



JOSÉ LUIS
CORRAL

EL ENIGMA DE LAS
CATEDRALES

MITOS Y MISTERIOS
DE LA ARQUITECTURA GÓTICA

Lectulandia

Fue aquél un tiempo, en fin, en el que la luz y la esperanza parecieron impregnarlo todo; una época en la que los europeos fueron capaces de construir una de las más luminosas creaciones artísticas de la humanidad: la catedral gótica.

JOSÉ LUIS CORRAL,
Fulcanelli. El dueño del secreto

Este libro es fruto de diez años de trabajo continuado, consultas en archivos y viajes sobre el universo de las catedrales góticas. Para una lectura más ágil, se han eliminado las notas a pie de página y las referencias documentales, pero se ha mantenido la bibliografía.

Éste no es un libro de historia de arquitectura, sino un ensayo para comprender en toda su extensión lo que significaron las catedrales góticas para la humanidad del Occidente medieval entre los siglos XII y XVI. Se trata de un esfuerzo interpretativo dirigido a los lectores interesados en el conocimiento de una de las manifestaciones más apasionantes del genio creador de los seres humanos.

Una catedral gótica puede explicarse como un edificio compuesto por materiales de construcción organizados según unas determinadas técnicas y presentado con un determinado estilo; pero es también un texto semiótico que contiene un mensaje expresado a través de unas claves que es preciso conocer para poder entenderlo en su totalidad. Sin duda, uno de los edificios más notables de la historia de la arquitectura universal.

Lectulandia

José Luis Corral

El enigma de las catedrales

Mitos y misterios de la arquitectura gótica

ePub r1.0

FLeCos 23.03.16

Título original: *El enigma de las catedrales*

José Luis Corral, 2012

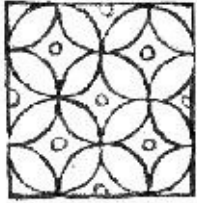
Editor digital: FLeCos

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

1

El mundo en tiempos del gótico



El gótico en el imaginario

El día de Navidad de 1886, un joven francés descreído pero a la vez sensible, llamado Paul Claudel (1868-1955), entró en la catedral de Nuestra Señora de París. Según cuenta el propio poeta y dramaturgo en su correspondencia veintiséis años más tarde, allí mismo se convirtió al catolicismo, y lo hizo ante la repentina revelación que presintió dentro de la catedral, mientras escuchaba absorto los solemnes sonos del magnificat. «En un instante mi corazón fue tocado, y creí [...]. Las lágrimas y los sollozos acudieron a mí y el canto tan tierno del *Adeste fideles* aumentaba mi emoción», escribió Claudel.

Desde luego, en la fulminante conversión de este escritor algo tuvo que ver la mezcla de la solemne liturgia de los oficios religiosos de la Navidad con la imponente presencia de la catedral gótica parisina, una imagen que no olvidaría jamás y que en otro momento lo llevó a escribir, cuando visitó la catedral de Chartres: «¡He aquí el paraíso recobrado!» En cierto modo, a Claudel no le faltaba razón; la catedral de Chartres fue concebida para ser la imagen del paraíso cristiano en la tierra. Es evidente que el impacto que le produjeron ambos templos góticos marcó sus sensaciones desde entonces y despertó las creencias religiosas de Paul Claudel, que en 1949 fue elegido miembro de la Academia Francesa.

Algo similar le ocurrió a ese fascinante y misterioso personaje, tal vez el último representante de la críptica tradición de los alquimistas medievales, conocido con el seudónimo de Fulcanelli, quien en 1922 comenzó su libro *El misterio de las catedrales* con las siguientes frases: «La más fuerte impresión de nuestra primera juventud —teníamos a la sazón siete años—, de la que conservamos todavía un vívido recuerdo, fue la emoción que provocó en nuestra alma de niño la vista de una catedral gótica. Nos sentimos inmediatamente transportados, extasiados, llenos de admiración, incapaces de sustraernos a la atracción de lo maravilloso, de lo inmenso, de lo vertiginoso que se desprendía de esta obra más divina que humana.»

Ambos personajes quedaron asombrados, aunque en sentidos diferentes, ante el impacto de la visión del interior de una catedral, anonadados por la monumentalidad de su fábrica, pero también por el tornasol de luz y de color que brilla a través de sus vidrieras. En su interior, una catedral gótica semeja una especie de acumulador de luz mística, pues no en vano está ideada para provocar en el ser humano la sensación de estar recibiendo toda la luz y la energía de la tierra y del cielo.

Y es que, desde su origen a mediados del siglo XII, las catedrales góticas han ejercido una fascinación extraordinaria en cuantos las han contemplado, hasta tal punto que se han convertido en la huella más reconocible de una fabulosa y legendaria Edad Media en el imaginario colectivo europeo. Como ha señalado el historiador francés Jacques Le Goff, «los monumentos *maravillosos* de la Edad

Media que han dejado en el imaginario europeo una imagen mítica son esencialmente la catedral y el castillo».

Y así es: el castillo, como símbolo del poder secular ejercido por reyes, señores y caballeros, y la catedral, como icono de la ideología cristiana dominante en la Europa medieval, son los dos hitos imprescindibles en la representación arquitectónica del Medievo europeo.

Reconocida por historiadores del arte y arquitectos como «una de las invenciones más extraordinarias del genio occidental», la arquitectura gótica, y especialmente la catedral como su máxima y completa expresión, ha despertado una enorme fascinación entre cuantos se han acercado a ella, incluso desde las miradas más rabiosamente vanguardistas y contemporáneas.

Pero no siempre alcanzó ese reconocimiento. Algunos intelectuales de la Italia del Renacimiento, empeñados en denostar todo cuanto se produjo en la Edad Media, calificaron al gótico como el «arte de los godos», es decir, de los bárbaros, en un intento, que tuvo éxito, de descalificarlo como un arte sublime y exquisito, a la vez que conseguían que los artistas lo abandonaran a lo largo del siglo XVI para restaurar una estética clásica de corte e inspiración grecorromanos.

El gran Rafael Sanzio (1483-1520) fue uno de los primeros, si no el primero, en utilizar el término «gótico» para definir en sentido peyorativo el estilo artístico que había monopolizado la arquitectura, la pintura y la escultura europeas entre los siglos XIII y XV; y lo siguió con entusiasmo Giorgio Vasari (1511-1574), cuyas opiniones estéticas tanto influyeron en el arte europeo de la segunda mitad del siglo XVI. Pero antes que ellos, muchos artistas e intelectuales del siglo XV ya habían renegado de los precedentes culturales más inmediatos y habían buscado en tiempos más remotos nuevas fuentes de inspiración para la creación artística. La civilización grecorromana se contempló entonces como el único modelo de referencia, y la mayoría de los humanistas del Renacimiento se refirieron a ella como un tiempo clásico y glorioso; en consecuencia, todo lo producido en el Medievo fue criticado con dureza y con no pocas dosis de injusticia.

La visión defectuosa e interesadamente desenfocada que algunos de esos intelectuales de finales del *quattrocento* transmitieron con respecto a todo el milenio que se extiende entre la caída del Imperio romano de Occidente y el Renacimiento fue acompañada de epítetos despectivos que todavía hoy perduran en el imaginario colectivo. Esos «tiempos medios» fueron identificados con una época oscura, salvaje, bárbara, brutal y lúgubre, dominada por la brujería y la Inquisición, olvidando que aplicar calificativos tan genéricos a mil años de historia significa agrupar bajo una misma definición a épocas y espacios tan distintos como la Inglaterra del siglo VII, la Francia del XII o la Italia del XV.

Pero la influencia de esos artistas fue tal que la visión negativa del Medievo transmitida durante el Renacimiento logró un éxito contundente. Esa idea de que a

mediados del siglo XV el ser humano había logrado superar un tiempo de tinieblas se asentó con fuerza, olvidando que en la Edad Media brilló la cultura del Bagdad de los abasíes, de la Córdoba de los omeyas, del París de Abelardo y la primera universidad, y que en los siglos XII y XIII se edificaron los asombrosos templos románicos y góticos.

Sólo en el siglo XIX, con el triunfo del Romanticismo en Europa, se recuperó una cierta imagen idílica y amable de ese tiempo medieval tan denostado por el Renacimiento y la Ilustración. La construcción nacional de los países de Europa en el siglo XIX, no exenta de profundas connotaciones fantásticas, buscó sus señas identitarias en el Medievo, en los Estados nacionales originados a partir de la formación de las monarquías feudales en los siglos XI y XII. Los europeos modernos reconocieron el legado del mundo antiguo, pero no enraizaron sus hitos fundacionales en la tradición política de los romanos, sino en la de los germanos, los húngaros, los anglosajones, los suecos, los francos o los visigodos, pueblos y entidades étnicas consolidados precisamente en la Edad Media.

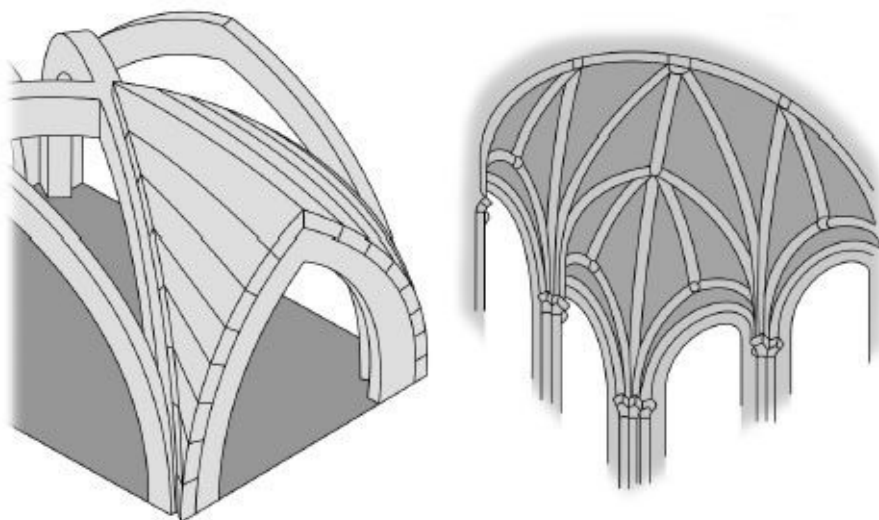
La amable visión ideográfica que de este periodo se ofreció en el siglo XIX asentó un nuevo estereotipo, el de una bucólica sociedad de campesinos trabajando los campos, con un fondo en el que una aldea en torno a una iglesia románica se recostaba en la ladera de un cerro coronado por un castillo donde departían en cortes de amor elegantes damas y apuestos caballeros, o una ciudad de mercaderes y burgueses con tiendas y talleres a la sombra de una estilizada catedral gótica.

