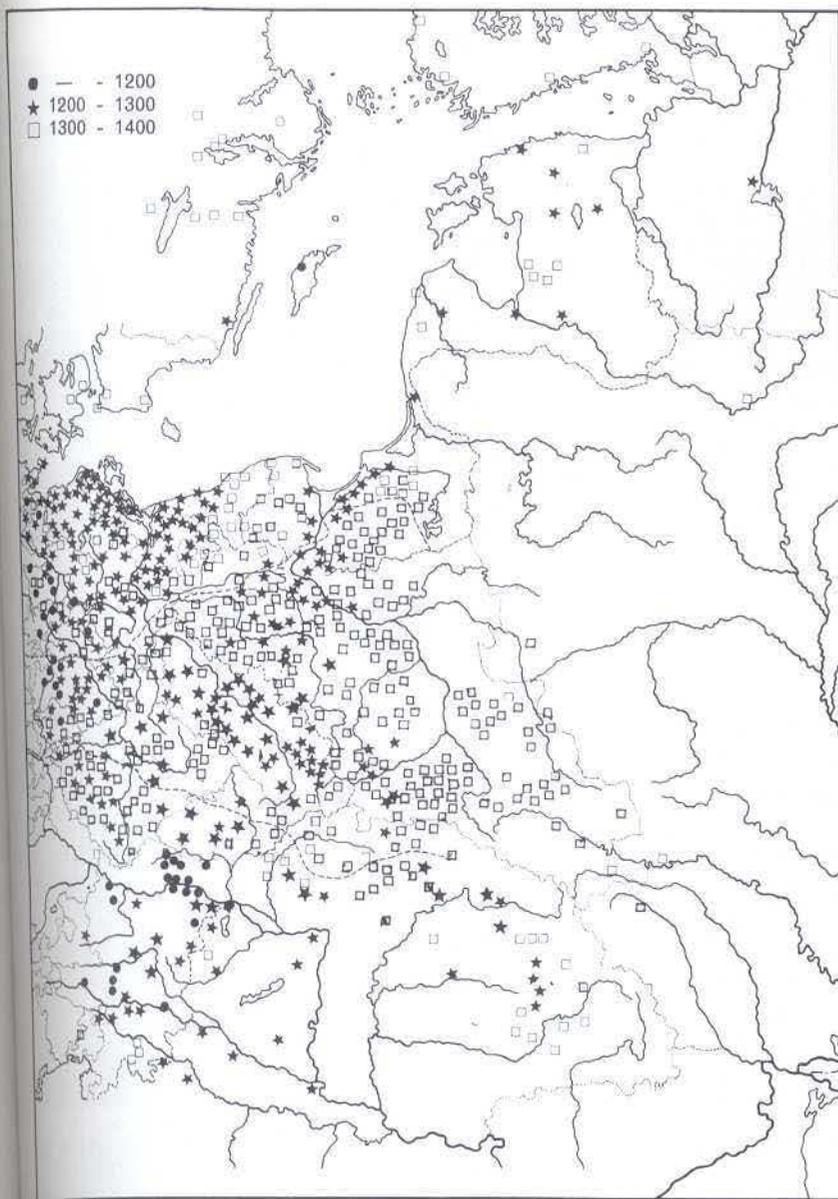


Introducción

Al examinar la arquitectura de la Baja Edad Media, es preciso enfocar los problemas del entorno y de la construcción en forma más directa que en los capítulos precedentes. De hecho, una parte considerable de la población de Europa vive aún en ciudades y aldeas medievales. El modernismo de la década del veinte quería deshacerse de estos testimonios vivos de un modo de vida pasada, pero ahora los arquitectos y los urbanistas muestran un renovado interés en la estructura urbana y las calidades ambientales de los densos burgos medievales.¹ La "Altstadt" medieval daba a sus habitantes la impresión de estar "adentro", de estar "en un lugar", sensación que se ha perdido en la ciudad moderna. Ya hemos visto que el recinto amurallado constituye una de las formas más antiguas y significativas en la historia de la arquitectura. La ciudad medieval es, sin embargo, algo más que un recinto amurallado; su interioridad es comparable con el espacio espiritualizado de la iglesia paleocristiana. Podría decirse que el significado existencial concretado por la iglesia se ha extendido a todo el hábitat. Y la posición central y dominante ocupada por la iglesia subraya este hecho.

Puesto que el carácter del burgo medieval puede interpretarse como una prolongación del carácter del interior de la iglesia, existe ya un nuevo tipo de relación entre la iglesia y su entorno. Mientras que el exterior de la iglesia paleocristiana era una envolvente circunferente y continua, y la iglesia románica había conservado el carácter de fortaleza, la iglesia gótica se vuelve transparente e interactúa con el ambiente. La desmaterialización óptica o simbólica es reemplazada por una efectiva disolución del muro. El edificio se convierte en un "esqueleto diáfano" cuya masa está idealmente reducida a una red de líneas abstractas. La iglesia medieval no es ya un refugio sino que se comunica con una totalidad más vasta y funciona como centro de un organismo especial significativo. Se ha dicho que la catedral gótica fue construida "a pesar de la piedra", observación que confirma que en verdad representaba una imagen existencial más que la solución de problemas esencialmente prácticos. Básicamente, la iglesia concretaba una imagen celestial que, a través de su estructura abierta, se transmitía a todo el asentamiento urbano. Al mismo tiempo, su transparencia



178. Nuevos asentamientos en Europa central y oriental en la Edad Media

179. San Geminiano

ofrecía una nueva interpretación del simbolismo cristiano de la luz. Los vitrales de las catedrales transformaban la luz natural en un instrumento misterioso que parecía demostrar la presencia inmediata de Dios.² El carácter de la iglesia gótica es, por lo tanto, fundamentalmente nuevo y no es mera cuestión convencional establecer distinciones entre el estilo románico y el gótico. Sin embargo, ya hemos visto que la arquitectura románica fue una preparación para la gótica. El nuevo carácter no implica una fractura de la continuidad histórica; en efecto, la iglesia gótica se basa todavía en los temas fundamentales de longitudinalidad y centralización. La creciente aspiración a la interacción con el entorno concedió importancia primordial al movimiento en profundidad: la nave central de la catedral puede interpretarse como una prolongación ideal de los recorridos del asentamiento urbano circundante. Por ello el portal es concebido como un pórtico profundo y acogedor. No obstante su planta longitudinal, la catedral gótica representa un verdadero centro. Su posición central en el burgo está acentuada por su majestuoso volumen, por sus esbeltas agujas y por la verticalidad general del edificio. La dirección vertical sugerida por la acentuación del centro no está ausente, sino que es inherente a cada parte de la estructura. Puede decirse que la época gótica extendió el concepto de "Civitas Dei" a la totalidad del medio urbano, y que también la ciudad fue concebida como un organismo significativo. Es evidente que el renovado interés por el entorno medieval depende de la comprensión más o menos consciente o inconsciente de este hecho. Queda por ver, sin embargo, si es posible recrear la íntima interioridad de un hábitat sin colocar una iglesia en el centro.³

(1) El nuevo interés se debe, sobre todo, al juicio positivo que formuló Lewis Mumford. Véase *La ciudad en la historia*. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966.

(2) Al analizar la importancia histórica del coro de Suger en St. Denis (1140-1144), Hans Sedlmayr dice: "Su obra tiene gran importancia histórica no por la innovación técnica sino por la nueva visión de la luminosa Ciudad de Dios, afirmación positiva del más allá sobre la tierra". *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich, 1950, p. 235.

(3) Según Wolfgang Braunfels, "De la catedral proceden las dimensiones, la forma y el significado de las ciudades". *Mittelalterliche Städtebaukunst in der Toskana*, Berlin, 1953, p. 246.

Paisaje y asentamiento

Hemos dicho que el asentamiento urbano recuperó su importancia fundamental en la Baja Edad Media. A partir del siglo XI se produjo un proceso general de urbanización en Europa occidental y central, debido a un fuerte incremento demográfico. Antiguos centros que databan de la época romana recobraron su vitalidad; pequeñas aldeas se convirtieron en verdaderas ciudades y surgieron innumerables centros nuevos. Algunos de ellos alcanzaron la importancia



180. *Aigues-Mortes. Vista aérea*

181. *Carcasona. Vista aérea*

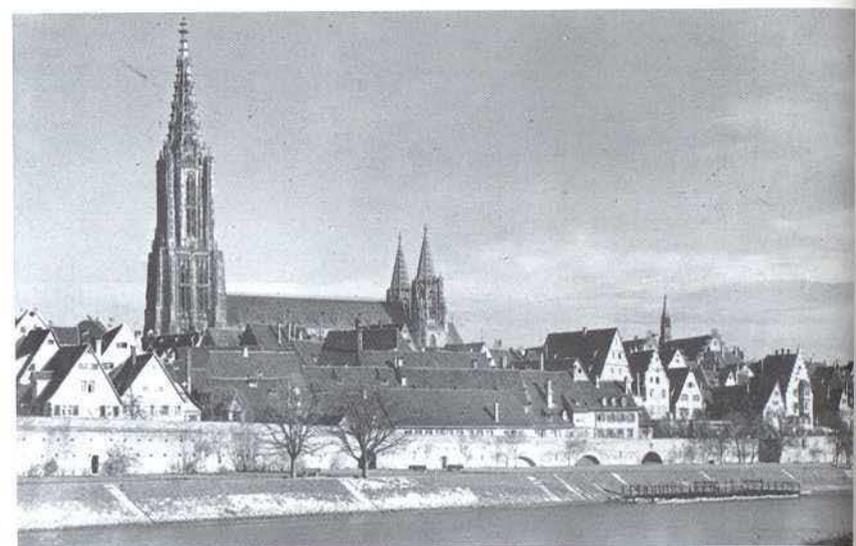
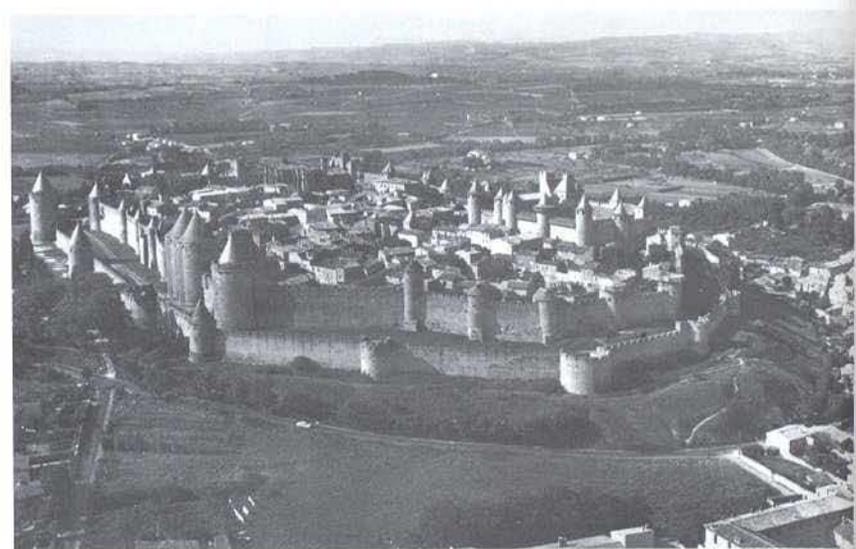
182. *Ulm. Catedral. Vista desde el Danubio*

(4) Una contribución importante es la que ofrece S. Muratori en *Civiltà e territorio*, Roma, 1967. Otro ejemplo indicador es la terminación de los nombres de ciudades, como -burgh, -wich, -port y -ford.

