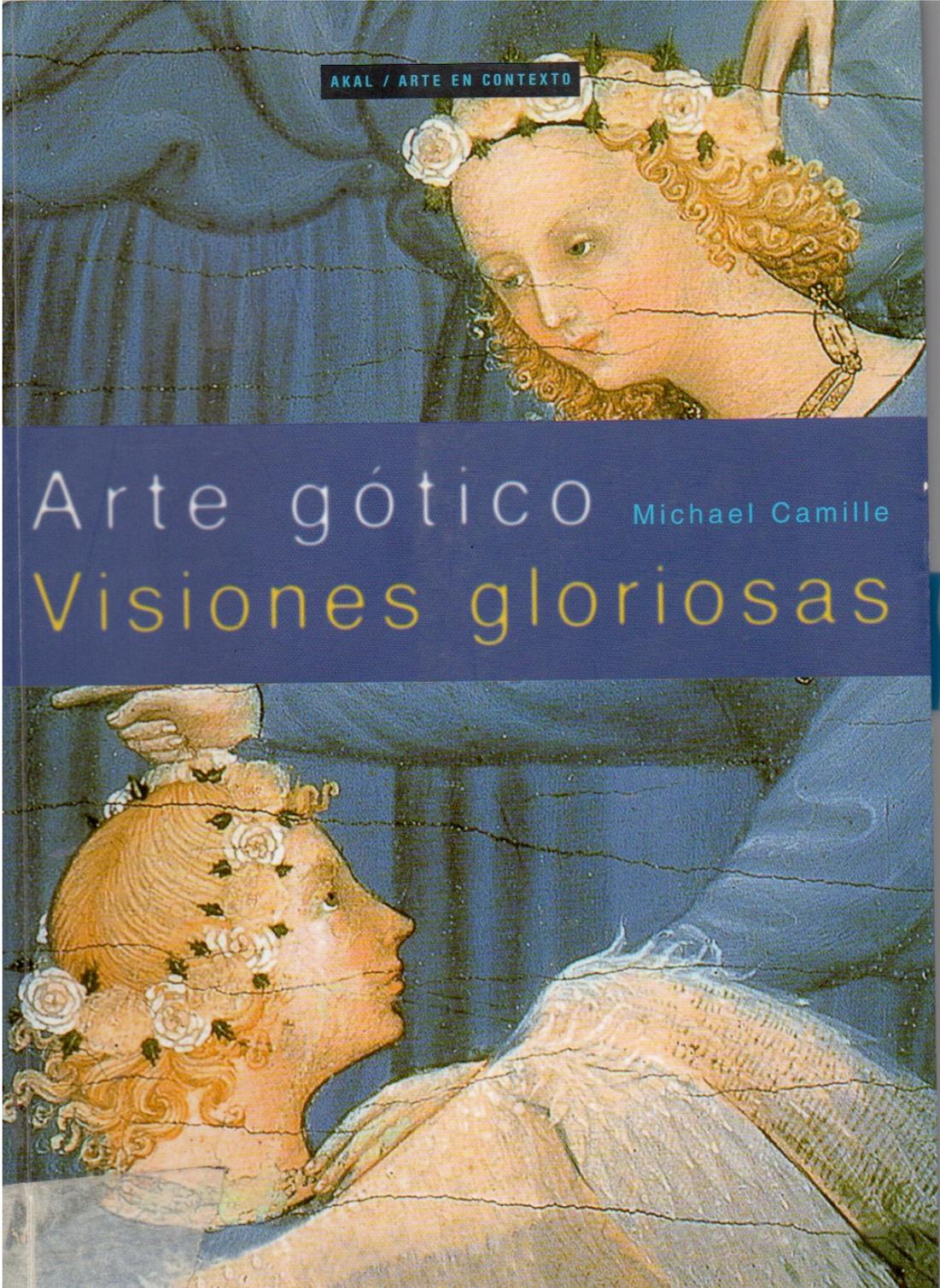


AKAL / ARTE EN CONTEXTO

Arte gótico Michael Camille
Visiones gloriosas



Agradecimientos

El arte gótico no hubiera entrado a formar parte de mi vida de no ser por dos personas que, como el ángel que guió a san Juan, insistieron en decirme «¡Mira y ve!»: mi primer profesor de Historia del arte, Audrey Collingham, y el último, el profesor George Henderson. Me gustaría dar las gracias también a los numerosos conservadores de museo y a los bibliotecarios que abrieron sus puertas y sus libros para mí durante la investigación para este libro.

Texto original: *Cathedral for Clarendon House*

© Clarendon & King Ltd., 1996

© del diseño y producción, Clarendon & King Ltd., 1998

© Ediciones Akal S. A., 2005

para lengua española

Sector Forestal, 1

28760 Torrelaguna

Madrid - España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN-10: 84-460-1850-0