Pese a ello, se mantuvo la visión desdeñosa transmitida durante el Renacimiento, y la medievalidad sigue siendo hoy, en el siglo XXI, una cualidad que la mayoría de la gente relaciona con lo bárbaro y lo inculto; basta con recurrir al forzado uso que suele hacerse del adjetivo «medieval» por algunos medios de comunicación cuando se aplica a hechos contemporáneos referidos a ciertos regímenes políticos dictatoriales, o a algunas prácticas económicas y sociales retrógradas, o a actitudes mentales reaccionarias.

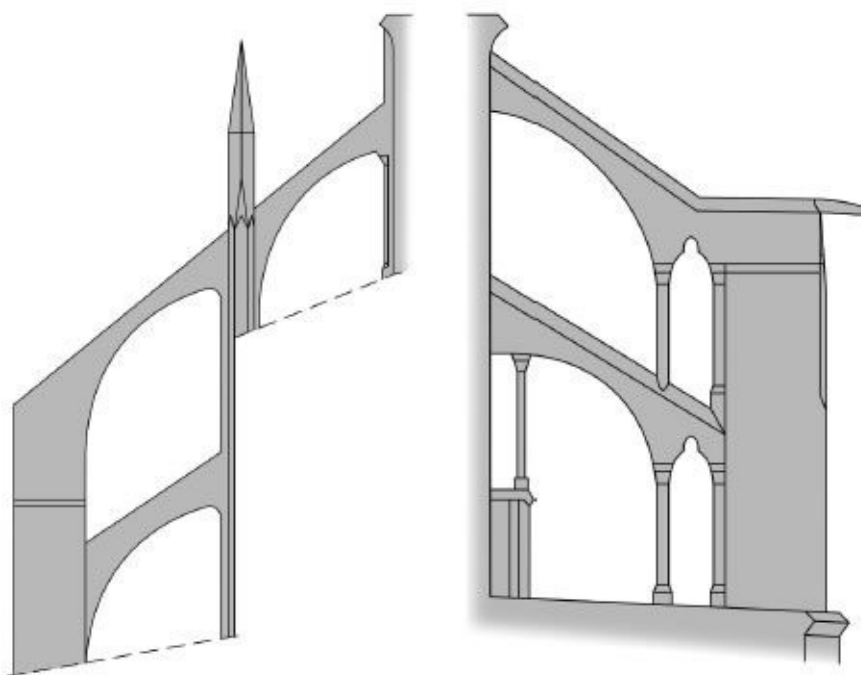
No obstante, la afición por lo exótico, el recurso a lo misterioso y lo atractivo de ciertas experiencias medievales, como el Camino de Santiago, por ejemplo, resultan seductores para los gustos contemporáneos. Así, esa imagen tópica de la supuesta Edad Media se ha colocado de nuevo en el centro de modas culturales, y por todas partes se recrean leyendas, mitos o historias medievales, proliferan ferias, mercados y fiestas inspiradas en el Medievo y abundan películas, cómics, novelas e incluso juegos de ordenador de ambiente medieval.

En esta imagen mediática de la Edad Media, el arte románico se ha convertido en un estilo de identidad «clásica», como si los ambientes románicos fueran los genuinos y auténticos de esa época, en tanto lo gótico se reserva para una especie de Edad Media ideal e imaginaria, una suerte de futuro fantástico, aunque casi siempre calamitoso y sombrío. Así, cuando un cineasta, un ilustrador o un decorador han

querido transmitir la imagen de una Edad Media real lo han hecho mediante una escenografía románica: ábsides románicos, salas con arcos de medio punto, galerías de arquerías románicas, pinturas murales de amplio colorido, y vestuario y *attrezzo* basados en los siglos XI y XII; por el contrario, cuando se ha querido presentar una Edad Media idealizada y ahistórica, se ha acudido a la estilización del estilo ojival, a los arcos apuntados, a las naves góticas, a los pilares fasciculados, a pináculos y gárgolas fantásticos y a estrambóticos vestidos inspirados en las miniaturas y pinturas de ambiente cortesano de los siglos XIV y XV.



Bóvedas de crucería simple y estrellada.



Arbotantes.

Así, lo gótico se ha presentado como símbolo de lo imaginario de la Edad Media, frente a lo románico, que representa lo real de ese periodo.

La idea de arquitectura gótica

Tras el siglo de la Ilustración, marcado por una insistencia obsesiva en la idea de la Razón, el clasicismo y el orden, hacia 1820 soplaron nuevos vientos culturales que anunciaban el Romanticismo, y con ellos una vuelta hacia aquellas manifestaciones artísticas tan criticadas por el Racionalismo ilustrado.

En Francia, muchos ojos se volvieron hacia las viejas, arruinadas y alteradas catedrales medievales. En ese país, cuna del gótico, fue el arquitecto Eugène Viollet-le-Duc el principal impulsor de la recuperación del que comenzó a identificarse como el verdadero y genuino estilo nacional francés. Y para desmontar las furibundas críticas que los arquitectos neoclásicos lanzaron sobre el gótico, Viollet-le-Duc se empeñó en demostrar que la arquitectura gótica estaba basada en un sistema de valores culturales y técnicos cargados de una profunda inteligencia y una sistematización racional; incluso llegó a escribir que, en la planificación de una catedral gótica, «todo está en función de la estructura: la tribuna, el triforio, el pináculo, el gablete; en el arte gótico no existe forma arquitectónica basada en la libre fantasía».

Convertido en el gran defensor del gótico, Viollet-le-Duc realizó una inmensa labor de recuperación y difusión de este estilo, que pronto se convirtió en un referente cultural para los europeos. Despreciado desde el Renacimiento, a mediados del siglo XIX el gótico se erigió en el modelo de numerosas nuevas construcciones públicas y privadas. Así, tras el incendio que destruyó el palacio de Westminster en 1836, los británicos decidieron construir su nuevo parlamento, la imagen de su modelo social decimonónico, una mezcla imposible de parlamentarismo e imperialismo, en estilo neogótico, y lo mismo hicieron los húngaros con el suyo en 1885.

En el siglo XIX, el gótico se reivindicó como estilo artístico, pero también como concepto estilístico. Y fue entonces cuando surgieron importantes investigadores que profundizaron en la arquitectura gótica como nunca se había hecho hasta entonces, y cuyos trabajos serían fundamentales para recuperar el prestigio perdido entre finales del siglo XV y principios del XIX.

Tras más de tres siglos de condena y olvido, la atracción por el gótico se desató por todas partes. Por un lado, sus formas arquitectónicas evocaban, o así lo interpretaban al menos sus nuevos valedores, un tiempo de ensueño, de luz y de fantasía, incluso de libertad creativa, tan querida por el Romanticismo frente a la rigidez del clasicismo racionalista. Y, por otra parte, el gótico se explicaba ahora como un arte nacional que recuperaba la esencia propia de las nacionalidades

européas, basadas en las tradiciones y creencias cristianas y en la especificidad europea de este estilo, exclusivo y definitorio de la cristiandad bajomedieval.

El gótico comenzó a verse entonces como un arte cristiano y europeo, es decir, un estilo de profundas esencias atávicas y de elevados conceptos propios que definían la genuina idiosincrasia cultural de la Europa cristiana y occidental.

El historiador del arte Wilhelm Worringer (1881-1965) escribió en 1911 su importante obra *Formproblem der Gotik (Problemas formales del arte gótico)*, en donde apuntaba interesantes reflexiones sobre la que consideraba estrecha relación entre la arquitectura gótica y el pasado legendario, e incluso la identidad de Europa, definiendo el gótico como «la expresión en piedra de la tradición celta, que simulaba con el diseño de las catedrales los bosques primigenios europeos».

Hans Sedlmayr (1896-1984), nacido en Hungría, obtuvo una plaza de profesor universitario en Alemania, y allí le sorprendió el triunfo del nazismo. Afiliado al partido nacionalsocialista, quizás para no perder su empleo, fue considerado por ello un historiador maldito a partir de 1945. Pero fue él, ahora reeditado, quien en 1950, en su obra *Die Entstehung der Kathedrale* («La gestación de la catedral»), introdujo nuevos aspectos de análisis de la arquitectura gótica, y la idea de que la catedral es la representación poética en piedra de la esfera celeste.

Tras ser denostado y despreciado por los artistas del Renacimiento, tras desaparecer incluso como estilo constructivo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, el gótico fue reivindicado a partir del siglo XIX como el estilo en el que se expresaba la belleza más sublime. Y se llegó a considerar, parafraseando a místicos e intelectuales del Medievo, que puesto que de la belleza divina emanaban todas las cosas bellas, la catedral gótica era una manera de acercarse a la belleza infinita de Dios.

La larga centuria que se extiende entre 1140 y 1270 fue «el siglo de las catedrales». Sólo en Francia se inició la construcción de varias decenas de ellas, y otras muchas en el resto de la cristiandad europea, además de miles de iglesias, monasterios y conventos, y otros edificios de arquitectura civil y militar como castillos, fortalezas, puertas, palacios, lonjas, casas consistoriales, hospitales, albergues, puentes, fuentes, cruces conmemorativas..., y así hasta tal punto que la imagen de la Baja Edad Media está asociada de manera inseparable a la arquitectura gótica, que no sólo es un estilo artístico, sino la seña de identidad de toda una época.

La política

A principios del siglo XI, Europa había perdido muchos de los miedos que la habían atenazado durante la Alta Edad Media.

Desaparecido el Imperio romano de Occidente, la cristiandad occidental se sumió entre finales del siglo V y finales del X en una época de regresión económica y social,

de invasiones y amenazas constantes (musulmanes, vikingos y magiares), apenas mitigada por el efímero brillo del renacimiento carolingio.

Pero en el siglo XI los europeos despertaron a un tiempo nuevo que los marcó para siempre. Las invasiones vikingas se disiparon y en los solares de la Europa nórdica se formaron Estados feudales al estilo de los occidentales; los asiáticos magiares, derrotados por el emperador Otón I en Lechfeld en el 955, se hicieron europeos; y los musulmanes, atascados en el norte de Hispania y en Asia central, se olvidaron de su obsesión por la expansión universal y pasaron a la defensiva.

