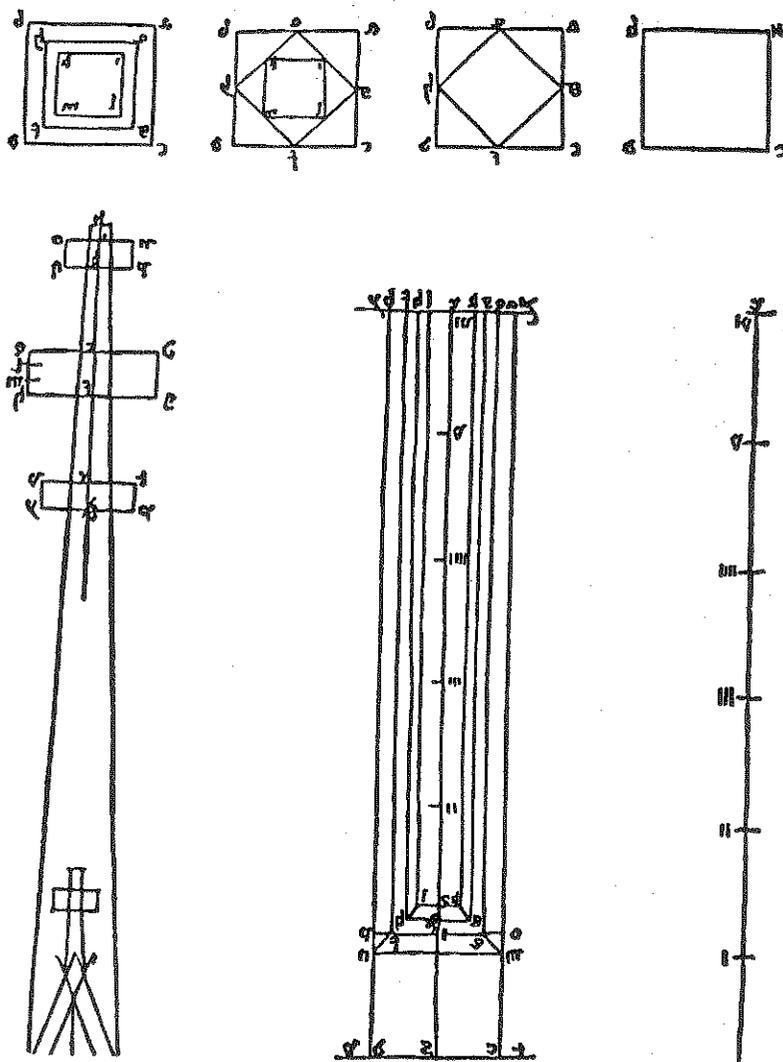
logias alema-
testimonio in-
za gótica sea el
a Picardía que
enseña a partir
de una cons-

n otro dibujo,

la catedral de
medievales que
tes pisos, sino
la anchura de
nacen los lados
ométrica³⁵. En
demostrado re-
das por la mis-
e París, que se
me a la medida
miliar en líneas
ótico desde sus
III está señalada
ico³⁷. Las fór-
s pregóticos, y
cen haber sido
templa la obra
n el aspecto es-
ste punto en el

mbién Colombier,
lters in Deutschland,
ecourt, y por Hahn-
issgestaltung der goti-
4B, XXV, 1953.

ifiesta, sentimos su
; du Vic et la tradi-



II. 3. Mateo Roriczer. Planta y alzado de un pináculo.

¿Cuál es el por qué de esta extraordinaria sumisión, tan ajena a nuestras propias nociones acerca de la naturaleza del arte y de la libertad de la creación artística, a las leyes de la geometría? Una razón que se ha aducido con frecuencia es de orden práctico: las unidades de medida variaban de un sitio a otro, las varas de medición eran desconocidas o inutilizables. Ello tuvo que haber aconsejado la adopción de un sistema de proporciones que pudiera trasladarse, por medios puramente geométricos, desde el dibujo o el modelo arquitectónicos realizados a pequeña escala a las grandes dimensiones del edificio real. Esta explicación, sin embargo, es válida sólo parcialmente. En otras profesiones se utilizaron sin duda, durante los siglos XII y XIII, unidades de medida normalizadas y aceptadas generalmente —por ejemplo, las pesas y medidas uniformes empleadas por todas las poblaciones representadas en las grandes ferias³⁹. En una sola ocasión, por otra parte, da el arquitecto Villard de Honnecourt en su libro de modelos medidas absolutas en pies, tanto en números romanos como en el texto que acompaña⁴⁰. Pero solamente utiliza dichas medidas aritméticas en un dibujo técnico; en los arquitectónicos se confía exclusivamente a la geometría. Además, la proporción «conforme a la medida cierta», cualquiera que fuera la facilidad de su ejecución práctica, se encuentra, según ha demostrado Ueberwasser, en pinturas y grabados góticos, donde no se daba el problema de trasladar una dimensión a otra.

El artista gótico habría abandonado la regla de la geometría si la hubiera considerado —como haría la mayor parte de los artistas modernos— una traba. Está claro, por otra parte, que no utilizaba tampoco sus cánones geométricos por motivos puramente estéticos, puesto que los aplicaba allí donde no son visibles para el que contempla el edificio. Así, todos los nervios que hay bajo la bóveda de la catedral de Reims circunscriben, según Viollet-le-Duc, triángulos equiláteros, hecho éste que probablemente no es advertido por ninguno de los que visitan la iglesia. E incluso datos tan puramente técnicos como son la anchura de un muro o de un contrafuerte se determinaban por fórmulas «conforme a la medida cierta». Los maestros góticos muestran, por otra parte, lo que F. Bond ha llamado «una secreta afición» al tramo cuadrado, aun cuando la adopción del arco apuntado lo había dejado anticuado como unidad de abovedamiento⁴¹. En resumen: en términos medievales no tiene sentido la elección obligada entre lo técnico y lo estético. Afortunadamente conservamos al menos un documento literario que explica el

³⁹ Véase Levasseur, *Histoire du commerce de la France*, I, 86.

⁴⁰ Hahnloser, t. 59, págs. 159 y ss. El célebre plano de monasterio carolingio de Saint-Gall representa un caso especial. Mientras que la iglesia se halla trazada geométricamente *ad quadratum*, en el plano se registran mediciones en pies que arrojan unas proporciones totalmente diferentes. La única explicación posible, en mi opinión, es que el plano representa un *exemplum* ideal y como tal sigue las proporciones «perfectas» basadas en el cuadrado. Las dimensiones numéricas que se dan, por otra parte, tienen por objeto guiar a los que deseen trasladar el plano a la realidad. Y esta realidad es totalmente diferente del proyecto ideal. El maestro gótico no se habría desviado tanto de su modelo geométrico. Para la interpretación del plano de Saint-Gall, véase Reinhardt, *Der St. Galler Klosterplan*, págs. 18 y ss.

⁴¹ Bond, *Introduction*, pág. 321.

uso de la geometría en la arquitectura que se sugieren el porqué de esta extraordinaria sumisión, tan ajena a nuestras propias nociones acerca de la naturaleza del arte y de la libertad de la creación artística, a las leyes de la geometría? Una razón que se ha aducido con frecuencia es de orden práctico: las unidades de medida variaban de un sitio a otro, las varas de medición eran desconocidas o inutilizables. Ello tuvo que haber aconsejado la adopción de un sistema de proporciones que pudiera trasladarse, por medios puramente geométricos, desde el dibujo o el modelo arquitectónicos realizados a pequeña escala a las grandes dimensiones del edificio real. Esta explicación, sin embargo, es válida sólo parcialmente. En otras profesiones se utilizaron sin duda, durante los siglos XII y XIII, unidades de medida normalizadas y aceptadas generalmente —por ejemplo, las pesas y medidas uniformes empleadas por todas las poblaciones representadas en las grandes ferias³⁹. En una sola ocasión, por otra parte, da el arquitecto Villard de Honnecourt en su libro de modelos medidas absolutas en pies, tanto en números romanos como en el texto que acompaña⁴⁰. Pero solamente utiliza dichas medidas aritméticas en un dibujo técnico; en los arquitectónicos se confía exclusivamente a la geometría. Además, la proporción «conforme a la medida cierta», cualquiera que fuera la facilidad de su ejecución práctica, se encuentra, según ha demostrado Ueberwasser, en pinturas y grabados góticos, donde no se daba el problema de trasladar una dimensión a otra.

El segundo y particularmente pertinente francés, y lo sugieren el porqué de esta extraordinaria sumisión, tan ajena a nuestras propias nociones acerca de la naturaleza del arte y de la libertad de la creación artística, a las leyes de la geometría? Una razón que se ha aducido con frecuencia es de orden práctico: las unidades de medida variaban de un sitio a otro, las varas de medición eran desconocidas o inutilizables. Ello tuvo que haber aconsejado la adopción de un sistema de proporciones que pudiera trasladarse, por medios puramente geométricos, desde el dibujo o el modelo arquitectónicos realizados a pequeña escala a las grandes dimensiones del edificio real. Esta explicación, sin embargo, es válida sólo parcialmente. En otras profesiones se utilizaron sin duda, durante los siglos XII y XIII, unidades de medida normalizadas y aceptadas generalmente —por ejemplo, las pesas y medidas uniformes empleadas por todas las poblaciones representadas en las grandes ferias³⁹. En una sola ocasión, por otra parte, da el arquitecto Villard de Honnecourt en su libro de modelos medidas absolutas en pies, tanto en números romanos como en el texto que acompaña⁴⁰. Pero solamente utiliza dichas medidas aritméticas en un dibujo técnico; en los arquitectónicos se confía exclusivamente a la geometría. Además, la proporción «conforme a la medida cierta», cualquiera que fuera la facilidad de su ejecución práctica, se encuentra, según ha demostrado Ueberwasser, en pinturas y grabados góticos, donde no se daba el problema de trasladar una dimensión a otra.

El documento de geometría en la arquitectura que se sugieren el porqué de esta extraordinaria sumisión, tan ajena a nuestras propias nociones acerca de la naturaleza del arte y de la libertad de la creación artística, a las leyes de la geometría? Una razón que se ha aducido con frecuencia es de orden práctico: las unidades de medida variaban de un sitio a otro, las varas de medición eran desconocidas o inutilizables. Ello tuvo que haber aconsejado la adopción de un sistema de proporciones que pudiera trasladarse, por medios puramente geométricos, desde el dibujo o el modelo arquitectónicos realizados a pequeña escala a las grandes dimensiones del edificio real. Esta explicación, sin embargo, es válida sólo parcialmente. En otras profesiones se utilizaron sin duda, durante los siglos XII y XIII, unidades de medida normalizadas y aceptadas generalmente —por ejemplo, las pesas y medidas uniformes empleadas por todas las poblaciones representadas en las grandes ferias³⁹. En una sola ocasión, por otra parte, da el arquitecto Villard de Honnecourt en su libro de modelos medidas absolutas en pies, tanto en números romanos como en el texto que acompaña⁴⁰. Pero solamente utiliza dichas medidas aritméticas en un dibujo técnico; en los arquitectónicos se confía exclusivamente a la geometría. Además, la proporción «conforme a la medida cierta», cualquiera que fuera la facilidad de su ejecución práctica, se encuentra, según ha demostrado Ueberwasser, en pinturas y grabados góticos, donde no se daba el problema de trasladar una dimensión a otra.

⁴² *Annali*, esp. I, 68 y Mann, «Ars sine scientia nil

stras propias
rtística, a las
es de orden
de medición
adopción de
mente geo-
ueña escala a
go, es válida
los siglos XII
por ejemplo,
representadas
quitecto Vi-
nies, tanto en
te utiliza di-
se confía ex-
medida cierta»,
tra, según ha
no se daba el

hubiera con-
na traba. Está
cos por moti-
visibles para el
eda de la cate-
láteros, hecho
sitan la iglesia.
muro o de un
la cierta». Los
o «una secreta
lo lo había de-
en términos
y lo estético.
que explica el

int-Gall represen-
tum, en el plano se
única explicación
e las proporciones
parte, tienen por
ente diferente del
rico. Para la inter-
y ss.

uso de la geometría en la arquitectura gótica: las actas de unas reuniones sobre arquitectura que se celebraron en Milán en el curso de 1391 y de los años siguientes.

La catedral de Milán se había iniciado en 1386, pero a los pocos años se presentaron dificultades y se decidió llamar a asesores extranjeros, de Francia y de Alemania. En las conversaciones que éstos mantuvieron con sus colegas italianos, conversaciones cuyas actas conservamos, destacan dos puntos que son de suma importancia para nuestra investigación. En primer lugar, la adopción de figuras geométricas como base —atestiguada por Mateo Roriczer, el arquitecto alemán del siglo XV, y por Villard, el arquitecto francés del XIII— se ve categóricamente confirmada por el documento italiano, perteneciente al siglo que media entre ambos. La cuestión que se debatió en Milán no era si la catedral había de construirse de acuerdo con fórmulas geométricas, sino simplemente si la figura que iba a utilizarse había de ser el cuadrado (el cual ya había configurado la planta) o el triángulo equilátero.

El segundo y aún más interesante aspecto de los documentos de Milán es que sugieren el porqué de este basarse en cánones geométricos. Las actas de una sesión particularmente tormentosa relatan una airada discusión entre Jean Mignot, el experto francés, y los italianos. Tras haber sido rechazada por éstos una opinión suya sobre un asunto técnico, Mignot señala con amargura que sus oponentes han dejado de lado las reglas de la geometría alegando que la ciencia es una cosa y el arte otra. Sin embargo, el arte —concluye— no es nada sin la ciencia, «ars sine scientia nihil est»⁴². Los términos «arte» y «ciencia» no significan aquí lo mismo que hoy. Para Mignot y sus contemporáneos, el arte es la destreza práctica que se obtiene de la experiencia, y la ciencia la capacidad de explicar las razones que determinan el procedimiento arquitectónico válido por medios racionales y, más exactamente, geométricos. En otras palabras, la arquitectura, para ser científica y correcta, ha de basarse indefectiblemente en la geometría; y si no obedece las leyes de esta disciplina, el arquitecto fracasará con toda seguridad. Hasta los oponentes de Mignot consideraban inatacable este razonamiento. Se apresuran entonces a afirmar que están totalmente de acuerdo en lo que se refiere a tal cuestión teórica y que no sienten sino desprecio por los arquitectos que se permiten ignorar los dictados de la geometría. Y por ambas partes se da por sentado que la estabilidad y la belleza de un edificio no son dos valores distintos, y que no obedecen a leyes diferentes, sino que, por el contrario, ambas se hallan comprendidas en la perfección de las formas geométricas.

El documento de Milán responde, así, a nuestra pregunta sobre la función de la geometría en la arquitectura gótica. Opino que nos da también la clave de los motivos que subyacen a lo que parece una creencia casi supersticiosa en la matemática. La yuxtaposición que hallamos en Mignot de *ars* y *scientia* nos recuerda, como

⁴² *Annali*, esp. I, 68 y ss., y 209 y s. El mejor estudio de este debatido fragmento es el de Ackermann, «Ars sine scientia nihil est» (*AB*, XXXI, 1949). Véase también Frankl, «Secrets».

un débil eco, la distinción que se da, casi un milenio antes, en el más influyente tratado de estética de la Edad Media cristiana. De dicha obra, de la concepción del mundo que en ella se expone y de la tradición a que ella da lugar nos vamos a ocupar seguidamente.

Capítulo 2 La medida y l

En el primer lit
la «ciencia de la b
modulación, explic
No niega que el ins
la misma manera qu
«conoce lo que le ag
de la creación o del
goría inferior. Tal c
vulgares; hasta un p
hay poca diferencia
nominado desprecia
de la música, por el
las aplica a la creaci
Agustín llama la *ciem*
za en tanto que cienc

La ciencia de la b
musicales según un r
presarse en sencillas r
tín. es la razón de igu
nancia entre las dos p
2:3 y 3:4 —los inter
Hay que señalar aquí
Agustín, de sus cuali
perfección metafísica

¹ «Musica est scientia b

² II, 19 (PL, XXXII, 11

³ Sobre la estética de S.
nach seiner Schrift «De m
Saint Augustin et la fin de la c.

s influyente
cepción del
amos a ocu-

Capítulo 2

La medida y la luz

En el primer libro de su tratado *De musica*, San Agustín define la música como la «ciencia de la buena modulación»¹. Antes de decirnos lo que es una buena modulación, explica por qué la música, correctamente entendida, es una ciencia. No niega que el instinto o la habilidad práctica sean capaces de producir música, de la misma manera que ésta puede ser apreciada por una persona que simplemente «conoce lo que le agrada». Tal comprensión de la música, sin embargo, sea del lado de la creación o del de la recepción, no pertenece para San Agustín sino a una categoría inferior. Tal comprensión la tienen los intérpretes vulgares y los públicos vulgares; hasta un pájaro que canta la tiene. De hecho, entre el hombre y la bestia hay poca diferencia en lo que se refiere a este tipo de conocimiento musical, denominado despreciativamente por San Agustín *arte*². La verdadera comprensión de la música, por el contrario, la que conoce las leyes de su verdadera naturaleza, las aplica a la creación musical y las descubre en una composición, es lo que San Agustín llama la *ciencia* de la música, pasando a continuación a explicar su naturaleza en tanto que ciencia matemática³.

La ciencia de la buena modulación se interesa por la relación de varias unidades musicales según un módulo, una medida, de tal forma que esa relación pueda expresarse en sencillas razones aritméticas. La razón más admirable, según San Agustín, es la razón de igualdad o simetría, la razón 1:1, pues en ella la unión o consonancia entre las dos partes es más profunda. Le siguen en categoría las razones 1:2, 2:3 y 3:4 —los intervalos de las consonancias perfectas: octava, quinta y cuarta. Hay que señalar aquí que la preeminencia de estos intervalos no se deriva, para San Agustín, de sus cualidades estéticas o acústicas. Más bien son ecos audibles de la perfección metafísica que la mística pitagórica atribuye al número, especialmente

¹ «Musica est scientia bene modulandi» (PL, XXXII, 1083).

² II, 19 (PL, XXXII, 1111).