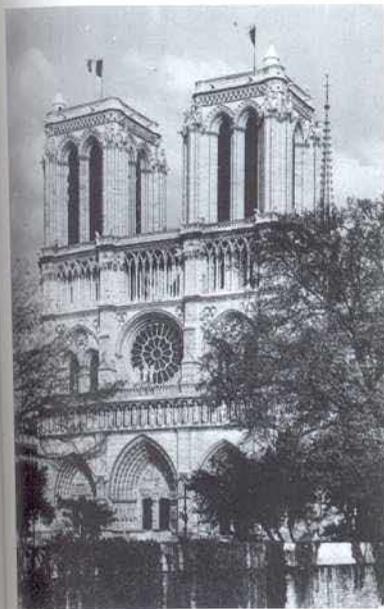
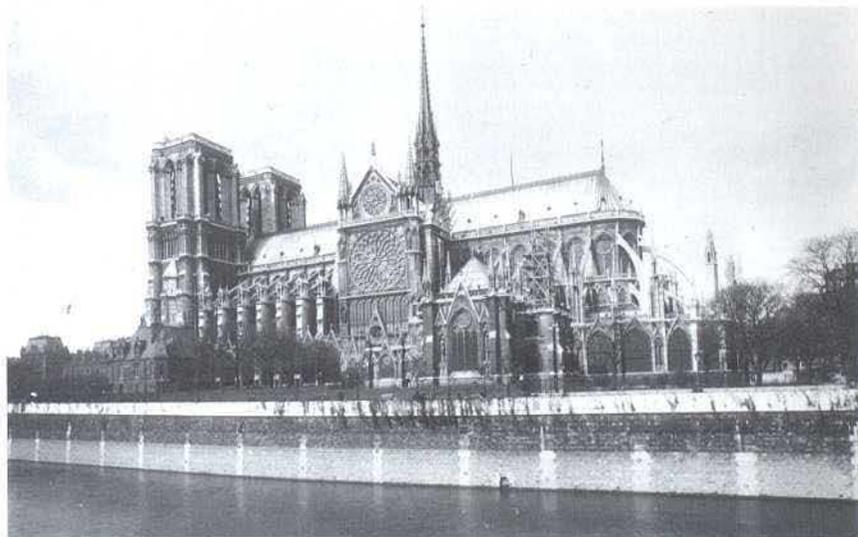
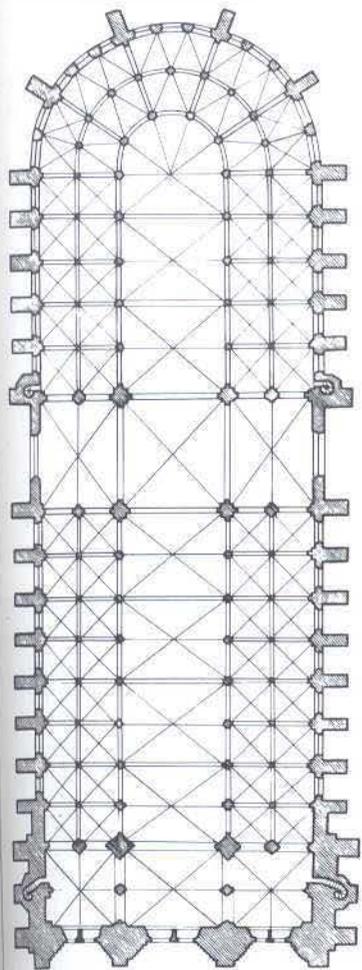
(5) Braunfels, *op. cit.*, p. 46 y ss.

(6) W. Müller, *Die heilige Stadt*, Stuttgart, 1961, p. 59. En Florencia sólo estas calles estaban pavimentadas.

de centros regionales, debido a la interacción de factores culturales (religiosos) y económicos. Este proceso comenzó en Italia, en especial en Lombardia y Toscana; de allí pasó a Provenza y al norte de Francia y a Flandes, donde hallamos una concentración particularmente densa de ciudades medievales. Fue precisamente en esta región donde nació el estilo gótico. Burgos y ciudades estaban ligados por una red de caminos, pero las comunicaciones sólo resultaban fáciles durante el verano, de modo que las ciudades medievales eran, como consecuencia, unidades autónomas relativamente aisladas. Sabemos que su distribución tendía a cierta regularidad espacial, y que la distancia normal entre una y otra era de una jornada. Quedan por investigarse todavía las relaciones más estrechas entre factores naturales y culturales en la elección de la localización.⁴ Aparte de sus dimensiones diferentes, las ciudades medievales poseían algunas características básicas comunes. En general eran amuralladas, poseían una gran densidad y estaban íntima y funcionalmente diferenciadas. Este último aspecto se refiere, por ejemplo, a la especialización de calles y barrios destinados a los distintos tipos de artesanado. Incluso en los centros mayores, las plazas estaban destinadas a funciones especiales. Particularmente significativa era la muralla, que ofrecía la protección necesaria para hacer que la ciudad funcionara "sea como contenedor, sea como imán", para usar los términos de Lewis Mumford. Así, la ciudad se convirtió en un lugar donde podía desarrollarse una auténtica vida comunal; en otras palabras, la fraternidad del monasterio se extendió a una unidad social más vasta. El burgo medieval puede compararse con un organismo vivo, en el cual la muralla representa el caparazón resistente, en tanto que la iglesia constituye el delicado núcleo. Entre el caparazón y el núcleo están las viviendas, que representan un carácter intermedio. Empero, la muralla más que un medio de protección era el símbolo de la "civitas", una zona regida por la ley, el orden y la seguridad. Dentro de la "civitas", el hombre era libre.⁵ El simbolismo de la muralla resucita importantes conceptos más antiguos, y se ha observado que la planimetría de las ciudades góticas seguía el antiguo principio de la división en cuatro partes por medio de dos calles principales que se cortan en ángulo recto.⁶ En el centro, cerca del cruce principal, estaban el mercado, la iglesia y el ayun-



183-186. Paris. Notre-Dame. Planta; vista desde el exterior; interior



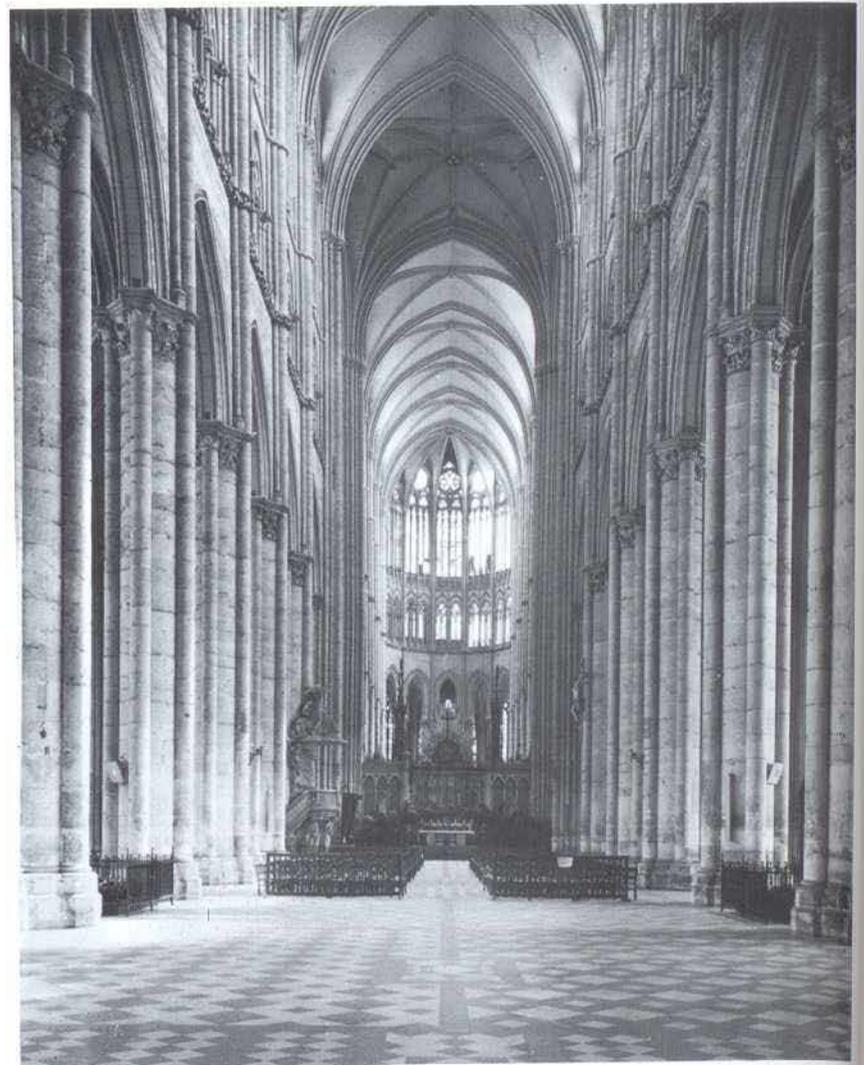
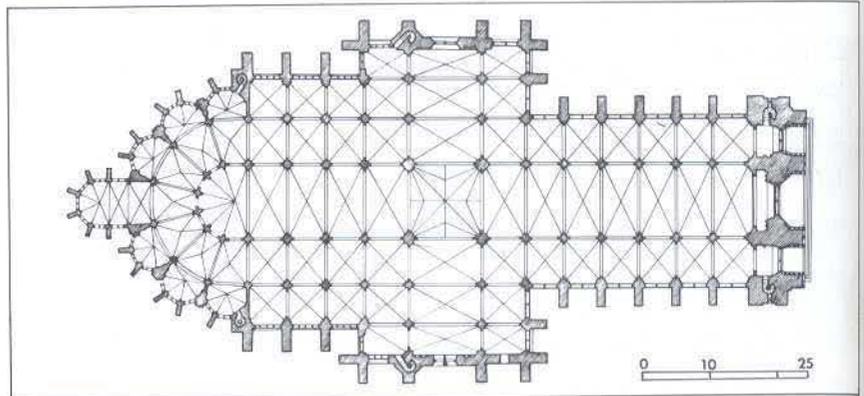
(7) *Ibid.*, p. 93 y ss.

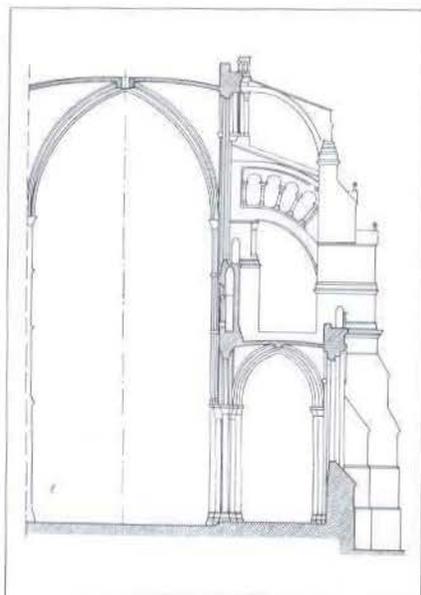
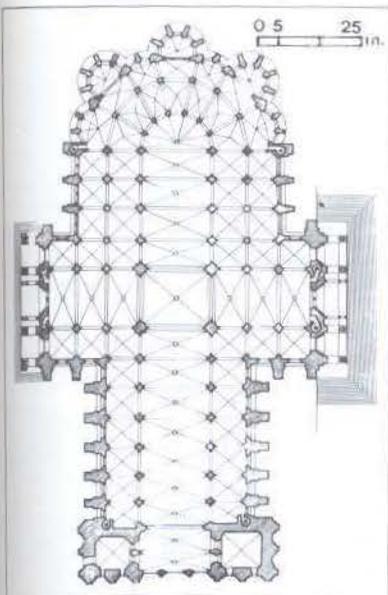
tamiento. En muchos burgos el ayuntamiento "equilibraba" a la iglesia, como expresión de la libertad de los burgueses. En efecto, durante el siglo XIII, la constitución de muchas ciudades, especialmente en Italia, se desarrolló hacia una democracia efectiva. Vemos, así, que el deseo consciente de orden había llevado al resurgimiento de los principios romanos de organización. En el burgo medieval se combinó la planta cuatripartita con el concepto cristiano de interioridad, dando como resultado un ambiente urbano estructurado y al mismo tiempo íntimo. La planta cuatripartita fue empleada indistintamente en ciudades con perímetro cuadrado, rectangular, circular o irregular. Las ciudades francesas son por lo común cuadrangulares, en tanto que las de Alemania oriental son circulares. Los centros aparentemente irregulares y pintorescos de la Baja Edad Media se basaban en principios simbólicos de organización. La planta cuatripartita indica claramente que la ciudad era concebida como representación de un cosmos organizado, donde la vida podía desarrollarse de un modo igualmente ordenado. A decir verdad, todo el mundo medieval era imaginado como una totalidad cuatripartita, en la que Jerusalén y Roma formaban un doble centro. Esta imagen se concretaba, inclusive, en niveles ambientales más restringidos; a comienzos de siglo XII Irlanda estaba dividida en cuatro provincias, y el Imperio Germánico tenía cuatro ángulos definidos.⁷ Revivía así el antiguo simbolismo de los puntos cardinales.

El edificio

Con el desarrollo del urbanismo, la catedral se convirtió en el tema edilicio más importante. Su función básica consistía en mostrar y "explicar" el significado de la organización cósmica medieval. Para alcanzar este fin, la arquitectura, la escultura y la pintura contribuyeron para producir una "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*) que sigue siendo uno de los máximos logros en la historia de la humanidad.