A comienzos del siglo XI, Europa había renacido de sus cenizas. Transcurrían días dichosos, en los que los caballeros pugnaban por alcanzar fama y gloria en las Cruzadas de Oriente, en las de Hispania o en las guerras feudales internas; días en los que los juglares y trovadores del mediodía francés cantaban poemas y canciones a las damas. Todo indicaba que las «épocas oscuras», las *Dark Ages*, habían quedado atrás.

En el año 1095, en los campos de las afueras de la ciudad francesa de Clermont, el papa Urbano II predicó la Primera Cruzada, que se materializó con éxito cuatro años más tarde, cuando los cruzados entraron victoriosos a sangre y fuego en Jerusalén el 15 de julio de 1099. El dominio de los cruzados se consolidó en los años siguientes en torno al reino cristiano de Jerusalén y a otros principados en Tierra Santa, y se fundaron las tres órdenes religiosas del Temple, el Santo Sepulcro y el Hospital para atender a la defensa de los Santos Lugares y proteger y ayudar a los peregrinos. Nobles segundones de toda la cristiandad marcharon a ultramar en busca de fama y fortuna con el auxilio prometido bajo el emblema de los cruzados.

Inglaterra había superado la fragmentación de la época anglosajona y había sido conquistada y unificada bajo el puño poderoso del rey Guillermo I el Bastardo, el duque normando que en 1066, el año del cometa, se había impuesto en la batalla de Hastings a su rival Haroldo, y se había hecho dueño de la vieja Britania romana. Duque de Normandía y rey de Inglaterra a un tiempo, Guillermo el Conquistador fundó una formidable dinastía de reyes que en el siglo XII gobernaron las tierras a ambos lados del canal de la Mancha, como Enrique II y Ricardo Corazón de León.

En Francia, que a comienzos del siglo XII apenas era un pequeño reino entre París y Orleans, se había asentado la dinastía fundada a finales del siglo X por Hugo Capeto, el monarca que se había proclamado legítimo heredero del trono franco unificado por el legendario Meroveo y asentado por el emperador Carlomagno. Cuando en 1108 el joven Luis VI (rey de 1108 a 1137) fue ungido como rey de Francia, sólo era capaz de asentar su autoridad sobre una porción de tierra de la extensión de un par de condados, pero se proclamaba señor feudal de nobles tan ricos como los duques y condes de Normandía, Aquitania, Borgoña, Champaña y Flandes.

La antigua Hispania seguía dividida en varios reinos y Estados cristianos en el norte (León, Castilla, Navarra, Aragón y los condados catalanes), que se unían y desunían en busca de una alianza definitiva que nunca llegaba, mientras en el sur el Imperio africano de los almorávides había liquidado a los reinos de taifa y había

logrado reunificar de nuevo al-Andalus, el territorio peninsular ibérico bajo dominio islámico que había quedado fragmentado desde el fin del califato de Córdoba, a comienzos del siglo XI.

Italia era un complejo mosaico de repúblicas urbanas independientes y señoríos nobiliarios en torno a ciudades comerciales que pugnaban por un pedazo del mercado mediterráneo y continental desarrollado al abrigo del crecimiento agrícola y urbano.

En el frío norte escandinavo se habían constituido tres Estados en torno a los pueblos sueco, noruego y danés, que habían aceptado el cristianismo como nueva religión, relegando a sus dioses tradicionales al mundo de los mitos y las leyendas.

En el centro de Europa se había consolidado el Imperio germánico, cuyos soberanos se proclamaban herederos del carolingio e incluso, más atrás, del romano de Occidente, por lo que se hacían llamar Sacro Imperio romano germánico.

En el este de Europa, en las inmensas llanuras que se extendían desde los límites de la antigua Germania hasta los confines de la tierra helada de los eslavos, se asentaban reinos y señoríos integrados por una heterogénea mezcla de pueblos autóctonos y de tribus llegadas en sucesivas oleadas de la recóndita Asia.

En el Oriente cristiano, a caballo entre los Balcanes, Grecia y la asiática Anatolia, aún sobrevivía el Imperio bizantino, agazapado en torno a su formidable capital, Constantinopla, cuya iglesia ortodoxa había roto relaciones con la católica de Roma en 1054, en lo que se dio en llamar Cisma de Oriente, la mayor fractura vivida hasta entonces por la cristiandad.

Por fin, en la orilla sur del Mediterráneo, se extendían los imperios y califatos islámicos de los almorávides en el noroeste de África y de los fatimíes en Egipto, mientras más allá de los desiertos de Siria, amenazados por la presencia de los Estados cruzados en Palestina y el Líbano, sobrevivía en medio de constantes sobresaltos el otrora poderoso y brillante califato de los abasíes, en torno a la inmensa ciudad de Bagdad y a los ricos regadíos de Mesopotamia.

A comienzos del XII, la cristiandad crecía y desarrollaba un potencial económico como no se recordaba desde hacía siglos, y ello a pesar de las permanentes convulsiones y revueltas que enfrentaban a sus soberanos y a los numerosos señores feudales, siempre ávidos de más poder y de más tierras.

Las Cruzadas desencadenaron la exaltación de la cruz como el gran símbolo cristiano y la Iglesia supo canalizar hacia Oriente las esperanzas de los que pretendían alcanzar un estatus social y unas riquezas que se les negaban en Europa.

Pero mientras papas y obispos predicaban la unidad de la cristiandad para derrotar al islam en Tierra Santa, en Europa los soberanos cristianos se enfrentaban en guerras encarnizadas para conseguir la supremacía temporal. Luis VI de Francia fue derrotado en 1119 en la batalla de Bremule por Enrique I de Inglaterra, y tuvo que rendirse en Reims. Cada vez más obeso y carente de movilidad, el rey de Francia se recluyó en su palacio de París. Francia parecía perdida ante el empuje de los soberanos normandos de Inglaterra, dueños además de buena parte del noroeste

francés.

En 1135 falleció Enrique I Beauclerc de Inglaterra sin dejar un heredero varón. Su hija Matilde, viuda del emperador Enrique V de Alemania y esposa de Godofredo Plantagenet, conde de Anjou, se proclamó reina de Inglaterra. Esteban de Blois, nieto de Guillermo el Conquistador, hizo lo mismo, pero fue más rápido a la hora de presentarse en la abadía de Westminster para reclamar la corona inglesa. La guerra civil entre los partidarios de los dos pretendientes se extendió por los dominios de los soberanos normandos y tal vez eso salvó a Francia.

El 25 de julio de 1137, Luis VI casó a su hijo y futuro sucesor con la heredera de Aquitania, la duquesa Leonor. Luis VII (rey de 1137 a 1180) se convirtió a los pocos meses de su boda en rey de Francia y, al sumar a sus dominios los territorios aportados por su esposa Leonor, se convirtió en un monarca poderoso y rico. Luis era un hombre pusilánime que no había sido educado para gobernar un reino —pues el heredero era su hermano mayor, Felipe, muerto poco antes a causa de una caída del caballo—, pero se vio abocado a hacerlo y, además, debió acudir a la Segunda Cruzada (1146-1149) a requerimiento del influyente abad Bernardo de Claraval.

Dicha cruzada acabó en un fracaso militar y un fiasco político, y de ella regresaron enfrentados Luis y Leonor, quien había acompañado a Tierra Santa a su consorte. El desencuentro de los dos reales esposos fue dulcificado por el propio pontífice Eugenio III, que acudió a recibirlos y medió entre ellos, sabedor de que una ruptura matrimonial podría significar una nueva guerra civil en la cristiandad. Durante la ausencia de los monarcas franceses, había sido el abad Suger de Saint-Denis quien había gobernado el reino en su calidad de regente de Francia.

Pero el matrimonio no logró superar sus diferencias y, a comienzos de 1151, la ruptura parecía inevitable. Y por si las desavenencias conyugales fueran pocas, a mediados de ese año Leonor conoció al arrojado Enrique Plantagenet, duque de Normandía y conde de Anjou, un joven valeroso y vital que a sus diecinueve años quería comerse el mundo. Leonor y Luis VII se separaron a comienzos de 1152 y, un año más tarde, un concilio reunido en Beaugency resolvió que su matrimonio era nulo de pleno derecho, pese a que habían tenido dos hijas.

Leonor abandonó París y se instaló en Poitiers; desde allí seguía ejerciendo la soberanía ducal de Aquitania. Apenas un mes después de dictaminarse la nulidad de su matrimonio con Luis VII de Francia, Leonor anunció que se casaba con Enrique Plantagenet, quien además fue coronado al poco tiempo como rey de Inglaterra, título que añadió a los de duque de Normandía y conde de Anjou, recibidos de su herencia paterna, y al de duque de Aquitania por su matrimonio con Leonor, convertida a su vez en reina de Inglaterra. Un verdadero cataclismo político convulsionó la cristiandad. Enrique II, llamado «el León», se había erigido en apenas dos años como el monarca más poderoso de toda Europa, soberano de Inglaterra y de la mitad de las tierras sobre las que el rey de Francia reclamaba en vano la supremacía.

En ese tiempo, la risa se consideraba una señal diabólica. Aristóteles había escrito

que, de entre todos los animales de la creación, únicamente el hombre era capaz de reír. Pero Dios no reía, ni Cristo rió jamás. Leonor y Enrique reían y convirtieron su corte en una nueva Camelot. El reinado de Enrique acabó lastrado por su enfrentamiento con su esposa y sus hijos y manchado en 1170 por el asesinato del arzobispo Tomás Becket, canonizado sólo tres años más tarde, precisamente ante el altar de la catedral de Canterbury.

Luis VII de Francia se volvió a casar: primero con Constanza de Castilla, de la que tuvo dos hijas, de nuevo inhábiles para reinar, y después con Adela de Champaña, quien sí le dio el hijo varón que continuaría el linaje de los capetos. Precisamente ese hijo, el futuro rey Felipe Augusto, fue coronado en la catedral románica de Reims, viviendo todavía su padre, en 1179. Por su parte, Leonor y Enrique II tuvieron varios hijos, entre ellos los reyes de Inglaterra Ricardo Corazón de León y Juan sin Tierra.