³ Sobre la estética de San Agustín, véanse especialmente H. Edelstein, *Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift «De musica»*; K. Svoboda, *L'Esthétique de Saint Augustin et ses sources*, y H. I. Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique* (con exhaustiva bibliografía), esp. págs. 197 y ss.

a los cuatro números del primer *tetractys*. Sin el principado del número, como lo denomina San Agustín, el universo regresaría al caos: Tomando el fragmento bíblico que dice «has ordenado todas las cosas en medida, número y peso»⁴, el obispo de Hipona aplicó la mística pitagórica y neoplatónica del número a la interpretación del universo cristiano, estableciendo así la cosmología que estaría vigente hasta el triunfo del aristotelismo. San Agustín comparte con Platón tanto su desconfianza hacia el mundo de las imágenes como su creencia en la validez absoluta de las relaciones matemáticas. Y estas opiniones constituyen la base de la filosofía del arte de San Agustín. Sus postulados acerca de la función de las artes en la comunidad cristiana, y hasta podríamos decir que el estilo de los mismos, dejaron en el arte cristiano una huella que se dejó sentir durante un milenio. Esta influencia puede formularse de la siguiente manera:

1. Los principios de la buena modulación musical y de su apreciación que San Agustín estableció en *De musica* son principios matemáticos, y por lo tanto, de la misma manera que a la música, se aplican también, en su opinión al menos, a las artes visuales. En el monocordio, la separación de los intervalos musicales está señalada por divisiones efectuadas en una cuerda; las razones aritméticas de las consonancias perfectas se presentan así como proporciones entre las diferentes partes de una línea. Y como San Agustín deduce el valor musical de las consonancias perfectas de la dignidad metafísica de las razones en que se hallan basadas, era lógico que concluyera que la belleza de determinadas proporciones visuales se deriva de que están basadas en las razones sencillas del primer *tetractys*. El lugar que San Agustín asigna a la geometría entre las artes liberales, al igual que el que asigna a la música, viene dado por lo que en la Edad Media se llamaba su función «anagógica», es decir, su capacidad para llevar a la mente desde el mundo de las apariencias a la contemplación del orden divino. En el segundo libro de su tratado *Del Orden*, San Agustín describe cómo la razón, en su búsqueda de la contemplación dichosa de las cosas divinas, se vuelve hacia la música, y de ella a lo que se encuentra dentro del campo de la visión: con la mirada puesta en la tierra y el cielo, la razón se da cuenta de que la belleza es lo único que puede satisfacerla, en formas de belleza, en la proporción de esas formas, en el número de esa proporción⁵.

2. Las implicaciones estéticas son claras. San Agustín tenía casi tanta sensibilidad para la arquitectura como para la música. Son éstas las únicas artes con las que parece que disfrutara profundamente; y las admitió incluso después de su con-

⁴ Sabiduría 11, 20b. No era difícil encontrar en la frase bíblica una justificación y una confirmación de la teoría pitagórica de un universo sinfónico basado en los números. Según la antigua leyenda, Pitágoras había descubierto que las consonancias perfectas se producían de acuerdo con la proporción de pesos (de martillos golpeando en un trozo de hierro), la misma proporción que hay entre los segmentos del monocordio que produce esas consonancias. Véanse Macrobio, *Commentarius ex Cicerone in somnium Scipionis*, II, 1; Calcidio, *Platonis Timaeus interprete Calcidio*, XLV, y Boecio, *De musica*, I, 10 (PL, LXIII, 1176 y s.).

⁵ *De ordine*, II, 39 y ss. (PL, XXXII, 1013 y s.).

versión, pue
te⁶. La mús
número; y a
eterna y la n

De form
igual que de
las proporci
de toda perfe
demostrar q
que el arqu
sea conscient
ticas. No cab
hayan aplica
contempla.

No debe
tica: la descor
y de hecho p
valores «no c
contrapeso a
Al mismo tie
Boecio, limit
va terminada.
bién de deter
bilidad estétic
canzar es una
capaz de perci
se intuición c
principios de
matemáticas e
Agustín (y la
górica⁷.

3. Pero p
de la belleza se
de casi toda su

⁶ *De libero*
de todas las in
re *Soliloquiorum*, II

Véase San
Ästhetische Kunst
como con el arte de
basado metafísico d
Artemia en el arte m.
1285 y ss.).

versión, pues en ambas experimentó la presencia del mismo elemento trascendente⁶. La música y la arquitectura eran para él hermanas, pues ambas son hijas del número; y ambas tienen igual dignidad, ya que la arquitectura refleja la armonía eterna y la música la repite como un eco.

De forma coherente con esta idea, San Agustín se sirve de la arquitectura, al igual que de la música, para demostrar que el número, como resulta evidente en las proporciones más sencillas que se basan en las razones «perfectas», es la fuente de toda perfección estética. Y se sirve del arquitecto, al igual que del músico, para demostrar que toda creación artística observa las leyes de los números. Es posible que el arquitecto, si es más un mero practicante que un «científico» de su arte, no sea consciente del hecho de que está aplicando de forma instintiva reglas matemáticas. No cabe pensar en un edificio bello, sin embargo, a menos que esas reglas se hayan aplicado en él y a menos que su presencia resulte evidente para el que lo contempla.

No deben pasarse por alto, de ningún modo, los aspectos positivos de esta estética: la desconfianza y el desprecio que lleva implícitos por lo imitativo en el arte, y de hecho por cualquier tipo de imagen, mantuvieron viva la sensibilidad por los valores «no objetivos» en el diseño artístico y constituyeron así un importante contrapeso a los arrolladores intereses pictóricos e ilustrativos del arte medieval. Al mismo tiempo, sin embargo, la estética agustiniana, reelaborada después por Boecio, limitaba todo el proceso creativo, desde el primer dibujo a la composición ya terminada, a los estrictos confines, no sólo de la doctrina metafísica, sino también de determinadas leyes matemáticas. Según Boecio, el sentimiento y la sensibilidad estética tienen una función totalmente secundaria: lo más que pueden alcanzar es una vaga y confusa noción de armonía, una armonía que sólo la razón es capaz de percibir y representar. En resumen, que el artista no es libre de confiar en su intuición cuando se trata de proporciones, es decir, del más elevado de todos los principios de la estética; y ni siquiera es libre tampoco para escoger las fórmulas matemáticas en las que han de basarse sus proporciones, ya que la estética de San Agustín (y la de Boecio) sólo admite las razones «perfectas» de la mística pitagórica⁷.

3. Pero para el arte medieval la significación más importante de esta filosofía de la belleza se halla en otro lugar. Al despreciar la imaginación, al despojar a las artes de casi toda su vida sensual, al imponer a la creación artística unas severas reglas

⁶ *De libero Arbitrio*, II, 42 (PL, XXXII, 1263 y s.). La definición de San Agustín de todas las imágenes artísticas como falsas o ilusorias en el sentido de Platón está en *Soliloquiorum*, II, 18 (PL, XXXII, 893). Cf. Svoboda, pág. 50.

⁷ Véase San Agustín, *De vera religione*, XXX y XXXII (PL, XXXIV, 145 y ss.). Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, cap. 5, fue el primero que analizó la estética de San Agustín en relación con el arte de su tiempo. En esta relación ve solamente un paralelo histórico y no investiga ni el fondo metafísico de la estética agustiniana ni las razones metafísicas que explican la influencia de esa estética en el arte medieval. Para los fragmentos de Boecio, véase *De musica*, II, 34 y V, 1 (PL, LXIII, 1285 y ss.).

que se observaron durante siglos de forma más generalizada y con más obediencia de lo que a menudo se piensa, fue precisamente esta filosofía la que confirió al arte cristiano una extraordinaria dignidad. La verdadera belleza, según San Agustín, se halla anclada en la realidad metafísica. Las armonías que podemos ver y oír son realmente indicios de esa armonía última de que disfrutarán los bienaventurados en el mundo venidero. El lugar que la armonía y la proporción llegan así a ocupar en el arte y en la contemplación del occidente cristiano no es totalmente distinto del que ocupa el icono, la imagen sagrada, en el arte y el pensamiento de la Iglesia oriental. En ella, y bajo la perdurable inspiración de la tradición griega, el ideal de belleza última siguió siendo un ideal visual, centrándose en la imagen del hombre. En Occidente, y bajo la influencia de San Agustín, la belleza se concibió en términos musicales, pensándose incluso en la última felicidad como disfrute de una sinfonía eterna. Y así como se hace partícipe al icono de la realidad sagrada que representa, de la misma forma, según San Agustín, las consonancias musicales que se hallan en las proporciones visuales creadas por el hombre participan de un acorde sagrado que las trasciende.

De ahí que la contemplación de tales armonías pueda llevar realmente al alma a la experiencia de Dios. De ahí, también, el lugar verdaderamente escogido, la elevada misión que la Iglesia medieval asignó a la creación y al disfrute de esa clase de obras artísticas. Las periódicas oleadas iconoclastas trataron de limitar esta misión del arte medieval, pero no lograron nunca hacerle daño alguno. Más bien al contrario: el iconoclasta cristiano juzga el arte desde el punto de vista de la realidad teológica última; por lo tanto, sus ataques promovieron intentos de crear un arte religioso que estuviera en armonía con esa realidad. A lo largo de la Edad Media cristiana, todas las críticas de ese tipo fueron seguidas por un estilo de arte eclesiástico más armonizado con la experiencia religiosa de aquella generación.

Y esto es particularmente cierto en el caso de la arquitectura, la cual, en el solemne lenguaje de las formas, expresa unas visiones que trascienden el mundo de las imágenes. Con el fin de provocar aquellos sentimientos de veneración y temor que parecían indicar la proximidad de la presencia divina (sentimientos que hallamos claramente expresados en las palabras de Enrique I que se citan en la Introducción), los constructores eclesiásticos del siglo XII se fueron apoyando de forma creciente en la estética agustiniana del número y la proporción.

Nadie ponía en duda la validez de tal estética. En las *Retractationes*, esa obra singular en la que un autor de renombre examina al final de su vida toda su producción literaria con la vista puesta no sólo en la posteridad, sino también en la eternidad, el propio San Agustín nos habla una vez más de las ideas ya expresadas en *De musica*. Y aunque encuentra inaceptable gran parte de dicho tratado, se reafirma en su creencia en que el número puede conducir al intelecto desde la percepción de las cosas creadas a la verdad invisible que se halla en la divinidad⁸.

⁸ *Retractationum*, I, 11 (PL, XXXII, 600 y ss.).

La autoridad de la Sabiduría mero y peso» acertadamente E. R. Curtius l reflejada, a trav forma de la po sus efectos sob ciencia suficien y de manera esp

En cierto se rante el segund telectuales capt nía su centro en la catedral de C cético, procedí nificado por Sa prácticamente c tes, se hallan sin sonales, sobre te más detalle las i no podían por r habría existido s ritualidad de Cla

El platonism mente renacenti siglo XII estaban

⁹ *European Literat ung» (DVLG, XVIII*

¹⁰ «Speculative T Ideas of World Harm

¹¹ Sobre la Escuel Clerval, *Les Ecoles de C*

ong cap. 4 y «The N XXV, 1920); *Liebes*

mage der Bibliothek War et l'enseignement, págs.

«*Chattres» (Studies in th*

s. Taylor, *The Mediae Gibson, La Philosophie*

erto sentido parcial, e

La autoridad de San Agustín conformó la Edad Media. El fragmento del Libro de la Sabiduría de Salomón que dice «has ordenado todas las cosas en medida, número y peso» y la interpretación que le diera San Agustín se convirtieron, como acertadamente se ha señalado, en la clave de la visión medieval del mundo. E. R. Curtius ha demostrado recientemente cómo esta visión del mundo se halla reflejada, a través de la composición numérica, tanto en el contenido como en la forma de la poesía medieval⁹. Y Manfred Bukofzer y otros autores han rastreado sus efectos sobre la evolución de la música de la época¹⁰. Pero no hay aún conciencia suficiente de que tales efectos son igualmente patentes en las artes visuales, y de manera especial en la arquitectura.

En cierto sentido, esta afirmación es válida para la Edad Media en general. Durante el segundo cuarto del siglo XII, sin embargo, dos vigorosos movimientos intelectuales captaron en Francia la filosofía agustiniana de la belleza. El primero tenía su centro en el grupo de eminentes platónicos que se reunían en la Escuela de la catedral de Chartres; el segundo movimiento, de carácter antiespeculativo y ascético, procedía de los grandes monasterios de Cîteaux y Claraval y estaba personificado por San Bernardo. La civilización francesa del siglo XII puede describirse prácticamente como la síntesis de estas dos corrientes, las cuales, aunque diferentes, se hallan sin embargo relacionadas por íntimas conexiones intelectuales y personales, sobre todo por la común herencia de San Agustín. Examinemos ahora con más detalle las ideas estéticas de estos dos movimientos. Su influencia fue tal que no podían por menos de afectar al arte de su tiempo. De hecho, el arte gótico no habría existido sin la cosmología platónica que se cultivó en Chartres y sin la espiritualidad de Claraval.

El platonismo de Chartres era en muchos sentidos un movimiento verdaderamente renacentista¹¹. Los hombres que allí se reunieron en el segundo cuarto del siglo XII estaban interesados fundamentalmente en problemas teológicos y cos-

⁹ *European Literature and the Latin Middle Ages*, págs. 501 y ss. Cf. H. Krings, «Das Sein und die Ordnung» (*DVLG*, XVIII, 1940); también V. F. Hopper, *Mediaeval Number Symbolism*, págs. 98 y s.

¹⁰ «Speculative Thinking in Medieval Music» (*Sp*, XVII, 1942); cf. Spitzer, «Classical and Christian Ideas of World Harmony» (*Traditio*, II, 1944; III, 1945).

¹¹ Sobre la Escuela de Chartres, véanse Hauréau, *Mémoire sur quelques chanceliers de l'école de Chartres*; Clerval, *Les Écoles de Chartres au moyen-âge*; Poole, *Illustrations of the History of Medieval Thought and Learning*, cap. 4 y «The Masters of the School of Paris and Chartres in John of Salisbury's Time» (*EHR*, XXV, 1920); Liebeschuetz, «Kosmologische Motive in der Bildungswelt der Frühscholastik» (*Vorträge der Bibliothek Warburg, 1923-1924*); Paré, Brunet y Tremblay, *La Renaissance du XIII^e siècle. Les écoles et l'enseignement*, págs. 30 y ss.; Haskins, «Some Twelfth Century Writers on Astronomy: the School of Chartres» (*Studies in the History of Science*) y *The Renaissance of the Twelfth Century*, págs. 101 y ss., 135 y s.; Taylor, *The Mediaeval Mind*, I, cap. XII, 3; Parent, *La Doctrine de la création dans l'école de Chartres*, y Gilson, *La Philosophie au moyen-âge*, págs. 259 y ss. Véase también la estimulante versión, si bien en cierto sentido parcial, que se encuentra en Heer, *Aufgang Europas*, págs. 297 y ss.

mológicos, así como en su resolución por medio de una síntesis de ideas platónicas y cristianas. Estos primitivos escolásticos se enfrentaron a su tarea con un espíritu de tolerancia y de respeto por el pensamiento de la Antigüedad que nos recuerda muchas veces el espíritu del «teísmo universal» del siglo XV; el suyo era, sin embargo, un platonismo ciertamente singular. Se basaba casi totalmente en un solo tratado, el *Timeo*. No tenían de él nada más que un fragmento, y de éste ni siquiera el original griego, sino una poco fiel traducción, junto con dos comentarios, de Calcidio y Macrobio, versión que contemplaba la cosmología de Platón a través del cristal de una ecléctica y poco clara mística neoplatónica. Los teólogos de Chartres se acercaron al fragmento platónico (y a los dos mediocres comentarios) con el mismo temor y respeto que al Libro del Génesis. Se pensaba que ambas obras se hallaban sustancialmente de acuerdo en lo que revelaban acerca de la creación del universo y, de hecho, acerca del propio Creador. Si pensamos que la teología y la cosmología de Chartres eran en gran medida consecuencia de la interpretación de dos textos tan diferentes como son Platón y la Biblia, aunque considerados bajo la idea de que no debían hallarse en contradicción el uno con el otro, y de que tampoco debía estarlo el autor de la interpretación, no podemos evitar el asombrarnos del magnífico y atrevido sistema especulativo que resultó de ello.

Los aspectos de la teología y la cosmología de Chartres que más nos interesan en el contexto de este estudio son, en primer lugar, la importancia que en ellas se da a la matemática, y en especial a la geometría; y en segundo lugar, las consecuencias estéticas de tal modo de pensar. Los maestros de Chartres estaban, como los platónicos y pitagóricos de todos los tiempos, obsesionados por la matemática: consideraban a esta disciplina como el eslabón que enlazaba a Dios con el mundo, como el instrumento mágico que revelaría los secretos de ambos. Thierry de Chartres¹², el más influyente representante de este sistema, esperaba hallar al artista divino en su creación con ayuda de la geometría y la aritmética¹³; y fue incluso más allá al tratar de explicar el misterio de la Trinidad por medio de una demostra-

¹² Para la carta en que se considera a Thierry «utpote totius Europae philosophorum praeceptorum», véase Hauréau, *Notes et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque Nationale*, I, 49; también la dedicatoria a Thierry de la obra de Bernardo Silvestre *De mundi universitate*, pág. 5. Sobre las relaciones de Bernardo con la Escuela de Chartres, véase Parent, pág. 16.

¹³ Véase Hauréau, *Notes*, págs. 64 y ss., en donde Thierry presenta el pasaje 11, 20b de la Sabiduría como principio primordial de la creación: «creatio numerorum rerum est creatio... Prior igitur generatio numerorum facit tantummodo tetragones, vel cubos, vel circulos, vel sphaeras, quod aequalitates dimensionem custodiunt...» Aún más significativo es el siguiente fragmento de *De sex dierum operibus*: «Adsint igitur quattuor genera rationum, quae ducunt hominem ad cognitionem creatoris, scilicet arithmeticae probationes et musicae et geometricae et astronomicae quibus instrumentis in hac theologia breviter utendum est, ut et artificium creatoris in rebus appareat et, quod proposuimus, rationaliter ostendatur», W. Jansen, «Der Kommentar des Clarembaldus von Arras zu Boethius' *De Trinitate*» (*Breslauer Studien zur historischen Theologie*, VIII, 1926), pág. 108*; cf. págs. 125 y ss., 12* y 62*.

ción geométrica. triángulo equilátero entre el Padre y e goras», identificaba materia respectivamente por la unidad de una magra Segunda Persona. Se ha dicho que la formar la teología sirve para entreve-

Más atrevida q doxia y más signif. la filosofía de la be del alma del unive ciones estéticas, es quien señala que t musical¹⁷. Al igual dir así el alma del u consonancia music.

Era fácil unir e «en medida, núme una composición s

¹⁴ «Unitas ergo in e natura prima est... Sed h prima est generatio... E est.» «Bene autem tetrag aequalitatem indicatur e latera habet aequalia, ita es el pasaje del discípulo

¹⁵ «So ist (am Ende c worden.» Baumgartner, advertir que las audaces en que incurrieron otra (muerto después de 117 Abelardo y Gilberto Por sin embargo, es casi una c

¹⁶ Sobre la estética de ss.

¹⁷ *Platonis Timaeus*, X cio; véase *De musica*, I, 1 (

¹⁸ *Commentarius*, II, i Wissenschaft des christlic

ción geométrica. La igualdad de las Tres Personas está representada, según él, en el triángulo equilátero, mientras que el cuadrado revela la inefable relación que existe entre el Padre y el Hijo. Thierry nos recuerda que Platón, «como su maestro Pitágoras», identificaba los principios metafísicos de la mónada y la díada con Dios y la materia respectivamente: Dios es la unidad suprema, y el Hijo es la unidad engendrada por la unidad, de la misma manera que el cuadrado resulta de la multiplicación de una magnitud por sí misma. Y así es razonable, concluye Thierry, que la Segunda Persona de la Trinidad sea por ello considerada el primer cuadrado¹⁴. Se ha dicho que la escuela de Chartres intentó, bajo la influencia de Thierry, transformar la teología en geometría¹⁵. Este intento, tan extraño a nuestros ojos, nos sirve para entrever lo que significaba la geometría para el siglo XII.