La planta de la catedral gótica se basa en la de las principales iglesias románicas maduras. En algunas volvemos a encontrar naves laterales dobles, el crucero y el presbiterio circundado por el deambulatorio y por capillas radiales, pero el organismo románi-





189. Chartres. Catedral. Planta

190. Chartres. Catedral. Sección transversal

191. Viena. San Esteban

co ha sido transformado de un modo particular. Se advierte inmediatamente la búsqueda de integración especial y formal, y una interpretación radicalmente nueva del muro y de la bóveda. La integración espacial y formal implica la relativa pérdida de independencia de las diversas partes de la iglesia románica. Las torres quedan absorbidas por una verticalidad general que caracteriza a todo el edificio; a menudo, las torres proyectadas quedan en el estadio de "torsos".⁸ La nave central se acorta, la proyección del crucero es menos evidente y el coro más amplio. En Chartres y Amiens, por ejemplo, el crucero está situado casi en el centro del eje longitudinal. La introducción de la bóveda nervada hace posible una total integración geométrica de los diferentes elementos de la planta. Observando, por ejemplo, Notre Dame de París, notamos que está compuesta por un número limitado de unidades equivalentes. En general la planta de la catedral es una combinación ideal de unidad y diferenciación, y logra una síntesis total de los diversos temas especiales de la arquitectura eclesiástica paleocristiana y románica. La catedral de Amiens, por ejemplo, une el movimiento longitudinal con una expresión singular de expansión horizontal y aspiración trascendente. Como en Santiago de Compostela, recorrido y centro se combinan en una síntesis formal, pero esta unidad revela una nueva seguridad. Podría decirse que el peregrinaje se ha vuelto innecesario, porque Dios está presente "aquí y ahora".

El exterior de la catedral ha perdido todo vestigio de recinto macizo. "La arquitectura gótica clásica separa el volumen interior del espacio exterior, pero quiere que aquél se proyecte, por así decir, a través de la estructura envolvente".⁹ El exterior es el resultado del deseo de transmitir al ambiente circundante el espacio espiritualizado del interior. El significado de la iglesia ha dejado de ser cerrado en sí mismo y se ha convertido en parte integrante del entorno. La catedral fue asimilada por todos los países occidentales, aunque asumió distintos caracteres según las circunstancias locales. Así, en Alemania, el aspecto irracional de las formas góticas es más evidente que en Francia, manifestándose en agujas altísimas y agudas (Estrasburgo, Friburgo, Ulm y Viena) así como en interiores místicos en los que el efecto total es más importante que la estructura lógica. Esto resulta evidente sobre todo en las "iglesias de sa-

(8) Las excepciones más significativas se hallan en Alemania, donde las torres "fantásticas" del Románico germano se prolongaron en altos campanarios góticos.

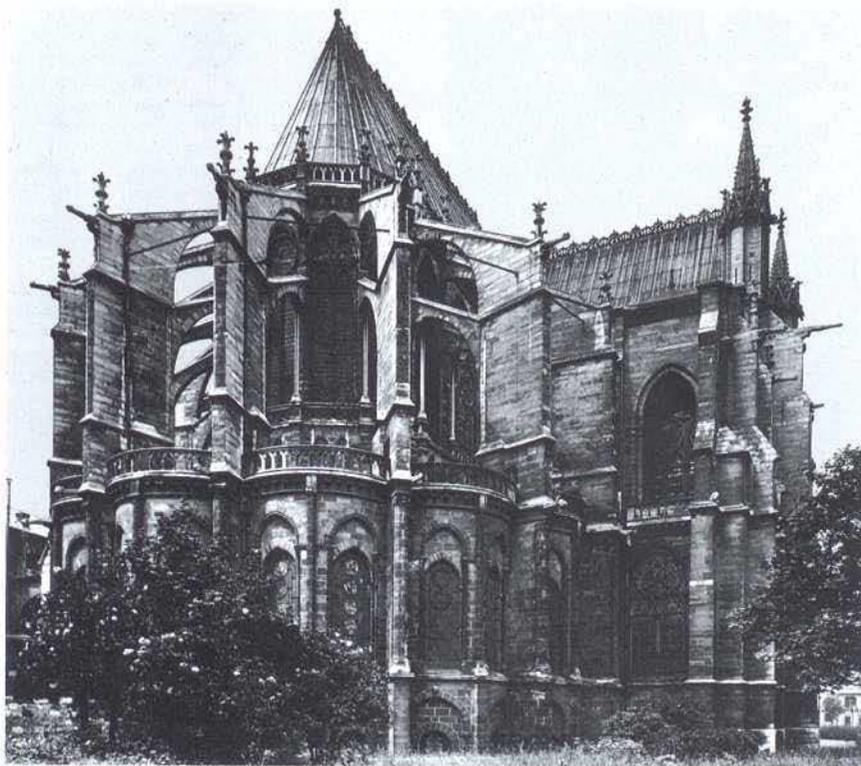
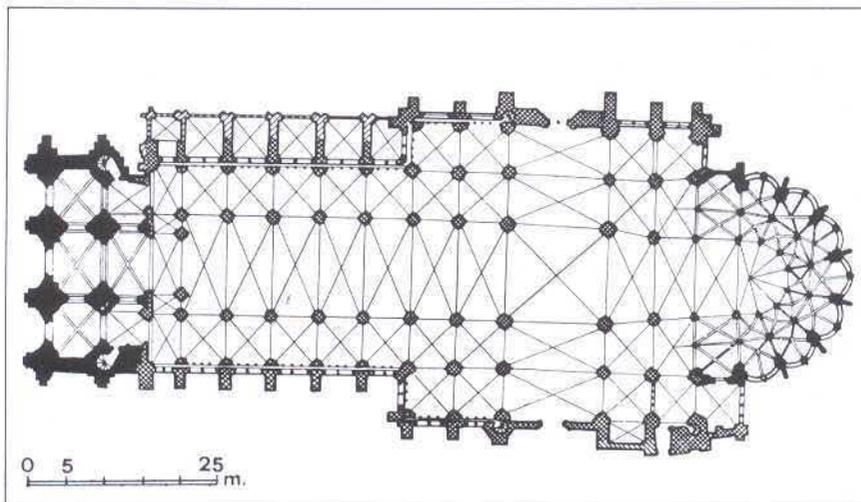
(9) E. Panofsky, *Arquitectura gótica y escolástica*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1967.



(10) P. Frankl, *Gothic Architecture*, Harmondsworth-Baltimore, 1962, p. 1.

(11) H. Jantzen, *Arquitectura gótica*, Nueva Visión, Buenos Aires.

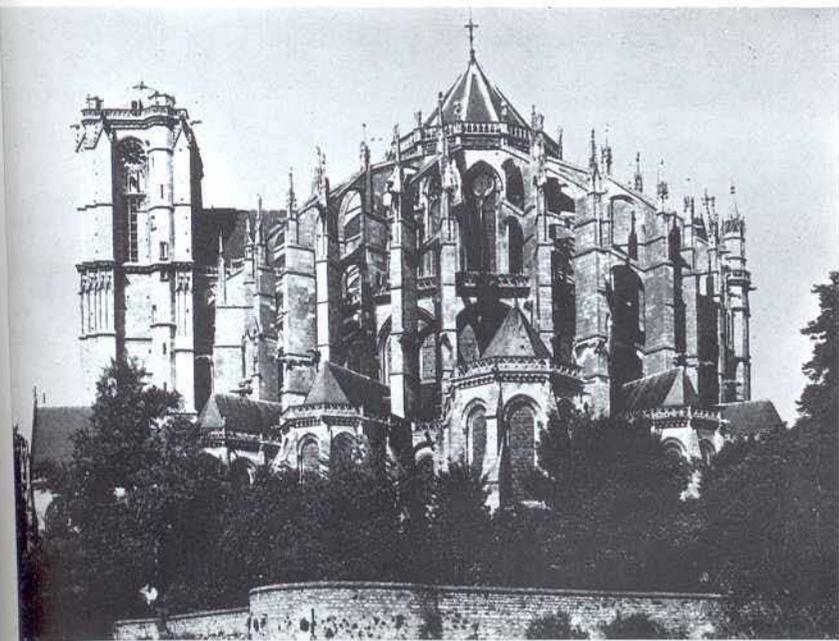
(12) H. Sedlmayr, *op. cit.*, p. 235 y ss.



lón" (Hallenkirchen) del Gótico tardío. En estos interiores fascinantes, los elementos espaciales de la catedral — nave central, naves laterales, crucero, deambulatorio, capillas — quedan absorbidos en un espacio fluido continuo en el que los pilares se presentan como verticales independientes. Incluso la estructura de crujía se disuelve en el opulento movimiento ondulante de los complejos entrelazamientos de las bóvedas. En los casos más avanzados, como en la iglesia de Most, en Bohemia, el espacio está rodeado por una envolvente neutra continua que recuerda el exterior de las iglesias paleocristianas. Las iglesias de salón representan una nueva interpretación de la original interioridad cristiana. Pertenecen a una época en que la expansión de la civilización medieval se había detenido como consecuencia de las epidemias, de las divisiones internas y de las amenazas externas. En ese momento el hombre se vuelca hacia un misticismo introvertido y edifica iglesias en las que la desmaterialización óptica de la arquitectura paleocristiana es sustituida por la estructura irracional.

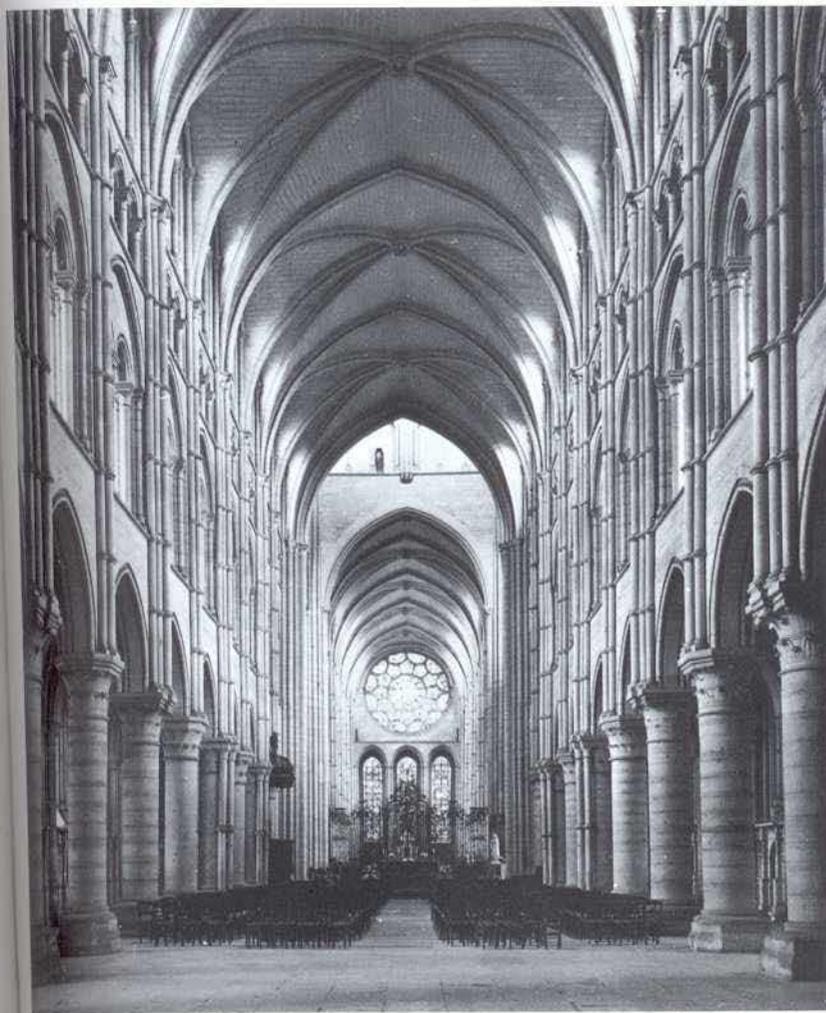
Articulación

El fenómeno fundamental de la arquitectura gótica es la nueva interpretación del muro y de la bóveda, mientras que para Paul Frankl el estilo gótico nació "cuando se añadieron nervaduras diagonales a la bóveda de la arista",¹⁰ para Hanz Jantzen es capital la importancia del muro "diáfano".¹¹ Pero es inútil tratar de determinar cuál de los dos elementos apareció primero, puesto que la bóveda nervada y el muro diáfano no son dos aspectos del mismo esquema total. El impulso que llevó a ambas invenciones fue una nueva interpretación del concepto de "luz".¹² Cuando el abad Suger construyó el nuevo ábside de St. Denis, después de 1140, se refirió explícitamente a la "lux continua" y la "lux mirabilis" que debían determinar el carácter de la nueva construcción. Para conseguir este objetivo, se diseñó el muro como una leve cáscara de piedra y vidrio. Toda sensación de masa desaparece y el doble deambulatorio, extraordinariamente transparente, semeja una envoltura luminosa en torno del esqueleto del ábside. Las grandes ventanas cubiertas con vitrales historiados producían una irreal luz celestial que ilustraba las palabras del himno cantado el día de la consagración:



194. Le Mans. Catedral. Abside

195. Laon. Catedral. Nave central



"Tus muros están hechos de gemas". La construcción original de St. Denis no preveía los arbotantes. Pero al profundizarse en las décadas siguientes la comprensión de los problemas estructurales, se desarrolló un sistema lógico de contrafuertes para sostener las cargas concentradas de la bóveda y del muro gótico. El exterior de la catedral está, pues, realmente determinado por el interior.¹³

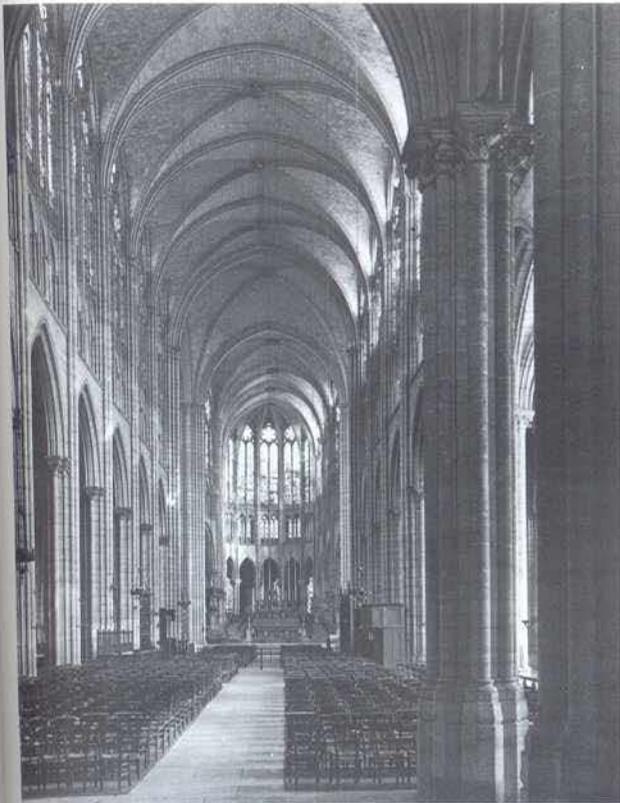
La apertura del esqueleto del muro gótico exigía bóvedas más altas. Con la introducción de la nervadura diagonal portante y el arco ojival fue posible hacer más delgados los muros intermedios. Las nervaduras eliminaron también ciertas irregularidades resultantes de la geometría de la bóveda de arista románica.¹⁴ Dado que un arco ojival puede ser más o menos agudo según sea la amplitud de la nave central y de las naves laterales, fue posible realizar una bóveda terminada en una nervadura derecha. El sistema románico de doble crujía no era ya necesario. (Como solución transitoria aparece una bóveda con terceletes que abarca dos crujías.) Las nervaduras diagonales implicaban también nuevas direcciones espaciales. En tanto que el espacio románico está organizado ortogonalmente y puede ser interpretado como una adición de simples unidades estereométricas, el espacio gótico está dividido por nervaduras diagonales. De aquí que las unidades espaciales pierdan su relativa independencia, lográndose una integración general. Los elementos de sostén de las nervaduras están colocados diagonalmente en relación con los otros miembros y no pueden considerarse como partes del muro, pertenecen, en cambio, a elevados baldaquinos rodeados por una envolvente luminosa continua. La iglesia de salón desarrolla esta intención hasta sus últimas consecuencias, y toda estructura se convierte en un solo gran baldaquino contenido en una envolvente desmaterializada.

En la arquitectura gótica clásica la articulación de los muros interiores es una continuación del proceso iniciado en las iglesias románicas maduras con la intención de transformar la masa en una estructura diáfana. En las primeras catedrales — como la de Noyon (1150) y la de Laon (1160) — el muro aún consta de zonas superpuestas relativamente independientes: arcada, galería, triforio y clerestorio. Paulatinamente las ventanas del clerestorio se amplían, la galería desaparece y por último el triforio

(13) En las iglesias de salón del Gótico tardío, los contrafuertes se colocaban en la parte interior de la envolvente externa continua. Se los conoce como "pilares del muro" (Wandpfeiler).

(14) Un análisis detallado del problema de la bóveda se hallará en P. Frankl, *op. cit.*, p. 1 y ss.

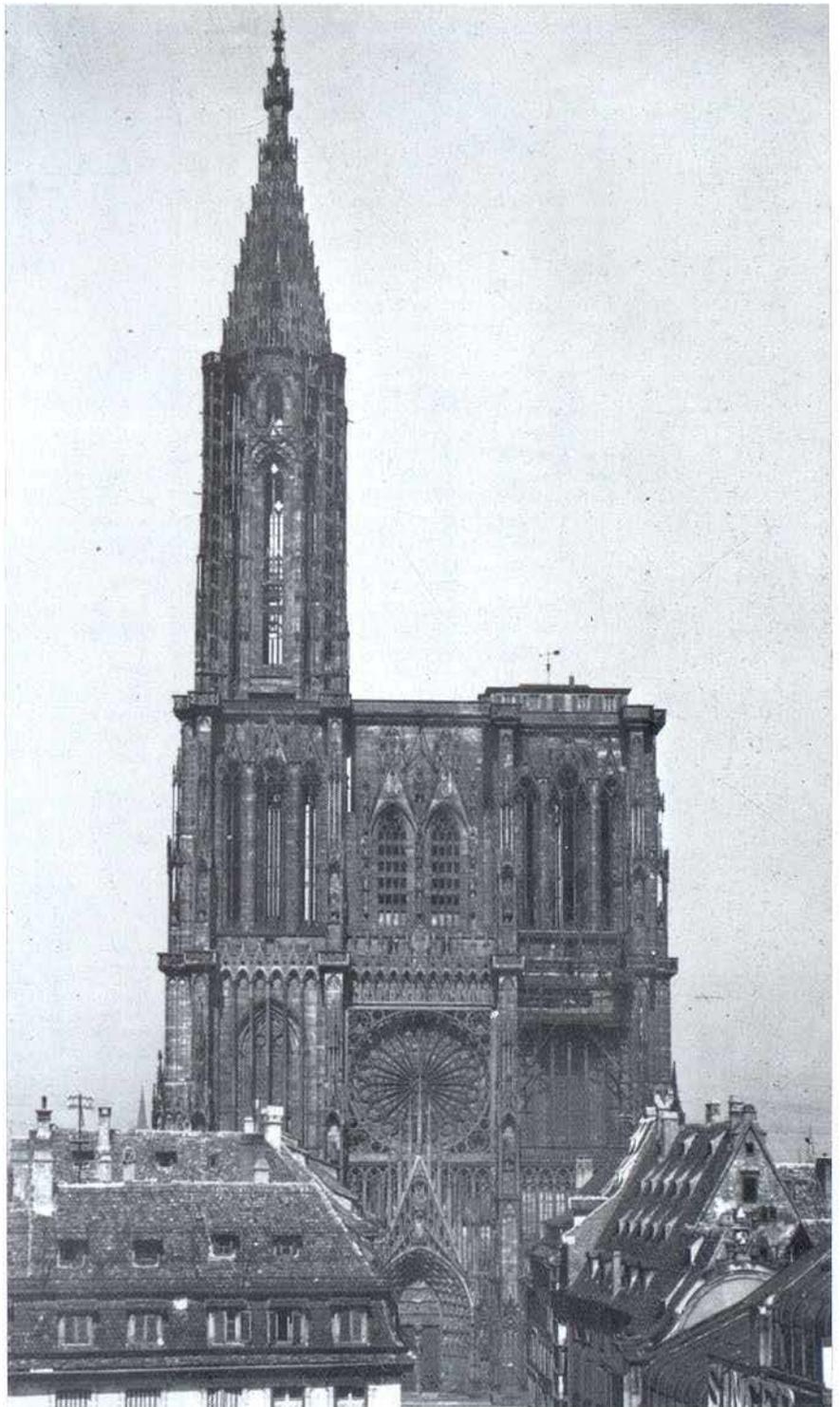




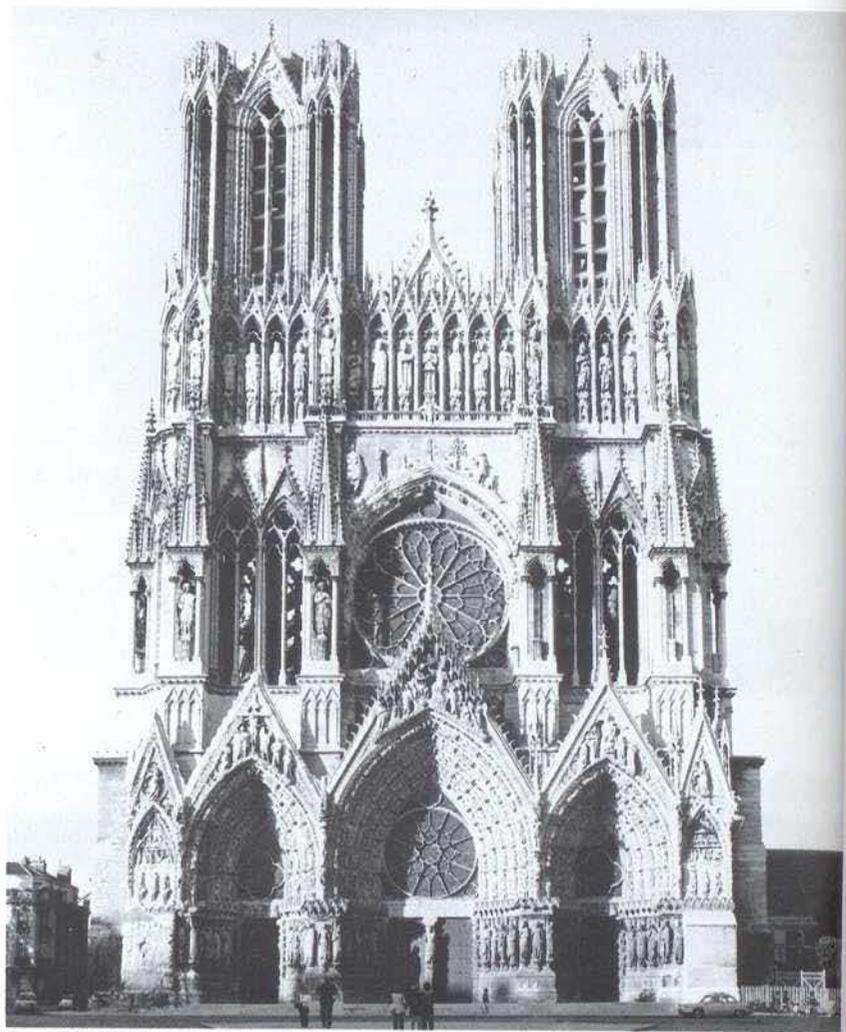
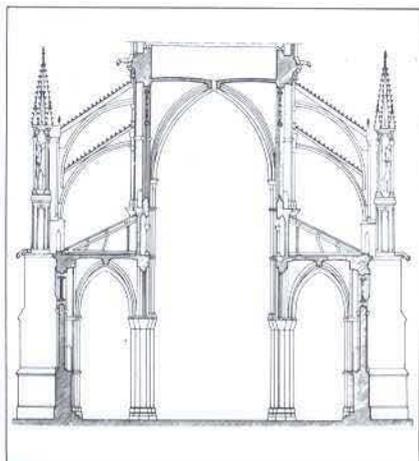
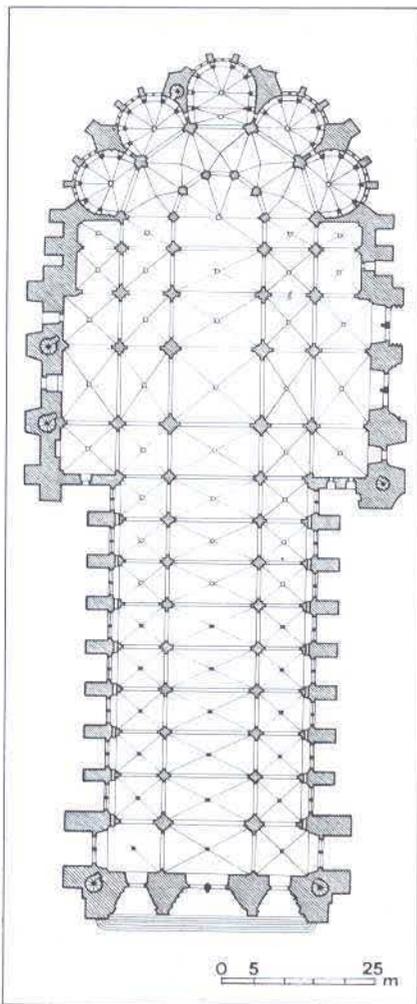
196. Chartres. Catedral. Nave central
197. St. Denis. Iglesia abacial. Nave central



198. Praga. Catedral. Nave central
199. Estrasburgo. Catedral. Fachada



200-203. Reims, Catedral. Planta; corte transversal; ábside; fachada



se une al clerestorio para formar una única zona luminosa encima de la arcada. El proceso se inicia en Chartres (1194) y culmina en la nueva nave central de St. Denis (1231), obra de Pierre de Montreuil. Al mismo tiempo, se acentúa la continuidad vertical de los miembros, y los pilares aún presentes en Notre Dame de Paris (1180) son reemplazados por haces desmaterializados de esbeltos fustes verticales. La diferenciación lógica de los miembros conforme a su función específica produjo una estructura mural que es típicamente gótica: el muro parece compuesto de varias capas superpuestas de tracería entretrejida. Así, la desmaterialización se obtiene no sólo por calado sino también mediante la subdivisión en sentido vertical. El mismo principio se aplica a la articulación del exterior y es particularmente evidente en fachadas como la de Estrasburgo (año 1277, aprox.). Durante el periodo gótico tardío, el calado de los muros sufrió una interpretación irracional, antiestructural, conocida como estilo "flamígero", que se manifiesta sobre todo en Francia y representa un movimiento paralelo al del misticismo introvertido ya mencionado.