A pesar de la bonanza de los tiempos, ésta fue una época de constantes conflictos y enfrentamientos. Pese a su carácter pusilánime, el rey Luis VI de Francia se había visto envuelto en numerosas revueltas políticas y en no pocas contiendas militares: llegó a realizar hasta veinticinco campañas entre 1108 y 1131, cuando su creciente gordura le impidió volver a salir a disputar sus pependencias. Como reseña el historiador Thomas Bisson en su análisis sobre el siglo XII, la primera mitad de esa centuria fue una época de violencia y luchas en la que se llegaron a cometer asesinatos para hacerse con el control de algunos obispados de Francia, y la nobleza construyó un ingente número de fortalezas y castillos, cada vez más amplios y poderosos, para protegerse de sus enemigos.

Y esa violencia se proyectó también fuera de Europa. En 1095, el papa Urbano II había convocado desde la ciudad de Clermont a toda la cristiandad para que acudiera a liberar los Santos Lugares, que estaban ocupados por el islam desde mediados del siglo VII; comienzan así una serie de expediciones a Tierra Santa, las Cruzadas, en las que se involucrarán con diversa fortuna monarcas como Luis VII de Francia, Ricardo Corazón de León o el emperador alemán Conrado III.

En el siglo XII, la cristiandad estaba en plena expansión. En la península Ibérica los reinos cristianos ganaban terreno a los musulmanes, y entre 1085 y 1147 se ocuparon ciudades tan importantes como Toledo, Zaragoza o Lisboa; en Oriente, los cruzados parecían llevar la iniciativa ante la debilidad y la división de los musulmanes, al menos hasta que en 1187 Saladino los derrotó en la batalla de Hattin.

Al tiempo que surgía el estilo gótico, las monarquías europeas se estabilizaron y comenzaron a plasmar sus ideas políticas en la aparición del concepto de nación, lo que contribuyó a generar los nuevos Estados, que fueron el origen de buena parte de las naciones modernas de Europa.

Paradójicamente, las ideas universalistas sobre el poder se debilitaron. El papado había conseguido alcanzar su máximo prestigio entre los pontificados de Gregorio VII (1073-1085) y de Inocencio III (1198-1216), tanto que este papa se atrevió a

afirmar que «el sacerdocio es el sol, el reino es la luna. Los reyes gobiernan sobre los respectivos reinos, pero san Pedro lo hace sobre toda la tierra. El sacerdocio proviene de la creación divina; el reino, de la humana». Estas tesis quedaron ratificadas en 1215 en el concilio de Letrán, donde se proclamó la supremacía del poder espiritual sobre el temporal. Durante esos dos pontificados, la Iglesia ganó en independencia, ejerció un mayor peso en la elección de los obispos y consiguió vencer al poder temporal en la llamada «guerra de las Investiduras», al firmar en 1122 el concordato de Worms, y entretanto logró que proliferaran nuevas órdenes monásticas, como los cistercienses, o militares, como los hospitalarios y templarios, y más tarde los dominicos y mendicantes, así como los mercedarios y los franciscanos.

Dentro de la Iglesia, y ya durante los prósperos siglos XI y XII, hubo colectivos que predicaron el retorno a los primeros tiempos de la Iglesia apostólica y de la perfección evangélica, mediante la imitación de la vida de Cristo y la defensa de la pobreza: así ocurrió con movimientos como el de los cátaros o «perfectos» o el de los valdenses, en cuyo ideario convivían los deseos de búsqueda de la santidad, las prácticas ascéticas, el camino hacia la perfección y el iluminismo.

Pese a tantas controversias, la Iglesia pugnó a lo largo del siglo XIII por mantener una cierta supremacía, al menos moral y de prestigio, sobre los poderes temporales; y aunque lo logró durante los siglos XII y XIII, su plan se vino estrepitosamente abajo cuando, a comienzos del siglo XIV, el rey de Francia Felipe IV humilló al papa Bonifacio VIII y obligó a trasladar la sede pontificia de Roma a la ciudad de Aviñón. El Imperio islámico, fragmentado en varios califatos, se colapsó ante la división de poderes locales y la desaparición del califato abasí a mediados del siglo XIII a manos de los mongoles. Y Bizancio, el último gran imperio heredero de la Antigüedad, resultó maltrecho tras ser saqueada en 1204 su capital, la opulenta Constantinopla, por los cristianos de la Cuarta Cruzada; nunca lograría recuperarse del todo y quedó sumido en una larga y extenuante agonía hasta su desaparición en 1453.

Mientras el gótico se desarrollaba y se extendía por toda la Europa cristiana, se fueron configurando nuevas instituciones locales y nacionales, y surgieron cortes y parlamentos. Inglaterra se dotó en 1215 de su Carta Magna, en Francia se estableció una asamblea, y en los reinos cristianos de la península Ibérica se fundaron Cortes. Un cierto equilibrio institucional se impuso entre los distintos poderes políticos. En el siglo XIII culminaron todos esos planes. La Iglesia alcanzó la cima de su poder al conseguir establecer una teocracia pontificia y los Estados nacionales se consolidaron definitivamente.

A mediados de la decimotercera centuria, la sociedad medieval europea estaba asentada en el ideal de bonanza: las monarquías progresaban, la aristocracia vivía un tiempo de ilusiones, el comercio se desarrollaba y convertía a los antaño denostados mercaderes en miembros de las poderosas oligarquías urbanas, la agricultura florecía y los rendimientos agrícolas permitían alimentar a todo el mundo, la Iglesia se desarrollaba al abrigo de la proliferación de órdenes monásticas y militares, la

abundancia de monasterios y el aumento de rentas, y la cultura urbana crecía arropada por los concejos urbanos y el mecenazgo de los obispos. Cualquier ciudad, por pequeña que fuera, se sintió con fuerzas y ánimos para construir una gran catedral gótica.

Pero en el último tercio del siglo XIII las cosas comenzaron a cambiar demasiado deprisa. Diversos factores confluyeron en la economía europea para que esa sociedad opulenta y en desarrollo quedara colapsada. Varios años seguidos de frío intenso, lluvias torrenciales y tormentas devastadoras provocaron una serie de malas cosechas consecutivas y, a comienzos del siglo XIV, las hambrunas se extendieron por toda Europa como hacía al menos dos siglos que no se conocían. Los Estados entraron también en crisis. El papado se descompuso y los papas abandonaron Roma para instalarse en Aviñón. Francia, a principios del siglo XIV, vio cómo en apenas una generación la otrora prestigiosa dinastía de los reyes capetos desaparecía. Las enfermedades se cebaron en una población mal nutrida, especialmente la peste negra, que, tras su virulento primer brote de 1348, se prolongó en varias oleadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIV, diezmando a la población europea. Y la guerra y el bandillaje feudal acabaron extendiéndose por todas partes, enfrentando a los Estados y a los habitantes europeos con una violencia como nunca antes se había producido.

El siglo XIV se convirtió, en palabras de la historiadora Barbara Tuchman, en «una época calamitosa» para los europeos. Y ante tantas convulsiones, se abandonó la construcción de la mayor parte de las catedrales góticas, el símbolo más monumental de una época luminosa. La catedral de Beauvais, concebida para ser la más grande del mundo, quedó interrumpida cuando apenas se había construido el presbiterio, que en Francia se denomina coro (*chœur*); y aunque en el siglo XV se remató el crucero, jamás se terminó; en tanto la de Siena, también diseñada para convertirse en la más grande, tuvo que ver reducido notablemente su ambicioso plan inicial.

El final de la etapa de crecimiento y desarrollo de la sociedad medieval no acabó con el gótico, pero las cosas nunca volverían a ser iguales; la arquitectura gótica derivó hacia formas más artificiosas, en un camino irremediable hacia un lento y largo final desde principios del siglo XIV hasta finales del XVI.

Economía y sociedad

Tras el cambio de milenio, Europa comenzó a recuperarse del retraso de la «oscura» Alta Edad Media. Y es que superado el año mil, en el cual no se produjeron los «terrores» que algunos historiadores del siglo XIX supusieron, la vida cotidiana de los europeos comenzó a dejar de ser tan dura como lo había sido en los primeros cinco siglos del Medievo.

Entre los siglos V y X, la vida cotidiana de la mayoría de los seres humanos que vivían en Europa fue terrible. A la indefensión ante la naturaleza y ante los abusos de

los poderosos se sumaron la miseria endémica, la falta de esperanzas, la ignorancia, las supersticiones, las periódicas hambrunas, las enfermedades, las guerras feudales y las invasiones devastadoras.

Pero a lo largo del siglo XI la situación comenzó a mejorar notablemente. Finalizaron las sucesivas series de grandes invasiones que desde el siglo V habían assolado Europa (bárbaros, musulmanes, vikingos y magiares) y el peligro de una permanente amenaza general se disipó, asentándose entre los europeos una sensación de cierta seguridad desconocida hasta entonces.

La paupérrima economía altomedieval, prácticamente de subsistencia en la mayoría de los ámbitos, se había desarrollado en un medio hostil y desvertebrado: tierras baldías, bosques intrincados, marismas impenetrables, landas lodosas, pantanos cenagosos; probablemente tres cuartas partes de la superficie productiva europea estaban incultas. Pero a partir del siglo XI comenzó un colosal trabajo de roturación de bosques y desecación de humedales. Nuevas tierras se pusieron en producción, se mejoraron las técnicas de cultivo y aumentaron los rendimientos agrícolas. En poco más de dos siglos, se talaron unos setenta y cinco millones de árboles en Europa, lo que supuso un abundantísimo suministro de madera para la construcción de edificios; entre ellos, las catedrales góticas.

La mejora en el rendimiento de los cultivos permitió liberar mano de obra agrícola rural, que emigró a las crecientes ciudades, aumentando así su población y también su demanda de bienes de consumo, y se empleó en los talleres urbanos y en la construcción; sin esa mano de obra, levantar catedrales hubiera resultado imposible. Con ello, la vida urbana, en regresión tras la caída del Imperio romano, se recuperó; y las ciudades crecieron por todas partes como hacía más de medio milenio que no ocurría. En toda Europa la población creció de manera notabilísima, duplicándose e incluso triplicándose en algunas regiones entre 1100 y 1300.