Más atrevida que esta teología, más dudosa desde el punto de vista de la ortodoxia y más significativa para el historiador del arte es la cosmología de Chartres y la filosofía de la belleza que engendrara¹⁶. En el *Timeo*, Platón describe la división del alma del universo conforme a las razones del *tetractys* pitagórico. Las connotaciones estéticas, especialmente musicales, de esta idea son subrayadas por Calcidio, quien señala que tal división se lleva a cabo conforme a las razones de la armonía musical¹⁷. Al igual que Macrobio¹⁸, Calcidio insiste en que el Demiurgo, al dividir así el alma del universo, establece un orden cósmico basado en la armonía de la consonancia musical.

Era fácil unir este pensamiento con la idea agustiniana de un universo creado «en medida, número y peso». El resultado fue la presentación de la creación como una composición sinfónica. Así la hallamos descrita en el siglo IX por Juan Escoto

¹⁴ «Unitas ergo in eo quod gignit, Pater est, in eo quod gignitur Filius est... Sed unitas semel tetrago natura prima est... Sed haec tetrago-natura est generatio Filii et, ut verum fateor, tetrago natura haec prima est generatio. ...Et quoniam tetrago natura prima generatio Filii est et Filius tetragonus primus est.» «Bene autem tetragonus Filio attribuitur quoniam figura haec perfectior ceteris propter laterum aequalitatem indicatur et, sicut in omnibus trianguli lateribus quaedam aequalitas est, triangula namque latera habet aequalia, ita quoque Filius essendi est aequalitas.» *Librum hunc*, Jansen, pág. 13. Casi idéntico es el pasaje del discípulo de Thierry, Clarembaldo; véase Jansen, pág. 62*.

¹⁵ «So ist (am Ende des) zwölften Jahrhunderts die Theologie zur Mathematik, zur Geometrie geworden.» Baumgartner, «Die Philosophie des Alanus de Insulis» (*BGPM*, 1896, II, 112). Es interesante advertir que las audaces especulaciones de este tipo no despertaron, en la época al menos, las sospechas en que incurrieron otras interpretaciones racionalistas de la doctrina cristiana. Clarembaldo de Arras (muerto después de 1170) escribió un violento y polémico tratado, *De Trinitate*, que dirigió contra Abelardo y Gilberto Porretano y en el que rendía un cálido homenaje a San Bernardo. El tal tratado, sin embargo, es casi una copia del *Librum hunc*, el cual es según Jansen (págs. 26* y ss.) obra de Thierry.

¹⁶ Sobre la estética de la Escuela de Chartres, véase De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, II, 255 y ss.

¹⁷ *Platonis Timaeus*, XL-XLVI, págs. 106 y ss. Otra autoridad en lo que se refiere a esta idea es Boecio; véase *De musica*, I, 1 (*PL*, LXIII, 1168).

¹⁸ *Commentarius*, II, 1. Véase Schedler, «Die Philosophie des Macrobius und ihr Einfluss auf die Wissenschaft des christlichen Mittelalters» (*BGPM*, XIII, 1916); y para un resumen crítico de los estu-

Eriúgena¹⁹, haciendo suya luego esta idea la Escuela de Chartres. Guillermo de Conques²⁰, el maestro de Juan de Salisbury, y Abelardo, quien al parecer estudió matemática con Thierry y cuyas ideas cosmológicas son las de la Escuela de Chartres²¹, identifican los dos el alma platónica del universo con el Espíritu Santo en su acción creativa y ordenadora de la materia, concibiendo ambos esta acción como una consonancia musical. La armonía que así se establece por todo el cosmos no se representa, sin embargo, solamente como una composición musical, sino también como una composición artística, más específicamente como una obra arquitectónica. A la vista de cómo se hermanan en el pensamiento platónico y agustiniano la esfera musical y la arquitectónica, no debe extrañarnos la facilidad con que aquí se efectúa la transición de una a otra. Pero para los teólogos de Chartres la idea del cosmos como una obra arquitectónica y de Dios como su arquitecto tiene una significación especial, ya que suponen un doble acto de creación: la creación de la materia caótica y la creación del cosmos a partir del caos. Como la palabra griega *kosmos* significa tanto ornamento como orden, resultaba plausible considerar la materia como el material de construcción, y la creación propiamente dicha como la acción de «adornarla» mediante la inteligente imposición de un orden arquitectónico. En la cosmología platónica, además, los maestros de Chartres pudieron descubrir el diseño y el método según los cuales el divino arquitecto había construido el universo, el templo cósmico en palabras de Macrobio²².

En el *Timeo*, los cuerpos primarios de que va a componerse el mundo se conciben como materiales de construcción²³,

dios de Schedler y Duhem sobre Macrobio, véase Stahl, *Macrobius, Comentary on the Dream of Scipio*, págs. 39 y ss. El carácter esencialmente musical de la cosmología de Platón está fuera de toda duda. Ahlvers, *Zahl und Klang bei Plato*, págs. 39 y ss., apunta de forma convincente que hasta la preferencia de Platón por sus triángulos fundamentales tiene su origen en la mística de las consonancias perfectas. Véase también el siguiente fragmento del Pseudo-Apuleyo —quien asimismo influyó en el siglo XII—: «Musicien vero nosse nihil aliud esse, nisi cunctarum rerum ordinem scire, quaeque sit divina ratio sortita. Ordo enim rerum singularum in unum omnium artifice ratione collatus concentum quendam melo divino dulcissimum verissimumque conficiet.» *Asclepius*, XIII (*Opera omnia*, ed. Hildebrand, II, 294).

¹⁹ *De divisione naturae*, II, 31; III, 3 y 6, y V, 36 (*PL*, CXXII, 602, 630 y ss., 965). Sobre la concepción de la música en el Eriúgena, véase Handschin, «Die Musikanschauung des Johan Scotus Erigena» (*DVLG*, V, 1927). Sobre la influencia del Eriúgena sobre la Escuela de Chartres, véase Parent, pág. 48. La idea de la sinfonía cósmica aparece una vez más en un magnífico fragmento del *De anima* del platonizante Guillermo de Auvernia. Véase más adelante, pág. 139, nota 97.

²⁰ Véase Flatten, *Die Philosophie des Wilhelm von Conches*, págs. 126 y ss.: «Item (anima mundi) dicitur constare ex musicis consonantiis... quia res secundum convenientias harum consonantium dicuntur esse dispositae.» Cf. Parent, págs. 22, 42 y ss.

²¹ *Theologia Christiana*, V (*Opera*, ed. V. Cousin, II, 379 y ss.). Sobre la relación de Abelardo con la Escuela de Chartres, véanse Poole, *Illustrations*, págs. 314 y s., y Liebeschuetz, «Kosmologische Motive», pág. 115.

²² *Commentarius*, I, 14 (pág. 539). Sobre el doble acto de la creación, véase Parent, pág. 42. Para una idea similar, véase Hugo de San Víctor, *De sacramentis Christianae fidei*, I, 1, 6 (*PL*, CLXXVI, 169).

²³ Para lo que sigue, véase Cornford, *Plato's Cosmology*, II, 59 y ss. Para la tradición y estudio de los

«listos para qu posición se lle porciones ge 1:3:9:27) —l del alma del consta de cua cionadas entr dancia consig sa de una falt: llamente la pi

Las proporci nes musicales y a ción técnica o te compone el cosm tante exactitud, e ble a la proporci tabilidad.

¿Y cuál fue la primer lugar, iba primera Edad M aparece, es desigr —independiente: un verdadero in simples canteros. llegó a la conclus también el sentic que el resurgimio dió exactamente cantero en el arc sino como «cient

Probablemen cómo sería un er concepción de un ner se equivoca, término «arquite

diálogos platónicos d the Middle Ages, pág. 2

²⁴ Flatten, pág. 1 man de la rose» et la sch

²⁵ «The Term "A thédrales, cap. IV, y Sw

«listos para que la mano del constructor los ponga uno junto a otro. Esta composición se lleva a cabo mediante la determinación de las cantidades en las proporciones geoméricamente perfectas de cuadrados y cubos (1:2:4:8 y 1:3:9:27) —las mismas proporciones que determinan también la composición del alma del universo. Según esta composición, el cuerpo del universo, que consta de cuatro cuerpos primarios, cuyas cantidades se hallan limitadas y relacionadas entre sí en las más perfectas proporciones, está en unidad y concordancia consigo mismo, y de ahí que no vaya a sufrir disolución alguna por causa de una falta de armonía interna de sus partes; el vínculo que las une es sencillamente la proporción geométrica».

Las proporciones perfectas, cuya belleza podemos admirar en las composiciones musicales y arquitectónicas, adquieren también en este enfoque una clara función técnica o tectónica: la de encadenar y unir los diferentes elementos de que se compone el cosmos. Guillermo de Conques interpreta en este sentido, y con bastante exactitud, el citado fragmento de Platón²⁴. Así pues, se hace aquí responsable a la proporción perfecta tanto de la belleza del edificio cósmico como de su estabilidad.

¿Y cuál fue la significación de estas ideas para la historia de la arquitectura? En primer lugar, iban a afectar a la concepción de lo que es un arquitecto. Durante la primera Edad Media el término «arquitecto» se utiliza muy raras veces. Y cuando aparece, es designando o a clérigos responsables de la construcción de un edificio —independientemente de que no hicieran más que encargarlo o de que tuvieran un verdadero interés por la arquitectura y poseyeran experiencia en ella— o a simples canteros. Hace unos años el profesor Pevsner, basándose en este hecho, llegó a la conclusión de que el arquitecto profesional en el sentido clásico (que es también el sentido moderno) apenas existió en la Edad Media²⁵. Pevsner sugiere que el resurgimiento del término que se produjo a mediados del siglo XIII coincidió exactamente con el cambio sociológico que transformaba al humilde maestro cantero en el arquitecto del siglo XIII, no considerado ya como mero artesano, sino como «científico» o *theoreticus* de su arte.

Probablemente haya mucho de cierto en todo esto. En el capítulo 4 veremos cómo sería un error atribuir a los usos de construcción medievales nuestra propia concepción de un profesionalismo altamente especializado. Pero el profesor Pevsner se equivoca, sin duda, cuando trata de relacionar el significado cambiante del término «arquitecto» con la introducción de la *Metafísica* de Aristóteles —en la

diálogos platónicos durante el siglo XII, véase Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, pág. 27.

²⁴ Flatten, pág. 119. Aún encontramos esta cosmología en el *Roman de la rose*. Véase Paré, *Le «Roman de la rose» et la scholastique courtoise*, vv. 16, 747 (págs. 197 y ss.) y 20, 312 (págs. 53 y ss.).

²⁵ «The Term "Architect" in the Middle Ages» (*Sp*, XVII, 1942); Colombier, *Les Chantiers des cathédrales*, cap. IV, y Swartwout, *The Monastic Craftsman*, pág. 35.

que el término en cuestión se define tal y como hoy lo entendemos— en el pensamiento occidental, a partir del 1200. Aparte de las obras de Vitrubio, conocido y respetado desde la época carolingia²⁶, fue San Agustín quien mantuvo viva la definición clásica del arquitecto. Su diferenciación entre el mero ejecutor y el verdadero arquitecto que de forma deliberada aplica principios científicos aparece en al menos tres tratados distintos, estudiados y admirados los tres a lo largo de toda la Edad Media. Aunque esta definición permitía la aplicación medieval del término «arquitecto» incluso a un simple artesano, no dejaba por otra parte duda alguna de que solamente el «científico» que dominaba las artes liberales tenía verdaderamente derecho a él. Es más, Boecio había ilustrado esta diferenciación intelectual por medio de una metáfora que iba a tener su efecto sobre el estatus social del artista medieval. Había comparado la ejecución práctica de una obra de arte con un esclavo, y la ciencia que debe guiar ese trabajo con un gobernante. Ello significaba, claro es, que lo que contaba en una obra de arte no era el humilde conocimiento de la técnica, sino la ciencia teórica que dictaba las leyes a las que la técnica debía conformarse. No es de extrañar, por lo tanto, que encontremos tantos «arquitectos» entre los religiosos medievales: la «ciencia» de la arquitectura era una ciencia puramente teórica —la realización de un plan conforme a leyes geométricas—, y el conocimiento del *quadrivium* que ello requería fue durante mucho tiempo, y con relativamente pocas excepciones, privilegio de los clérigos²⁷.

Fue, sin embargo, en la Escuela de Chartres donde se dramatizó la imagen del arquitecto (un siglo antes de que pudiera haberlo hecho la *Metafísica* de Aristóteles) al pintar a Dios como maestro constructor, como *theoreticus* que crea sin trabajo o esfuerzo alguno, mediante una ciencia arquitectónica que es esencialmente matemática. Además, los platónicos de Chartres definieron también las leyes según las cuales se había levantado el edificio cósmico. Hacia finales del siglo XII, Alano

²⁶ Sobre Vitruvio en la Edad Media, véanse Sandys, *A History of Classical Scholarship*, I, 481 y ss.; Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, III, 118, 550, 710 y ss., II, 274 y s., 313, 499, 763 y ss.; Mortet, «La Mesure des colonnes à la fin de l'époque romaine», «La Mesure et les proportions des colonnes antiques d'après quelques compilations et commentaires antérieurs au XII^e siècle» y «Observations comparées sur la forme des colonnes à l'époque romaine» (*BEC*, LVII, 1896, y LIX, 1898); Haskins, *Renaissance*, pág. 330; Juettner, *Ein Beitrag zur Geschichte der Bauhütte und der Bauwesens im Mittelalter*, págs. 22 y ss., y Koch, *Vom Nachleben des Vitruv*, págs. 14 y ss. Véanse también las recientes observaciones de Beseler y Roggenkamp, *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, con relación al probable uso que se hizo, en la construcción de San Miguel de Hildesheim, de Vitruvio, uno de cuyos manuscritos estaba en posesión del abad de este gran monasterio. Swartwout, pág. 4, se equivoca sin duda al afirmar que Vitruvio no se enseñó nunca en las escuelas monásticas. Las pruebas que aduce Mortet (en los artículos citados) demuestran hasta qué punto las instrucciones arquitectónicas, al menos en la tradición de Vitruvio, estaban consideradas parte del programa de geometría.

²⁷ Hay notables excepciones, por supuesto, como la del noble Ailberto, que estudió las artes liberales en la escuela catedralicia de Tournai, llegando a ser incluso maestro en ella y después famoso arquitecto, autor en 1108 de la iglesia de Rolduc. Véase Rolland, «La cathédrale romane de Tournai et les courants architecturaux» (*Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, III, 1937). Para el fragmento de Boecio que se acaba de citar, véase *De musica*, II, 34 (*PL*, LXIII, 1195).

de Lille (Alanus salis, debe quizá Según él, Dios el cosmos como p creadas mediante

Al mismo tiempo las catedrales góticas recibió su doble función llegaron incluso a la época. Un pensamiento ejemplo del *coen* ilustrar la armonía XII y XIII nos da proporciones musicales consideraban entención.

Los aspectos de Agustín. Este, al i

²⁸ *De planctu naturae* y la estética c mordial que Alano asíq cultor, *Anticlaudianus*, l mero claudens sub por Para una imagen parece puede ser la misma per Poole, «Masters», y Par «Die Philosophie des A schen mit dem Theolog Afiteeling Letterkunde, L de Alano con la escuela XII^e siècle, págs. 69 y 16 nancias de la música ap ilustración de esta idea, Insulis» (*MJ*, III, serie 2, rico, en Gerhoh de Re: mum fabrum, cujus filii Domus tunc coepit aed Eva como un modelo d plasmari sed aedificari di aedificium intelligas». So

²⁹ *Summa universae the* de esta parte de la *Summ* mera en señalar que no c domus iacitur», pues Dio ción basta para indicar lo M. Martin, Lovaina, 1947

de Lille (Alanus ab Insulis) describió la creación del mundo. A Alano, *doctor universalis*, debe quizá el pensamiento de Chartres su influencia y difusión más amplias. Según él, Dios es el habilidoso arquitecto (*elegans architectus*) que se construye el cosmos como palacio real, componiendo y armonizando la variedad de las cosas creadas mediante las «sutiles cadenas» de la consonancia musical²⁸.

Al mismo tiempo que se escribían estas líneas, se estaban levantando las primeras catedrales góticas. Es muy poco probable que las ideas de Alano, que bien mereció su doble fama como poeta y como pensador, no reflejaran —si es que no llegaron incluso a influir— la filosofía estética y la práctica arquitectónica de su época. Un pensador posterior, Alejandro de Hales (m. en 1245), utiliza incluso el ejemplo del *coementarius*, que «mide, numera y pesa» al realizar su edificio, para ilustrar la armoniosa composición de todo lo bello²⁹. La arquitectura de los siglos XII y XIII nos da pruebas más que suficientes, como hemos de ver, de que las «proporciones musicales» utilizadas por el divino constructor de Alano también se consideraban entre los arquitectos medievales como las más próximas a la perfección.

Los aspectos estéticos de esta filosofía de las proporciones se tomaron de San Agustín. Este, al igual que su discípulo Boecio —que era para la Escuela de Char-

²⁸ *De planctu naturae* (PL, CCX, 453). Las nociones matemáticas dominan por todas partes la cosmología y la estética de Alano. De Bruyne (*Études*, II, 292) ha llamado la atención sobre el lugar primordial que Alano asigna a la *concordia*; véase también su descripción de la aritmética en el taller del escultor, *Anticlaudianus*, III, 4, (PL, CCX, 514), así como su referencia al Creador como «*Omnia sub numero claudens sub pondere sistens/Singula, sub stabili mensura cuncta coercens*», V, 5 (PL, CCX, 534). Para una imagen parecida, véase Bernardo Silvestre (*De mundi universitate*, I, 1, 18 y ss.; 2, 78 y ss.), que puede ser la misma persona que aparece alrededor de 1156 como canciller de la Escuela de Chartres; cf. Poole, «Masters», y Parent, pág. 16. Sobre Alano y su influencia, véanse Hauréau, *Mémoire*; Baumgartner, «Die Philosophie des Alanus de Insulis» (BGPM, II, 1896); Huizinga, «Über die Verknüpfung des Poetischen mit dem Theologischen bei Alanus de Insulis» (*Mededeelingen der Kgl. Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde*, LXXIV), y Cornog, *The Anticlaudian of Alain de Lille*, págs. 9 y ss. Sobre la relación de Alano con la escuela de Chartres, véanse Parent, pág. 110, y Raynaud de Lage, *Alain de Lille, poète du XIII^e siècle*, págs. 69 y 165. La imagen de la «casa de la naturaleza» compuesta de acuerdo con las consonancias de la música aparece por todas partes. Véase la *Metamorphosis Goliae Episcopi*, pág. 21. Para una ilustración de esta idea, véase Muetherich, «Ein Illustrationszyklus zum Anticlaudianus des Alanus ab Insulis» (MJ, III, serie 2, 1951). La imagen aparece también, en un contexto puramente teórico y alegórico, en Gerhoh de Reichersberg, *Opusculum de aedificio Dei*, I (PL, CXCV, 1191 y ss.): «...potentissimum fabrum, cujus filius Christus esse non dubitatur, qui in Evangelius filius fabri appellatur»; «Hacc Domus tunc coepit aedificari, quando creavit Deus coelum et terram». Interpretando la creación de Eva como un modelo de la Iglesia, Gerhoh continúa: «mulier vero, quoniam Ecclesiam significat, non plasmari sed aedificari dicitur, ut videlicet, cum eam a Domino aedificatem audias, mulierem cogitans, aedificium intelligas». Sobre Gerhoh, véase Manitius, III, 61 y ss.