Reims

La catedral de Reims no representa, por cierto, la solución más madura entre las grandes catedrales francesas, pero posee una singular integridad de estilo y un agradable dominio de las proporciones y de los detalles que la hacen merecedora de su título de "Reina" entre las iglesias francesas. La construcción se inició en 1211, siendo probablemente Jean d'Orbais el arquitecto.¹⁵ Las torres gemelas de la fachada occidental no se terminaron nunca y tampoco se construyeron las otras torres proyectadas inicialmente sobre el transepto y sobre el crucero. El edificio se presenta, pues, como un volumen alto y unitario. Difícil resulta hallar otra obra en que la articulación exterior sea tan uniforme como en Reims. Si bien la construcción duró varias décadas, el edificio da la impresión de haber sido hecho "de una sola vez". Esto se debe no sólo a la repetición de arbotantes similares alrededor de todo el edificio, sino también a la repetición de motivos decorativos tales como los tabernáculos que contienen estatuas de ángeles y que coronan los contrafuertes. Además, la continuidad está

subrayada por una arcada que corre a lo largo de la nave y alrededor del presbiterio. Aparece como una reducción de la gran "galería real" sobre el frente occidental, la cual unifica con suma eficacia la composición tripartita. Gracias a los tres portales profundamente retirados y a la gran roseta, la fachada posee una vigorosa cualidad espacial. Representa una transición entre el exterior y el interior, un nexo entre la tierra y el cielo. La composición de la fachada es nítida e infunde una sensación de proporciones armoniosas, a pesar de la complejidad de sus partes integrantes. El interior posee una majestuosa simplicidad, pero no se trata de la simplicidad de la arquitectura primitiva: aquí es el resultado de una compleja articulación que ha dado a cada parte la posición, la forma y la dimensión exactas. El efecto final, tan convincente, se logra a pesar de una planta algo irregular y anticuada. La nave central es relativamente larga y las naves laterales del crucero son considerablemente más anchas que las otras crujiás. Empero, se logra una secuencia espacial regular gracias a la bóveda continua (sin torre alguna sobre el cruce) y a la forma característica de los pilares angulares redondos con cuatro semicolumnas que corresponden a los arcos transversales de la nave central y de la lateral y a los arcos longitudinales intermedios. Los fustes que sostienen las nervaduras diagonales de la bóveda apoyan sobre el ábaco de los pilares angulares. En consecuencia, aparece aún cierto efecto ortogonal que contribuye al sereno carácter del conjunto.¹⁶ El triforio está diseñado como una arcada regular y no está unido con el clerestorio, salvo por un engrosamiento de la columnilla central. Por vez primera el clerestorio es concebido como una superficie totalmente vidriada entre los miembros estructurales primarios. En Chartres, donde la solución general es análoga, aún se observan vestigios de muros cerrados. Si bien el triforio y el clerestorio forman una zona continua alrededor del interior, la articulación varía significativamente en el presbiterio. Aquí el triforio es bipartito, y en lugar de las columnillas plásticas usadas en la nave central, aparece un esbelto fuste que se eleva para unir el triforio con el clerestorio que está más arriba. De este modo se acentúan particularmente, en el presbiterio, la desmaterialización y la continuidad vertical. También resulta significativa la repetición de la forma de las ventanas del clerestorio en las naves latera-

les, donde, por otra parte, la relación con el muro es mucho más plástica. Se logra así una mayor desmaterialización en sentido vertical.

Lo que distingue el interior de Reims de los de las otras grandes catedrales es el uso significativo de elementos que conservan cierta plasticidad. Los nichos de las ventanas en las naves laterales, los gruesos pilares angulares, así como las columnillas algo gruesas del triforio pueden interpretarse como una contradicción del principio gótico de la desmaterialización. Pero sería más justo decir que dan un significado más profundo al concepto de desmaterialización. Mientras otras catedrales enuncian el principio como un hecho simple, Reims lo interpreta como una serena victoria del espíritu. En Reims, se experimenta la sensación de una relación corporal con los miembros plásticos de la zona inferior, mientras el alma es elevada y redimida por la trama abstracta del clerestorio y la bóveda. Cuerpo y alma se han convertido en aspectos de una única totalidad armoniosa. En Reims, Dios ya no es entendido como "Rex tremendae majestatis" sino como "Deus propinquior".¹⁷ Como en el nacimiento de Cristo, Dios se ha acercado. Cuando entramos en la catedral de Reims nos recibe, en efecto, la Virgen con el Niño, y los ángeles rodean todo el edificio.

Salisbury

En Salisbury, al sur de Inglaterra, encontramos otra catedral gótica que parece, también, estar hecha "de una sola vez". Pero, ¡qué diferencia de carácter! En vez del elevado y compacto volumen de Reims, el edificio es largo y bajo, coronado por una alta torre sobre el cruce. La fachada parece una pantalla de motivos góticos aplicada sobre un muro macizo, y el interior carece de auténtico verticalismo a pesar de la abundancia de detalles góticos. Se advierten reminiscencias románicas, aunque la catedral de Salisbury, construida entre 1220 y 1260 en un sitio nuevo, es considerada, por lo común, como el ejemplo más puro del gótico inglés conocido como "Gótico decorado".¹⁸ Es evidente que la interpretación inglesa de la catedral gótica difiere considerablemente de la solución francesa ya descrita.

(15) Frankl, *op. cit.*, pág. 86, se refiere a la iglesia de Orbais (año 1200, aprox.) como al "modelo de Reims". Tras la muerte d'Orbais, en 1231, la obra fue seguida por Jean le Loup (fachada) y Bernard de Soissons. Exteriormente, el edificio tiene un largo total de 140 metros.

(16) Solución semejante se halla en Amiens, pero aquí las nervaduras verticales son más esbeltas y el efecto es diferente. En la nave central de St. Denis no se siente ya la primacía del eje ortogonal.

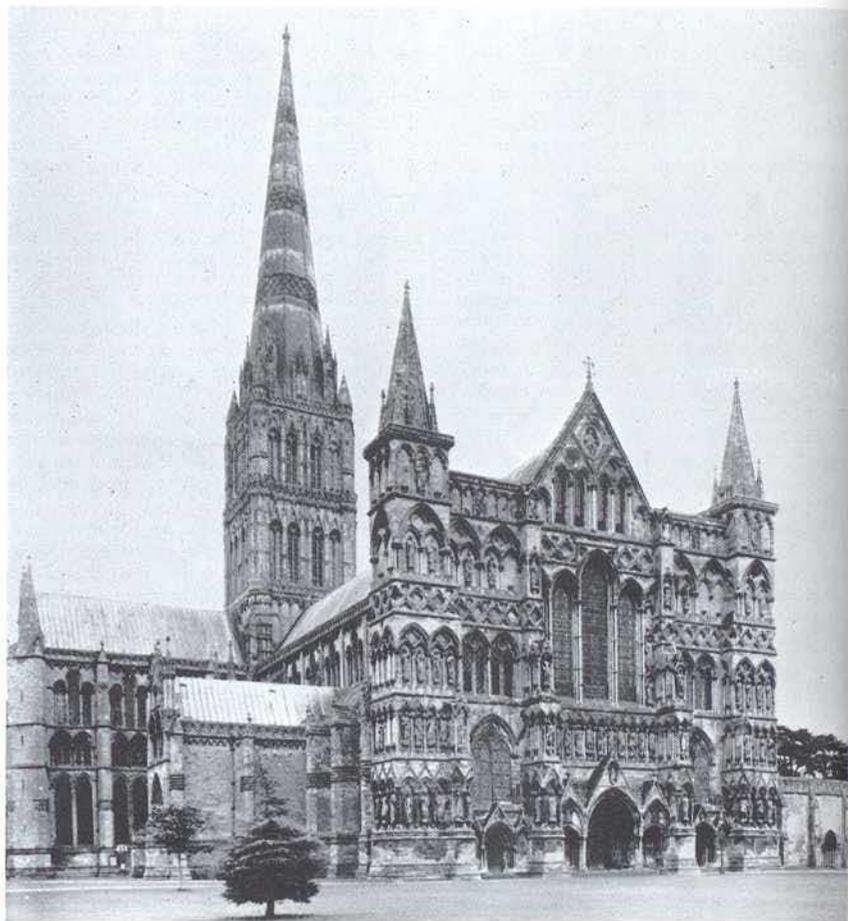
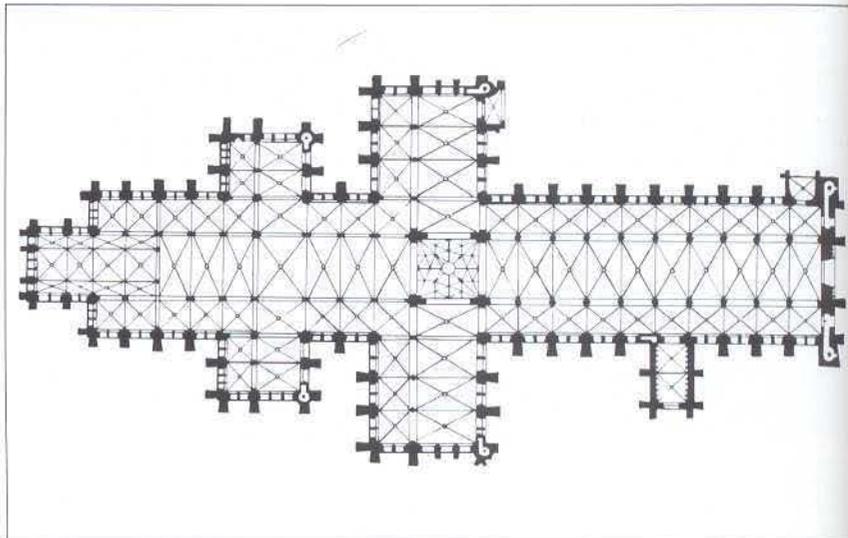
(17) El concepto procede de San Bernardo. Véase H. Sedlmayr, "Die Wende der Kunst im 12. Jahrhundert", en *Vorträge und Forschungen*, vol. XII, Stuttgart, p. 238 y ss.

(18) La torre con la elevada flecha quedó terminada hacia 1330. Alcanza una altura de 123 metros, y el largo exterior de la iglesia supera los 140 metros.

(19) P. Frankl, *op. cit.*,
p. 96.