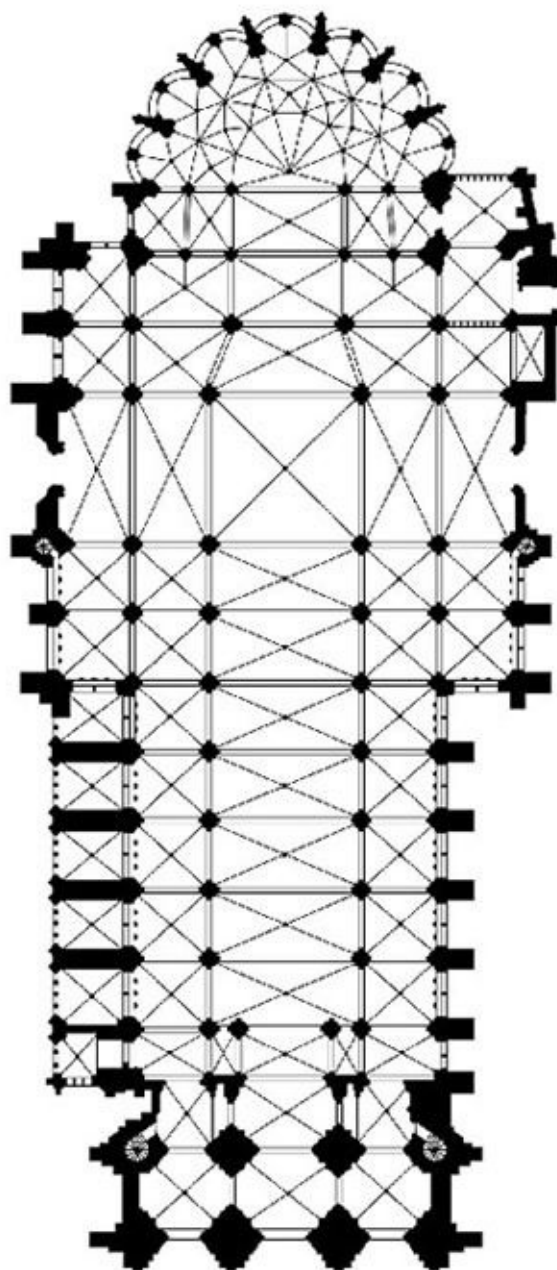
Las ciudades tomaron el relevo de los cenobios monacales como focos de la cultura y se convirtieron en los nuevos centros de la civilización occidental. El habitante de la ciudad se tornó emprendedor; y los comerciantes, hombres de ciudad sobre todo, se hicieron mercaderes y arriesgaron en sus negocios, en una actitud bien distinta a la de los campesinos, mucho más conservadores en ese sentido.

Entre 1140 y 1270, «el siglo de las catedrales», la economía europea se desarrolló como nunca antes se había conocido. La crisis del siglo XII, a la que alude el historiador Thomas Bisson, fue una crisis de crecimiento, a pesar de las dificultades, durante la cual se desarrolló la agricultura y aumentó el volumen del comercio y la producción artesanal.

Así, la catedral gótica encontró un medio económico propicio para su construcción: crecimiento de las ciudades y necesidad de dotarlas de edificios de prestigio; mejora de las técnicas artesanales en la fabricación de hierro, vidrio y madera; aparición de las asociaciones profesionales y gremios; mejora del instrumental de los oficios artesanos; y especialización de la mano de obra con

mejores rendimientos por el trabajo.

Y fue en las ciudades donde nació la idea de la libertad. «El aire de la ciudad hace al hombre libre», dice un refrán alemán del siglo XII. Y, en cierto modo, así fue. Algunos concejos europeos, buena parte de ellos en la península Ibérica, se organizaron de manera «democrática» y se constituyeron en comunas de hombres libres, de las cuales quedaban excluidos los señores feudales.



Planta de la iglesia de la abadía de Saint-Denis, París (Francia), siglo XIII.

La época del gótico fue, además, «el tiempo de las mujeres». Nunca antes en la historia de la humanidad, y nunca después hasta la obtención de los plenos derechos cívicos ya en el siglo XX, las mujeres habían alcanzado tal grado de relevancia e influencia social. Aprovechando la prosperidad económica, el desarrollo intelectual y

el culto por lo exquisito, la cultura caballeresca, que surge casi a la vez que el gótico, elevó a la mujer a un rango jamás logrado hasta entonces, para colocarla más próxima que nunca al hombre. Fue el tiempo en el que Leonor, la duquesa de Aquitania que fue sucesivamente reina de Francia y reina de Inglaterra, se convirtió en el paradigma de mujer influyente en la política europea, o en el que la abadesa Hildegarda de Bingen (1098-1179), pese a reconocerse una «humilde y débil mujer», fue capaz de competir en algunas de sus obras, como en el tratado *Scivias*, en plano de igualdad con los grandes intelectuales varones del siglo XII; o en el que Sabine de Pierrefonds, maestra de escultores, dirigió su propio taller y trabajó en la fábrica de algunas catedrales a mediados del siglo XIII.

Todas ellas son muestra de que ni su condición de mujer ni su edad supusieron debilidad alguna en su tiempo, aunque la historiografía tradicional, profundamente machista y antifemenina, tiende a ocultar que una mujer como Berenguela de Castilla, aunque renunció al trono a favor de su hijo Fernando III, fue durante dos décadas la persona más influyente del reino; o que Blanca de Castilla, esposa de Luis VIII de Francia y regente durante la minoría de edad de su hijo Luis IX, se convirtió en la verdadera muñidora de la política occidental entre 1230 y 1240.

Éste fue el tiempo en el que Leonor de Aquitania reunió en su refinada Corte a decenas de trovadores cuyas composiciones rivalizaban en belleza y que poetizaron las hazañas de esta mujer portentosa que se desplazó hasta Tierra Santa durante los años de la Segunda Cruzada (1146-1149) para levantar el ánimo de los alicaídos cruzados mostrando, según la leyenda, su pecho desnudo y soltando su maravillosa cabellera pelirroja al viento, cabalgando a lomos de su caballo al frente de los soldados de Cristo. Sin duda, el ejemplo de Leonor de Aquitania abrió nuevas posibilidades a las mujeres de la segunda mitad del siglo XII.

En ese tiempo, las mujeres habían alterado el papel tradicional que la sociedad de señores feudales y de clérigos intransigentes les había asignado. Desde que Leonor rompió todos los moldes y desde que los trovadores ensalzaron a las damas como verdaderas dueñas de la voluntad de los hombres, la mujer alcanzó un prestigio como jamás hubiese siquiera soñado antes. No es casualidad que a la Virgen María, la mujer y la madre por excelencia para la sociedad cristiana, se le dedicaran la mayoría de las grandes catedrales góticas, y el resto de templos cristianos, de los siglos XII y XIII.

El que la larga centuria que se extiende entre 1140 y 1270 fuera un tiempo luminoso, el siglo del culto al amor, a la belleza, a la razón y a la inteligencia, en la que por una vez, sólo por una vez en la historia anterior al siglo XX, las mujeres lograron alcanzar, por sí mismas, un lugar casi parejo al del hombre, se debe en buena medida a las propias mujeres. Y a la nueva forma de amor que despertaron entre los hombres.

El mejor trovador que jamás tuvo Francia se llamaba Bernart. Vivió en los tiempos de Leonor de Aquitania y fue panadero en el castillo de Ventadorn. Allí

residía su condesa, una mujer muy bella pero infeliz. Bernart, seguidor entusiasta de la poesía del genial Ovidio, el poeta romano autor del popular tratado *Ars amandi*, escribió delicados versos para ella en los que declaraba que la poesía más auténtica surge cuando existe el verdadero amor, y que en ese caso es la más excelente. Este sentimiento en torno a la nueva manera de concebir el amor era el mismo que cantaba a finales del siglo XII en sus poemas o *lais* la exquisita escritora María de Francia.

Pero para el triunfo definitivo y la reivindicación de la mujer se interponía un gravísimo inconveniente: las mujeres, reales o no, habían sido vilipendiadas por la Iglesia y por los varones. La mayoría de los grandes filósofos, siguiendo a Aristóteles, había considerado que las mujeres no eran sino hombres imperfectos, en el mejor de los casos, o cuando menos hijas del diablo y del pecado, malignas hermanas de Eva obsesionadas por arrastrar al hombre al infierno. Un monje cisterciense llamado Bernardo de Morlaas escribió a finales del siglo XII que «la mujer es un ser innoble, pérfido, fétido, infecto y ruin, que mancilla lo que es puro, rumia la impiedad y echa a perder todo acto». La tachó de precipicio de sensualidad, de instrumento del abismo, de boca de los vicios, y de no retroceder ante nada; afirmó que todas las mujeres eran víboras, bestias feroces.

Pero pese a algunos radicales iluminados como aquel monje, esta centuria fue la de la permisividad. El matrimonio no era necesario para que una mujer y un hombre cohabitaran; miles de parejas de hombres y mujeres se amaban y fornicaban sin necesidad de que un clérigo lascivo e hipócrita, que solía mantener a media docena de barraganas a costa de las rentas eclesiásticas, sacralizara su unión.

La propia Leonor de Aquitania incitó al famoso Chrétien de Troyes a escribir un libro en el que se exaltaran los amores adúlteros de la reina Ginebra, la esposa del legendario rey Arturo, con el caballero Lanzarote del Lago, y lo hizo para criticar la idea diabólica del matrimonio, al que eran conducidas las mujeres sin su consentimiento. Y es que durante siglos las mujeres habían sido obligadas a casarse como moneda de cambio política, económica y social.

El de las catedrales fue para las mujeres el único tiempo luminoso que habían conocido hasta entonces, un tiempo que parecía abonado para la esperanza. En aquella época se vivían momentos de prosperidad: los graneros y las despensas estaban bien surtidos de frutos y de grano, los lagares rebosaban de vino y las almazaras de aceite, las rentas de las iglesias permitían construcciones formidables y asombrosas, el clima se mostraba apacible y propicio para los cultivos y la salud se asentaba en humanos y bestias.

Y en ese ambiente de prosperidad, los nobles mostraban su rostro más elegante y amable en torneos y desfiles, las damas paseaban su elegancia y lucían su hermosura para deleite de jóvenes galantes, los comerciantes se enriquecían vendiendo mercancías lujosas importadas de Oriente, los campesinos cultivaban los campos fértiles y aprovisionaban de abundantes cosechas los repletos graneros, y los clérigos alababan las bondades del Creador.