²⁹ *Summa universae theologiae*, I, Inq. I, Tract. 1113, 110 (ed. Quaracchi, I, 172). Sobre la autenticidad de esta parte de la *Summa*, véase *ibid.*, IV, 1 (págs. ccclv y ss.). Roberto de Melum, por otra parte, se esmera en señalar que no debería imaginarse la creación del mundo «eo modo quo lapis in fundamento domus iacitur», pues Dios no se sirve meramente de la materia primordial, sino que la crea. Esta distinción basta para indicar lo frecuente que era la imagen arquitectónica. *Sententiae*, I, I, 19 (*Oeuvres*, ed. R. M. Martin, Lovaina, 1947, III, 1, pág. 211).

ica³⁰—, enseñanzas perfectas.—en otras palabras—, se percibiendo secundando a medida el mismo

sinestesia Boecio; descubre las caras, ángulo y la tarta³².

estética de este objeto ya hemos del cosmos des-

fluencia de esta los siglos XII y el autor De Bruy-«? En otras palabras por medios es- era estable a la

ra se definía y Milán rendían el

te del pensamien-

radición clásica de *amentarius*, II, 2, y

II, 49 (*PL*, LXIII, *thematik*, pág. 154. e se define a todo un format lineas, arti suae» (*BGPM*, *urt* se comprueba ión de la arquitec- *secundum Euclidem* : la geometría apa- constituciones artis ometría y la más l British Museum tor «utilizó un tra- aplicación a la al- como la técnica del umentos han sido

mismo y asombroso homenaje a esta disciplina que San Agustín y Boecio, y por qué el propio testimonio de la arquitectura gótica parece indicarnos que todos los problemas de estática se resolvían de verdad por medios puramente geométricos³⁴. Entendemos ahora también esa noble pretensión que quisieron expresar los grandes arquitectos del período gótico al hacerse representar, con el compás y la vara de medir en la mano, como geómetras³⁵. Boecio había elegido el mallo del

Fig. 8

publicados por Knoop, Jones y Hamer, *The Two Earliest Masonic MSS*. Véanse también Ghyka, *Le Nombre d'or*, II, 65, y Harvey, *The Gothic World*, págs. 28, 37 y 47. En su tumba de la catedral de Reims, Hugo Libergier aparece dentro de un marco arquitectónico integrado por un rectángulo «conforme a la medida cierta» y un triángulo equilátero. Se le representa, además, con los instrumentos del geómetra (véase más adelante, la nota 102 del cap. 7). Su compás de proporciones parece basado en la sección áurea. Es infundada la afirmación de Colombier de que el compás de proporciones no existió con anterioridad al Renacimiento (págs. 66 y s.). Ya lo conocían los romanos. Véase el instrumento, procedente de Pompeya, en el Museo Nazionale de Nápoles, y reproducido por Moessel, *Vom Geheimnis der Form und der Urform des Seins*, pág. 374. El compás de Libergier es claramente muy distinto del que se representa en uno de los estalos de San Pedro de Poitiers (Colombier, fig. 14).

³⁴ Es significativo que cuando surgían problemas aritméticos, como ocurrió durante la construcción de la catedral de Milán, tuviera que llamarse a un matemático profesional. Véanse Frankl, «The Secret of the Medieval Masons» (*AB*, XXVIII, 1945) y el revelador apéndice a este artículo que escribió Panofsky. Es difícil decir si el método utilizado por un arquitecto español del siglo XVI, Rodrigo Gil de Hontañón, para calcular los empujes de una bóveda de crucería (véase Kubler, «A Late Gothic Computation of Rib-Vault Thrusts» (*GBA*, XXVI, 1945)) era o no una práctica medieval. El gótico avanzado pidió probablemente esa clase de cálculos prácticos.

³⁵ Véanse las observaciones de Ueberwasser, *Von Maasz und Macht der alten Kunst*. Las notas 27 y 33 de este capítulo muestran hasta qué punto la dignidad que la visión platónica del mundo asignaba a la geometría determinaba incluso la posición social del maestro. Es muy cierto que en la propia Edad Media se establecía una clara distinción entre la simple práctica de la geometría y su conocimiento especulativo. Véase Mortet, «Note historique sur l'emploi de procédés matériels et d'instruments usités dans la géométrie pratique du moyen-âge» (*Congrès International de Philosophie*, segunda sesión, Ginebra, 1904, págs. 925 y ss.). Todo cantero era, en cierto sentido, un practicante de esta disciplina; el arquitecto, sin embargo, tenía que dominarla «científicamente». Es significativo que el conocimiento de la geometría que revela Villard de Honnecourt, e incluso los problemas que plantea, no difieran de lo que un erudito como Adelardo de Bath tiene que decir en su caracterización de las distintas artes, *De eodem et diverso* (*BGPM*, IV, 1906, págs. 23 y ss.). Sin embargo, ese conocimiento, y el marco metafísico del que era inseparable, sólo podían adquirirse en las escuelas catedralicias y monásticas. Pevsner, pág. 558, cita a Hugo de San Víctor (*PL*, CLXXVI, 760) y a Otón de Freising (*MGHSS*, XX, 396 y ss.) como pruebas del hecho de que el siglo XII excluía a los artesanos, e incluso al arquitecto, «ab honestioribus et liberioribus studiis» y consideraba que su profesión solamente era adecuada para los «plebei et ignobilium filii». ¿Podemos dar a estas afirmaciones un valor sociológico general? Ya he citado anteriormente (n. 27) el ejemplo de un noble que, a principios del siglo XII, se hizo arquitecto tras haber estudiado previamente el *quadrivium*. Es muy probable que fuera precisamente ese conocimiento de las artes liberales lo que elevaba al arquitecto, socialmente incluso, muy por encima de los simples artesanos que trabajaban a sus órdenes. Los grandes arquitectos góticos se representaron a sí mismos como científicos de la geometría, no como practicantes de ella, y recordamos la insistencia con que los maestros reunidos en Milán se referían a la geometría como a una ciencia. La tesis de Reziha (*Studien über Steinmetz-Zeichen*, pág. 38) de que los símbolos de los maestros canteros estaban sacados de las figuras geométricas me parece totalmente convincente. Los arquitectos medievales no podían haber expresado de forma más sucinta el principio permanente de su profesión. Es interesante advertir, finalmente, que es un teólogo de

Fig. 7

cantero como símbolo de un arte que sólo es capaz de crear una forma «confusa», mientras que para representar el arte que verdaderamente «lo comprende todo» escogió precisamente el compás³⁶. Y fue con el compás como el propio Dios llegó a ser representado en el arte y literatura góticas en tanto que Creador que había compuesto el universo siguiendo las leyes de la geometría³⁷. Sólo observando estas mismas leyes pudo la arquitectura convertirse en una ciencia en el sentido agustiniano. Y al someterse a la geometría, el arquitecto medieval sentía que estaba imitando al maestro divino en su trabajo.

Llamar a la catedral imagen o símbolo del cosmos no es suficiente para captar esta decisiva relación, pues el término «símbolo» se ha convertido hoy en algo demasiado insípido. Proyectada en un intento de reproducir la estructura del universo —semejante en ello a los grandes experimentos científicos de la edad moderna—, la catedral se puede comprender quizás mejor como un «modelo» del universo medieval. Ello puede darnos una mejor idea de la significación especulativa de estos grandes edificios, significación que va más allá de su belleza y de su finalidad práctica como lugar público de oración.

No obstante, la catedral era por encima de todo la proximidad de la verdad inefable. El universo medieval era teológicamente transparente. La Creación era la primera de las autorrevelaciones de Dios, y la Encarnación del Verbo la segunda³⁸. Entre ambas teofanías el hombre medieval percibía un gran número de co-

la Escuela de Chartres, Guillermo de Conques, quien ya en el siglo XII define la arquitectura junto con la medicina (que se enseñaba en Chartres y que él mismo había aprendido allí) como una profesión «honesta», al menos «his quorum ordini conveniunt». Véase Holmberg, *Das Moralium Dogma des Guillaume de Conches*, pág. 48.

³⁶ *De musica*, V, 1 (PL, LXIII, 1287). Para el significado de «*asciculus*» como útil del cantero, véanse *Thesaurus linguae latinae* y Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis; Editio nova, s.v. «asciculus»*.

³⁷ La más temprana representación pintada que yo conozco es la famosa miniatura que se halla en la *Bible moralisée*, n.º 15, en Viena (Cod. 2554, fol. 1). El códice fue realizado para Thibault V, conde de Champaña (1237-1270), o para su mujer Isabella, hija de Luis IX. Véase *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*, VIII, 7, pág. 14. Véase asimismo Rushforth, *Medieval Christian Imagery*, pág. 150. La imagen se inspiraba probablemente en Proverbios, 8, 27: «Cuando afirmó los cielos, allí estaba yo; cuando trazó un círculo sobre la faz del abismo.» Es significativo que este pasaje no parece haber hallado reflejo en la iconografía de la creación hasta el siglo XIII. También es interesante la representación (a partir de Ezequiel, 40, 3) de Cristo como arquitecto, reconstruyendo Jerusalén tras la cautividad, que hay en el relieve situado bajo la estatua de Ezequiel en la fachada occidental de la catedral de Amiens. Véanse Durand, *Description abrégée de la cathédrale d'Amiens*, pág. 60; Lefrançois-Pillion, *Maîtres d'oeuvre et tailleurs de pierre des cathédrales*, pág. 159, y Katzenellenbogen, «Prophets of the West Façade of the Cathedral of Amiens» (GBA, serie 6, XL, 1952).

³⁸ «Duo enim simulacra erant proposita homini, in quibus invisibilia videre potuisset: unum naturae et unum gratiae. Simulacrum naturae erat species hujus mundi. Simulacrum autem gratiae erat humanitas Verbi. Per simulacra igitur naturae, creator tantum significabatur, in simulacris vero gratiae praesens Deus ostendebatur. Haec est distantia theologiae hujus mundi ab illa, quae divina nominatur theologia. Impossibile enim est invisibilia, nisi per visibilia demonstrari.» Hugo de San Víctor, *Commentaria in hierarchiam caelestem*, I, 1 (PL, CLXXV, 926). Hugo desarrolla aún más esta idea en otros lugares al ocuparse del paralelismo existente entre las obras de creación y redención. Véase *De sacramentis*

respondenci
prendía el sig
musical que le
talmente no u
den de la natu
mundo venid
gico del cosm
«unisonancia»
en la armonía
da para todo le
lestial de los bi
temente doble
Ciudad Celesti
proporción arr
mitía también,
perfección del

Esta interce
está bien expli
Chartres se mer
la razón todo lo

Christianae fidei, I, 1
como microcosmos
retur, quatenus hor
hoc est, ut sub se vi
Puede que la idea co
Como hemos visto,
cual había comparad
Templo. De modo c
Cristo crucificado; v
el antropomorfismo
vet de su iglesia como
truvio el maestro m
cuerpo humano (III,
Mende (*Rationale Di
la figura humana en l
nism*, pág. 13. La idea
tros paradójica. Pero
(Pitra, *Spicilegium Sole
simbolismo se hace p
cual es tanto el Verbo
lado la semejanza que
la Cruz de la misma é
the History and Method
porción el vínculo ent
la iglesia podía entende*

respondencias místicas, y sólo el que comprendía tales correspondencias comprendía el significado y la estructura últimos del universo. Según esto, la armonía musical que los platónicos de Chartres descubrieron en el universo era fundamentalmente no un principio físico, sino metafísico, un principio que preserva el orden de la naturaleza, pero que se hallará presente, con mucha más claridad, en el mundo venidero. Pues la caída terrenal de Adán había oscurecido el orden teológico del cosmos, su principio y su fin, en lo que en términos agustinianos es la «unisonancia» con Dios. Ese orden, no obstante, se halla aún de modo manifiesto en la armonía de las esferas celestiales. De ahí esa tendencia medieval, muy conocida para todo lector de Dante, a conectar el reino de las estrellas con la morada celestial de los bienaventurados. Esta misma tendencia explica el simbolismo aparentemente doble de la catedral, que es a la vez «modelo» del cosmos e imagen de la Ciudad Celestial. Cuando el arquitecto proyectaba su templo según las leyes de la proporción armónica, no sólo imitaba el orden del mundo visible, sino que transmitía también, en la medida en que le es posible al hombre, una indicación de la perfección del mundo venidero.

Esta interconexión simbólica entre el cosmos, la Ciudad Celestial y el templo está bien explicada en un pasaje de Abelardo, cuyos vínculos con la Escuela de Chartres se mencionaron ya anteriormente, y cuyo titánico intento de abarcar con la razón todo lo que existe en la tierra y en el cielo escandalizó tan profundamente

Christiana fidei, I, 1, 28 (PL, CLXXVI, 204). Este paralelismo le sugiere a su vez la idea del hombre como microcosmos, como centro del universo: «Necesse autem fuit ut visibilium conditio ita ordinaretur, quatenus homo in eis foris agnosceret quale esset invisibile bonum, quod intus quaerere deberet, hoc est, ut sub se videret, quid supra se appeteret». *Eruditionis Didascalicae*, VII (PL, CLXXVI, 811 y s.). Puede que la idea completa no carezca de significado para el simbolismo de la arquitectura de la iglesia. Como hemos visto, la catedral es una imagen del cosmos. Pero es también una imagen de Cristo, el cual había comparado personalmente su muerte y resurrección con la destrucción y reconstrucción del Templo. De modo coherente con esta idea, la Edad Media veía en el edificio de la iglesia una imagen de Cristo crucificado; véase Mortet y Deschamps, *Recueil*, I, 159 y s. Es esta correspondencia lo que explica el antropomorfismo terminológico que mueve por ejemplo a Pedro de Celle a referirse no sólo al *chevet* de su iglesia como *caput*, sino también a su nave central como *venter* (PL, CCII, 610). Es más, en Vitruvio el maestro medieval halló la idea de que el templo debía seguir, en sus proporciones, las del cuerpo humano (III, 1): «ecclesiae forma humani corporis partionibus respondet», escribe Durando de Mende (*Rationale Div. Offic.*, I, 14), y en el siglo xv Francesco di Giorgio explicitaba esta idea al inscribir la figura humana en la planta de una iglesia. Véase Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, pág. 13. La idea de que la iglesia pueda ser a la vez imagen de Cristo y de los cielos es para nosotros paradójica. Pero la correlación de Templo, Cristo y cielo la hallamos ya en la *Clavis Melitonis* (Pitra, *Spicilegium Solesmense* III, 184), y la tríada simbólica aparece con frecuencia en la Edad Media. El simbolismo se hace posible por el paralelismo entre creación y redención: entre el cosmos y Cristo, el cual es tanto el Verbo Encarnado como el hombre perfecto en el que se centra el universo. Se ha señalado la semejanza que existe entre las representaciones del microcosmos del siglo XIII y las de Cristo en la Cruz de la misma época. Véase Singer, «The Scientific Views and Visions of St. Hildegard» (*Studies in the History and Method of Science*, I, 37 y s.). La teología de la medida, el número y el peso halló en la proporción el vínculo entre el macrocosmos y el microcosmos, y es en virtud de sus proporciones como la iglesia podía entenderse como una imagen de Cristo al tiempo que del cosmos.

Fig. 9

a San Bernardo ³⁹. Tras identificar el alma platónica del universo con la armonía del mundo, interpreta en primer lugar la antigua noción de una música de las esferas como referida a las «moradas celestiales», en las que ángeles y santos «ensalzan eternamente a Dios en la inefable dulzura de la modulación armónica» ⁴⁰. A continuación, sin embargo, Abelardo convierte la imagen musical en imagen arquitectónica, al relacionar la Jerusalén Celestial con la terrena, más concretamente con el templo construido por Salomón como «palacio real» de Dios ⁴¹. A ningún lector medieval habría podido escapársele el énfasis con que todas las descripciones bíblicas de edificios religiosos, particularmente las del Templo de Salomón, la Jerusalén Celestial y la visión de Ezequiel, se detienen en las medidas de dichas edificaciones. Abelardo da a estas medidas una significación verdaderamente platónica. Al igual que las esferas celestiales, el Templo de Salomón —señala Abelardo— se halla impregnado de la armonía divina. Y lo que le sugiere esta idea es el hecho de que las principales dimensiones del Templo, tal y como se encuentran en 1 Reyes 6, den de nuevo las proporciones de las consonancias perfectas (como longitud, anchura y altura del edificio se dan, respectivamente, 60, 20 y 30 codos; 20, 20 y 20 para el Santo de los Santos; 40, 20 y 30 para el Santo, y 20 y 10 para el pórtico ⁴²).

Ahora bien, es muy significativo que en este contexto se mencione el Templo de Salomón, la imagen mística del cielo. Como ya se ha dicho, se consideraba este Templo como prototipo del santuario cristiano, y como tal aparece mencionado con frecuencia en textos medievales ⁴³. Un célebre poema de las logias de canteros insiste incluso en que Salomón llegó a «enseñar» arquitectura de un modo «que no difiere sino en poco del que se usa actualmente» y que dicha ciencia fue transmitida directamente a Francia ⁴⁴. En concreto, parece ser que las di-

³⁹ El apasionado fragmento pinta al gran enemigo como una caricatura de un hombre microcósmico: «Qui dum omnium quae sunt in coelo sursum, et quae in terra deorsum, nihil, praeter solum, Nescio, nescire diagnatur; ponit in coelum os suum, et scrutatur alta Dei, rediensque ad nos refert verba ineffabilia, quae non licet homini loqui et dum paratus est de omnibus reddere rationem.» *Tract. de erroribus Abelardi*, I (PL, CLXXXII, 1055).

⁴⁰ Abelardo, *Theol. Christ.*, I, 5 (*Opera*, ed. V. Cousin, París, 1859, II, 384).

⁴¹ Abelardo encontró en la Biblia la fuente de esta analogía: «Tú me dijiste que edificase un templo en tu monte santo... según el modelo del santo tabernáculo que al principio habías preparado.» Sabiduría 9, 8. Véase también Pitra, III, 183: «Tabernaculi nomine coelum designatur.» Para el Templo de Salomón como modelo de la Ciudad Celestial, véase Sauer, *Die Symbolik des Kirchengebäudes*, pág. 109.

⁴² Sobre las proporciones del templo salomónico como probables modelos de las utilizadas por los maestros medievales, véase Trezzini, *Retour à l'architecture*, pág. 16.

⁴³ Señalábamos anteriormente que la propia liturgia compara la iglesia cristiana con el templo salomónico (véase pág. 33). Véanse asimismo la secuencia *In dedicatione ecclesiae*, atribuida a Adam de Saint-Victor: «Rex Salomon fecit templum...» (*Analecta Hymnica*, LV, pág. 35); «Templum veri Salomonis dedicatur hodie...», de Gualterio de Châtillon (Strecker, *Die Gedichte Walters von Châtillon*, pág. 13), y Pitra, III, 184 y ss. Igualmente expresivas son las referencias, en documentos relativos al trabajo de la piedra, a la construcción del Templo de Salomón (véase la nota 33 de este capítulo).