Salisbury es la culminación de un largo desarrollo de las mismas intenciones básicas. Las grandes iglesias normandas construidas después de la conquista de 1066 ya poseen la planta típicamente inglesa con una nave central excepcionalmente larga (San Albano, 1077; Norwich, 1099), dos cruceros (Canterbury, 1100 aprox.) y el coro de terminación rectilínea (Southwell, 1114). Los dos primeros rasgos ya se han encontrado en Cluny III, en tanto que el coro de terminación rectilínea apareció en las austeras iglesias de la orden cisterciense. Sin embargo, en Inglaterra las influencias extranjeras se combinaron creando una nueva totalidad característica. La planta de la catedral inglesa es, ante todo, un "recorrido". La larga nave no lleva a ningún presbiterio centralizado sino que se prolonga a través de todo el edificio. Incluso la alta torre sobre el primer cruce no representa un centro real. El típico crucero asimétrico inglés, con una sola nave lateral, indica que la torre no pertenece a ningún verdadero espacio centralizado y que puede ser interpretada, más bien, como una vertical emblemática que el hombre lleva consigo en su camino. Tampoco el segundo crucero crea un descanso, como en Cluny III, sino que refuerza el movimiento longitudinal, al igual que la subdivisión de la nave central en planos horizontales continuos. También debe señalarse el sentido de masividad que distingue a la construcción. En el siglo XII se edificó una serie de iglesias con muros inmensamente gruesos y pilares de dimensiones mastodónticas. Por último, es importante observar que las catedrales inglesas no forman parte de un entorno urbano sino que, como norma, aparecen aisladas, circundadas por muros. En general, representan una interpretación particular de las cualidades románicas. Conservan el énfasis "misionero" dado por el Románico al movimiento longitudinal, a los acentos verticales y a la masa protectora.

¿De qué modo se adaptó la catedral inglesa al estilo gótico? Evidentemente no experimentó una transformación radical, como las grandes iglesias francesas; y todas las cualidades antes descritas están aún presentes en las catedrales del siglo XIII, como la de Salisbury. El motivo característico de la "fachada pantalla" ofrece una clave para aclarar el problema. En vez de llevar a cabo una real desmaterialización del muro, los ingleses cubrieron el núcleo macizo del edificio con una pantalla puramente decorati-



va que simula una estructura de esqueleto. Tales pantallas se aplican tanto al interior como al exterior. Por esto carecen los interiores de la lógica estructural de las catedrales francesas. Para dar al edificio un aspecto "gótico", se multiplican las nervaduras y perfiles, haciéndoselos de un material diferente al del muro que hay detrás, como el mármol de Purbeck que se empleó en Salisbury. Pero el muro macizo sigue existiendo y sigue siendo la verdadera sustancia del edificio, haciendo aparecer a las formas góticas como motivos emblemáticos puros. Sólo hacia el fin del periodo asumió la pantalla la jerarquía de estructura independiente, y entonces se levantaron algunos edificios perpendiculares que son plenamente góticos y auténticamente ingleses. El ejemplo más importante es la espléndida capilla del King's College, en Cambridge (1446-1515).

Sería, sin embargo, absurdo considerar el gótico inglés como una especie de errónea interpretación provinciana. Frankl introduce la expresión algo paradójica de "horizontalismo gótico" para describir el interior de Salisbury.¹⁹ Y en efecto, el rápido movimiento horizontal es una cualidad básica de las catedrales inglesas. Como si la nueva seguridad espiritual que brindó el estilo gótico hubiera transformado el ritmo severo del recorrido románico en una dinámica conquista terrenal.

Kutná Hora

El desarrollo de la arquitectura gótica llegó a una espléndida culminación con las iglesias "ad aula" de Europa central. A menudo se usa el término "Sondergotik" ("Gótico especial") para indicar su carácter peculiar. (Aunque suelen considerárselas "de salón", las iglesias "ad aula" son de construcción longitudinal, derivan del estilo nórdico y, por lo común, son rectangulares.) Si examinamos más de cerca los edificios que las precedieron, se nota cierta tendencia hacia espacios unitarios "totales", presentes en Alemania ya en el siglo XIII. Los dos edificios más interesantes de este periodo son Santa Isabel en Marburgo (1235) y la iglesia de Nuestra Señora (Liebfrauenkirche) en Trier (1240, aprox.). La primera es una iglesia de salón pero las naves laterales son muy angostas y aparecen como una envolvente luminosa de la nave central más vasta. El concepto de "salón" representa aquí



207. Kutná Hora. Santa Bárbara. Vista general

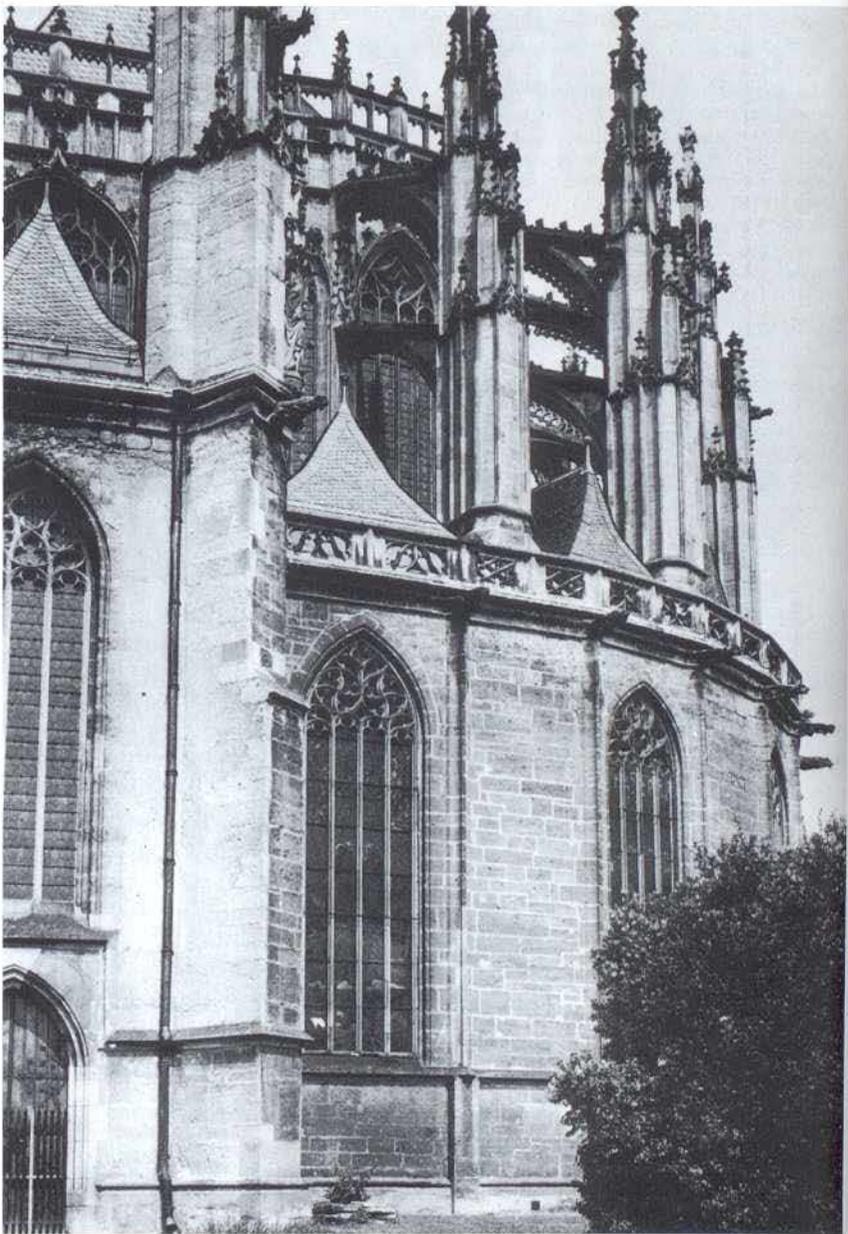
208. Kutná Hora. Santa Bárbara. Detalle del ábside.

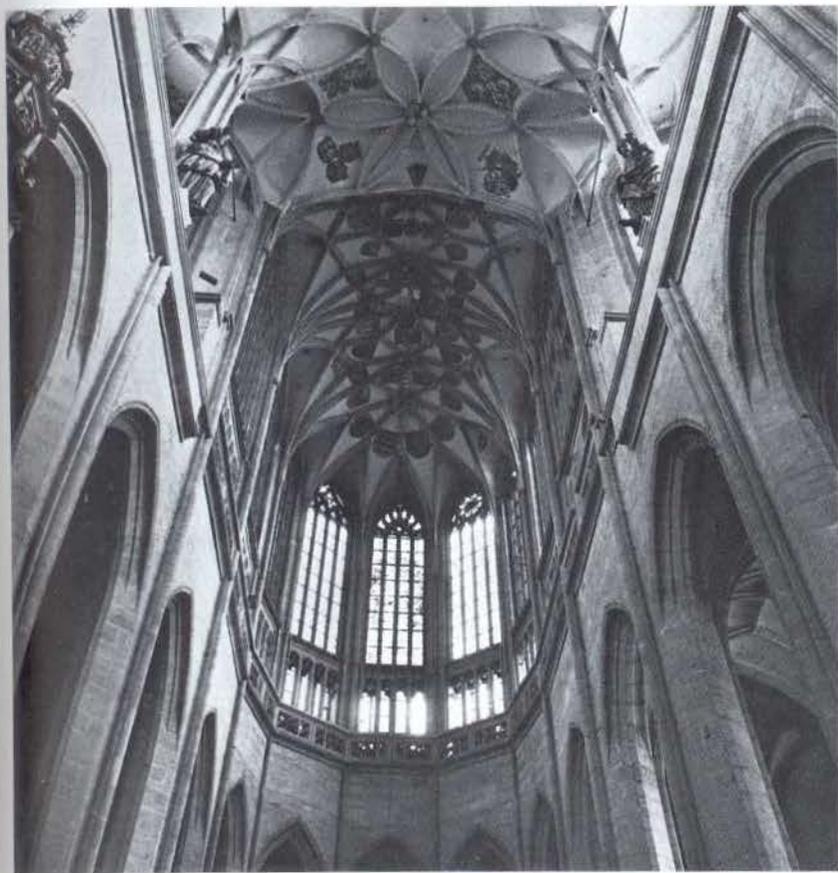
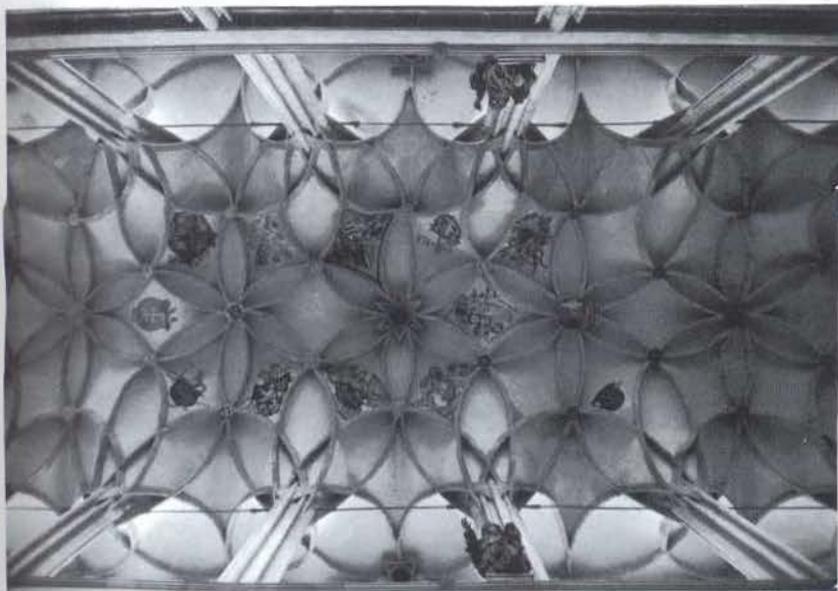
(20) H. Jantzen, *op. cit.*, p. 117.

(21) G. Fehr, *Benedikt Ried*, Munich, 1961, pág. 36 y ss. La esquemática fachada occidental fue añadida a fines del siglo XIX.

una consecuencia natural del muro diáfano.²⁰ La iglesia de Tréveris es un edificio centralizado que presenta inscrito el cruce de una nave central más alta con el crucero. La arquitectura del gótico tardío se desarrolló durante el siglo XIV y está estrechamente vinculada con el nombre de Peter Parler, procedente de Schwäbisch Gmünd (1330-1399). De joven, Peter Parler, ayudó a su padre en la construcción de la extraordinaria iglesia de la Santa Cruz en su ciudad natal. Este edificio tiene un coro de salón plenamente desarrollado, cubierto por una bóveda nervada, con contrafuertes que se han convertido en pilares murales internos. En 1354, el Emperador Carlos IV llamó a Parler a Praga, a fin de que continuara la construcción de la catedral iniciada por Matías de Arrás en 1344. Ya se había construido una serie de capillas radiales, pero Peter modificó la altura del coro. Sobre una arca simple y austera levantó una combinación de triforio y clerestorio, totalmente vidriada, que probablemente sea la más bella en toda la historia de la arquitectura gótica. Mediante la introducción de elementos diagonales en el triforio, unió las crujeas en un ritmo continuo y ondulado que preannuncia las múltiples nervaduras de la bóveda reticulada.