Pero ese tiempo tocó a su fin, y hacia 1270 las cosas empezaron a cambiar. Tras varios siglos de olvido, la cristiandad occidental redescubrió a Aristóteles, algunas de cuyas obras fueron llegando a Europa a lo largo del siglo XII. La lógica y la racionalidad aristotélica fueron demasiado para las mentes más cerradas de aquel tiempo, y a comienzos del XIII se prohibió al filósofo griego, aunque se recordó con insistencia que este sabio había asegurado que la mujer era «un hombre imperfecto».

Y claro: a mediados del siglo XIII, Leonor de Aquitania ya no estaba allí, y los poemas laudatorios dedicados a mujeres adquirieron tonos más soeces, menos delicados. La mujer estaba dejando de ser la diosa a la que el hombre veneraba y ante la que se rendía enamorado en la época dorada de las cortes de amor.

Los tiempos estaban cambiando deprisa. Ya no era posible aceptar las ideas que había difundido Andrés el Capellán en su obra *De amore*, dedicada a la condesa María de Champaña, hija de Leonor de Aquitania. El Capellán defendía el amor libre, hacía apología del adulterio y abominaba del matrimonio. «El amor es una pasión innata cuyo origen radica en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esa belleza, por cuya causa se desea, sobre cualquier otra cosa, poseer los abrazos del otro, y, en estos abrazos, cumplir, de común acuerdo, todos los mandamientos del amor», llegó a escribir.

Aquellas ideas no podían florecer en los tiempos tormentosos que se avecinaban tras el final de la larga época de prosperidad, y la Iglesia reaccionó para acabar con ellas: condenó el amor practicado fuera del matrimonio y ratificó que todo acto sexual que no estuviera destinado exclusivamente a la procreación de los esposos se consideraba pecado mortal; impulsó la redacción de estatutos y ordenanzas por los que se imponían duros castigos por emplear palabras obscenas o blasfemas; y propició que se persiguiera a los que vivían amancebados y que se los condenara por lo que llamaban «fama pública», es decir, por vivir con una mujer o con un hombre sin estar casados.

Pero, a la vez, la Iglesia permitía y consentía que muchos clérigos vivieran amancebados, incluso con varias barraganas a su cargo. Y se recuperó la vieja idea de que la mujer era inferior y debía estar sujeta y sometida al hombre, pues así lo decía la Biblia y lo ratificaba el mismísimo san Pablo en algunas de sus cartas. Y el hombre, como ser superior, ejercía derechos y privilegios sobre la mujer, casi absolutos si era su esposa o su hija. Un marido cornudo tenía el derecho de matar a su esposa y al amante de ésta, y así lo reconocía el Fuero Real de Castilla.

A mediados del siglo XIII, la muerte y la venganza comenzaban a triunfar sobre el amor y sobre la vida. Violar a una mujer soltera o viuda apenas se castigaba, y prostituir a una jovencita de doce años era legal en el burdel. Atrás quedaban los tiempos del gótico pleno, en los que las damas eran idealizadas por los caballeros y los poetas. Un hombre casado podía tener cuantas amantes soportara su bolsa, y a su esposa no le quedaba otro remedio que consentirlo; pero si una mujer casada tenía un amante, podía morir por ello. El adulterio se castigaba ahora con azotes en la plaza

pública o en las puertas de la ciudad, y los adúlteros, si ella estaba casada, eran paseados por las calles desnudos y atados para su escarnio público.

A finales del siglo XIII se apagó la luz, que apenas había brillado durante un siglo, de la reivindicación de la razón y de la consideración hacia la mujer, y un largo y oscuro periodo se abrió de nuevo en la historia de la humanidad. Y no fue casual que ese tiempo luminoso fuera el del origen y la plenitud de la catedral gótica.

Intelectuales y cultura

Cuando en 1095 un joven de dieciséis años llamado Pedro Abelardo, hijo del señor de Palatium, una pequeña aldea que formaba parte del feudo del duque de Bretaña, salió de su pueblo para estudiar Artes en la villa de Loches, unas pocas millas al sur de la ciudad de Tours, nada hacía presagiar que aquel muchacho inquieto y brillante cambiaría la manera intelectual de enfrentarse al mundo.

Pedro Abelardo, que pese a ser el primogénito prefirió dedicarse antes a las letras que a las armas, ingresó en la escuela de Loches, donde explicaba filosofía Juan Roscelino de Compiègne (1050-1120), un maestro controvertido pero prestigioso que había alcanzado una fama notable al ser acusado de enseñar una doctrina que se desviaba del concepto ortodoxo de la Trinidad. El joven bretón estudió durante dos años al lado de Roscelino, quien le explicó los fundamentos de la teoría nominalista y le descubrió el problema de los «universales», uno de los grandes temas del debate filosófico de los siglos XI y XII.

Los postulados nominalistas del controvertido maestro de Loches se asentaban en la premisa de que en la realidad sólo existen los individuos. Y, por tanto, cuando esos postulados se aplicaban a la idea de la Santísima Trinidad, el dogma más importante para la Iglesia, se deducía lógicamente que las Tres Personas Divinas se convertían en tres individuos diferentes, es decir, en tres dioses, pues según el nominalismo no existía una única esencia, ni siquiera divina, en la que pudieran coexistir tres personas diferenciadas. Si se asumían las tesis de Roscelino, los cimientos doctrinales del cristianismo trinitario quedarían demolidos. El debate se extendió por los ambientes intelectuales de toda la cristiandad. Anselmo de Bec (1033/34-1109), luego obispo de Canterbury, rechazó el nominalismo de Roscelino, que fue condenado por la Iglesia. Se abrió así un tiempo en el que la inteligencia adquirió una nueva estima. Anselmo de Canterbury defendió que la fe podía ser compatible con el intelecto y la comprensión, es decir, que se podían armonizar razón y fe sin incurrir en contradicción alguna.

Ya en el siglo IX, Juan Escoto Erígena (h. 810-877), en su obra *Periphyseon*, había defendido la validez de la filosofía de Platón, avalando la tesis del filósofo pagano griego según la cual Dios era el padre de la luz, y la razón y la fe eran las fuentes del conocimiento.

Siguiendo la búsqueda de hacer compatibles la fe y la razón, Abelardo se instaló en París, que a comienzos del siglo XII se consideraba la nueva Atenas de los filósofos, donde proliferaban las más afamadas escuelas de filosofía, como las de San Germán y San Víctor.

Allí, bajo las naves y en el claustro de la antigua catedral románica, explicaba filosofía Guillermo de Champeaux, seguidor de las tesis realistas de Anselmo de Canterbury, ambos fervientes admiradores de Platón.

Los escolares de esa época cursaban dos ciclos docentes: el *Trivium*, llamado «la ciencia de las voces», en el que se estudiaba retórica, gramática y dialéctica, y el *Quadrivium*, «la ciencia de los números», que comprendía la aritmética, la astronomía, la geometría y la música.

Abelardo criticó a Guillermo de Champeaux, quien había sido su maestro en Laon; demolió sus tesis y denunció que los profesores de las escuelas de filosofía se limitaran a repetir versiones muy escuetas y parciales de proposiciones de la *Lógica* de Aristóteles, sintetizada por Porfirio y Boecio, y a aplicar, sin más crítica ni reflexión, las reglas de las proposiciones y los silogismos y sus formas de tesis y de refutación.

En ese tiempo, el manual de filosofía que todos estudiaban era el libro *Isagoge*, del que era autor el filósofo romano Porfirio (232-304), que a su vez fue alumno de Plotino (205-270), un filósofo neoplatónico que en su obra *Enéadas* defendía que la belleza se daba «sobre todo en el ámbito de la vista». Plotino planteaba el dilema de que el universo es múltiple, pues en él coexisten muchas cosas, pero ese mismo universo es a la vez uno solo. ¿Cómo resolver esta aparente contradicción? Siglos después, Boecio, en su *Consolación de la filosofía*, insistió en el mismo problema, pero tampoco lo resolvió.

Abelardo postuló que el lenguaje constituye un universo propio al margen del sujeto y de la realidad externa, y que los «universales» son categorías lógicas y lingüísticas a través de las cuales el mundo de las ideas se relaciona con el mundo real. Ese planteamiento era novedoso, y culminaba el pensamiento de Platón y de otros filósofos que intentaron resolver este problema usando la lógica. Abelardo lo cambió todo: estudió profundamente cuanto se había escrito, reflexionó sobre todo ello, buscó nuevas explicaciones por diferentes caminos y abrió un mundo de ideas y luces novedosas al colocar a la filosofía, que hasta su intervención en este debate había quedado convertida en esclava de la teología, en la primera línea del pensamiento.

En el debate intervino de lleno Bernardo de Claraval (1090-1153), que había coincidido con Abelardo en Laon, ambos como estudiantes de teología del maestro Anselmo. Bernardo, proclamado el mayor defensor de la pureza de la Iglesia en el siglo XII, introductor de la orden de los templarios y predicador de la Segunda Cruzada, fue el gran rival de Abelardo. El monje cisterciense Bernardo destacó pronto por su radical manera de entender el ascetismo y la extrema austeridad, y su

prestigio creció hasta tal punto que sus consejos fueron requeridos por obispos, papas y reyes.

Bernardo había fundado, en la obediencia de la regla del Císter, el monasterio de Claraval, para cuya construcción había rechazado cualquier licencia ornamental, pues afirmaba que la casa de Dios debía estar desprovista de cualquier señal que indicara riqueza, lujo u ostentación. Para Bernardo de Claraval, Dios era pureza y sólo a través de la pureza, incluso en las iglesias, se podía llegar a Él. A este monje, intransigente en el dogma y aureolado de un misticismo mesiánico, le repugnaban las ideas abiertas y libres de Abelardo. No comprendía que se concibiera para con Dios un amor puro, únicamente inspirado en Su inmensidad, Su perfección y Su sacralización. Ese amor a Dios, puro y desinteresado, tal como lo entendía Abelardo, chocaba con la concepción de Bernardo, que lo acusaba de practicar un escepticismo escandaloso y de convertir su estudio de la fe en una mera opinión en vez de en un dogma.

La pugna entre Bernardo de Claraval y Pedro Abelardo era un nuevo episodio de la secular batalla de la fe y el dogma contra la razón y la lógica. En la pugna terrenal venció Bernardo; pero, a la vez, en el mundo del arte se impuso el estilo gótico, el estilo luminoso, brillante y racional cuyo concepto se asentaba en los postulados filosóficos de Abelardo, para quien la imagen musical se convertía en arquitectónica mediante la armonía divina.