ISBN-13: 978-84-460-1850-6

Depósito legal: M. 42.327-2005

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Madrid

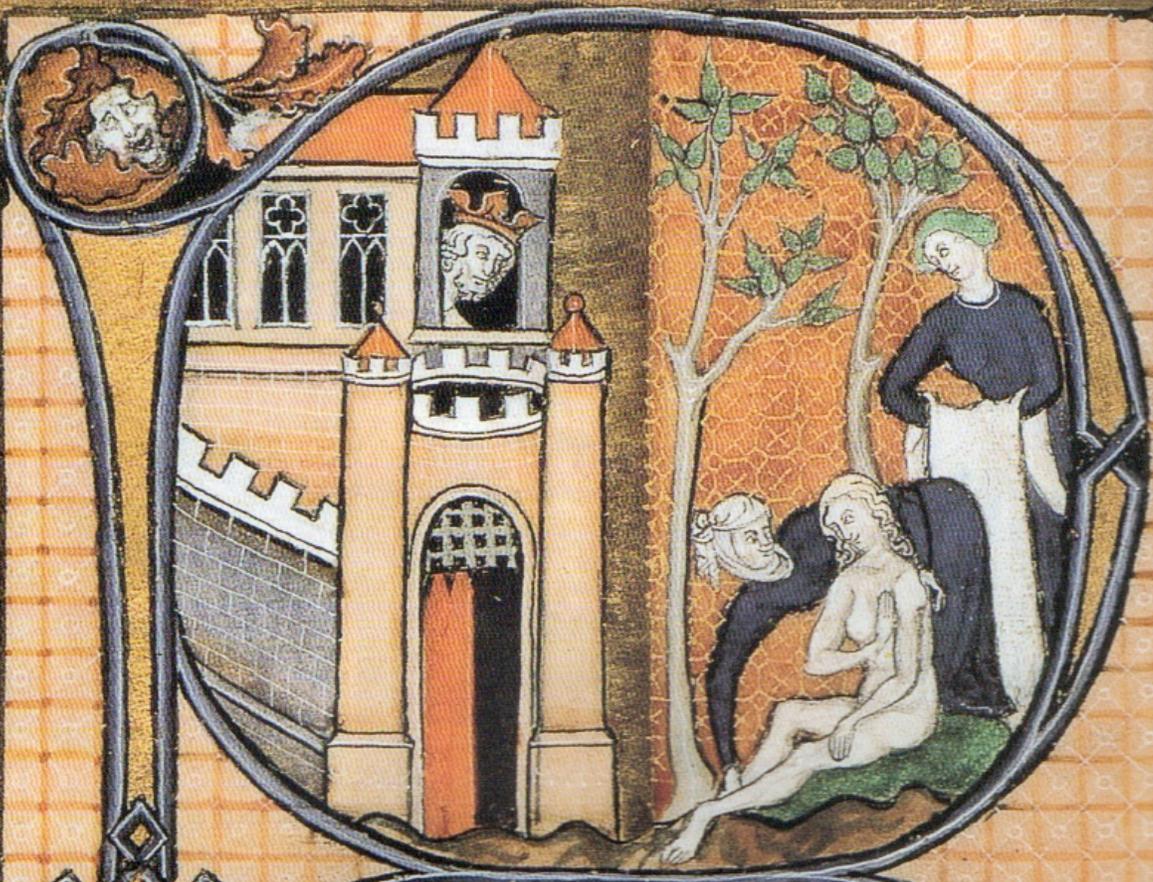
Diseño de la serie: Tim Barninges

Editor: Jacky Collins Harvey

Diseño: Karen Stafford, DQF, London

Impreso: Susan Bobson-Morris







Nuevas maneras de ver el arte gótico

El término «gótico» tiene su propia historia compleja (fig. 1). Aunque lo empleamos para describir edificios y objetos cuyas formas están basadas en el arco apuntado y se realizaron en algunas partes de Europa desde mediados del siglo XII hasta finales del XV, la palabra era desconocida en la época. Fueron los humanistas del Renacimiento quienes primero la emplearon, con sentido peyorativo, para describir lo que ellos consideraban una arquitectura «bárbara» realizada entre el declive de la civilización clásica y su glorioso renacimiento en su tiempo. La palabra —y el estilo— volvieron a ponerse de moda sólo a finales del siglo XVIII, primero entre los anticuarios, que buscaban preservar las ruinas del pasado, y más tarde entre los arquitectos, como A. C. Pugin (1768-1832), y los cristianos evangelistas, como su hijo A. W. N. Pugin (1812-1852), quien en su obra *True Principles of Pointed or Christian Architecture* del año 1841 lo vio como una respuesta a la crisis social y cultural del momento. Un año después se emprendió finalmente la conclusión de la catedral de Colonia, iniciada en el siglo XIII, y las décadas siguientes vieron la erección por toda Europa de cientos de iglesias, colegios e incluso fábricas en el renacido estilo gótico. Con el auge del nacionalismo cultural y de las teorías evolucionistas del progreso histórico, muchos historiadores de la arquitectura en Francia, Inglaterra y Alemania señalaron a sus propios países como el lugar de origen del estilo gótico.

El término «gótico» pasó pronto a definir no sólo un estilo artístico, sino todo un periodo histórico: «la época gótica». Para los escritores románticos franceses como Victor Hugo (1802-1885) fue una gran época de fe. Para los críticos ingleses como John Ruskin (1819-1900) se trató de la edad de oro socialista de los artesanos antes del comienzo de la industrialización. Para los críticos y los artistas expresionistas alemanes de principios del

1. Visión corpórea *versus* visión espiritual. El rey David mira hacia abajo a Betsabé en el baño, y hacia arriba a Dios. Escena procedente del Salterio de San Luis, París, ca. 1260. Miniatura sobre pergamino; 21 x 8,9 cm. París, Bibliothèque Nationale.

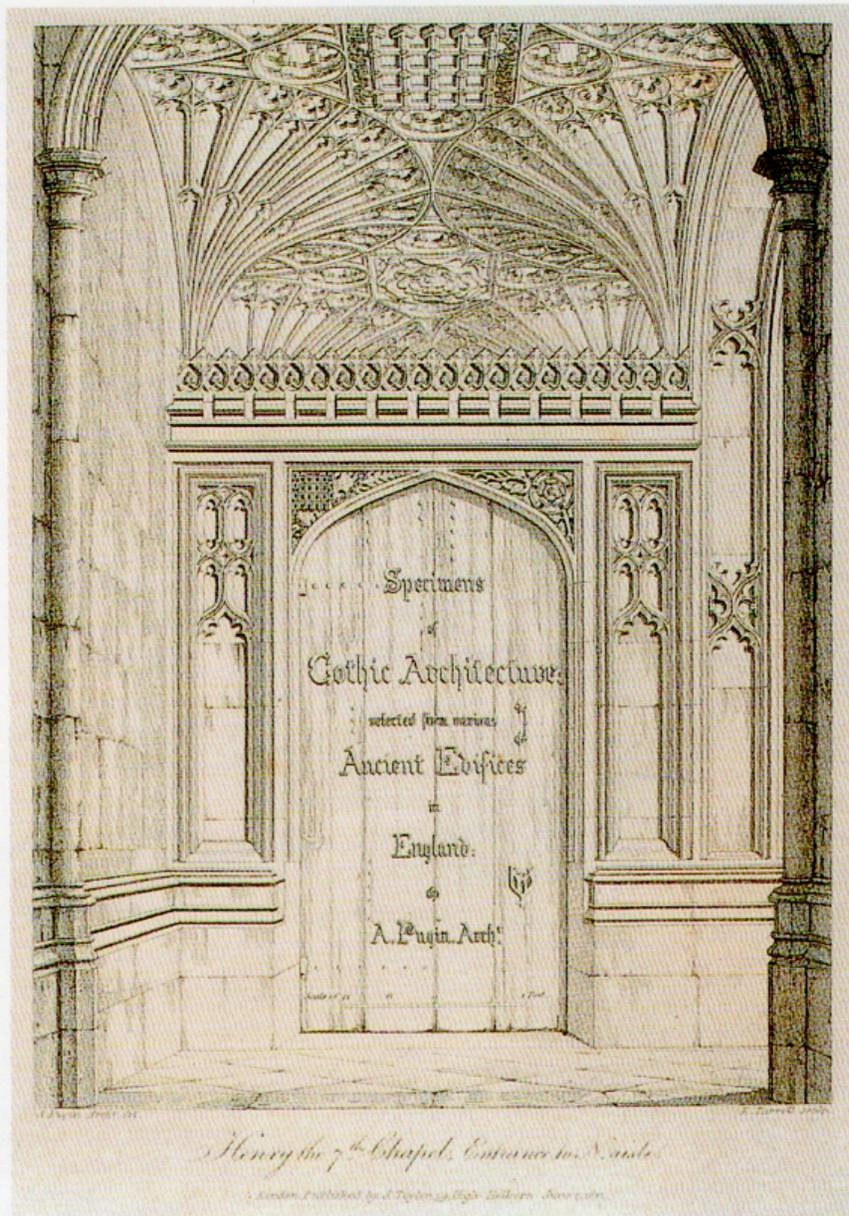
2. Frontispicio de la obra *Specimens of Gothic Architecture* de Augustus Charles Pugin (1768-1832). Londres, 1821-1823; 24 x 18 cm. Colección privada.

Este grabado está basado en el dibujo de Pugin de una puerta para la capilla de Enrique VII en la abadía de Westminster. El principio del interés por lo gótico fue estimulado por su destrucción y por los esfuerzos de hombres como A. C. Pugin y su hijo, A. W. N. Pugin, más famoso, para crear un «renacimiento gótico» en la arquitectura contemporánea.