En 1388, Peter Parler inició la construcción de Santa Bárbara en Kutná Hora (Kuttenberg). Aquí combinó la solución adoptada en el coro de Praga con el deambulatorio de pilares de Schwäbisch Gmünd. La intención era realzar un diáfano sagrario "espiritualizado" dentro de un espacio relativamente cerrado y más austero. Una interpretación gótica tardía, pues, del tema que ya aparece en Reims. Después de la muerte de Parler, en 1399, se detuvo la construcción y cien años más tarde se terminó el coro conforme al diseño original de Matías Rajsek. Por último, en 1512, el mayor arquitecto de este período, Benedikt Ried, inició la nave, contando para ello con la colaboración de Jacob Heilmann. Ried abandonó la planta basilical proyectada por Parler y sobre la severa arcada de la nave central erigió pilares independientes que sostienen la bóveda de una iglesia de salón propiamente dicha.²¹ La solución es una de las creaciones más extraordinarias de la arquitectura gótica tardía. La red de nervaduras de doble curvatura introduce un complejo movimiento continuo que crea un interior unificado cubierto por una bóveda que parece





flotar en el espacio. Exteriormente, el deseo de desmaterializar la parte superior del edificio hizo que el arquitecto abandonara el techo longitudinal tradicional. Hallamos, en cambio, tres techos cóncavos piramidales coronados por agujas. Esta original solución le confiere a la iglesia un típico sabor bohemio y representa la última variación creadora en el tema del verticalismo gótico.²²

Con su compleja historia, la iglesia de Kutná Hora ilustra el paso de las concepciones del Gótico clásico a las del Gótico tardío. Combina la planta basilical con la iglesia "ad aula" en una síntesis singular, y muestra la unidad interna del estilo gótico. Así, el "Sondergotik" de la Europa central toma aún como punto de partida la relación entre luz y estructura, pero más que a la iluminación lógica tiende a la concreción de un nuevo tipo de interioridad mística. Esta interioridad halló su última manifestación en las magníficas iglesias "ad aula" de Annaberg (a partir de 1515) y de Most (Brüx, desde 1518).²³

Siena

Varias ciudades europeas conservan aún una imagen viva del ambiente medieval. Siena brinda un ejemplo particularmente interesante, puesto que ejemplifica cómo fue interpretado el estilo gótico en Italia, país donde se originó el urbanismo medieval. Siena es una ciudad gótica y debido a particulares circunstancias históricas ha conservado su carácter original hasta el presente. En el curso de los siglos XIII y XIV Siena adquirió considerable importancia política, y sin duda, sus ciudadanos poseían un extraordinario orgullo cívico. Estaban convencidos de que en toda Italia no había ciudad con edificios, calles y plazas más bellos,²⁴ y en 1339 se inició el más ambicioso proyecto de catedral de todo el país. Pero en 1348 tocó a su fin la gran época, cuando la epidemia de peste terminó con las tres cuartas partes de la población.

Siena está construida en un terreno irregular y por lo común se la considera un ejemplo de asentamiento natural, no planificado. Pero dado que la ciudad poseía el más perfecto código edilicio de la Edad Media, debemos pensar que la planificación había desempeñado un papel importante en la creación de un paisaje urbano tan armonioso. Siena contaba incluso con una oficina

(22) Ried repitió la solución en la iglesia de San Nicolás en Laury (desde 1517).

(23) H. Mannlová, *Manuel Nanebevzeti Pa Marie y Mostá*, Praga, 1970.

(24) H. Keller, *Renacimiento italiano*, ED. Ediciones, Madrid.

211. Las tres calles principales de Siena (líneas punteadas), que dividen la ciudad en tercios

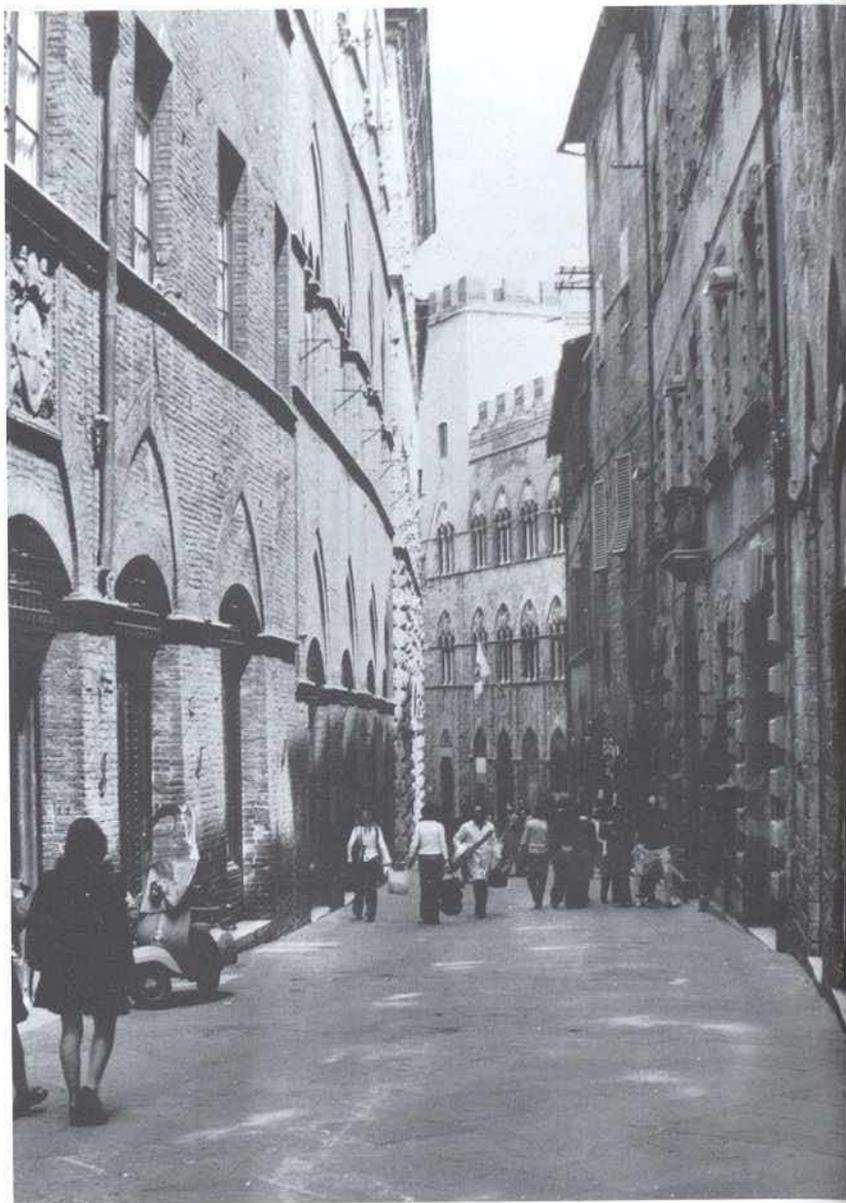
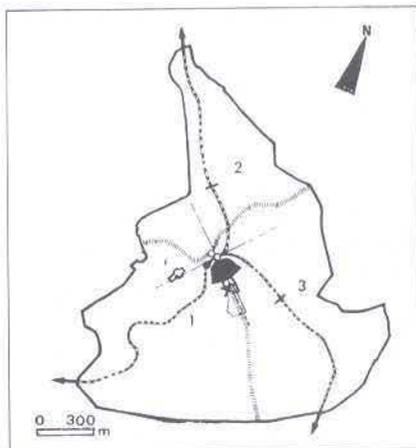
1) Città; 2) Camollia; 3) San Martino

212. Siena. Vista aérea de la Plaza del Campo

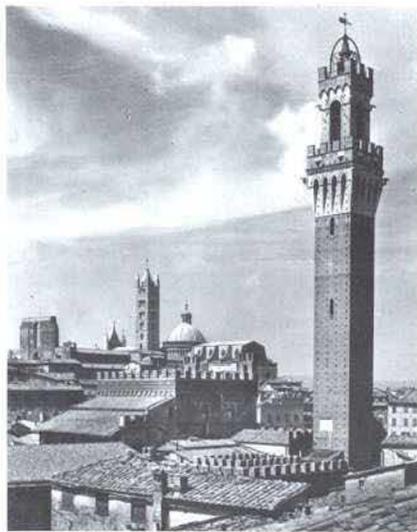
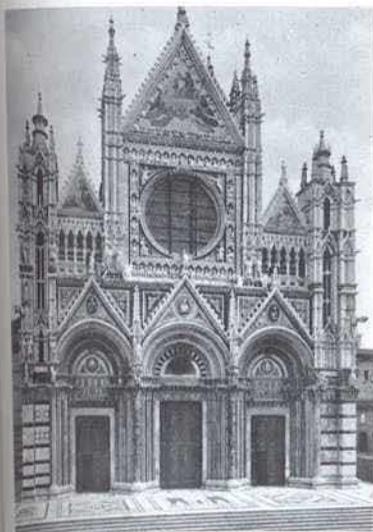
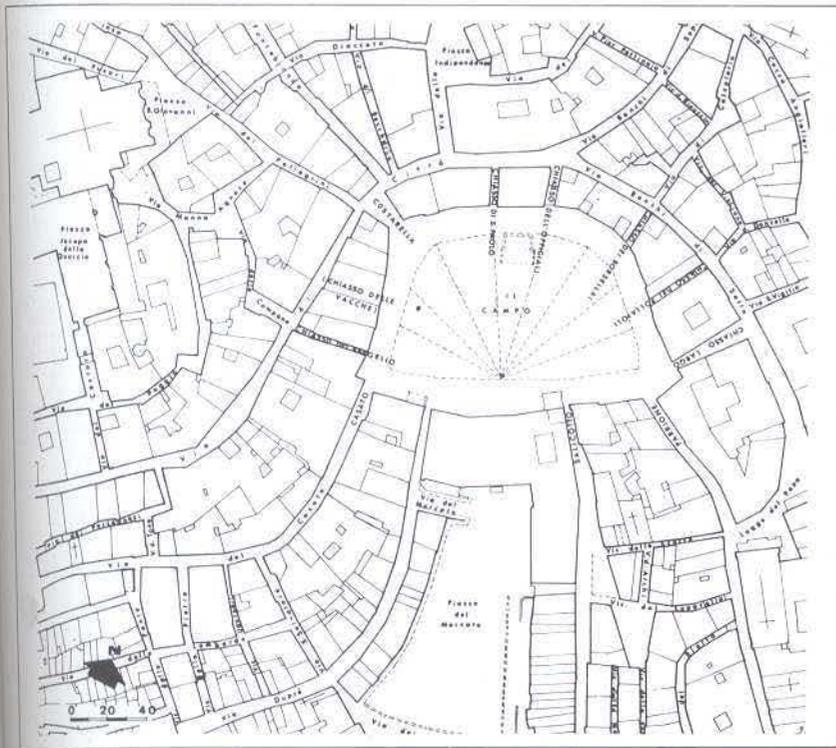
213. Siena. Calle típica

para el embellecimiento de la ciudad. Los "ufficiali dell'ornato" controlaban cada calle y cada casa y hacían respetar los reglamentos y el orden. En 1297, por ejemplo, se dispuso que todas las casas que enfrentaban la plaza principal tuvieran las mismas ventanas.²⁵ El paisaje urbano de Siena está, pues, indudablemente basado en un concepto de orden, ya que no presenta una planta organizada geométricamente.