En la primera mitad del siglo XII las escuelas más prestigiosas de filosofía radicaban en París, pero la teología se estudiaba sobre todo en Chartres y en Laon. En Chartres, en la escuela situada al abrigo de su gran catedral románica, brillaban grandes maestros como Fulberto, Bernardo, Ivo y Thierry, en tanto en Laon lo hacía su afamado obispo Anselmo, con quien Abelardo decidió aprender teología, aunque más adelante también acabaría criticando sus postulados.

A comienzos del siglo XII, las escuelas catedralicias ubicadas en las ciudades habían eclipsado por completo a las escuelas monásticas, y los monasterios habían perdido el prestigio intelectual que habían alcanzado entre los siglos VI y XI, cuando se convirtieron en los centros casi exclusivos de la transmisión de la cultura; y, aunque mantuvieron sus escritorios y sus bibliotecas, regresaron a la oración como ideal máximo de la regla de san Benito, como ocurrió con la orden de Cluny y con la del Císter.

Cuando las ciudades comenzaron a crecer, allá por los inicios del siglo XI, los obispados vieron aumentar sus rentas y fundaron escuelas propias en las ciudades. El mismo papa Gregorio VII se dio cuenta del cambio y, en un concilio celebrado en Roma, ordenó a los obispos que fundaran en sus diócesis escuelas urbanas para enseñar las artes literarias y las ciencias de los números. En la segunda mitad del siglo XII, estas escuelas darían lugar a las universidades, «ayuntamiento de maestros y escolares hecho en algún lugar con voluntad de entendimiento y saber», que se independizaron del pupilaje de las escuelas catedralicias.

En las escuelas de Loches, Laon y París, que ganaban prestigio y estudiantes día a

día en los primeros años del siglo XII, Abelardo centralizó buena parte de los debates intelectuales. Pero sus arriesgadas proposiciones en defensa de la razón eran demasiado avanzadas, y acabó perseguido y condenado. Sostenía que la razón era superior a la autoridad, fundamentaba las bases de la fe en razonamientos lógicos y refutaba los errores de los herejes y de los incrédulos por sus planteamientos falsos, pero lo hacía con sólidos argumentos filosóficos y no por la fuerza de la negación.

Y claro, aquellas ideas no podían consentirse. La condena de Abelardo retrajo a sus seguidores y retrasó el triunfo de la razón, quizás por muchos siglos. Gilberto de Poitiers (h. 1071-1154), admirador de Abelardo y defensor de la especulación filosófica y teológica, se retractó de sus ideas sobre la Trinidad, se sometió a la ortodoxia de la Iglesia y afirmó que «Dios es pura forma, sin materia». Hugo de San Víctor (1096-1141), en su tratado *Didascalion*, se alineó con las tesis de Abelardo y afirmó que «el conocimiento secular constituye una base necesaria para la contemplación religiosa superior e incluso para el éxtasis místico»; y en su abadía de San Víctor, en la orilla izquierda del Sena, en las afueras de París, estudió la física del átomo y la división de las ciencias.

El desarrollo de la cultura en las escuelas y universidades de los siglos XII y XIII experimentó un adelanto considerable con la llegada masiva de obras clásicas y orientales, traducidas del árabe al latín, muchas de ellas en la península Ibérica, en las escuelas de traductores de Toledo y de Tarazona, y otras en las escuelas musulmanas establecidas en la isla de Sicilia, sobre todo la de Palermo. Los intelectuales europeos de esa época se sorprendieron agradablemente al conocer a través de traducciones al latín la obra de filósofos griegos como Platón y Aristóteles; y también la de científicos como Ptolomeo, que hizo posible un gran avance de los estudios astronómicos en la escuela de Chartres, y Euclides, cuyo tratado sobre geometría supuso un avance determinante en los progresos tecnológicos de la arquitectura gótica, pero también en los textos científicos de matemáticos y médicos árabes como Avicena.

En efecto, los intelectuales de esta época supieron entender las aportaciones matemáticas de la Antigüedad a través de los textos árabes y sus contribuciones más destacadas, como el concepto del cero, la numeración decimal —que llegada de la India se adoptó en Bagdad en el siglo IX— o los valiosos avances alcanzados en aritmética, álgebra y geometría.

Juan de Salisbury (1115-1180), obispo de Chartres durante casi tres años, influyó de manera muy notable en la nueva idea de la ciencia. El autor de dos tratados tan influyentes como *Metalogicus* y *Polycraticus* se inclinó por las tesis de Aristóteles, pero conservando un gran respeto hacia las ideas de Platón. Dejó además una frase memorable: «El Espíritu Santo ha revelado que la vida del hombre sobre la tierra es una batalla», y la culminó añadiendo que, si el Espíritu Santo hubiera considerado esos tiempos, los del siglo XII, hubiera modificado su aserto y hubiera asegurado que la vida era una comedia.

El franciscano Roger Bacon (h. 1214-1290) fue sin duda el máximo exponente de la nueva actitud de los intelectuales ante la vida, al proponer la realización de experimentos científicos para entender el mundo, como él mismo hizo con los estudios de óptica y los ejercicios alquímicos. A pesar de las dificultades a las que tuvo que enfrentarse en el seno de la Iglesia, el discurso de Bacon caló profundamente en su tiempo. En un sermón pronunciado en Florencia en el año 1306, el maestro Giordano di Rivalto llegó a decir: «Hay muchas cosas todavía que no han sido descubiertas; cada día podría surgir algo nuevo, y todavía quedarían nuevas cosas por descubrir... No han pasado ni veinte años desde que fue descubierto el arte de hacer anteojos que nos proporcionan perfecta visión, una de las mejores y más necesarias artes del mundo. Así pues, hace muy poco tiempo que fue hallado un nuevo arte que no había existido jamás. Yo he visto al hombre que lo descubrió y lo puso en práctica y pude hablar con él.»

Pero no todo era tan fácil. El descubrimiento de nuevas obras de Aristóteles conmocionó a algunos poderosos estamentos civiles y eclesiásticos, y la obra del estagirita fue prohibida en la Universidad de París, la más prestigiosa de su tiempo, en el año 1210. La excomunión era la pena que caería sobre quienes a partir de ese momento leyeran al filósofo griego. Claro que para entonces ya era tarde. El gótico se había convertido en el reflejo de la nueva cultura que se imponía en toda la Europa cristiana en la primera mitad del siglo XIII, y su triunfo resultaba imparable.

Como señaló el historiador del arte Erwin Panofsky a propósito de las catedrales góticas, el arte de esta época estaba plenamente relacionado con el desarrollo de la cultura y de las enseñanzas escolásticas, que, tras renacer con Juan Escoto en el lejano siglo IX, avanzaron por la senda de la filosofía y la teología con Roscelino de Compiègne, Anselmo de Canterbury, Bernardo de Chartres, Pedro Abelardo y Juan de Salisbury, entre otros. Para el pensamiento escolástico, el hombre y todo cuanto existía sobre la tierra formaban un universo en miniatura, construido a imagen de la totalidad universal, como ha destacado Jean Pastoreau. Así, el mundo de la naturaleza, el mundo que intentó explicar la cultura gótica, adquirió un mayor nivel de realidad para el pensamiento medieval de esa misma época. Es decir, que el estilo gótico probablemente no hubiera existido sin la cosmología platónica que se estudiaba en Chartres en el siglo XII ni la espiritualidad que se concretó en monasterios como el de Claraval, tal y como reseñó hace más de medio siglo Otto von Simson.

Como espacio monumental y trascendente, la catedral gótica fue un lugar propicio para el desarrollo de la música y el canto. Las ceremonias religiosas se adornaron con música polifónica acompañada de instrumentos cada vez más variados y complejos. Mientras se desarrollaba la catedral gótica, a mediados del siglo XII lo hacía también la música polifónica, muy apropiada para cantarse bajo las rotundas bóvedas ojivales. El canto gregoriano se adaptaba perfectamente al ambiente cerrado y severo de los monasterios de los siglos X y XI, pero la cultura urbana de los siglos

XII y XIII necesitaba otro tipo de música para ser interpretada y cantada en las catedrales góticas. Así fue como surgió una música nueva, más brillante y variada, que alcanzó su máxima expresión en la capilla de música de Nuestra Señora de París entre los siglos XII y XIV en la llamada *Nova cantica*, de la que el compositor Perotin fue el máximo exponente. En esa misma línea, todas las catedrales dispusieron en la Edad Media de su propia capilla de música.

La época del origen del gótico fue un tiempo luminoso en el que creció la población, se desarrollaron las ciudades, se reactivaron el comercio y la industria artesanal, se fundaron universidades y escuelas y algunos intelectuales creyeron que una «edad de oro» era posible.

Este periodo de la historia europea es el que corresponde a la época de las Cruzadas, una iniciativa de la cristiandad para lograr recuperar los Santos Lugares, pero también un esfuerzo por abrirse a nuevos mundos y a nuevos mercados. Y es, además, la época en la que comenzaron a dibujarse los rasgos fundamentales de lo que más tarde serán los nuevos Estados europeos y las monarquías feudales, que acabarán definiendo una sociedad y un concepto del territorio y de la nación que, pese a las notables modificaciones seculares, se han mantenido hasta comienzos del siglo XXI.

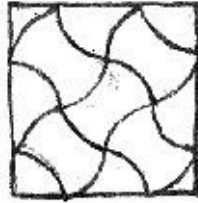
Entre los siglos XII y XIII, los Estados cristianos de la península Ibérica acabaron imponiéndose sobre el islam andalusí, el reino de Francia logró encontrar el camino hacia la vertebración y la futura unidad territorial que andaba buscando desde los tiempos de los herederos de Carlomagno, Inglaterra se consolidó gracias a la continuidad de la dinastía instaurada por Guillermo I el Conquistador, el Sacro Imperio romano germánico se asentó en Europa central y las repúblicas italianas crearon las bases de su desarrollo económico y político. Además, la Iglesia, tras la reforma del papa Gregorio VII (1073-1085), recuperó la autoridad espiritual y terrenal que había perdido tras las crisis, cismas y escándalos que la habían azotado en siglos anteriores.

Europa emergió de varios siglos de decadencia, invasiones, inestabilidad política, miedos atávicos y carencias de todo tipo. Los europeos vivieron a partir de entonces una época de expansión y desarrollo desconocidos desde la época del emperador romano Marco Aurelio (161-180), y fueron capaces de sentar las bases para una sociedad nueva en la que había pan para todos y se disfrutaba de una manera más alegre de entender la vida.