En la otra página, arriba

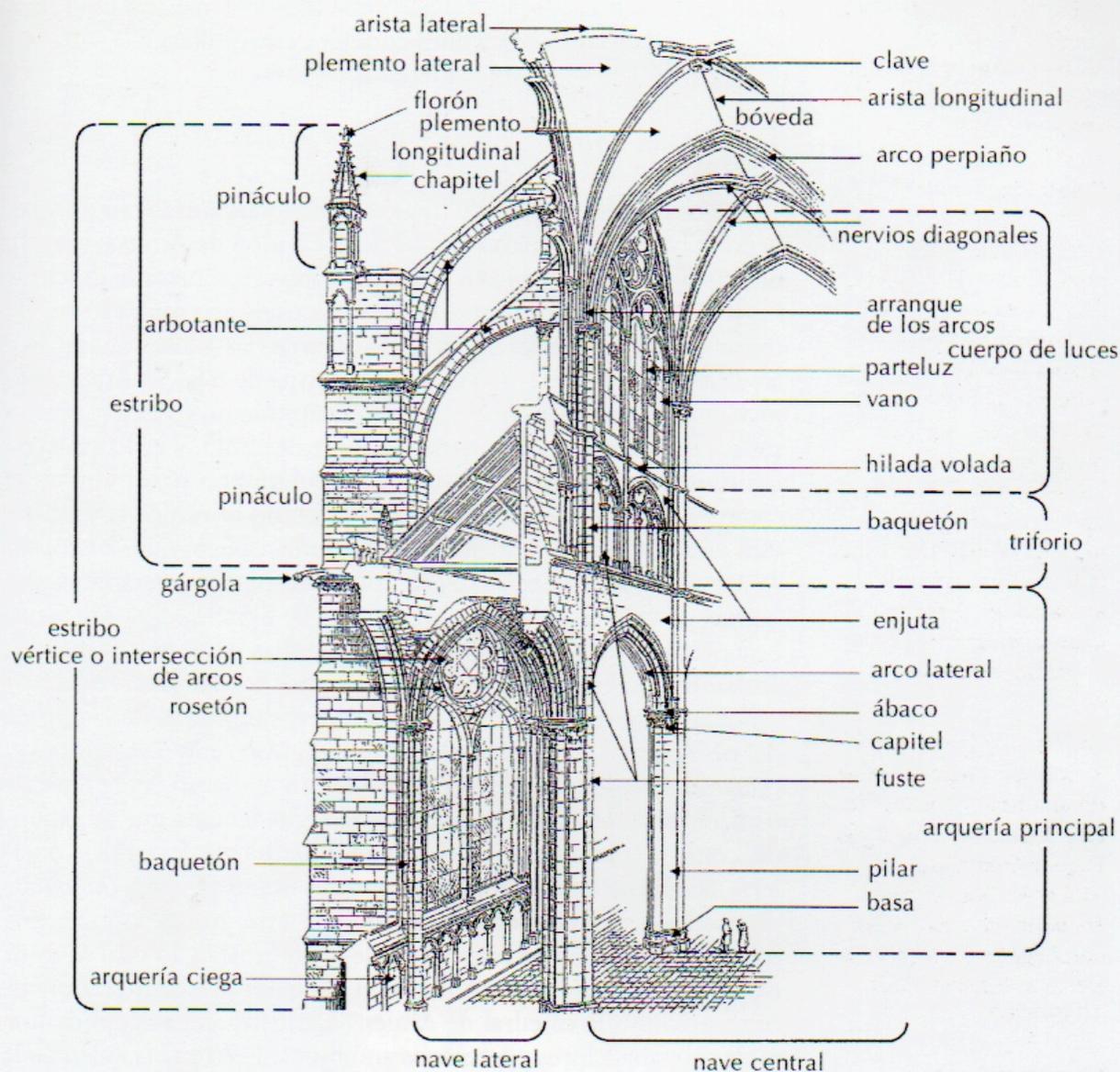
3. Sección en perspectiva de una nave lateral de la catedral de Amiens según Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, París, 1859-1868.

Muestra todas las innovaciones arquitectónicas góticas relacionadas con el estilo gótico clásico: la bóveda de crucería, que no era nueva, pero que fue utilizada para la articulación de cada crujía; los arbotantes, que permitían que los muros fueran más altos y más delgados; el triforio horadado y los ventanales agrandados, que eliminaban el nivel anterior de la tribuna o galería; y las ventanas de tracería, que permitían al muro disolverse en luz.



siglo XX, las últimas y torturadas formas del gótico parecían prefigurar su propia *angst*. Si ya en el pasado se vio a través de prismas tan diferentes, será un tanto difícil definir lo que significa el gótico en la cultura posmoderna de hoy en día.

En la actualidad hay dos enfoques principales en el estudio del arte y de la arquitectura góticos, ambos heredados del siglo XIX. El primero, racionalista y laico, fue iniciado por el historiador y restaurador Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), que vio las catedrales como productos del progreso de la tecnología y la ingeniería funcional. Sus cuidadosas secciones de catedrales, como la de Amiens, son todavía utilizadas hoy por los historiadores de la arquitectura para analizar los diferentes elementos arquitectónicos de una gran iglesia, desde las basas y los pilares de las naves hasta los nervios de sus bóvedas de crucería



(fig. 3). La segunda aproximación al arte gótico, más mística y literaria, es también un sistema de clasificación, no de los elementos constructivos de un edificio, sino más bien de los elementos que componen su significado: un enfoque que se ha venido a denominar iconografía. Los mejores ejemplos son los escritos del estudioso francés Emile Mâle (1862-1954), que buscó «leer» las catedrales, como la de Amiens, como si fueran «libros en piedra». Ambos métodos son válidos, pero de manera y con sentido distintos; el primero tiende a reducir los objetos de investigación a plantas y alzados, y el segundo a textos y programas escritos. Este libro constituye un enfoque diferente, basado en el argumento de que el arte gótico se puede entender mejor, no a través de la mirada abstracta del ingeniero o de la mirada dirigida a los textos del iconógrafo, sino a través de los ojos con que lo com-

prendieron sus contemporáneos en la Edad Media: un poderoso sentido-órgano de percepción, conocimiento y placer.