⁴⁴ El MS. Cooke, tal como se cita en la nota 33 de este capítulo.

mensiones de
también las p
vo testimonio
arquitecto rer
estructuras góti
en sus proyec
Universo», re
para el Templ

Abelardo «
porciones del
ción «sinfónica
de forma hart
tología cristia
pregnada y tra
mística de la é
hechizo de un
cia que se refl
sustituye la rep
la expresión g
porciones, este
que para los pla
ras que lo preci
que engañar a l
aplicaba las mis
aspectos estético
mamente ligada
la visión desvel
satisfechos ya c
sus leyes. Consi
una época en la
camiento místico
tiana.

En su momen
dad exclusiva de
importante pape
tor, Bernardo d
este movimiento
la civilización fr
arte de la época,
para nosotros. A

⁴⁵ Véase la cita de

mensiones del Templo salomónico, al ser de inspiración divina, se consideraban también las proporciones ideales para el templo cristiano. Como notable y emotivo testimonio de este convencimiento está el que Philibert Delorme, conocido arquitecto renacentista que no obstante conocía profundamente las técnicas constructivas góticas, expresara hacia el fin de su vida su pesar por no haber admitido en sus proyectos las admirables proporciones que Dios, «el gran arquitecto del Universo», revelará a Noé para su arca, a Moisés para el Tabernáculo y a Salomón para el Templo ⁴⁵.

Abelardo es, que yo sepa, el primer escritor medieval que sugiere que las proporciones del Templo eran las de las consonancias musicales y que era esta perfección «sinfónica» la que hacía de él una imagen del cielo. El pasaje en cuestión refleja de forma harto reveladora la influencia de la cosmología platónica sobre la escatología cristiana del siglo XII. La descripción bíblica de la Ciudad Celestial está impregnada y transfigurada por la visión de una armonía inefable. La contemplación mística de la época parece hallarse, no menos que su especulación filosófica, bajo el hechizo de una experiencia esencialmente musical. ¿Y no es esa la misma tendencia que se refleja en el arte monumental? El templo gótico, como hemos visto, sustituye la representación pictórica del ciclo que decoraba el ábside románico por la expresión gráfica del sistema estructural. En la singular perfección de sus proporciones, este sistema ordenado significaba un objeto de contemplación mística que para los platónicos debía superar ampliamente la belleza de las ingenuas pinturas que lo precedieron. Mientras que el pintor románico no podía hacer otra cosa que engañar a los sentidos con la *ilusión* de la realidad última, el constructor gótico aplicaba las mismísimas leyes que ponen orden en los cielos y en la tierra. En los aspectos estéticos, técnicos y simbólicos de su traza, el primer gótico se halla íntimamente ligado a la metafísica de la «medida, número y peso». Y trata de encarnar la visión desvelada por vez primera por los platónicos de Chartres, los cuales, no satisfechos ya con la mera imagen de la verdad, insistían en la puesta en práctica de sus leyes. Considerada desde esta perspectiva, la creación del gótico señala y refleja una época en la historia del pensamiento cristiano, el cambio que va desde el acercamiento místico a la verdad al acercamiento racional, el alba de la metafísica cristiana.

En su momento, el misticismo musical de la tradición platónica no fue propiedad exclusiva de Chartres. Debido a la autoridad de San Agustín, jugó también un importante papel en la espiritualidad del movimiento cisterciense y de su conductor, Bernardo de Claraval. Tal y como se afirmaba al principio de este capítulo, este movimiento contribuyó tanto como la Escuela de Chartres a la formación de la civilización francesa durante el siglo XII. Y en cuanto a su influencia sobre el arte de la época, si no mayor, sí fue sin duda más directa, y es por ello más evidente para nosotros. Aunque muchos le consideraran el filósofo más célebre de Europa,

⁴⁵ Véase la cita de la nota 108 del capítulo 7.

Thierry de Chartres no ejerció la enorme influencia política y espiritual de su contemporáneo San Bernardo, ni esgrimió una pluma tan furiosamente polémica como la del abad de Claraval. Ha llegado ahora el punto en que debemos considerar el pensamiento de San Bernardo en sus efectos sobre la filosofía y la práctica del arte durante el siglo XII.

Las opiniones artísticas de San Bernardo suelen describirse como las de un puritano. Pero son, en realidad, agustinianas. Ningún autor ejerció una influencia mayor que San Agustín sobre su formación teológica. Consideraba al obispo de Hipona la mayor autoridad en teología desde los Apóstoles; junto con San Agustín —escribe en los momentos culminantes de su controversia con Abelardo— desea equivocarse al igual que saber ⁴⁶. Y el misticismo musical puede presentar a San Agustín como su más grande portavoz: no sólo penetró sus especulaciones cosmológicas y estéticas, sino que llegó hasta el centro de su experiencia teológica. Así, en su tratado *De Trinitate*, San Agustín medita sobre el misterio de la redención, por el cual la muerte de Cristo servía de reparación de la doble muerte del hombre, la del cuerpo y, por el pecado, la del alma. Al considerar el obispo de Hipona esta «congruencia», esta «correspondencia», esta «consonancia» entre uno y dos, la experiencia musical se va apoderando poco a poco de su imaginación hasta que de repente cae en la cuenta de que el término apropiado para designar la obra de reconciliación de Cristo es *armonía*. No es éste el lugar, exclama San Agustín, de demostrar el valor de la octava, que parece tan profundamente inculcado en nuestra naturaleza —¿por quién sino por Aquel que nos creó?— que incluso las personas que carecen de educación musical y matemática reaccionan a ella de modo inmediato. San Agustín piensa que la consonancia de la octava, la expresión musical de la razón 1:2, expresa incluso para los oídos humanos el significado del misterio de la redención ⁴⁷.

Este pasaje, asombrosamente intenso, sugiere una experiencia estética radicalmente diferente de la nuestra. No es que el disfrute de las consonancias musicales llevara a San Agustín, como consecuencia, a interpretar éstas como símbolos de la verdad teológica. Más bien al contrario, las consonancias son para él un eco de esa

⁴⁶ *Tract. de Bapt.*, II, 8 (PL, CLXXXII, 1036); véase Martin, «La Formation théologique de St. Bernard» (ABSS, I, 234 y ss.).

⁴⁷ *De Trinitate*, IV, 2:4 (PL, XLII, 889). Sobre la amplia divulgación de esta obra en la Edad Media, véase Wilmart, «La Tradition des grands ouvrages de St. Augustin», *Miscellanea Agostiniana*, II, 269 y ss.; la biblioteca de Troyes (MS. 32) conserva lo que queda del catálogo de la biblioteca de Claraval, del siglo XII. De las obras de San Agustín, contenía la primera parte de las *Retractationes*, *De Trinitate*, *De musica*, *De vera religione*, etc.; había también en ella obras de Boccio (incluyendo el comentario debido a Guillermo de Conques), Juan Escoto Eriúgena, Hugo de San Víctor y «Alani Cisterciensis». Como ha señalado Dom Wilmart, el núcleo de esta biblioteca refuta la leyenda de la escasez de libros en las bibliotecas cistercienses. La colección de Claraval, además, fue sin duda hecha por el propio San Bernardo. «La bibliothèque de Clairvaux, telle que nous la voyons au terme du XII^e siècle, ne peut qu'être la création du premier abbé de Clairvaux; il a dû lui-même fixer le programme selon lequel elle s'est peu à peu organisée et achevée». Wilmart, «L'Ancienne Bibliothèque de Clairvaux» (*Société académique... de l'Aube*, LV, LVI, 1916). Cf. H. d'Arbois de Jubainville, *Études sur l'état intérieur des abbayes cisterciennes*, pág. 109.

verdad, y el distorción, que es tima, realidad que naturaleza total se

Esta experiencia aplica el hecho de incluso, mejor de ascética. Un ejemplar el ideal monástico intereses humanos en sus obras se para prepararlos entre las huestes nancias perfectas

La actitud de persona profunda abad Guy de Chartres del siglo XII, fue, y de hecho es el abad de Claraval mismo algo de como nasterio a componer Bernardo es digno de «verdad, que debe agradar al o punto medio entre tal del hombre ⁵¹.

⁴⁸ «...ut licet ibi profectus, alter vero, ut sferatur: tamen omnes piant.» «Omnia enim nrebis quibuslibet rite profecto et congruum venientia. Proinde si in invicem, Deo ordinant XLIII (PL, CXLVI, 11^a Altertums und frühen Mi

⁴⁹ *SSM*, II, 150 y s. 256 y ss. Cf. Vacandard,

⁵⁰ «Las ideas de San Agustín.» Luddy, *Life an*

a San Bernardo se le cali ⁵¹ *Ep. CCCXCVIII*

PL, CLXXXV, 1174).

verdad, y el disfrute que los sentidos obtienen de la armonía musical (y de la proporción, que es su equivalente visual) es nuestra respuesta intuitiva a la realidad última, realidad que puede resistirse a la razón humana, pero con la que nuestra naturaleza total se halla misteriosamente armonizada.

Esta experiencia determina la actitud medieval hacia la música, a la vez que explica el hecho de que el estudio y la práctica de la música se viera con buenos ojos incluso, mejor dicho, de forma especial, en los monasterios de severa observancia ascética. Un ejemplo típico es el de Othlon de San Emerano (1032-1070). Al abrazar el ideal monástico más austero, había renunciado a la totalidad de sus anteriores intereses humanísticos. Pero la aritmética y la música no abandonaron su mente, y en sus obras se sirve de ellas para exponer secretos divinos a los demás monjes, para prepararlos para la vida en el mundo venidero. Hasta el orden que prevalece entre las huestes celestiales, escribe, se corresponde con los intervalos de las consonancias perfectas ⁴⁸.

La actitud de San Bernardo hacia la música era bastante parecida a ésta. Era una persona profundamente musical. Las *Regulae de arte musica*, obra de su discípulo el abad Guy de Charlieu que ocupa un lugar de importancia en la historia de la música del siglo XII, fueron escritas, como reconoce su autor, a petición de San Bernardo, y de hecho expresan las opiniones de éste ⁴⁹. Como observa el Padre Luddy, el abad de Claraval fue agustiniano hasta en cuestiones musicales ⁵⁰. Teniendo él mismo algo de compositor, fue invitado en una ocasión por el abad de otro monasterio a componer un oficio para la festividad de San Víctor. La respuesta de San Bernardo es digna de mención. Lo que él pide a la música eclesiástica es que «irradie» verdad, que «haga sonar» las grandes virtudes cristianas. La música —opina— debe agradar al oído con el fin de conmover al corazón; estableciendo un áureo punto medio entre lo frívolo y lo severo, debe afectar para bien a la naturaleza total del hombre ⁵¹.

⁴⁸ «...ut licet ibi pro meritis diversis alter quidem sanctus al alterum quasi sesquioctavus, id est tonus integer, alter vero, ut sesquialter, id est diapente, et alius et sesquitercius, id est diatesseron ad alium referatur: tamen omnes sancti per claritatis concordiam, quasi per diapason, unum resonant, unum sapient.» «Omnia enim non solum in sonis proportione numerorum relativa coaptatis, verum etiam in rebus quibuslibet rite ordinatis consonantia efficitur; omnesque quod ordinatum constat, conveniens profecto et congruum efficitur: consonantiae hujus definitio videtur posse dici rerum dissimilium convenientia. Proinde si in qualibet convenientia est consonantia; omnis autem creatura, licet dissimilis sit invicem, Deo ordinante convenit; consonantia ergo habetur in omni creatura.» *Dial. de tribus quaest.*, XLIII (PL, CXLVI, 117 y ss.). Cf. Pietzsch, *Die Musik im Erziehungs- und Bildungswesen des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters*, págs. 122 y ss.

⁴⁹ SSM, II, 150 y s.; véase también Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, págs. 56 y ss., 256 y ss. Cf. Vacandard, *Vie de St. Bernard*, II, 101 y ss.

⁵⁰ «Las ideas de San Bernardo sobre la música eclesiástica coinciden exactamente con las de San Agustín.» Luddy, *Life and Teaching of St. Bernard*, pág. 257. Véase también Vacandard, II, 101 y ss., donde a San Bernardo se le califica de «plainchantiste distingué».

⁵¹ Ep. CCCXCVIII (PL, CLXXXII, 609 y ss.); véase también el *Exord. Magn. Cisterc. Dist.*, V, 20 (PL, CLXXXV, 1174).

Ahora bien, estas opiniones difícilmente son las de un puritano. San Bernardo debía reaccionar ante la experiencia musical con desacostumbrada sensibilidad. Le gusta describir incluso la dicha celestial en términos musicales, como un eterno escuchar los coros de ángeles y santos y participar en ellos⁵². Al pedir que la música estuviera armonizada con las experiencias metafísicas y éticas de la vida cristiana, no limitaba su campo de acción creativa, sino que la enfrentaba a un reto espléndido y típicamente agustiniano. La importancia para nuestro estudio de las ideas de San Bernardo sobre la música reside en el hecho de que ellas nos proporcionan también una clave indispensable para conocer sus convicciones respecto al arte religioso. Para la experiencia medieval, la composición musical y la artística eran muy semejantes. Y que las leyes de la música expresan un principio cósmico, que «abarcan todo» y se extienden a todas las artes, era un axioma expresado con frecuencia en la Alta Edad Media⁵³. Para un hombre impregnado de la tradición

Fig. 12

⁵² Advértanse las frases como «in plateis supernae Sion melos angelicum auscultare» (PL, CLXXXIII, 1130); «angelorum admistus chorus» (ibid., 1355), y «martyrum inseri choris» (ibid., 1478). Una visión similar aparece en un fragmento de un contemporáneo de San Bernardo, Godofredo de Admont (m. 1165): «ipsi [las almas de los bienaventurados] gratias agentes voce incessabili jucunda suae redemptionis gaudia laetissimo coelestis harmoniae concentu resonabunt in saecula» (PL, CLXXIV, 901). Estas ideas llegaron a convertirse en un lugar común. Véase la descripción, enteramente musical, de la dicha celestial en el *Willehalm* de Wolfram von Eschenbach, XXXI, 14 y ss.

⁵³ «Musica enim generaliter sumpta obiective quasi ad omnia extendit, ad deum et creaturas, incorporeas et corporeas, celestes et humanas, ciencias theoricas et practicas», *Speculum musicae* (obra de Jacobo de Lieja, no de Juan de Muris), I, l. Cf. Grossmann, *Die einleitenden Kapitel des «Speculum Musicae»*, pág. 58. Bukofzer, «Speculative Thinking», señala que el fragmento «omnia in mensura et numero et pondere disposuisti» era «muy significativamente citado una y otra vez por los teóricos de la música». En el anónimo *Musica enchiridiadis* (c. 860), el autor investiga las «más profundas y divinas razones que subyacen a las armonías musicales» y las halla en las leyes eternas del universo. Véase Gerbert (ed.), *Scriptores eccles. de musica*, I, pág. 159. La división de la música que hace Boecio en *musica mundana, musica humana y musica instrumentalis* es la base de todas las reflexiones medievales sobre este tema. En la primera mitad del siglo XII la repiten Adelardo de Bath (*BCPM*, IV, 23) y Domingo Gundisalvo (ibid., 95 y ss.) y hacia finales del siglo Juan de Salisbury (véase más adelante, pág. 244). Es como imagen de la armonía cósmica como la música aparece de vez en cuando representada en iglesias románicas, como por ejemplo en los famosos capiteles de la iglesia abacial de Cluny (de los que ha tratado muy recientemente Meyer en *AB*, XXXIV, 1952), o en la gran composición que en tiempos adornaba el pavimento de la cabecera de Saint-Remi de Reims (véase Marlot, *Histoire de la ville, cité et université de Reims*, II, 542 y ss.). La posibilidad de que exista en la escultura románica aún otra representación simbólica de la música, más oscura que la mencionada, ha sido sugerida recientemente por Schneider, *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Opina este autor que los animales esculpidos en los capiteles, del siglo XII, de ciertos claustros de Cataluña representan notas musicales que, leídas en el orden en que aparecen en los capiteles, componen la melodía de un himno en honor del santo patrón del monasterio.

El espléndido dibujo a pluma que aquí reproducimos (figura 12) ilustra la idea medieval de la música cósmica. La figura de Aer la describe Baltrusaitis, y es probable que correctamente, como «personificación del aire, del origen de toda armonía». «L'Image du monde céleste du IX^e au XII^e siècle» (*GBA*, serie 6, XX, 1938). Sin embargo, la representación de Aer bajo la iconografía del microcosmos puede hallar una explicación en el siguiente fragmento de Santa Hildegarda de Bingen: «Aer... qui... naturali vir-

agustiniana c
manifiesta en
pudo dejar d
tafísica de las

La valora
demasiado ex
mente en la
de Cluny. En
mente sobre
zoomórfica d
arremete con
cesaria» de las
de humildad r

Está fuera
den de San B
por él expresa
firme discipul
nuscritos ciste
los crucifijos
Bernardo de k
cusiones much

Pero antes
San Bernardo.
tísticos en los
decir, admite c
por ejemplo—
do, así como q
ornamentos esj

tute sua creaturas te
gere facit, ipsaque
dibujó se halla en la
se *Catalogue générale
ibliothèques provinciale
1844).*

⁵⁴ XII, 28 y ss. (.
es preciso tener en
nardo habfan atacad
el Venerable. Es en
timo amigo Guillert
y ss.

⁵⁵ La medida en
do, es un asunto mu
XXX, 1933, pág. 24.

San Bernardo
 ensibilidad. Le
 un eterno es-
 que la música
 vida cristiana,
 reto espléndi-
 de las ideas de
 proporcionan
 ecto al arte re-
 artística eran
 cósmico, que
 esado con fre-
 la tradición

auscultare» (PL,
 oris» (ibid., 1478).
 lo, Godofredo de
 abili jucunda suae
 » (PL, CLXXIV,
 ramente musical,

n et creaturas, in-
 lum musicae (obra
 es «Speculum Musi-
 ensura et numero
 icos de la música».
 vinas razones que
 fase Gerbert (ed.),
 ca mundana, musica
 tema. En la prime-
 salvo (ibid., 95 y ss.)
 imagen de la ar-
 nánicas, como por
 muy recientemente
 el pavimento de
 de Reims, II, 542 y
 bólica de la músi-
 origen musical de los
 s esculpidos en los
 ue, leídas en el or-
 el santo patrón del

edieval de la músi-
 como «personifi-
 le siècle» (GBA, se-
 cosmos puede ha-
 qui... naturali vir-

agustiniana como era Bernardo, la presencia de las razones «perfectas» debió ser tan manifiesta en las proporciones visibles como en las consonancias audibles. Y no pudo dejar de respetar en la arquitectura bien proporcionada aquella dignidad metafísica de las razones que admiraba en la composición musical.