Siena está edificada sobre tres colinas que se unen en un nodo central, formando un sistema de picos en forma de Y. Las calles longitudinales hacen visible este esquema y describen los recorridos que vinculan a Siena con el norte (Floencia), con el sur (Roma) y con el oeste (el mar). Profundos valles verdes estructuran el paisaje entre los picos habitados. Como contrapunto del sistema vial tripartito, cuatro iglesias monásticas marcan los ángulos de la población. Donde se encuentran las calles, en el centro mismo, está la plaza pública, el gran cuenco natural de la Plaza del Campo. La catedral está situada en las proximidades, en el punto más alto. Ambas situaciones tienen un significado que se capta de inmediato; la plaza está en el punto de máximo movimiento, pero separada de las calles como un lugar cerrado y, cerca de ella, la catedral que domina todo. Las calles principales poseen una continuidad enérgicamente acentuada, que expresa su carácter público, en tanto que las calles secundarias privadas forman un sistema subordinado irregular. Todo el entorno está unificado mediante el uso general del ladrillo como principal material de construcción, así como mediante una articulación uniforme aunque variada. Las murallas de la ciudad resultan de importancia secundaria debido a la irregularidad del terreno. Sin duda los sieneses de la Edad Media tenían razón al considerar a su "Campo" como una de las más espléndidas "plazas" por entonces existentes. Su forma cóncava natural está circunscrita por la secuencia continua de las fachadas, y un sistema de líneas en el abanico en el pavimento concentra el espacio sobre el Palacio Público o ayuntamiento (1298). Este Palacio se presenta como una pantalla más que como un volumen, y sus ventanas góticas tripartitas establecen el tema básico para la articulación mural de toda la "plaza". Lo corona una torre sumamente alta que es visible desde lejos y expresa el carácter de comuna democrática de la ciudad. Así, en Siena, los edificios separados



(25) Braunfels, *op. cit.*, p. 123



no se presentan como volúmenes distintos, el carácter figurativo es asumido por los "espacios" que crean una interioridad general. Sin embargo, las principales iglesias son volúmenes plásticos y la cúpula y el campanario de la catedral rivalizan con la torre del Palacio. En la catedral (construida después de 1230), los motivos góticos de las casas aparecen concentrados y "explicados". La planta constituye una curiosa variación de la basilica cruciforme con un coro cisterciense de terminación rectilínea, y una cúpula octogonal inscrita. Todo el interior está revestido con mármol negro y blanco en franjas horizontales, lo que produce un vibrante efecto de desmaterialización. La parte más importante del edificio es el primer orden de la fachada (Giovanni Pisano, 1248-1296), en el que las formas se disuelven en un juego de luz y sombras.

La concepción del espacio y su evolución histórica

Las intenciones de la arquitectura cristiana alcanzaron en el estilo gótico su expresión más depurada. El espacio espiritualizado imaginado por la arquitectura paleocristiana se había convertido, finalmente, en una presencia inmediata y concreta. Desde el comienzo mismo, la luz es el símbolo fundamental del espacio cristiano: Por ello, el carácter del espacio está determinado, ante todo, por la interacción entre la luz y el elemento material (la masa). Como elemento espiritual, la luz transforma la materia natural y antropomórfica: ilumina las cosas de nuestro mundo cotidiano y les da un nuevo sentido. Hemos denominado "desmaterialización" al aspecto arquitectónico de este proceso. Esta desmaterialización es siempre una función de la luz y no debe confundirse con la desmaterialización meramente técnica de la moderna estructura de esqueleto.

La desmaterialización como función de la iluminación puede lograrse de diversas formas. Las iglesias paleocristianas reciben luz, pero sólo la superficie interior resulta interesada. Empero, lentamente la interacción se tornó más profunda. Ya en el siglo V se perforó el ábside con ventanas y, a medida que pasaba el tiempo, la luz fue absorbiendo una proporción mayor del muro macizo. Así, la penumbra de la iglesia románica ce-

217. París. La Ste. Chapelle. Vitrales del coro

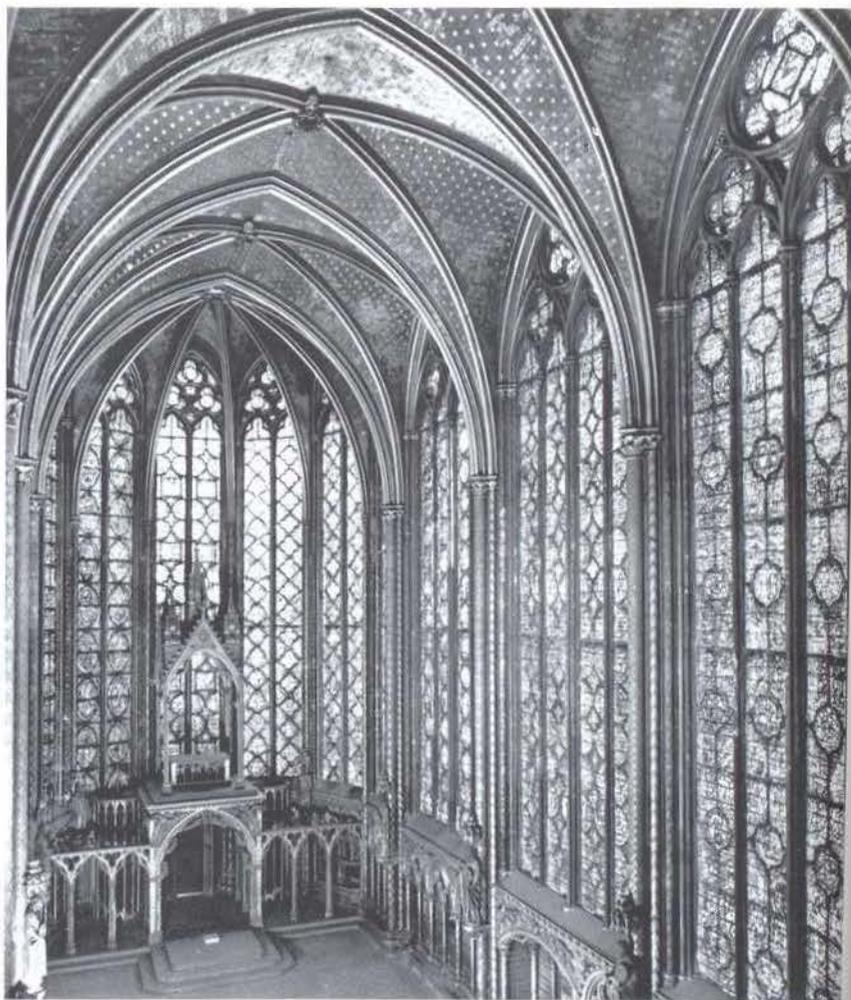
218. Praga. Castillo de Hradzani. Salón de Vladislav

(26) En contraste con el concepto albertiano de armonía, según el cual nada podría agregarse o extraerse.

dió ante la visión gótica de la luz. En cierto punto de este desarrollo, cuando la estructura se tornó diáfana, nació el gótico. El proceso de desmaterialización no sólo hizo desaparecer el muro macizo y amorfo sino que lo transformó en una estructura lógica diferenciada, donde cada parte expresaba su función en la totalidad. Esta estructura se hizo visible desde el exterior; la catedral gótica transmite a la comunidad entera el orden simbólico que resulta de la interacción de luz y materia.

El orden gótico no es simple y definible en términos de relaciones geométricas elementales; por el contrario, es sumamente diferenciado y jerárquico, aun cuando tiende a la integración de las partes separadas. Por ello la catedral puede incluir partes construidas en distintos periodos sin perder su armonía. En cierto sentido su forma es "abierta" siempre que se hayan respetado algunos principios generales.²⁶ Otro tanto es válido para la ciudad gótica. Por ejemplo, la planta de Siena no se basa en principios ortogonales de organización; sin embargo es diferenciada, jerárquica e integrada mediante un principio general de continuidad. Una ciudad gótica puede tener estructura ortogonal, pero esto no la hace más o menos gótica. Así, la forma gótica es una totalidad viviente más que una imagen estática e inmutable. En este sentido, el estilo gótico es genuinamente occidental.

El deseo gótico de integración formal es una función de la experiencia inmediata de la Verdad Divina. Recorrido y meta se unifican en el plan "total" de la catedral, y el motivo formalmente independiente de la torre queda absorbido por la verticalidad general. Los diferentes tipos de iglesias del período románico preparan el camino para el tema edilicio predominante: la catedral brinda una concreción total de la cosmovisión medieval tardía y sintetiza los significados existenciales de la época. La catedral expresa la idea de que la Cristiandad ya no está en camino, sino que ha alcanzado su meta y siente la "Civitas Dei" como un hecho consumado. El desarrollo de la catedral es uno de los grandes temas en la historia de la arquitectura occidental y sus problemas básicos han sido interpretados por Frankl, Jantzen, Sedlmayr y Panofsky. Tuvo como escenario la Isla de Francia en un lapso de cien años, y la iglesia de St. Denis marca tanto el comienzo como la culminación del proceso. Desde el coro de Suger hasta la nave de Pierre de Montereau pue-





219. "La Iglesia". Musée de l'oeuvre Notre Dame, Estrasburgo.

de seguirse el desarrollo en que cada arquitecto toma como modelo a su predecesor. No se actúa ya por capricho arbitrario; cada obra representa una interpretación de temas comunes y de significados y está consagrada a la gloria de Dios.

Significado y arquitectura

En la historia de la cultura occidental la arquitectura gótica cierra una época que puede denominarse "la edad de la fe". En el curso de esta época la arquitectura eclesíástica fue de importancia fundamental, y su desarrollo expresa la profundización de la comprensión humana de la revelación divina y de su relación con la vida terrenal. A partir de la intuición general relativamente indiferenciada representada por la iglesia paleocristiana, se llega al sistema altamente articulado e iluminador de la catedral gótica. El punto de partida fue la fe y el fin la plena comprensión del significado de la existencia. Esta actitud queda expresada por las famosas palabras de San Anselmo de Canterbury (1034-1109): "credo ut intelligam" (creo para entender). Sin acercarse a Dios ninguna comprensión es posible. La arquitectura románica creó los baluartes que necesitaba el hombre para recibir a Dios. Con la catedral gótica, Dios se acercó al hombre.

¿Cómo contribuyó la catedral a que el hombre entendiera el significado de la existencia? Básicamente de dos maneras. En primer término, la catedral era el "espejo del mundo". Su programa iconográfico reunía las esferas celestiales y terrenales en un discurso complejo, una "Biblia pauperum" que enseñó al analfabeto la historia del mundo desde la creación, los dogmas de la religión, los ejemplos de los santos, la jerarquía de las virtudes, el repertorio de las ciencias, de las artes y de los oficios. "Las incontables estatuas, sabiamente dispuestas, eran un símbolo del maravilloso orden que gracias al genio de Santo Tomás de Aquino reinaba en el mundo del pensamiento. Por medio del arte, las más elevadas concepciones de los teólogos y de los eruditos penetraron hasta cierto punto en las mentes de los seres más simples."²⁷ En segundo lugar, la propia arquitectura representaba una manifestación del ordenado cosmos cristiano. Según Santo Tomás, "la doctrina sagrada hace uso de la razón humana, no para demostrar la fe sino para dejar

220. "La Sinagoga". Musée de l'oeuvre Notre Dame, Estrasburgo.

claro todo lo que se expone en dicha doctrina.²⁸ En la filosofía escolástica, la estructura del cosmos se aclaraba mediante una articulación sistemática. "El todo se dividía en 'partes' que a su vez podían dividirse en 'partes' más pequeñas; las 'partes', en 'miembros', 'cuestiones' o 'distinciones', y éstas en 'artículos'".²⁹ Panofsky ha demostrado de manera convincente que la catedral gótica estaba organizada de modo análogo. Esto fue posible porque la articulación arquitectónica, al igual que la razón, tenía el poder de atar y desatar. La subdivisión sistemática en partes, sin perder la visión del todo, produjo un esclarecimiento correlativo a los propósitos de la filosofía escolástica. Así, la "iluminación" gótica significa algo más que la presencia de la luz divina. Implica esclarecimiento y comprensión y se concreta en formas arquitectónicas como una estructura lógica resultante de la interacción entre la luz y el elemento material. La forma de la catedral gótica puede, pues, ser definida con justicia como "materia espiritualizada". En la iglesia de salón del gótico tardío, la estructura lógica "abierta" de la catedral fue sustituida por "una cáscara envolvente que circunscribía un interior a menudo exuberantemente pictórico y aparentemente ilimitado".³⁰ Así, el racionalismo gótico concluye un nuevo misticismo. Debido a su "lógica visual", la catedral era una imagen del orden cósmico. "En el sistema religioso de la Edad Media, tal como lo estableció la escolástica, cada realidad tiene su puesto determinado y su valor depende tanto de ese puesto como de la distancia mayor o menor que separa al ser de la Causa Suprema".³¹ Así, el hombre sólo era concebido como un fragmento de la creación total, y para encontrar la totalidad que no poseía debía aceptar su puesto dentro del Reino de Dios. Para alcanzar esta meta la fe debía preceder a la razón, y se imponía una actitud de humildad. Por lo tanto, la catedral no sólo manifiesta concretamente la razón de Santo Tomás de Aquino sino también la virtud de San Francisco de Asís (1182-1226). Dios se ha acercado no sólo para iluminar al hombre sino para dar a su existencia el significado del amor y la caridad. De la catedral, los significados existenciales del Cristianismo se transmitieron al medio humano en su totalidad, y la ciudad se convirtió en el lugar donde el cosmos medieval se manifestaba como una realidad viva.

(27) E. Mâle, *The Gothic Image*, Nueva York, 1958, p. VII.

(28) Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiae* I. qu. 1, art. 8, ad. 2.

(29) Panofsky, *op. cit.*

(30) Panofsky, *op. cit.*

(31) E. Cassirer, *La filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944, p. 39.