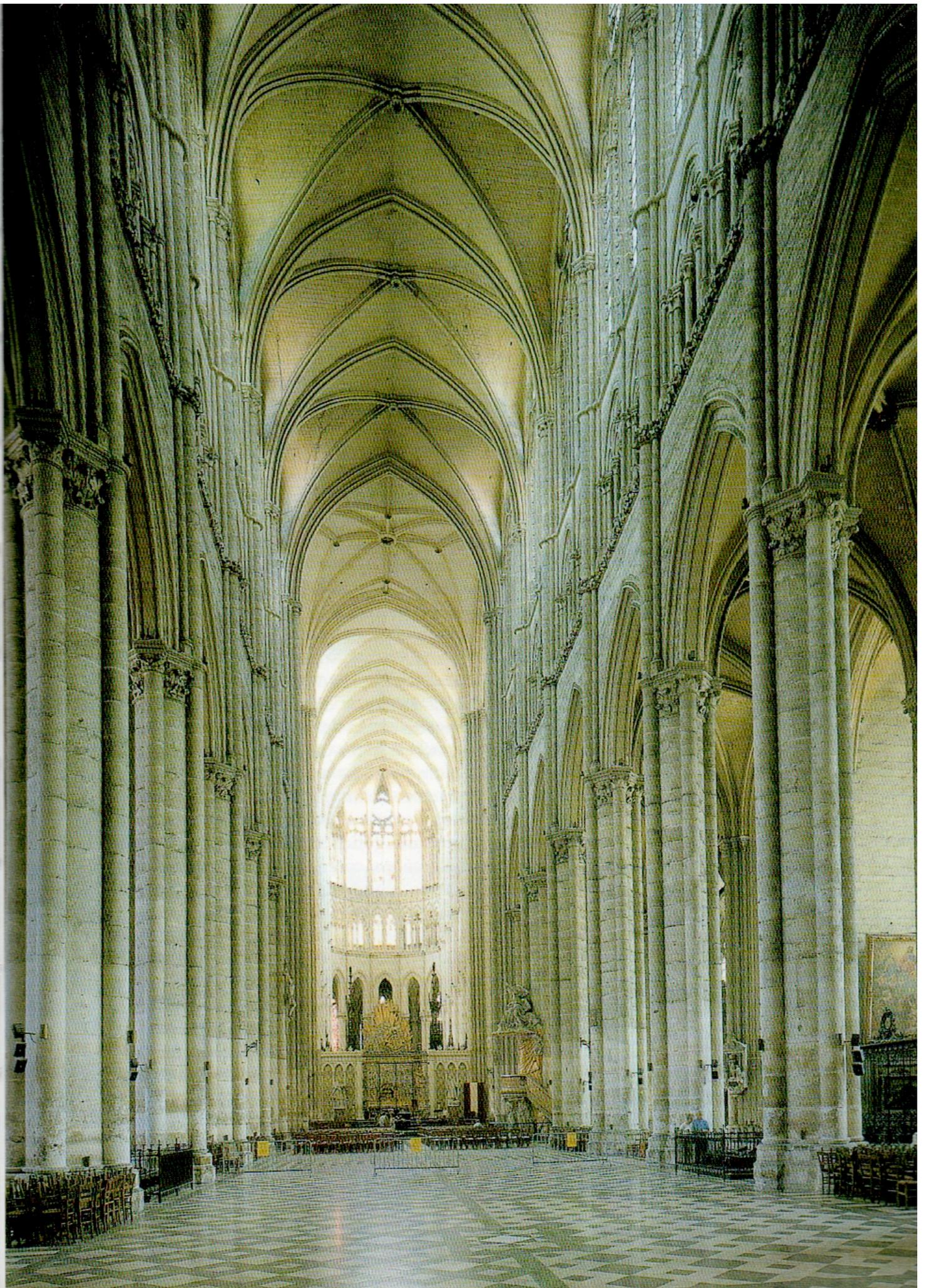
La mirada gótica

Cuando los hombres de finales del siglo XIII miraban a su alrededor situados en la nave central de la catedral de Amiens (fig. 4), no buscaban ni etiquetar los elementos arquitectónicos ni descifrar los símbolos. Eran los testigos embelesados de una nueva forma de mirar. Experimentaban los delgados muros, las anchas ventanas y las altísimas bóvedas como una nueva forma de espacio arquitectónico, que se analizará con detalle en el capítulo uno. Amiens, como todas las catedrales, se construyó para realizar allí el ciclo anual de la liturgia. Este crucial ordenamiento del tiempo se explora en el capítulo dos. El interior de Amiens tal como lo vemos hoy en día está desnudo comparado con el atiborrado aspecto que debía presentar al visitante medieval. Sus columnas pintadas estarían recubiertas de tapices, y sus ventanas llenas de figuras en las vidrieras, hoy perdidas en su mayor parte. Las capillas y los altares estarían atestados con estatuas, retablos y relicarios (cofrés para conservar reliquias sagradas), que eran los verdaderos objetivos de la mirada del peregrino. La saturación del espacio gótico con imágenes es el objeto del capítulo tres. Aún es visible, sin embargo, en la nave de Amiens la banda de flores y hojas ricamente labrada que se extiende, como una jardinera, a lo largo de la parte baja del triforio o galería situada sobre los arcos de la nave. A la vez que proporcionaba un medio de aprehender lo invisible, el arte gótico suponía una nueva visión de la representación de la naturaleza, lo cual se estudia en el capítulo cuatro. A menudo se piensa que estructuras ambiciosas como la catedral de Amiens son fruto del trabajo de una masa de trabajadores y artesanos anónimos. Pero en el centro de la nave principal un magnífico laberinto, trazado en 1288, contiene los nombres y alaba la habilidad de los tres maestros de la obra, Robert de Luzarches y Thomas y Renaud de Cormont. El surgimiento de esta conciencia creativa, en la que la propia percepción del artista desempeñaba un papel cada vez más importante, es el tema del último capítulo.

Naturalmente, contemplar el arte gótico como la encarnación de la experiencia visual medieval es sólo una manera de presentar un panorama coherente de más de trescientos años de producción de imágenes. La dificultad al hablar sobre el gótico en comparación, por ejemplo, con el arte y la arquitectura románicos, es que sobreviven muchas más obras. El gótico fue el primer estilo histórico que penetró en el mundo de los objetos. Sus arcos apuntados y sus motivos aparecen no sólo en arquitectura sino sobre todo tipo de objetos, desde cucharas hasta zapatos. Además, es el primer estilo verdaderamente internacional que se extiende por toda Europa. Los artistas góticos fueron los primeros

4. Catedral de Amiens, comenzada en 1220. Vista mirando hacia el este desde la nave central.

La vertiginosa bóveda, construida por Robert de Luzarches (activo en 1220-1235) dirige al espectador de modo simultáneo hacia delante, a través de una secuencia articulada de crujías, y hacia arriba, mediante un magnífico tratamiento sistemático de los vanos que enlazan los pisos hasta la bóveda. Con una altura en el interior de 43 m y una superficie de 8.000 m², es la mayor catedral del norte de Europa.



en crear lo que hoy llamaríamos «moda». El arte y la arquitectura de este periodo deben verse no como un reflejo, sino como una parte integrante de las amplias transformaciones que estaban remodelando la cultura y la sociedad.

La primera y la más importante de éstas es el crecimiento de las ciudades y del comercio. La tradicional estampa tripartita de la sociedad medieval descrita como compuesta de tres órdenes, los que oran (el clero), los que guerrear (la nobleza) y los que aran (los campesinos), dio paso a una estructura social mucho más compleja que incluía a los mercaderes y artesanos. Esta nueva clase, que no sólo construía iglesias y capillas, creó redes de comunicación y estimuló la circulación de bienes, por ejemplo entre Italia y Flandes en el siglo XIV, lo cual tuvo un verdadero impacto sobre la producción artística. La época que vio el desarrollo del gótico no sólo coincide con este importante crecimiento económico, sino con el crecimiento de las ambiciones de los gobernantes seculares. El rey de Francia y el emperador del Sacro Imperio Romano pusieron incluso en tela de juicio la autoridad del papa. Pronto se dieron cuenta de la importancia de crear espléndidas imágenes de propaganda para consolidar su poder.

Los historiadores han descrito los siglos XIII y XIV como un periodo de creciente debilidad de la Iglesia, amenazada no sólo por las reclamaciones de autoridad de la realeza y por tener que incorporar en su seno a nuevos grupos espirituales muy populares, como los franciscanos y los dominicos, sino también –y de manera más evidente– por el Gran Cisma (1378-1417), cuando hubo dos papas enfrentados, uno en Roma y otro en Aviñón. Pero esta decadencia de las instituciones eclesiásticas no debe tomarse como un signo de secularización de la sociedad. De hecho en este periodo se incrementó entre los campesinos la demanda de un compromiso más íntimo con los asuntos espirituales, principalmente mediante el empleo de imágenes. Desde el bautismo hasta el entierro, la parroquia estructuraba la vida de las gentes y es imposible comprender el arte gótico sin una conciencia de cómo la ideología cristiana buscó un control cada vez mayor sobre las mentes y los cuerpos. Es importante también deshacerse del viejo cliché que considera el siglo XIII, el de la construcción de las grandes catedrales, como un momento culminante desde el punto de vista cultural, a partir del cual se inicia la decadencia. Hoy ya no se considera la cultura del último periodo gótico (el siglo XIV y los comienzos del XV) únicamente desde el punto de vista de la desgracia implacable y la decadencia artística en una sociedad debilitada por las disensiones religiosas y políticas, sino como una activa fase de expansión intelectual que, más que diferenciarse, condujo al periodo que llamamos Renacimiento.