La valoración de los gustos artísticos de San Bernardo se ha apoyado de modo demasiado exclusivo en las opiniones que él expresó en su obra escrita, especialmente en la *Apología ad Guillelmum*, su famoso ataque a la ostentación de la Orden de Cluny. En esta polémica obra, San Bernardo hace dos observaciones específicamente sobre arte: condena como «monstruosa» la imaginería antropomórfica y zoomórfica de la escultura románica y solicita que se la destierre de los claustros; y arremete contra la «inmensa» altura, la «desmesurada» longitud y la anchura «innecesaria» de las iglesias cluniacenses, considerándolas incompatibles con el espíritu de humildad monástica⁵⁴. [Ver *addenda*.]

Está fuera de toda duda que estas opiniones se convirtieron en ley para la orden de San Bernardo, al menos durante la vida de éste. La tendencia iconofóbica por él expresada respecto a las artes figurativas —incluso en esta cuestión era un firme discípulo de San Agustín— desembocó en la prohibición de ilustrar los manuscritos cistercienses y en la exclusión de toda imaginería, con la excepción de los crucifijos pintados, de las iglesias de la Orden⁵⁵. Pero la concepción de San Bernardo de la arquitectura religiosa iba a tener, como veremos enseguida, repercusiones mucho más importantes.

Pero antes es conveniente que no pasemos por alto dos aspectos de la crítica de San Bernardo. Fiel al carácter y a la finalidad de la *Apología*, basa sus postulados artísticos en los ideales religiosos, y más concretamente ascéticos, del monacato. Es decir, admite de forma explícita que los templos no monásticos —las catedrales, por ejemplo— tengan que hacer concesiones a la imaginación sensorial del laicado, así como que «ya que no puede despertarse la devoción del vulgo carnal con ornamentos espirituales, es necesario emplearlos de orden material», o sea, imáge-

tute sua creaturas terrarum temperat... Anima, hominem quam vivificat, sed a Deo creatum esse intelligere facit, ipsaque aeri, qui inter coelum et terram medius videtur assimilatur» (PL, CXC VII, 845). El dibujo se halla en la colección de Decretos Falsos de la Biblioteca Municipal de Reims (MS. 672). Véanse *Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, vol. XXXIX, y *Les Richesses des bibliothèques provinciales de France*, vol. II, lám. 26. La obra se reprodujo por vez primera en Didron (*AA*, V, 1844).

⁵⁴ XII, 28 y ss. (PL, CLXXXII, 914 y s.). Para entender correctamente las palabras de San Bernardo es preciso tener en cuenta las circunstancias en que se escribió la *Apología*. Los partidarios de San Bernardo habían atacado el lujo de Cluny, ataque que había sido rechazado, con gran dignidad, por Pedro el Venerable. Es en respuesta a esta refutación como San Bernardo escribió, ante la insistencia de su íntimo amigo Guillermo, abad de Saint-Thierry, su *Apología*. Véase Leclercq, *Pierre le Vénérable*, págs. 169 y ss.

⁵⁵ La medida en que estas reglas se observaban realmente, en especial tras la muerte de San Bernardo, es un asunto muy distinto. Véase Porcher, «St. Bernard et la graphie pure» (*MD*) y Green (*AB*, XXX, 1933, pág. 241), el cual, sin embargo, aún admite 1134 como fecha del decreto.

nes pintadas o esculpidas⁵⁶. La suntuosidad de las iglesias cluniacenses, por otra parte, le parece a San Bernardo incompatible, no sólo con los ideales monásticos de humildad y caridad (con ésta porque se apartan fondos de los fines caritativos), sino también con la educación espiritual de los monjes tal y como él la veía. La vida en el claustro cisterciense era para él, idealmente, una imagen y una anticipación del paraíso, acuñando para ello la expresión *paradisus claustralis*⁵⁷. Y no es coincidencia que los nombres de tantas fundaciones de la orden se refieran al reino de la dicha eterna⁵⁸. San Bernardo trataba de preparar a sus monjes, ya en su paso por esta vida, para la percepción mística de la verdad divina, ideal de contemplación espiritual en el que no había lugar para el mundo de los sentidos y en el que la imaginería de la pintura y escultura cluniacenses, relativamente tosca, parecía inútil, inadecuada y hasta desconcertante. La crítica cisterciense del arte y el arte cisterciense deben verse siempre a la luz del ascetismo de la orden y de sus definiciones de la oración y la contemplación⁵⁹.

Tan notable como éste es el segundo aspecto de la crítica de San Bernardo, y es que está muy lejos de ser revolucionario. Fácilmente podríamos citar a media docena de autores del siglo XII que desaprobaban en términos similares que los religiosos se dedicaran a la construcción de edificios ostentosos⁶⁰. Y lo que es más, la propia Orden de Cluny se podría haber sumado, en aquellos momentos, a esta crítica. Cuando se escribió la *Apología* ya había pasado el gran período del arte cluniacense, que había coincidido con una época de prosperidad sin precedentes en la historia de la abadía. Y no es sólo que esa prosperidad disminuyera, es que a princi-

⁵⁶ «... carnalis populi devotionem quia spiritualibus non possunt, corporalibus excitant ornamentis.» *Apología*, XII (PL, CLXXXII, 914).

⁵⁷ PL, CLXXXIII, 663. Es particularmente interesante que al hablar de *paradisus claustralis* San Bernardo cite el Génesis 28, 17 —«Qué terrible es este lugar! No es sino la casa de Dios y la puerta de los cielos»—, pasaje que el lector sabía, por el rito de consagración, que se refería a la basílica cristiana. Sobre el significado del término, véase Gilson, *La Théologie mystique de St. Bernard*, págs. 108 y ss. La imagen del *paradisus claustralis* fue utilizada con frecuencia por los discípulos de San Bernardo; cf. PL, CLXXXIV, 525, 1058; también Leclercq, «Prédicateurs bénédictins aux XI^e et XII^e siècle» (RM, XXXIII, 1943).

⁵⁸ Por ejemplo: Locus Coeli, Vallis Paradisi, Vallis Lucis, Nova Jerusalem, Paradisus S. Mariae, Hortus Dei, Vallis Coeli, Beatitudo, Castrum Dei. Véase Laurent, «Les Noms des monastères cisterciens» (ABSS, I, 168 y ss.).

⁵⁹ Véase el importante artículo de Dimier «La Règle de Saint Bernard et le dépouillement architectural des cisterciens» (BRA).

⁶⁰ Véase por ejemplo Ailred de Rievaulx, *Speculum Charitatis*, II, 25 (PL, CXCVC, 572); el pasaje se cita también en Dimier, *Recueil de plans d'églises cisterciennes*, pág. 25. Sobre Ailred, cf. Powicke, «Ailred of Rievaulx and His Biographer. Walter Daniel» (BJRL, VI, 1921, págs. 331, 413 y ss.). Para otros críticos de la edificación religiosa, véase Mortet, «Hugue de Fouilloi, Pierre le Chantre, Alexandre Neckam et les critiques dirigées au douzième siècle contre le luxe des constructions» (*Mélanges Bémont*); podrían añadirse los nombres de Guigue I, prior general de los cartujos (véase Mortet y Deschamps, *Recueil*, II, 39), Abelardo (*ibíd.*, pág. 45) y Gualterio de Châtillon. Véase Wilmart, *Gautier de Châtillon*, pág. 137, y también el fragmento (Strecker, pág. 167) «plures reedificans Babilonis murum per quos domus domini fit spelunca furum».

pios del siglo XII en emergencia, es una de las artes artísticas. Y habían acostumbrado a ascéticos y espaldas de comodidad y básicamente con mi opinión,

No es sorprendente económico repercusiones de que el gran do incluso en l que ya no corr de los comienz

Hacia el año Apareció un nacimiento de libros y período preceden gesto y de la ac las de Reims y reposado y estas rectos a las cur enérgicamente una nueva forma hacerse serenas,

⁶¹ Véanse Duby, págs. 145 y ss.

⁶² Véanse las «Twelfth Century» Bocckler, «Die rom hundert» (*Zeitschrift* su expresión más de misma época en *Ale sche Skulptur in Deut von 1100 bis 1178»* en Lorena, véanse I mente, Swarzenski, afirmar (págs. 91 y s. vers la simplification pendent de Byzance «Die Pariser Miniatur cap. 5)).

pios del siglo XII se presentó una aguda crisis económica ⁶¹. Para hacer frente a esta emergencia, el abad, Pedro el Venerable, optó por una política radicalmente distinta, una de cuyas primeras medidas parece que fue el cierre de los grandes talleres artísticos. Y al imponer a sus monjes una vida mucho más austera que la que se habían acostumbrado a llevar, el abad estaba subrayando precisamente los ideales ascéticos y espirituales de la vida monástica que parecían pedir el sacrificio de la comodidad y de la magnificencia. Aunque menos radicales, sus ideas coincidían básicamente con las de su fogoso amigo de Claraval, y sería demasiado precipitado, en mi opinión, atribuirles a la influencia de éste.

No es sorprendente que el famoso monasterio tuviera que enfrentarse al desafío económico regresando a su noble tradición espiritual, ni que este hecho tuviera repercusiones inmediatas en el campo artístico. Mucho más notable es el hecho de que el gran arte románico que tuvo su fuente en Cluny estuviera ya moribundo incluso en la época de la crisis económica, y no porque fuera costoso, sino porque ya no correspondía al gusto del período, el cual había experimentado, a partir de los comienzos del siglo XII, una profunda transformación.

Hacia el año 1130, aproximadamente, ya se había cristalizado esta tendencia. Apareció un nuevo estilo en la escultura y en la pintura monumental, en la ilustración de libros y en la orfebrería, un estilo que contrasta claramente con el del período precedente. La violenta y extasiada agitación de la línea, la exuberancia del gesto y de la acción y el ardiente expresionismo que eran la herencia de las escuelas de Reims y Winchester cedieron ante un modo de composición mucho más reposado y estable, prefiriéndose las líneas rectas que se encuentran en ángulos rectos a las curvas ondulantes. El pensar artístico se expresa en formas sencillas, enérgicamente trazadas y separadas con claridad unas de otras. Hallamos también una nueva forma de sentir los valores tectónicos. Las figuras y escenas tienden a hacerse serenas, apacibles, monumentales ⁶².

Fig. 10, 11

⁶¹ Véanse DUBY, «Le Budget de l'abbaye de Cluny» (*A*, VII, 1952) y Leclercq, *Pierre le Vénéral*, págs. 145 y ss.

⁶² Véanse las observaciones de Wormald, «The Development of English Illumination in the Twelfth Century» (*Journal of the British Archaeological Association*, tercera serie, VII, 1942). También Boeckler, «Die romanischen Fenster des Augsburger Domes und die Stilwende vom 11. zum 12. Jahrhundert» (*Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, X, 1943). En escultura, esta corriente halla su expresión más definitiva en la fachada occidental de Chartres. Pero tiene estrechos paralelos de la misma época en Alemania (el atril de Freudenstadt, por ejemplo) y en Italia; véanse Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland*, págs. 120 y ss., y Krautheimer-Hess, «Die figurale Plastik der Ostlombarden von 1100 bis 1178» (*Marburger Jahrbuch*, IV, 1928). Sobre las primeras manifestaciones del nuevo estilo en Lorena, véanse Laurent, «Art rhénan, art mosan et art byzantin» (*Byzantion*, VI, 1931) y, recientemente, Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, págs. 26 y ss. Laurent mitiga sus observaciones al afirmar (págs. 91 y s.): «il existe à l'époque romane un mouvement général qui pousse les artistes du nord vers la simplification et les solutions plastiques du problème de la forme. Ce mouvement est indépendant de Byzance». Sobre el «formalismo» del arte francés aun durante el siglo XII, véase Boeckler, «Die Pariser Miniaturen-Ausstellung von 1954» (*Kunstchronik*, VIII, 1955). [Ver *add.* a la nota 35 del cap. 5].

El nuevo estilo apareció de forma casi simultánea en Francia, Inglaterra, Alemania e Italia. Sus primeras manifestaciones parecen haberse dado en la Lorena, siendo sin duda un factor importante y de gran fuerza la impresión causada por el arte bizantino. Pero esta impresión no puede explicar el nuevo estilo más de lo que la impresión producida por los grabados japoneses explica las nuevas maneras de Toulouse-Lautrec o Degas. A finales del siglo pasado, al igual que en el XII, existía una afinidad interior que llevaba al «descubrimiento» del modelo; la singular apreciación de las cualidades de ese modelo, la sensibilidad que se inclina hacia ellas y la capacidad de recrear determinados aspectos de su estructura estética eran parte de una actitud original y creativa que nada tiene que ver con la copia o la imitación.

Cuando San Bernardo escribía su acusación contra el arte cluniacense, el nuevo estilo del siglo XII estaba surgiendo por todas partes. Ninguna de las creaciones de éste muestra esa «ridícula monstruosidad», esa «rica y sorprendente variedad de formas» que reprueba el abad de Claraval. Más bien al contrario, no podemos evitar la sensación de que tanto la *Apología* como el arte de la década de 1130 hablan el idioma estético de una única y misma generación, y de que la crítica de San Bernardo lo que hace es prestar apoyo literario a un movimiento artístico joven, para cuyo gusto el estilo precedente —el que San Bernardo parece que identifica con Cluny— estaba ya anticuado. Este estilo se hallaba todavía, sin embargo, firmemente atrincherado en muchos centros de arte religioso. El profesor Boeckler ha señalado recientemente que el gusto por lo «extraño y extravagante, por el movimiento exagerado y por las proporciones distorsionadas» sobrevivió con especial tenacidad en Francia, en donde los grandes monasterios continuaron produciendo esculturas e iluminaciones de libros cuyo elegante formalismo testimonia, más que una emoción religiosa profunda, un gusto altamente sofisticado. Tal formalismo tuvo que disgustar, lógicamente, a San Bernardo. Y el favor de que disfrutaba en una casa benedictina como Liessiés, con la que la suya propia de Claraval mantenía frecuentes contactos, puede ser bien la explicación del tono de dureza que hallamos en sus controversias. No obstante, estas controversias no son sino el aspecto negativo, y relativamente poco importante, de la influencia del abad de Claraval en el arte religioso.

Hay buenas razones para pensar que el santo no ponía personalmente excesivo celo en la observancia de sus prohibiciones, ni siquiera en las obras artísticas realizadas en su propio monasterio. La gran Biblia de Claraval, que fue realizada probablemente bajo las órdenes de San Bernardo y que representa sin duda «el tipo más puro del arte cisterciense del manuscrito», quebranta las reglas del famoso Artículo 82 de los Estatutos de Cîteaux⁶³ e incluso introduce de vez en cuando grotescas

⁶³ Actualmente la Biblia se encuentra en Troyes (MS. 27). No conocemos, claro es, la fecha exacta ni de la Biblia ni del Artículo 82 («Litterae unius coloris fiant et non depictae»). Hay buenas razones para suponer que el artículo no se escribió hasta muy al final de la vida de San Bernardo y no se incluyó

cabezas de animal debería ya poner como una expresión su temperamento; cuestiones estéticas; su visión espiritual; esa visión revela la materia estética. Si el arte cisterciense en muchas ocasiones el abad de Claraval, un rare, un sens élevé destacable contribuye a hacer época, reside

No cabe duda de la creación del modelo hasta donde llegó lo que se desarrolló en la historia de la arquitectura. Bernardo no son ni los más grandes arquitectos que es cisterciense. Prácticamente todos los que se hallamos en el bernardiano lo que es construcción que se maron de un modo

A la vista de las obras de la escultura y la arquitectura bernardiana como si la desaparición

en los Reglamentos hasta de librijen en scriptoria: Academie voor Wetenschaps. pags. 7, 87.

⁶⁴ Porcher. Cf. Wenzel

⁶⁵ El monje Achardus de Santo Bernardo... plurimic. Edición Eydoux, «Les Fouilles» (1953).

«Saint Bernard lui-même», es decir, Claraval II, constataments dignes des plus g

cabezas de animales —como si la *Apologia* nunca se hubiera escrito. Sólo este hecho debería ya ponernos en guardia contra la aceptación de este polémico tratado como una expresión completa de las ideas de San Bernardo en materia de arte. Si su temperamento era fogoso, su mentalidad no era estrecha, y menos que nada en cuestiones estéticas. Criticó las formas artísticas que le parecían incompatibles con su visión espiritual, pero el arte que pidió y al que dio existencia como respuesta a esa visión revela un gusto de grandeza poco frecuente y un juicio casi infalible en materia estética. Si la crítica que hizo al arte románico no siempre fue justa, su propio arte cisterciense fue, en general, tan bueno como lo que había condenado, y en muchas ocasiones incluso claramente superior. En la caligrafía inspirada por el abad de Claraval, un eminente estudioso halla «una sûreté de goût de plus en plus rare, un sens élevé de ce qui est véritablement précieux»⁶⁴. No obstante, la más destacable contribución artística de San Bernardo, contribución que de hecho hace época, reside en el campo de la arquitectura.

No cabe duda alguna de que el abad de Claraval participó activamente en la creación del modelo de arquitectura cisterciense, aunque no sabemos exactamente hasta dónde llegaría su supervisión; tampoco cabe duda de que el estilo concreto que se desarrolló bajo su dirección es uno de los principales acontecimientos de la historia de la arquitectura medieval. Las iglesias construidas o encargadas por San Bernardo no son ni «puritanas» ni humildes, sino, más bien al contrario, «dignas de los más grandes arquitectos de su época»⁶⁵. Debe subrayarse en este punto que lo que es cisterciense o bernardiano en estos edificios no es el plano, sino el estilo. Prácticamente todos y cada uno de los elementos de la primitiva iglesia cisterciense los hallamos en otros tipos de arquitectura religiosa. Es el espíritu del templo bernardiano lo que le asigna un lugar aparte. Los detalles en cuanto al plano y a la construcción que se tomaron de la arquitectura benedictina anterior se transformaron de un modo que crea un tono único e inconfundible.

A la vista de las ideas ascéticas de San Bernardo, era inevitable la eliminación de la escultura y la pintura figurativas en las iglesias de su orden. Sin embargo, la arquitectura bernardiana es mucho más que un «románico expurgado». Parece como si la desaparición de las artes figurativas hubiera dejado libre el camino para

en los Reglamentos hasta después de su muerte. Véanse recientemente Porcher, pág. 19. y Lieftinck, «De librijen en scriptoria der Westvlaamse Cisterciënser» (*Mededeelingen van de Koninklijke vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van België, Klasse der Letteren XV*), págs. 7, 87.

⁶⁴ Porcher. Cf. Wenzel, «Die Glasmalerei der Zisterzienser in Deutschland» (*BRA*).

⁶⁵ El monje Achardus construía bajo la dirección de San Bernardo: «Achardus... jubente et mittente beato Bernardo... plurimorum coenobiorum initiator et extractor» (*PL*, CLXXXV, 1078). Véase también Eydoux, «Les Fouilles de l'abbatiale d'Himmerod et la notion d'un plan bernardin» (*BM*, CXI, 1953).

«Saint Bernard lui-même [pregunta M. Aubert] lors de la reconstruction de son abbaye à Clairvaux [es decir, Claraval II, construida entre 1135 y 1145] n'acceptera-t-il pas un ensemble de vastes et beaux bâtiments dignes des plus grands architectes d'alors?» (*MD*, prefacio, pág. 15).