El arte gótico fue y continúa siendo una tecnología para atraer a los espectadores a ciertas formas de comunicación visual. Es atractivo para los usuarios comparado con los regímenes visuales anteriores y posteriores. Las catedrales medievales, como los

ordenadores, se construyeron para contener toda la información del mundo para aquellos que conocían los códigos. A la gente de la Edad Media le gustaba proyectarse en sus imágenes de la misma manera que nosotros entramos en las pantallas de nuestros vídeos y ordenadores. En este sentido, artistas como el italiano Giotto (ca. 1267-1334) fueron los primeros en experimentar lo que nosotros llamamos «realidad virtual».

Al mismo tiempo que podemos apreciar estas continuidades con nuestra propia experiencia, hemos de ser conscientes de que esta visión tiene su historia. Sólo con un esfuerzo de imaginación podemos entender unas percepciones que tuvieron lugar en un universo sensorial bastante diferente al nuestro. Nunca podremos ver completamente con los ojos de otro período histórico, pero podemos, sin embargo, tratar de experimentar las imágenes y los edificios desde el punto de vista de la persona o el grupo para quienes fueron realizados. Es una manera de evitar ver el pasado de forma total, como con los ojos de Dios, y, por el contrario, situar nuestra visión en un tiempo y en un lugar concretos.

Al entrar en una gran iglesia o catedral, cada visitante de la Edad Media habrá advertido cosas totalmente diferentes en función de sus conocimientos y expectativas, pero muchos habrán seguido el ejemplo de san Juan tal como aparecía en las ilustraciones del Apocalipsis, en las que el ángel le insta a que «mire y vea» (fig. 5). Lo que dirige la mirada visionaria de Juan hacia el cielo son los arcos que forman las ondulaciones de la túnica del ángel y sus brazos en forma de cruz. Similares a las líneas onduladas de este dibujo son los nervios de la llamada bóveda «loca» de la catedral de Lincoln (fig. 6). Los pliegues de la materia, tanto en la «iluminación» del manuscrito como en la gran bóveda de la iglesia, se han construido para conducir al ojo a través de un inquieto sendero de línea, luz y sombra. Sin embargo, estas formas, al contrario que las agitadas y retorcidas que encontramos en los motivos del primer románico, están basadas en principios geométricos. Su movimiento no sólo se ajusta a un orden subyacente, sino que tiene lugar en una única dirección. Tiene un objetivo. Esta comparación entre una parte de un libro y una parte de un edificio implica que en el período gótico es posible discernir, en efecto, lo que los historiadores del arte han llamado «el ojo de la época»: un modo de ver compartido por espectadores y artistas en torno a una diversidad de medios.



5. El ángel muestra a san Juan la Jerusalén celestial, en un Apocalipsis inglés ca. 1250 (detalle). Miniatura sobre pergamino; folio, 27,2 x 19,5 cm. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 524, fol. 21 recto.



6. La bóveda «loca» del coro de San Hugo en la catedral de Lincoln, diseñado en 1192, reconstruido después de 1239.

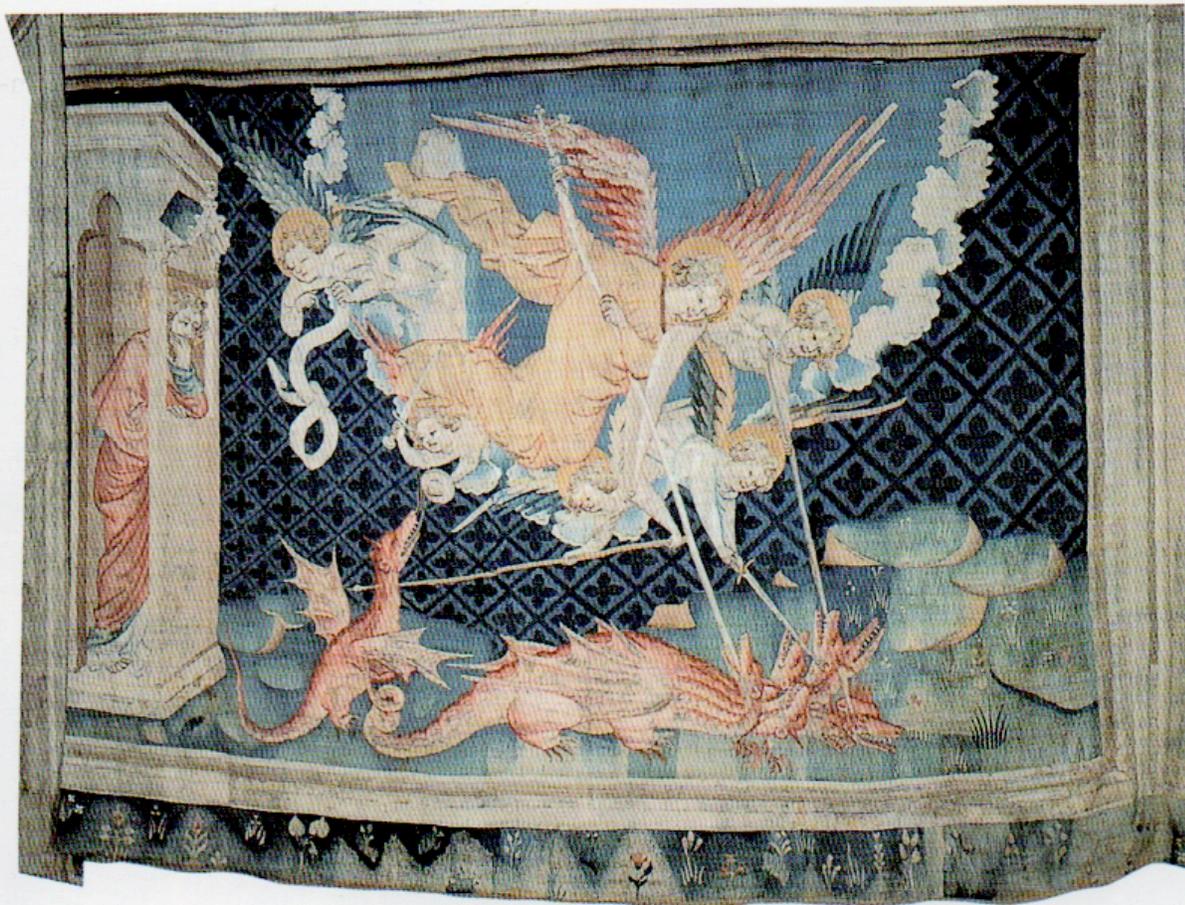
Además del nervio espinazo, los inusuales nervios transversales de la bóveda sexpartita, en lugar de convergir en un punto central y formar una serie de compartimentos distintos, se estiran en una asimetría sincopada. El autor contemporáneo de la *Vida métrica de san Hugo*, claramente cautivado, comparó la bóveda con «un pájaro que extiende sus alas en toda su anchura para volar: plantado en sus firmes columnas se eleva hacia las nubes».

Modos de visión

Comprendemos ese punto de vista cuando abrimos el Salterio de San Luis, que fue pintado para un par de ojos concreto: el de Luis IX, rey de Francia (1226-1270). Recitar los salmos era una forma de guiar la mente del rey hacia Dios, y las miniaturas le ayudaban a fijar su mirada en la dirección correcta. Ello es evidente desde la B inicial con la que comienza el primer salmo (véase fig. 1, página 8). En la mitad superior de la letra el rey David espía desde una ventana a Betsabé desnuda, que está tomando un baño. Mirar proporcionaba oportunidades para el pecado tanto como para la salvación. En la mitad inferior de la letra se muestra a Luis el ejemplo de un modo de visión más espiritual y elevado. Aquí su homólogo del Antiguo Testamento, colocado sobre un motivo de rombos con flores de lis, se arrodilla en actitud de arrepentimiento ante Dios entronizado y rodeado de una orgullosa mandorla o halo en forma de almendra.

Esto indica que Dios no está físicamente presente ante el regio espectador, sino que es el objeto de una visión más elevada. Las formas abstractas y las líneas onduladas eran los medios a través de los cuales los artistas medievales distinguían diferentes niveles de realidad dentro de una pintura. Uno de los problemas para el espectador actual del arte gótico es comprender y diferenciar estas complejas indicaciones visuales.

A finales del siglo XII, Ricardo de San Víctor (muerto en 1173), prior de la abadía parisiense del mismo nombre, escribió un comentario sobre el Apocalipsis del Nuevo Testamento o Libro de la Revelación, en el que, al formular cuatro distintos modos de visión, distinguía entre los niveles de visión «espirituales» y los «corpóreos». La visión «corpórea» se dividía en dos niveles. El primero entrañaba abrir nuestros ojos a «las figuras y colores de las cosas visibles en la simple percepción de la materia». El segundo modo de visión corpórea también suponía observar la «apariencia externa» de algo, pero viendo además su «significado místico». El ver una imagen a través de otra de este modo no era exclusivo del arte gótico, pero se convirtió en un medio cada vez más importante por el cual las imágenes se utilizaban como herramientas para el conocimiento. El tercer nivel era el de la percepción espiritual, que, según Ricardo de San Víctor, suponía el descubrimiento de «la verdad escondida de las cosas... por medio de las formas y figuras, y por la similitud de



las cosas». Este nivel es el que mejor corresponde a la revelación experimentada por san Juan en el Apocalipsis. El cuarto nivel era el modo místico, que implicaba la «contemplación pura y simple de la realidad divina» tal como se describe en I Corintios 13, 12: «porque ahora vemos a través de un cristal, oscuramente; pero luego veremos cara a cara».

Estos conceptos no eran sólo distinciones teológicas. Estaban directamente relacionados con el tipo de imágenes que realizaban los artistas y que sus patronos querían ver. Los libros de imágenes más populares del siglo XIII eran los que ilustraban la visión del Apocalipsis de San Juan. Reyes, reinas, obispos y preladados reflexionaban sobre estos libros lujosamente iluminados precisamente porque podían identificarse con el evangelista, cuya visión espiritual había presenciado el rostro de Dios cara a cara al final de los tiempos. El ciclo estándar del Apocalipsis, que contenía muchas escenas, se desarrolló por vez primera en Inglaterra (véase fig. 5). Estas escenas se usaron más tarde para crear otras formas de arte, como el tapiz monumental tejido en París a finales del siglo XIV para Luis de Anjou (1384-1417; fig. 7). Un elemento cada vez más presente tanto en los manuscritos como en las versiones monumentales fue el propio san Juan, asistiendo de pie como espectador dentro de las otras escenas. Servía como

7. Visión espiritual de san Juan descrita en Apocalipsis 12: la gran batalla en el cielo, del *Tapiz del Apocalipsis*, París, ca. 1380. Altura, 4,3 m. Castillo de Angers.



mediador entre el espectador y la experiencia visionaria, en ocasiones mirando la escena desde una ventana, pero siempre expresando una respuesta activa a lo que estaba viendo.

La dinámica figura de san Juan encarna la diferencia crucial entre nuestra noción actual de visión y la idea que se tenía en la Edad Media del funcionamiento de la misma. Mientras nosotros tendemos a pensar en la visión como algo pasivo, como el reflejo de las imágenes invertidas sobre la retina, en la Edad Media se consideraba que tenía un poder enormemente activo. La vista era una fuerza potente, tanto para los filósofos escolásticos, que hacían diagramas sobre los rayos de luz en sus tratados de óptica, como para los granjeros preocupados porque sus vacas pudieran estar hechizadas por el «mal de ojo». Filósofos como santo Tomás de Aquino (1225-1274) y su maestro san Alberto Magno (ca. 1200-1280) creían que era un órgano tan poderoso que podía dejar su impronta tangible sobre la materia. A las mujeres embarazadas se les advertía de que no miraran nada feo o darían a luz a un monstruo. Uno podía ser literalmente contagiado por una mirada envenenada. Cualquiera podía encantar (hoy diríamos embrujar) a sus enemigos mediante magia con la imagen, un crimen del que fue acusado en 1303 el papa Bonifacio VIII (1294-1303). Las visiones sobre las que discutían los escritores medievales no sólo incluían las corpóreas de cada día o las espirituales experimentadas por san Juan, sino también las apariciones extraordinarias de portentos, los sueños, las visitas de los muertos y la posesión demoníaca. En un mundo cargado de presencias, tanto visibles como invisibles, las imágenes de las cosas eran mucho más poderosas de lo que lo son hoy en día.¹

Esto era particularmente cierto por lo que se refiere al sacramento de la misa, el centro de la vida de todo cristiano, que se fue convirtiendo progresivamente en una experiencia teatral, que tenía su punto culminante en la elevación del pan o la hostia consagrada. El modelo para todas las transformaciones visuales era el propio sacramento. Según los edictos del IV Concilio de Letrán de la Iglesia romana de 1215, se trataba de «una transformación única y maravillosa» del pan y del vino eucarísticos en el cuerpo y la sangre de Cristo. Místicos como santa Catalina de Siena (1347-1380) y santa Brígida de Suecia (ca. 1300-1373) se inspiraron directamente en sus visiones de la Eucaristía. En una miniatura que ocupa toda una página de un manuscrito italiano sobre la vida de santa Brígida, en el que se representa la celebración de la misa, la santa tiene una línea de visión directa hacia Dios. Dos haces de luz se proyectan hacia abajo desde las manos de la Virgen y de Cristo, entronizados en el plano más alto del cielo, y se juntan en un único haz antes de entrar en los ojos de la santa, que se halla sentada (fig. 8). Imágenes como ésta, que relataban las experiencias visionarias de los místicos, permitían a los cristianos corrientes acceder a cosas situadas más allá de sus propios poderes de visión.

8. Visión mística de Dios de santa Brígida, según las *Revelaciones de santa Brígida de Suecia*, ca. 1400. Miniatura sobre pergamino; 26,8 x 19 cm. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 498, fol. 4v.



9. La visión maravillosa del rey Evelac, procedente de *L'estoire de Saint Graal*, ca. 1316. Miniatura sobre pergamino; 8,3 cm. Londres, British Library.

El atónito monarca trae dos velas para ver mejor las extrañas apariciones nocturnas y coge de la mano a un sirviente que ha empezado a sentir miedo, como si fuera el ángel mostrando a san Juan la visión del Apocalipsis.

La importancia adquirida por la experiencia visual no sólo transformó la vida religiosa. En las cortes de Europa, las imágenes tuvieron también un papel cada vez más importante, tanto en la propaganda pública como en el placer privado. Los gobernantes que buscaban extender su autoridad en sus territorios en expansión se fueron haciendo más visibles a sus súbditos a través de estatuas y espectáculos. Los nobles emplearon el cada vez más sofisticado sistema visual de la heráldica para distinguir sus linajes y hacerse valer en lucrativas alianzas matrimoniales. La corte era, por su propia naturaleza, un mundo de apariencias artificiales. El *ethos* del amor cortés estaba basado también en la teoría de la visión. En poemas y pinturas se describía al amante golpeado en el ojo por la flecha del dios del amor o embrujado por la encantadora visión de la amada. En la escena laica, en contraste con la esfera religiosa, la mujer tendía a ser el objeto, más que el sujeto, de la visión. Pero no deberíamos establecer una diferencia muy acusada entre el observador y el observado. Las dos formas más importantes de entretenimiento en la época –los autos sacramentales y los torneos caballerescos– eran espectáculos en los que no se distinguía entre el público y los participantes.