Fig. 16

Fig. 14

una pureza y una perfección inigualables de construcción y proporción arquitectónica. Y en este sentido el edificio cisterciense aparece estrechamente relacionado con la amplia corriente artística que mencionábamos hace un momento. A San Bernardo le movían exclusivamente motivaciones religiosas. Pero su ascetismo, incluidas sus implicaciones iconofóbicas, concuerda a la perfección con la marcada preferencia por las formas sobrias y «abstractas», por los valores arquitectónicos, que aparece incluso en el estilo de las ilustraciones de los libros de esta época. Al igual que el estilo de la pintura y la escultura de mediados del siglo XII, la arquitectura cisterciense puede entenderse hasta cierto punto como una reacción contra el «expresionismo» románico; tanto aquéllas como ésta cultivan determinados valores que podríamos llamar «cubistas» si no fuera porque este término, inapropiado como todas las definiciones que se toman de otro período, no tiene en cuenta ese elemento de proporción que es el más notable logro estético de la arquitectura cisterciense.

No conocemos aún todos los cánones geométricos que utilizaban los maestros cistercienses ⁶⁶. El uso de tales cánones es, con todo, más que evidente en todas sus iglesias. La altura está determinada generalmente por la agustiniana razón «perfecta» de 1:2 ⁶⁷. La razón octava determina también la planta en la abadía de Fontenay (1130-47), que es el mejor ejemplo que se conserva de la primera arquitectura cisterciense y de cuyos planos es posible que se encargara personalmente el propio San Bernardo ⁶⁸. Además, los tramos de las naves laterales tienen igual longitud que anchura, y la misma dimensión se halla marcada verticalmente por medio de una hilada volada. Se obtiene así un «cubo» espacial en cada tramo, produciéndose una impresión estética que recuerda la «armonía geométrica» de Boecio. En la nave central aparece la misma tendencia «cúbica».

La austera fachada, despojada hoy de su pórtico, describe de nuevo un cuadrado si incluimos los contrafuertes y la hilada volada superior. La distancia entre ésta y la otra inferior se halla determinada «conforme a la medida cierta» ⁶⁹. Podemos

⁶⁶ Sobre la tan debatida cuestión de una planta de iglesia cisterciense, véase el reciente Lambert, «Remarques sur les plans d'églises dits cisterciens» (BRA).

⁶⁷ Focillon, *Art d'Occident, le moyen-âge, roman et gothique*, pág. 162. Rose, *Die Frühgotik im Orden von Cîteaux*, pág. 34, sugiere que esta misma proporción determina generalmente la relación entre anchura y altura de la nave central. En este mismo sentido, la tesis de Hahn, *Die Kirche der Zisterzienser-Abtei Eberbach im Rheingau und die romanische Ordensbaukunst der Zisterzienser im 12. Jahrhundert* (resumen en *Nassauische Annalen*, LIV, 1953, pág. 160), respecto a Eberbach. [Ver *add.*]

⁶⁸ Esta razón determina la relación que existe entre la longitud de la iglesia *in opere* y la anchura total del transepto, entre la longitud y anchura del transepto y entre la nave central y una nave lateral. Véase Bégule, *L'Abbaye de Fontenay y L'Abbaye de Fontenay et l'architecture cistercienne*.

⁶⁹ La fachada, contrafuertes incluidos, tiene 10,88 m de anchura. La misma medida tiene la nave central, incluidos los pilares principales. La longitud de los tramos dobles situados entre las pilastras que sostienen los arcos transversales es de nuevo de 10,88 m; el cuarto tramo contando desde la entrada, sin embargo, es 40 cm más largo que los demás. Las naves laterales, incluyendo los muros y los pilares de la nave central, tienen 5,38-5,40 m de anchura y longitud, siendo esta misma la medida que comprobé para la altura hasta la hilada volada. En las medidas anteriores, ha de advertirse que las distancias que

Fig. 13

preguntarme se, en parte del cuadrado «conformación» trica de la ra al orden «di número dos métrica de la zonas de las zón de la qui sumada a la d chura total de te, determina la longitud de tectura cristia nianas como

arrojan los cuadr pilares o de los m rior o exterior de mientos hechos e *Martin at Angers*,] del «réglage des v con las dimension hay entre los ejes) catedral de Chartr und *Triangulatur* parece aceptar la sonddern von Kär

⁷⁰ La predilecc fue heredada de V trubio (IX, prefaci dera uno de esos e gratitud de la hun empleaban los arq procedimiento, co ción. No obstante, problema geométri ción metafísica del trucción medieval,

⁷¹ Véanse De I nium significat prii cat quo a primo bo la nota 13.

⁷² Para medic

preguntarnos si la preferencia medieval por esta proporción no puede relacionarse, en parte al menos, con la preferencia agustiniana por la octava y con el papel del cuadrado en el pensamiento de casi todos los platónicos cristianos: la proporción «conforme a la medida cierta»⁷⁰ puede definirse como la expresión geométrica de la razón octava en términos, no del rectángulo, 1:2 (relegado por Boecio al orden «diádico» de la materia, hecho éste que induce al siglo XII a considerar el número dos como símbolo del pecado), sino del cuadrado, la representación geométrica de la Divinidad⁷¹. De forma similar se hallan presentes en Fontenay las razones de las otras consonancias perfectas: además de la razón 1:1 del crucero, la razón de la quinta, 2:3, regula la relación de la anchura del crucero con su longitud sumada a la de la cabecera, así como la relación de la anchura del crucero con la anchura total de la nave central más las laterales. La razón de la cuarta, 3:4, finalmente, determina la relación entre la anchura total de la nave central más las laterales y la longitud del transepto incluyendo las capillas. En ningún otro estilo de la arquitectura cristiana se hallan patentes con tanta claridad las razones «perfectas» agustinianas como en las iglesias de la orden cisterciense⁷².

* * *

arrojan los cuadrados de la planta no se hallan determinadas por los intervalos entre los centros de los pilares o de los muros. En lugar de hacerlo así, el arquitecto utilizó como línea direccional la cara interior o exterior de los pilares o muros. Este método de espaciar los elementos concuerda con descubrimientos hechos en otras partes. Véase la nota 79 del capítulo 7, y también Forsyth, *The Church of St. Martin at Angers*, págs. 74 y ss., y Texier, *Géométrie de l'architecture*, pág. 63, el cual subraya la importancia del «réglage des volumes réels extérieurs et intérieurs» en edificios románicos cuando se los contrasta con las dimensiones de edificios góticos (que él opina que se hallan determinadas por los intervalos que hay entre los ejes). Sin embargo, véanse más adelante (págs. 260 y ss.) mis descubrimientos acerca de la catedral de Chartres, así como Bachmann, en su crítica de la obra de Velte *Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund- und Aufrissgestaltung der gotischen Kirchen* (ZK, XV, I, 1952), donde parece aceptar la tesis de esta autora «dass man nicht von Pfeilerkern zu Pfeilerkern messen muss, sondern von Kämpfer zu Kämpfer».

⁷⁰ La predilección medieval por la proporción «conforme a la medida cierta» (el rectángulo $1 : \sqrt{2}$) fue heredada de Vitrubio, el cual (VI, 3) enseña la forma de dar a un atrio esta proporción; es más, Vitrubio (IX, prefacio, 2 y ss.) destaca la demostración de Platón de cómo doblar un cuadrado y la considera uno de esos escasos logros extraordinarios que han mejorado la vida humana y por ello merecen la gratitud de la humanidad. Para su demostración (*Menón*, 82 y ss.), Platón utilizó la misma figura que empleaban los arquitectos que enseñaban a «sacar de la planta el alzado» según la «medida cierta». Este procedimiento, como hemos visto, debía recomendarse por sí mismo debido a la sencillez de su aplicación. No obstante, el extraordinario elogio que Vitrubio hace de Platón por solucionar ese sencillo problema geométrico bien pudo reafirmar a la Edad Media en su convencimiento acerca de la perfección metafísica del rectángulo «conforme a la medida cierta». Sobre la tradición de Vitrubio en la construcción medieval, véanse también Frankl, «Secret», y Texier, pág. 10.

⁷¹ Véanse De Bruyne, I, 15, y Hugo de San Víctor: «...unitas, quia prima est in numeris, verum omnium significat principium. Binarius, quia secundus est, et primus ad unitatem recedit, peccatum significat quo a primo bono diviatum est». *De scripturis et scriptoribus sacris*, XV (PL, CLXXV, 22). Véase, antes, nota 13.

⁷² Para mediciones similares, aunque el autor llega a conclusiones en cierto modo diferentes, véase

La afinidad que existe entre el segundo aspecto característico de la arquitectura gótica —la luminosidad— y la orientación metafísica de la época es quizás aún más llamativa que en el caso de las proporciones. En el tratamiento coherente y dramático que dio a este aspecto, el maestro gótico estaba pagando sin duda un tributo al gusto, o mejor al impulso estético, de su época. Para los siglos XII y XIII, la luz era la fuente y la esencia de toda belleza visual. Dos pensadores tan alejados el uno del otro como Hugo de San Víctor y Santo Tomás de Aquino coinciden en atribuir a lo bello dos características principales: la consonancia de las partes, o proporción, y la luminosidad⁷³. Por poseer esta cualidad se considera hermosas a las estrellas, al oro y a las piedras preciosas⁷⁴. En la literatura filosófica de la época, y también en la épica cortesana, «lúcido», «luminoso» y «claro» son los adjetivos que se utilizan con más frecuencia para describir la belleza visual⁷⁵. Esta preferencia estética se ve intensamente reflejada en las artes decorativas de la época, que se deleitan en la vistosidad de objetos relucientes, materiales brillantes y superficies pulidas⁷⁶. La aparición de la vidriera, movida por la asombrosa idea de sustituir los muros opacos por otros transparentes, refleja este mismo gusto. Y en los grandes templos de los siglos XII y XIII, la luminosidad es un rasgo que los hombres de la época solicitaban y destacaban en sus elogios. Así vemos cómo advierten complacidos la estructura más luminosa, *structuram clariores*, de la nueva catedral de Auxerre⁷⁷ o, en el caso de la cabecera de Saint-Denis, obra de Suger, la sustitución de una iglesia oscura por otra llena de luz⁷⁸.

Aunque tales impresiones medievales de la arquitectura gótica coinciden con las nuestras, el hecho es que tenían su origen en, y se sentían como parte de, una visión general del mundo de la que ahora nos hallamos sumamente alejados. Como ya hemos hecho notar en el caso de la consonancia musical, la experiencia y la filosofía de la belleza en la Edad Media no se derivan exclusivamente, ni siquiera primordialmente, de las impresiones de los sentidos. Y si definimos la esté-

Hahn. Los descubrimientos de Hahn acerca de Eberbach son de especial interés a la vista del hecho de que demuestra que esta iglesia se empezó el año 1145, y no una generación después, como se creía generalmente. [Ver *add.*]

⁷³ Hugo, *Erud. Didasc.*, VII, 12: «Quid luce pulchrius, quae cum colorem in se non habeat, rerum ipsa quodammodo illuminando colorat?» Véanse *PL*, CLXXVI, 821 (cf. De Bruyne, II, 213 y ss.) y Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, I, 39, 8c: «perfectio... debita proportio sive consonantia... claritas...» Cf. Coomaraswamy, «Medieval Aesthetics» (*AB*, XVII, 1935).

⁷⁴ Véase Baumker, «Witelo» (*BCPM*, III, 2, 1908), págs. 464, 499 y s. Sobre la cuestión de la paternidad del tratado *De intelligentiis*, atribuido originalmente por Baumker a Witelo, véase su propia contribución a *Miscellanea Francesco Ehrle*, I.

⁷⁵ Cf. Weise, *Die Geistige Welt der Gotik*, págs. 447 y ss., 477 y ss.

⁷⁶ Cf. Heckscher, «Relics of Pagan Antiquity in Medieval Settings» (*JWCI*, I, 1937/38), pág. 212.

⁷⁷ Mortet y Deschamps, *Recueil*, I, 101: «ut ecclesia quo more veterum usque tunc fuerat subobscura, in lucem claresceret ampliore». La obra de reconstrucción fue llevada a cabo por el obispo Hugo de Noyers (1183-1206).

⁷⁸ «Ut... ex tenebrosiore splendidam redderent ecclesiam.» *Sugerii vita*, en Suger, *Oeuvres complètes* (ed. Lecoy de la Marche), pág. 391.

tica como la l
blarse de una
lor independi
que despiden
nen su origen
la consonanci
nación del Cre

Según la n
fenómenos na
un pensador c
cias corpóreas
como él la den
es especialmen
crecimiento or
terrenales. Per
ventura— éno
pianos, no se s
enciende el fue
las cosas una pr
dievales, la luz
se halla determ
templando obje
en la jerarquía c
física medieval
poema como un
trante per l'uni
universo según

Tales opinio
buena parte mñt
sexto libro de l
como del ser y c
lo que crea la v
nutrición y creci
Es posible qu

⁷⁹ Para lo que sig
Para los antecedentes
tum» (*Philologus*, XCV

⁸⁰ Véase Baur, «E
can Philosophy in Oxf
et Humanistica, III, 15
(*ibid.*, V, 1948), págs. 3

⁸¹ Baumker, «W

tica como la filosofía autónoma de la belleza, es incluso discutible que pueda hablarse de una estética medieval. Para el pensador medieval la belleza no era un valor independiente de los demás, sino más bien el resplandor de la verdad, el brillo que despiden la perfección ontológica, y esa cualidad de las cosas que indica que tienen su origen en Dios. La luz y los objetos luminosos llevaban en sí, no menos que la consonancia musical, una penetración en la perfección del cosmos y una adivinación del Creador ⁷⁹.

Según la metafísica platonizante de la Edad Media, la luz es el más noble de los fenómenos naturales, el menos material, el que más se acerca a la forma pura. Para un pensador como Grosseteste, la luz es incluso el término medio entre las sustancias corpóreas y las incorpóreas, un cuerpo espiritual o un espíritu corporeizado como él la denomina ⁸⁰. La luz es, además, el principio creativo de todas las cosas, y es especialmente activa en las esferas celestiales, desde donde es causa de todo el crecimiento orgánico que se produce aquí en la tierra, y más débil en las sustancias terrenales. Pero incluso en éstas se halla presente, pues —se pregunta San Buenaventura— ¿no empiezan a brillar los metales y las piedras preciosas cuando los limpiamos, no se sacan de arena y ceniza transparentes cristales para las ventanas, no se enciende el fuego partiendo del negro carbón, y no es esta cualidad luminosa de las cosas una prueba de la existencia de la luz en ellas? ⁸¹. Según los pensadores medievales, la luz es el principio del orden y del valor. El valor objetivo de una cosa se halla determinado por el grado en que participa de la luz. Y al deleitarnos contemplando objetos luminosos, captamos de forma intuitiva su dignidad ontológica en la jerarquía de todo lo que existe. La más grande exposición poética de la metafísica medieval de la luz la hallamos en el *Paraíso* de Dante. Puede describirse el poema como una gran fuga sobre el siguiente tema único: «la luce divina è penetrante per l'universo secondo ch'è degno» (31:22 y ss.), «la luz divina penetra el universo según su dignidad».

Tales opiniones personifican una experiencia de la luz que es muy antigua y en buena parte mítica, y cuya articulación filosófica tiene su origen en Platón. En el sexto libro de la *República* se define lo bueno como causa del conocimiento, así como del ser y de la esencia, y se compara luego con la luz del sol, que es «no sólo lo que crea la visibilidad en todas las cosas visibles, sino también su generación, nutrición y crecimiento».

Es posible que en este fragmento la luz del sol no sea más que una metáfora,

⁷⁹ Para lo que sigue, cf. De Bruyne, III, cap. 1, «L'Esthétique de la lumière», y Baeumker, «Witelo». Para los antecedentes clásicos, véase también Bultmann, «Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum» (*Philologus*, XCVII, 1948).

⁸⁰ Véase Baur, «Das Licht in der Naturphilosophie des Robert Grosseteste»; también Sharp, *Franciscan Philosophy in Oxford*, págs. 20, 23; Muckle, «Robert Grosseteste's Use of Greek Sources» (*Medievalia et Humanistica*, III, 1945), págs. 41 y s., y Birkenmajer, «Robert Grosseteste and Richard Fournival» (*Ibid.*, V, 1948), págs. 37 y s.

⁸¹ Baeumker, «Witelo», págs. 40, 464, 499; Gilson, *La Philosophie de Saint Bonaventure*, págs. 263 y ss.

pero los seguidores de Platón le dieron un significado muy distinto. Para los neoplatónicos, esta breve frase fue la semilla de la que sacaron todo un sistema epistemológico, concibiendo ahora la luz como la realidad trascendental que engendra el universo e ilumina nuestra inteligencia para que pueda percibir la verdad.

El cristianismo hizo suyas estas ideas. San Agustín desarrolló la teoría de que la percepción intelectual es el resultado de una acción iluminadora en la que el intelecto divino ilustra a la mente humana. Pero el padre de una filosofía cristiana en la que la luz es el primer principio tanto de la metafísica como de la epistemología es un místico oriental, Dionisio, llamado el Pseudo-Areopagita, sobre cuya identidad y singular fortuna posterior en la Francia medieval hablaremos más adelante. Este pensador funde la filosofía neoplatónica con la espléndida teología de la luz del Evangelio de San Juan, en el que el Logos divino se concibe como la Luz verdadera que brilla en las tinieblas, por cuya acción fueron hechas todas las cosas, y que ilumina a todos los hombres que vienen a este mundo. El Pseudo-Areopagita basa en este pasaje todo el edificio de su pensamiento. La creación es para él una acción iluminadora, pero ni siquiera el universo ya creado podría existir sin la luz. Si ésta cesara de brillar, todo lo que existe se desvanecería en la nada. El Pseudo-Areopagita deduce también su epistemología de esta concepción metafísica de la luz. La creación es la autorrevelación de Dios. Todas las cosas creadas son «luces» que al existir dan testimonio de la Luz Divina y permiten así que el intelecto humano la perciba ⁸².

La visión del mundo que se deriva de estas ideas tiene indudablemente mucho de singular. Todas las cosas creadas son «teofanías», manifestaciones de Dios ⁸³. ¿Cómo es esto posible si Dios es trascendente a Su creación? ¿No son demasiado imperfectas Sus criaturas como para ser imágenes de El? El Pseudo-Areopagita contestaba a esta pregunta señalando la debilidad de nuestro intelecto, que es incapaz de percibir a Dios cara a cara. Por ello, Dios interpone imágenes entre El y nosotros. Esas «pantallas» son la Sagrada Escritura y la naturaleza, que nos presentan imágenes de Dios, imágenes deliberadamente imperfectas, deformadas e incluso contradictorias. Esta imperfección y esta contradicción entre unas imágenes y otras, evidentes incluso para nuestra inteligencia, tienen por fin encender en nosotros el deseo de ascender, desde un mundo de meras sombras e imágenes, a la contemplación de la Luz Divina misma. Y así es, por paradójico que parezca, como

⁸² El *Corpus areopagiticum* se halla reproducido en Migne, *Patrologiae cursus completus... series Graeca*, III. Sobre la epistemología de Dionisio, véanse Gilson, «Le Sens du rationalisme chrétien» (en *Études de philosophie médiévale*); «Pourquoi St. Thomas a critiqué St. Augustin» (*Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge*, I, 1926), y *La Philosophie au moyen-âge*, págs. 80 y ss.