La interacción de la imagen y el espectador puede verse no sólo en el Apocalipsis gótico, sino también en las ilustraciones de las historias de amor cortés o las novelas de caballería. La percepción no se formula de manera diferente a como lo hace

en sus manifestaciones más místicas, según se puede apreciar en una de las miniaturas de un volumen suntuosamente iluminado de las novelas artúricas realizado para un rico patrón de Saint Omer o de Terouanne, en el Flandes francés (fig. 9). Aquí, al principio de la historia de la búsqueda del Santo Grial, el artista pinta las cosas extrañas que vio durante la noche el rey pagano Evelac, no en un sueño, sino en una visión estando despierto. En el momento culminante, ve a un hermoso niño que entra en una habitación sin abrir la puerta, un efecto evocado sutilmente con capas transparentes de pintura. Esta visión difiere de las usuales sobre monstruos y maravillas de las novelas medievales, porque mientras el rey se va a la cama, le habla una voz: «Evelac, tal como el niño entró en tu habitación, así el Hijo de Dios entró en la Virgen María». El gobernante pagano se convierte así al cristianismo. La miniatura es una representación de la concepción milagrosa de la Virgen, tantas veces representada en términos simbólicos en las pinturas religiosas. Ello sugiere que no debemos establecer una distinción muy rígida entre las experiencias religiosas y las profanas. No existían modos de visión religiosos y profanos en el arte gótico, únicamente diferentes grados mediante los cuales se podía conducir al público a un reino espiritual más alto a través del trampolín de los sentidos.

Ver y saber

En los primeros años del siglo XIII, mientras se construían las nuevas catedrales de Chartres y Notre-Dame de París, estaba emergiendo una nueva institución que reemplazó al monasterio como centro principal del aprendizaje medieval: la universidad. Estudiantes de toda Europa acudían a la universidad de París, donde los escritos de Aristóteles sobre ciencias naturales, controvertidos al principio y disponibles desde hacía poco en traducciones al latín a partir de las versiones árabes de los textos originales griegos, se convirtieron pronto en el núcleo del currículum. Es importante recordar que estas nuevas instituciones urbanas estaban bajo la jurisdicción de la Iglesia y que muchos de los más famosos maestros en París, Oxford y Bolonia pertenecían a las nuevas órdenes mendicantes de los franciscanos y los dominicos.⁷ Aristóteles presentaba un modelo de percepción radicalmente distinto al que había dibujado san Agustín o al de los cuatro niveles que había descrito Ricardo de San Víctor. Él colocaba la visión en lo más alto de la jerarquía de los cinco sentidos humanos e insistía en que el conocimiento sólo se podía obtener a través de la percepción del mundo visible. Para un aristotélico como Roger Bacon (ca. 1214-ca. 1292), que estudió en Oxford y París, «toda la verdad de las cosas del mundo reside en el sentido literal... porque nada es inteligible del todo a menos que se nos presente ante los ojos».



10. La Virgen María y Cristo en la visión mística de santa Brígida, procedente de las *Revelaciones de santa Brígida de Suecia*, ca. 1400 (detalle de la fig. 8). Miniatura sobre pergamino; 26,8 x 19 cm. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 498, fol. 4v.

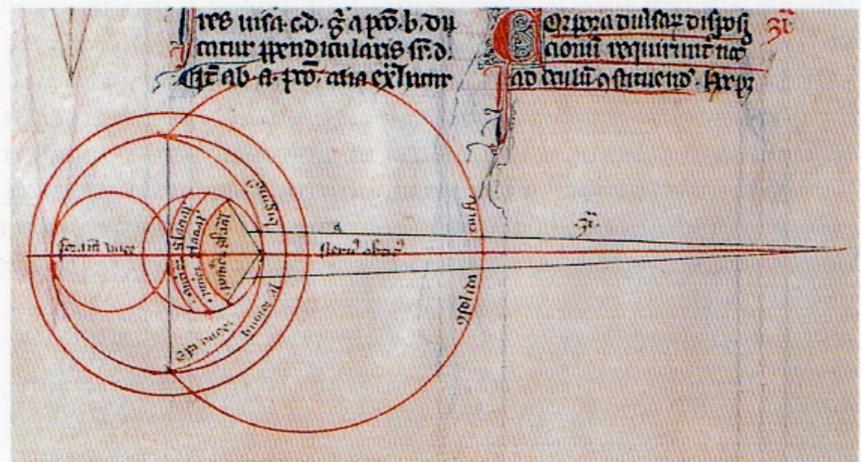
11. Diagrama del ojo, procedente de la *Perspectiva communis* de John Pecham, ca. 1320. Tinta sobre pergamino; página, 18 x 11 cm. Oxford, Bodleian Library.

Las «especies», o rayos que van del objeto a la vista, caen en la superficie esférica convexa de la pupila del ojo, que es el primer círculo a la izquierda, pasando después a través de los tres humores del ojo y a lo largo del nervio óptico hacia la derecha.

¿Cómo se presentaban las imágenes góticas a los ojos de la gente? En la Edad Media, básicamente, había dos teorías, totalmente distintas, sobre cómo el ojo capta un objeto: la de la extraversión y la de la introversión. La de la extraversión consideraba el ojo como una lámpara que emitía intensos rayos visuales que se posaban literalmente sobre un objeto y lo hacían visible. Esta teoría, esencialmente platónica, había sido la más común durante la Alta Edad Media, mezclada con creencias populares como la de los poderes del mal de ojo. Pero entrañaba problemas. No explicaba por qué, si la fuente de la visión son nuestros ojos y no algo externo a ellos, no podemos ver en la oscuridad. Tampoco aclara el fenómeno de las imágenes que persisten después de haber observado un objeto brillante.

La teoría alternativa, llamada introversión, daba el argumento contrario: era la imagen, no el ojo, la que proyectaba los rayos hacia fuera. En parte porque Aristóteles parecía que había estado a favor de esta noción, era la que estaba en auge en el siglo XIII, expuesta elocuentemente por los expertos en los fundamentos geométricos de la óptica, a quienes se llamó «perspectivistas». La introversión describía cómo el propio objeto emitía al aire «especies» que llegaban al ojo en líneas rectas o rayos a través de una pirámide visual cuyo vértice era el ojo y cuya base era la cosa vista. El estatus receptivo del ojo se ponía en evidencia a menudo en imágenes de gente que tenía visiones, en las que los rayos se representaban como si fluyeran del objeto divino al sujeto que tenía la experiencia (fig. 10).

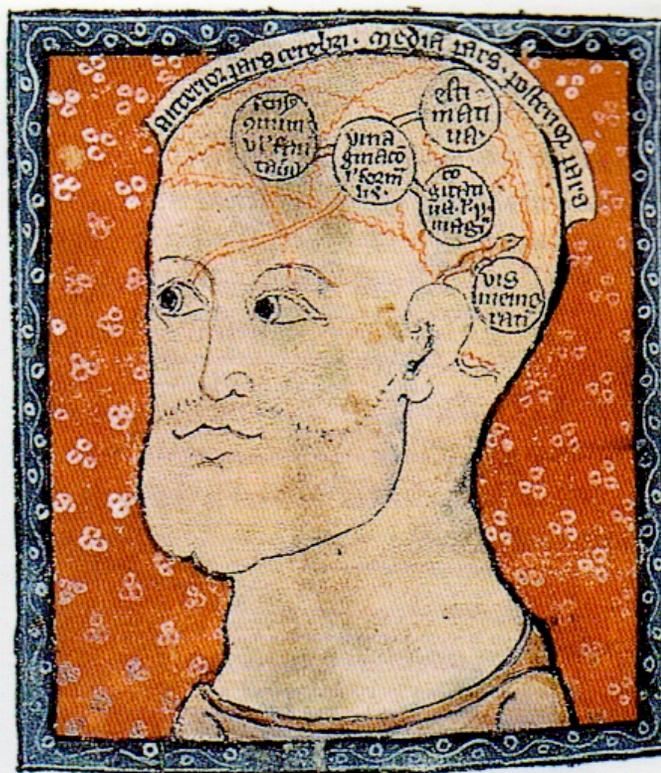
John Pecham (ca. 1235-1292), como Roger Bacon, escribió tratados de óptica. Para ambos estudiosos la visión era más fiable cuanto más ligada estaba a la geometría. Las líneas rectas de luz, justo en el centro del cono de luz, se consideraban más fiables que los rayos que eran refractados al pasar de un medio a otro y aparecían doblados, como sucede con un bastón cuando se introduce en el agua. Pecham era arzobispo de Canterbury y, como muchos eruditos franciscanos, quería emplear el conocimiento



científico para lograr una mayor comprensión de las Escrituras. Dibujó cuidadosamente la anatomía del ojo (fig. 11) y, siguiendo al sabio árabe al-Hazen (965-ca. 1040), distinguió sus cuatro capas y sus tres humores. Insistió en que el poder de la vista residía en el humor glacial, que describió como algo parecido al cristal y sensible a la luz.

La visión, no obstante, no se completaba en el ojo. Una persona sólo percibía algo cuando las «especies» viajaban al cerebro, donde se situaban los sentidos internos. El sistema de las cinco cavidades o ventrículos, dibujado en un diagrama de Cambridge de principios del siglo XIV (fig. 12), presenta el esquema del influyente filósofo árabe Avicena (980-1037). Ilustra cómo las especies visibles pasaban primero al «sentido común» o *sensus communis*, colocado en la parte delantera del cerebro, que aprehendía las apariencias. Después venía la cavidad de la imaginación, la *ymaginatio vel formalis*, que retenía estas formas; encima de ésta, la *estimativa* las juzgaba. Más atrás, ligado al primer tipo de imaginación, había un segundo tipo, denominado *cogitativa*, que componía y combinaba las imágenes, como cuando uno imagina criaturas híbridas o fantásticas. Finalmente, en la parte trasera de la cabeza, estaba el almacén de la memoria, la *vis memorativa*, con su pequeña trampilla, el «gusano del cerebro», que se abría para dejar entrar y salir las imágenes. Éste era el motivo, se pensaba, por el que muchas personas, al intentar acordarse de algo, echaban la cabeza hacia atrás, permitiendo así a las cosas fluir desde las cámaras de la imaginación hacia la cavidad anterior de la memoria. Este esquema muestra que la gente en la Edad Media concebía lo que nosotros consideramos un proceso en gran parte psicológico en términos muy físicos y materiales.

El modelo de visión de la teoría de la introversión, ligado con esta idea receptiva de la comprensión, cambió no sólo el modo en que los artistas pensaban que veían, sino las imágenes que realizaron y el modo en que la gente las contempló. Porque este sistema daba, tanto a los objetos como a los espectadores, un papel activo en la percepción. Estableció una diferencia crucial entre sujeto y objeto, entre ver y ser visto, lo que a la vez «objetivaba» la cosa vista y «personalizaba» al sujeto que la miraba. Ver algo ahora significaba lograr un conocimiento directo de un objeto del mundo exterior.



12. Diagrama del cerebro con sus cinco cavidades según Avicena, ca. 1300. Miniatura sobre pergamino; folio, 21,7 x 14,2 cm. Cambridge, University Library.

La mirada fija de esta figura es sólo el primer paso en el proceso por el cual la vista lleva al conocimiento a medida que las «especies» viajan a través estos «sentidos internos» en el sujeto que percibe hasta convertirse en objetos de un modo de conocimiento superior.



13. CÍRCULO DE SIMONE MARTINI (activo en 1315-1344) y LIPPO MEMMI (ca. 1317-1347), *La glorificación de santo Tomás de Aquino*, ca. 1340-1345. Pintura al temple sobre tabla; 3,75 x 2,58 m. Pisa, Santa Caterina.

Esta tabla, propaganda sobre el papel desempeñado por el santo recién canonizado en la batalla contra las ideas heréticas, fue concebida para un altar y muestra la inspiración divina que el santo recibe de Dios y su transmisión de este conocimiento a los que están por debajo. Se estructuró para que fuera visible a distancia con claridad. Las líneas internas de visión, guiadas por los rayos dorados representados en la superficie, son un medio de organizar geoméricamente el punto de vista de los que miran desde fuera.

Estos temas de la verdad óptica y la geometría de los rayos visuales no estaban totalmente divorciados de la práctica artística. Pueden advertirse en una tabla pintada para la iglesia de los dominicos en Pisa que representa el triunfo de santo Tomás de Aquino (fig. 13). Dios inspira al santo desde arriba por medio de unas líneas doradas de luz trazadas geoméricamente. Otras líneas surcan la brillante pintura para enlazar y tocar los libros de Moisés, san Pablo y los cuatro Evangelistas. También dirigiendo sus libros abiertos como si fueran pistolas de rayos encontramos a Platón y Aristóteles, de pie, un nivel por debajo, representando la deuda de santo Tomás de Aquino con el saber clásico. Pero en esta batalla de libros también hay enemigos a quienes vencer, como el filósofo árabe Averroes (1126-1198), que afirmó que el conocimiento racional era superior a la fe: yace vencido en la parte inferior. Un solo rayo de luz atraviesa el libro herético, colocado boca abajo en el suelo. También en esta parte inferior se sitúan unos grupos de clérigos y seglares bañados por los rayos del saber que emanan del libro abierto apoyado en el pecho del santo, en el que está escrita la frase bíblica «Mi boca hablará la verdad y la maldad es una abominación para mis labios». Esta tabla se encuentra a caballo entre una cultura oral anterior y la cultura visual moderna. Aunque los dominicos insistieron en la predicación en la batalla contra la herejía, aquí la palabra de Dios se comunica a través de un orden visual. La imagen se ha convertido en dogma e ilumina el símbolo del conocimiento.

Esta pintura establece una relación directa entre la visión y el conocimiento, sobre la cual había tratado el dominico Tomás de Aquino en su *Summa Theologica*. De igual modo que nosotros usamos la expresión «ya veo» con el sentido de «comprendo», para Tomás de Aquino la palabra *visio* significa más que la sola visión. «Este término –escribe–, considerando la certeza y la naturaleza especial de la vista, se ha extendido en el uso corriente al conocimiento por medio de todos los sentidos y ha llegado incluso a incluir el conocimiento intelectual, como en Mateo 5, 8: “Bienaventurados sean los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios”». El retablo de Pisa, como la mayoría de las imágenes góticas, no era considerado por los contemporáneos en primer lugar como una obra de arte, sino como algo mucho más poderoso e instrumental, debido a su capacidad no sólo de reflejar el mundo, sino de remodelarlo a imagen de Dios.