⁸³ Véase Eriúgena, discípulo y comentarista de Dionisio: «Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis» (*PL*, CXXII, 139). Véase el comentario que hace Panofsky de este fragmento, en «Note on a Controversial Passage in Suger's *De Consecratione Ecclesiae Sancti Dionysii*» (*GBA*, sexta serie, XXVI, 1944).

Dios, sustrayéndole delante de nosotros, es la manifestación que a Dios cuando habla francés toma es la más seme-

Nos resultan estas opiniones sobre la luz o bien como El lector de la luz física a lo simbólicamente la que dieval. En la b Todas las cosas grados diversos Creador. El grande en ella, detrayado Gilson nada de juego todo epistemológico trozo de madamos a Dios en

De ahí viene la luz» de la *Ed Celestial*, el Pseudo pre indiviso en tan ⁸⁸. Tal pensamiento concibe como plicidad que in

⁸⁴ «Neque enig gurate.» *De Genesi*

⁸⁵ El autor, sin San Buenaventura:

⁸⁶ Gilson, *La P.* págs. 100 y s.

⁸⁷ Eriúgena, *Ex tionalisme*, pág. 12.

⁸⁸ «Quia omnis simplex, et non ho Hilduino se halla en

⁸⁹ Baeumker, «1

Dios, sustrayéndose a nosotros, se manifiesta gradualmente; se esconde a Sí mismo delante de nosotros con el fin de revelársenos. Pero de todas las cosas creadas la luz es la manifestación más directa de Dios. San Agustín había señalado en alguna ocasión que a Cristo se le llama la Luz Divina *propriamente*, no figuradamente, como cuando hablamos de El como la Piedra Angular⁸⁴. En el siglo XIII un teólogo francés toma esta sentencia agustiniana y afirma que entre las cosas corpóreas la luz es la más semejante a la Luz Divina⁸⁵.

Nos resulta difícil revivir la experiencia del mundo y de Dios que subyace a estas opiniones. Sentimos la tentación de entender las definiciones medievales de la luz o bien en un sentido panteísta o bien en un sentido puramente metafórico. El lector de los párrafos precedentes puede incluso haberse preguntado si es a la luz física a lo que se refieren los platónicos cristianos, o a una luz trascendente, sólo simbólicamente investida de las cualidades de aquélla. Pero esta distinción es precisamente la que tenemos que olvidar si queremos comprender la mentalidad medieval. En la base de todo pensamiento medieval se halla el concepto de *analogía*. Todas las cosas han sido creadas según la ley de analogía, en virtud de la cual, y en grados diversos, son manifestaciones de Dios, imágenes, vestigios o sombras del Creador. El grado en que una cosa se «asemeja» a Dios, en que Dios se halla presente en ella, determina su lugar en la jerarquía de todo lo que existe. Como ha subrayado Gilson refiriéndose a San Buenaventura, esta idea de analogía no tenía nada de juego poético con símbolos, sino que, muy al contrario, era el único método epistemológico que se consideraba válido⁸⁶. Sólo llegamos a comprender un trozo de madera o una piedra —observa un escritor medieval— cuando percibimos a Dios en ellos⁸⁷.

De ahí viene la conexión que hay entre la «estética de la luz» y la «metafísica de la luz» de la Edad Media. En la solemne frase que abre su tratado sobre la *Jerarquía Celestial*, el Pseudo-Areopagita afirma que el resplandor divino permanece siempre indiviso en sus emanaciones, e incluso unifica las de Sus criaturas que lo aceptan⁸⁸. Tal pensamiento es acertado en la estética de los siglos XII y XIII: la luz se concibe como la forma que todas las cosas tienen en común, el principio de simplicidad que imparte unidad a todo⁸⁹. Como valor estético, la luz satisface así, al

⁸⁴ «Neque enim et Christus sic dicitur lux quomodo dicitur lapis; sed illud proprie, hoc utique figurate.» *De Genesi ad litteram*, IV, 28 (PL, XXXIV, 315).

⁸⁵ El autor, sin embargo, escribe «agnus» en lugar de «lapis»; véase Baeumker, «Witelo», pág. 374. Cf. San Buenaventura: «Lux inter omnia corporalia maximè assimilatur luci aeterni», *ibid.*, pág. 394.

⁸⁶ Gilson, *La Philosophie de Saint Bonaventure*, págs. 198 y ss.; cf. su *The Spirit of Medieval Philosophy*, págs. 100 y s.

⁸⁷ Eriúgena, *Expositiones super Ierarchiam caelestem*, I, 1 (PL, CXXII, 129). Cf. Gilson. «Le Sens du rationalisme», pág. 12.

⁸⁸ «Quia omnis divinus splendor secundum benignitatem varie in providentibus procedens, manet simplex, et non hoc tantum, sed et coadunat illa que splendorem accipiunt.» La traducción del abad Hilduino se halla en Théry, *Études Dionysiennes*, II. Cf. la traducción del Eriúgena (PL, CXXII, 1037).

⁸⁹ Baeumker, «Witelo», pág. 434.

igual que la unisonancia en la música, ese anhelo de concordancia última, esa reconciliación de lo múltiple en lo único, que es la esencia de la experiencia medieval de la belleza del mismo modo que es la esencia de su fe.

Este horizonte metafísico y teológico que la luz y lo luminoso abrían para el hombre medieval se halla cerrado para nosotros ⁹⁰. La luz del sol que se filtra a través de los muros transparentes de una catedral gótica es para nosotros o bien un fenómeno físico que como tal ha de explicarse en términos de la física, o bien un fenómeno estético que puede despertar en nosotros una reflexión religiosa o puede no hacerlo. Estos dos niveles de experiencia apenas tienen nada en común el uno con el otro. Para los hombres y mujeres de la Edad Media era exactamente al contrario. La teología cristiana tiene su centro en el misterio de la Encarnación, que en el Evangelio de San Juan se percibe como luz que ilumina el mundo. La liturgia de la Iglesia confirió en seguida realidad a esta imagen al celebrar la Navidad, que es la festividad de la Encarnación, en la época del solsticio de invierno. A partir de una fecha no conocida pero que sin duda es anterior al final del siglo XIII, era ya costumbre generalizada el leer al final de cada misa el pasaje inicial del Evangelio de San Juan ⁹¹. Con su sublime teología de la luz, este fragmento llevaba sin duda a los que lo escuchaban una visión del sacramento de la Eucaristía como luz divina que transfigura las tinieblas de la materia.

Esa realidad mística parecía hacerse palpable a los sentidos en la luz física que iluminaba el templo. La distinción entre naturaleza física y significación teológica se salvaba mediante la teoría de la luz corpórea como «analogía» de la luz divina. ¿Y hemos de sorprendernos de que esta visión del mundo exigiera un estilo de arquitectura religiosa en el que se reconocía al significado de la luz, como se hace en el gótico, una función tan elevada?

Respecto a la influencia directa en la creación de la arquitectura gótica de los movimientos intelectuales y espirituales que hemos estudiado en este capítulo, ¿cuánto es lo que podemos asegurar a ciencia cierta? Tal pregunta sólo puede contestarse aludiendo a diversos grados de certeza: el historiador debe ponerse en guardia para no confundir afinidades o paralelos con causas, y la influencia de la Escuela de Chartres en la arquitectura es, con mucho, menos evidente que la del agustinianismo de Claraaval. Los platónicos de Chartres no formularon nunca, hasta donde llegan nuestros conocimientos, una estética sistemática, y mucho menos un programa artístico. Ni siquiera podemos afirmar con certeza que las conse-

⁹⁰ El más famoso testimonio literario del culto a la luminosidad en la arquitectura gótica es la descripción del Templo del Grial en el *Joven Titarel* de Albrecht von Scharfenberg (Hahn, ed., pág. 33 versos 330 y ss.; Wolf, ed., págs. 18 y ss.). Véase la crítica de este pasaje a cargo de Wolf en *Zeitschrift für deutsches Altertum*, LXXIX, 209 y ss. Cf. De Bruyne, III, 131 y ss.; Lichtenberg, *Architekturdarstellungen in der mittelhochdeutschen Dichtung*, y Sedlmayr, «Die dichterische Wurzel der Kathedrale» (*Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschung*, supl. vol. XIV, 1939).

⁹¹ Thalhofer y Eisenhofer, *Handbuch der katholischen Liturgik*, II, 236; cf. I, 376. Véanse también las importantes observaciones de Jungmann, *Missarum Solemnia*, II, 542 y ss.

cuencias
bre el nu
sin embar
pruebas c
se definía
temática c
que el cor
lard de He
cas y que
vium estal
de la tradi
tura sus ce
junto de p
geometría.

Muche
Bernardo,
niana. Inclu
ción radica
de la edific
largo alcan
estética y la
sión adecua
nente.

La influ
allá de cual
bos estilos,
tros de la Isl
do, la serie
visibles por
los arquitec

⁹² Bilson, *
VI, 1899; IX, 1

⁹³ Véase D
ción de todas
tlerische, vielm
es el juicio de L
ción del gótico
Aubert, *Notre-D
cistercienses; A
beceras cistercie
tantes de la cabe
véase Aubert, L
do como, despu*

cuencias estéticas y tecnológicas de su cosmología tuvieran un impacto directo sobre el nuevo estilo arquitectónico, el gótico, que surgió alrededor del año 1140. Y sin embargo tal influencia es sumamente probable, incluso apoyándonos sólo en pruebas circunstanciales. Como hemos visto, la arquitectura gótica se concebía, y se definía al mismo tiempo, como geometría aplicada. La más famosa escuela matemática del Occidente cristiano era entonces, sin duda, la de Chartres. Sabemos que el conocimiento geométrico desplegado por un arquitecto gótico como Villard de Honnecourt era sustancialmente el de las escuelas catedralicias y monásticas y que era adquirido en ellas. En este caso, sin embargo, el estudio del *quadrivium* estaba íntimamente relacionado con las especulaciones metafísicas y místicas de la tradición platónica. Así el estudiante, cuando más tarde aplicaba a la arquitectura sus conocimientos de geometría, se veía necesariamente influido por el conjunto de propiedades estéticas, técnicas y simbólicas que su maestro atribuía a la geometría.

Mucho más marcada y mucho más observable, gracias a la influencia de San Bernardo, es la que sobre la formación del gótico ejerció la espiritualidad agustiniana. Incluso desde un punto de vista puramente artístico, y como primera aplicación radical y coherente que es de la corriente estética general de la época al arte de la edificación, la arquitectura cisterciense no podía sino tener repercusiones de largo alcance. Y aún más importante fue que San Bernardo uniera la experiencia estética y la religiosa al presentar la arquitectura cisterciense como la única expresión adecuada de esa nueva actitud religiosa de la que él era el más venerado exponente.

La influencia del estilo cisterciense en la primera arquitectura gótica está más allá de cualquier duda. Es reveladora en este sentido la aparición simultánea de ambos estilos, ya señalada por Bilson⁹². Antes de que fueran adoptados por los maestros de la Isla de Francia, elementos de tanta importancia como son el arco apuntado, la serie de tramos transversales rectangulares e idénticos y los arcos arbotantes visibles por encima de las cubiertas de las naves laterales fueron empleados ya por los arquitectos cistercienses⁹³. El panorama es en Inglaterra igualmente llamativo.

⁹² Bilson, «The Beginnings of Gothic Architecture: Norman Vaulting in England» (*RIBA Journal*, VI, 1899; IX, 1902), págs. 267 y ss.

⁹³ Véase Dehio y Bezold, *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, I, 519, donde se subraya la significación de todas estas innovaciones para la arquitectura gótica, aunque Dehio hace hincapié en el «*unkünstlerische, vielmehr antikünstlerische Grundstimmung*» de los cistercienses. Del mismo modo negativo es el juicio de Lambert, págs. 38 y s. Véase, sin embargo, Rose, págs. 6 y ss., quien considera la introducción del gótico en la tradición borgoñona el gran logro de la arquitectura cisterciense. Rose, pág. 70, y Aubert, *Notre-Dame de Paris*, págs. 57 y 99, subrayan el temprano uso del arco arbotante en las iglesias cistercienses; Aubert llama también la atención sobre el empleo de un deambulatorio sin capillas en cabeceras cistercienses antes de que tal procedimiento se utilizara en la catedral de París. Los arcos arbotantes de la cabecera de Pontigny tienen la misma fecha que esta parte del edificio, iniciada hacia 1185; véase Aubert, *L'Architecture cistercienne*, I, 189. Debería señalarse, sin embargo, que tanto el arco apuntado como, después de la catástrofe de 1125, el arbotante se utilizaron en la gran tercera iglesia de Cluny.

La catedral de Durham tenía ya sus primeras bóvedas de crucería antes de finales del siglo, aunque seguían limitándose al arco de medio punto. No se introdujo el arco apuntado hasta la bóveda de crucería de la nave central, construida entre 1128 y 1133. «Si recordamos» —observa Bony— «que la primera misión cisterciense llegó a Inglaterra en el 1128, nos daremos cuenta de que tal fecha no carece de significación»⁹⁴.

Hasta el capitel con follaje, que es quizás el ejemplo más llamativo de la subordinación de la decoración a la función, tiene sus precedentes en la arquitectura cisterciense⁹⁵. Es bastante cierto, en líneas generales, que la orden de San Bernardo no inventó nuevas formas arquitectónicas, y que más bien resucitó formas antiguas; así como es un hecho característico que los cistercienses parecen haber sido influidos por la prístina arquitectura de la orden de Cluny⁹⁶. Pero esos elementos tomados de otra parte fueron adaptados a una concepción global y unificada que tuvo un efecto profundo en los constructores de catedrales de la Isla de Francia.

No sería correcto describir el primer gótico como hijo de la arquitectura cisterciense, aunque sí lo sea de San Bernardo. Al hacer su crítica de las extravagancias del arte cluniacense, el propio abad de Claraval había señalado que sus postulados eran aplicables sólo a edificios monásticos. Pues en lo que se refería a las catedrales laicas y a su arte, que tenía como fin edificar a la gente que vivía en el mundo y que debía ser atractivo para la imaginación de ésta, San Bernardo hizo importantes concesiones⁹⁷. Aun así, sin embargo, su insistencia en que todo arte o música de carácter religioso estuviera armonizado con la experiencia religiosa, y en que su única justificación era su capacidad para conducir a la mente a la percepción de la verdad última, enfrentaba al constructor de catedrales al mismo desafío que al arquitecto monástico. El abad de Claraval habíase mostrado cáustico al denunciar ciertos tipos de imágenes y de decoración que le parecían incompatibles con el carácter de un templo, y esos tipos desaparecen también de las primeras catedrales góticas. En algunos casos, como en la catedral de Tournai o en la fachada occidental de la de Chartres, donde se habían utilizado en una de las primeras fases del programa de construcción, su empleo se interrumpe, y quizás por influencia personal del propio San Bernardo⁹⁸. Pero sobre todo encontramos igualmente presentes en las catedrales de la Isla de Francia los principales rasgos estéticos y técnicos que caracterizan la arquitectura cisterciense, la austera perfección de la ejecución y la

Véase Conant, «Medieval Academy Excavations at Cluny» (*Sp*, XXIX, 1954), con bibliografía de informes anteriores. Véase también, más adelante, la nota 96 de este capítulo.

⁹⁴ Bony, «French Influences on the Origin of English Architecture» (*JWCI*, XII, 1949).

⁹⁵ Sobre la importancia de este tipo de capitel para la evolución del estilo en Inglaterra, véase Bond, *Gothic Architecture in England*, págs. 416 y s., 441.

⁹⁶ Lambert, *L'Art gothique en Espagne*, págs. 39 y ss., subraya correctamente la influencia ejercida en los primeros planos cistercienses por la arquitectura de Cluny. Véase, antes, la nota 93, de este capítulo.

⁹⁷ Véase, antes, la nota 56, de este capítulo.

⁹⁸ Véase, más adelante, la nota 14 del capítulo 5.

importancia que el gótico pueden tener y que ponen en evidencia la diferencia de que existe entre la primera y la segunda en

Esta interpretación del gótico del siglo XIII en sus ramas estilísticas y en su evolución en la arquitectura y con

Pero hasta que se descubren los que nace la arquitectura y el momento en que se aprehender el verdadero con el nuevo espíritu de imaginación del gótico que tenían que acoger la decoración abstracta, la música adquirió un nuevo encabezaba San Eusebio, el platón, la catenación de circuitos XII hasta en el sistema es un resultado de crecimiento que su

⁹⁹ Rose, págs. 11 y s. Véase también la importancia que importan a Inglaterra de la *normännische Architektur in England*, de Hart, *Origines françaises de l'architecture du XIIe siècle*, *den der Trecento Architektur*

importancia que se da a la proporción. Las arquitecturas del Císter y del primer gótico pueden describirse, pues, como dos ramas que crecen del mismo tronco y que ponen en práctica los mismos postulados estéticos y religiosos, con la única diferencia de que la primera está creada pensando en la vida piadosa del convento y la segunda en la de la diócesis. [Ver *addenda*.]

Esta interpretación se ve confirmada por el hecho de que a partir de la segunda mitad del siglo XII, e incluso en Francia, el cisterciense y el gótico dejan de ser dos ramas estilísticamente distintas. Los maestros cistercienses introducen entonces el gótico en su Borgoña nativa, utilizando la traza de las catedrales en su propia arquitectura y convirtiéndose, en el extranjero, en pioneros del gótico ⁹⁹.

Pero hasta que no fijemos nuestra atención en el grupo de monumentos con los que nace la arquitectura gótica, considerando la personalidad de los que la crearon y el momento histórico en que tuvo lugar tal acontecimiento, no podremos aprehender el verdadero vínculo que une las ideas que hemos venido considerando con el nuevo estilo. Los conceptos metafísicos no encienden inmediatamente la imaginación del artista. Las visiones de Platón, San Agustín y Dionisio el Areopagita tenían que adquirir una especial pertinencia, más allá de la esfera de la especulación abstracta, antes de hacer surgir la expresión artística. La metafísica de la música adquirió tal significación al ser absorbida por el movimiento religioso que encabezaba San Bernardo. Al ser considerado como base del primer sistema cosmológico, el platonismo deslumbró a toda su época. Y debido a una curiosa concatenación de circunstancias, la metafísica de la luz de Dionisio entró en el siglo XII hasta en el sistema circulatorio de la política francesa. El nacimiento del gótico es un resultado del efecto unido de todas estas ideas. Ocupémonos ahora del acontecimiento que supone la aparición misma del nuevo estilo.

⁹⁹ Rose, págs. 11 y ss. Los cistercienses introducen el gótico en Alemania (Heisterbach) e Italia. E importan a Inglaterra destacados elementos de la arquitectura gótica. Véanse Gall, *Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, págs. 86 y ss.; Clasen, *Die gotische Baukunst*, pág. 137; Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*; la crítica, por Kroening, de Paatz, *Wesen und Werden der Trecento Architektur in Toscana* (ZK VIII, 1939, 196 y ss.), y Bond, *Gothic Architecture*.