Tal vez sólo lo parezca y mi visión de esta época esté deformada por la magnitud de las catedrales góticas y por el contenido en libertades de los fueros y cartas pueblas de los siglos XII y XIII, pero me da la impresión de que aquél fue un tiempo en el que se podía sentir en las calles de muchas ciudades de Europa un aire fresco en el rostro y una cierta sensación de libertad en un momento en el que nadie en las florecientes ciudades preguntaba quién eras, qué hacías ni de dónde venías.

2

El origen de la arquitectura que mira al cielo



Del románico al gótico

La etapa de crecimiento y desarrollo que comenzó en Europa en el siglo XI supuso que se generalizara la construcción de edificios en piedra, hasta entonces casi inéditos desde el siglo VI, o apenas circunscritos a un escaso número de palacios y castillos reales y a muy pocas iglesias, especialmente durante la época carolingia.

El aumento general de las rentas en el siglo XI favoreció la proliferación de la arquitectura románica, elaborada con piedra tallada, para lo que se hizo necesaria la creación de talleres de constructores que supieran escuadrar la piedra y enseñar las técnicas necesarias para ello, pero también elaborar complejos planos arquitectónicos en los que el conocimiento de la geometría era imprescindible.

Las diversas reformas introducidas en la Iglesia a lo largo de la undécima centuria, especialmente durante el pontificado del papa Gregorio VII (1073-1085), incidieron en el aumento del poder del estamento eclesiástico y en el del volumen de sus rentas, por lo cual la Iglesia europea se encontró en el mejor contexto para desarrollar un ambicioso plan de construcciones que pusieran de manifiesto su poder creciente y su impacto arrollador en el paisaje urbano y rural.

La arquitectura románica, basada técnicamente en el uso del arco de medio punto, la bóveda de cañón y la cúpula sobre trompas o sobre pechinas, instrumentos constructivos retomados directamente de la arquitectura romana, permitió construir enormes templos, algunos de más de un centenar de metros de longitud, y monumentales conjuntos arquitectónicos, de los cuales el más impactante fue, sin duda, el enorme complejo integrado por la iglesia y el resto de las dependencias conventuales del monasterio de Cluny, el más grande y poderoso de toda la cristiandad. En el medio urbano, los constructores de la catedral románica de San Saturnino de Toulouse fueron capaces de levantar, a finales del siglo XI, un grandioso templo de cinco naves —y tres en el crucero— de 89 metros de longitud, con una enorme torre sobre el transepto.

Para construir una catedral románica se necesitaba de una mano de obra altamente cualificada, de artesanos especializados en diversos trabajos y de un proyecto arquitectónico y un plan económico. Los campesinos siervos de los monasterios podían acarrear piedras, cortar y transportar madera y elaborar mortero de cal, pero no sabían tallar la piedra ni mucho menos diseñar un plan tan complejo como el que requiere un edificio románico.

Por ello, los monjes en sus monasterios y los obispos en sus catedrales necesitaron acudir a los talleres especializados, en los que se formaron los maestros de obra y los canteros capaces de llevar a cabo el proyecto de un templo cubierto con bóvedas de piedra y decorado con capiteles, frisos, ménsulas y portadas ilustradas con figuras humanas, animales y vegetales a partir de programas iconográficos, para

cuya elaboración eran necesarios conocimientos técnicos, pero también de Historia Sagrada y de hagiografía.

Y conforme la necesidad de disponer de esos trabajadores cualificados, cuya formación integral precisaba de tiempo, se extendía por toda la Europa cristiana, esos mismos talleres introducían nuevas técnicas, aprendían mediante la experimentación y el ensayo nuevas formas de construcción y perfeccionaban sus habilidades artísticas.

Hasta el siglo XI, los edificios levantados en el Occidente cristiano eran de proporciones muy limitadas, y a las dificultades económicas para sufragar su construcción se unía la escasez de maestros capaces de erigir un edificio cuya anchura fuera mayor de la que permitía la longitud de las vigas de madera disponibles a partir del tamaño de los troncos de los árboles del entorno. Así, la inmensa mayoría de los edificios se cubrieron en Occidente durante la Alta Edad Media con madera, a pesar de que desde la época romana se conocía perfectamente el arco de medio punto y la técnica para cubrir amplísimas superficies mediante el uso del hormigón o del arco y la bóveda. De hecho, a comienzos del siglo II, en la ciudad de Roma, un arquitecto genial fue capaz de cubrir sin columnas interpuestas el templo de planta circular de Agripa, conocido con el nombre de Panteón: lo hizo con una cúpula de 43 metros de diámetro, en cuyo centro, para mayor alarde, dejó abierto un óculo para que penetrara la luz del sol e iluminara directamente el recinto; y otros dos, Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, lograron superar esa marca en el siglo VI, y en Constantinopla, en la catedral de Santa Sofía, levantaron una cúpula sobre pechinas de 53 metros de diámetro y similar altura, inscrita en este caso en un cuadrado a partir de cuatro inmensos pilares.

Aquellos prodigiosos edificios de la Antigüedad romana y bizantina se mantenían en pie en la Alta Edad Media y los contemporáneos podían verlos y admirarlos, aunque pensaran que se trataba de obras de gigantes y se mostraran incapaces de emularlos. Pero a partir del siglo XI, las nuevas condiciones posibilitaron que se traspasara esa frontera, más económica y de organización que tecnológica, pues las técnicas constructivas no se perdieron nunca del todo, ni siquiera en los momentos de mayor regresión durante la Alta Edad Media, y los constructores románicos se atrevieron a competir con las obras de los romanos y a proyectar grandes edificios cubiertos con bóvedas y cúpulas de piedra.

La precisa talla de la piedra gracias a las nuevas herramientas de hierro fabricadas en las cada vez más numerosas fraguas, la recuperación de técnicas romanas como el uso del arco de medio punto despiezado en dovelas y la introducción de la bóveda de aristas, en especial si se la aseguraba con tirantes, en las techumbres, hicieron posible construir naves más anchas y altas y abrir vanos cada vez más amplios en tanto lo permitieran las proporciones, que vienen condicionadas por el uso del arco de medio punto y que se basan en la relación 1 a 2; el arco de medio punto se desarrolla en la mitad de una circunferencia y esa proporción es la que rige toda obra románica, lo

que requiere menores conocimientos geométricos que el estilo gótico.

Los nuevos templos románicos diseñados a partir de una planta en cruz latina o griega implicaban la aparición de un espacio central en el lugar donde se encontraban los dos brazos de la planta, el crucero o transepto, que se cubrió en ocasiones mediante cúpulas, una solución que favoreció el que los templos pudieran recibir mucha más luz a partir de los vanos abiertos en las linternas de esas mismas cúpulas, como ya se había logrado con notable éxito en Santa Sofía de Constantinopla.

Pero pese a los notables progresos en las técnicas de construcción de las bóvedas de piedra, los arquitectos románicos eran conscientes de las limitaciones que suponía el empuje generado por el enorme peso de las cubiertas, de manera que muchas iglesias seguían cubriéndose con madera, sobre todo los grandes templos de Italia, en los que se imitaba la disposición de las techumbres de algunas basílicas de la época imperial romana. En pleno apogeo del románico (1050-1150), una catedral tan grande como la de Pisa, diseñada con planta de cinco naves, y con tres en el crucero, iniciada por el maestro Buscheto en 1063 y consagrada en 1118 aún sin acabar, se cubrió con madera, aunque aquellos maestros ya dominaban con soltura la construcción de la bóveda de cañón y la de aristas, cuya aparición supuso una verdadera revolución en la arquitectura. La gran catedral románica de Santiago de Compostela, de tres naves, y la mayoría de las catedrales y grandes iglesias románicas de Occidente se cubrieron con piedra a finales del siglo XI gracias al uso de estas técnicas.

El paso siguiente fue precisamente el empleo del arco apuntado y la bóveda de ojivas, que permitían la construcción de cubiertas más esbeltas y más amplias y con proporciones diferentes, lo que otorgaba una mayor elegancia y esbeltez a los templos. Utilizada por maestros alemanes a finales del siglo XI, fue en la catedral de Durham, en Inglaterra, levantada entre 1093 y 1104, donde se utilizó por primera vez para cubrir con este nuevo sistema un edificio de grandes dimensiones. Cuarenta años más tarde, el uso de este tipo de arco combinado con otros recursos arquitectónicos supondrá la aparición del estilo gótico.

Atrapar la luz: el abad Suger de Saint-Denis y las primeras catedrales

La arquitectura románica había conseguido a comienzos del siglo XII enormes logros, pero no dejaba de ser una continuación, con algunas innovaciones, de las técnicas conocidas en la Antigüedad romana, ya que en líneas generales, como ha señalado Roland Recht, continuaba esa tradición. Por el contrario, la nueva arquitectura gótica que estaba a punto de aparecer en la primera mitad del siglo XII supuso una verdadera revolución en la arquitectura, gracias al descubrimiento de innovaciones técnicas, desconocidas hasta entonces, que cambiaron los conceptos de la construcción y la manera de concebir los grandes espacios cubiertos.

A comienzos del siglo XII, el rey de Francia gobernaba un pequeño reino de unos

pocos miles de kilómetros cuadrados que se extendía entre las ciudades de París y Tours; pese a su insignificancia política, los reyes capetos, cuya dinastía se había entronizado a finales del siglo X, se consideraban los legítimos sucesores de Carlomagno y aspiraban a gobernar todos los extensos territorios que tres siglos atrás habían integrado el Imperio carolingio. El rey Luis VI (1081-1137) así lo pretendía, al menos en lo referente al ejercicio de los derechos feudales a los que aspiraba, y procuró lograrlo durante su reinado.

Para ello contaba con la ayuda de un consejero dotado de una inteligencia y una habilidad diplomática extraordinarias. Su nombre era Suger (1081-1151); y cuando este hombre era todavía un joven y ambicioso monje, el monarca ya lo había protegido y aupado al importante puesto de abad de Saint-Denis, una de las principales y más ricas abadías del pequeño reino de Francia. Ubicada cerca de la ciudad de París, esta abadía benedictina disponía de cuantiosas rentas, procedentes de sus numerosas propiedades en la próspera región de la Isla de Francia y de los privilegios comerciales concedidos por diversos monarcas con motivo de la concurrida feria anual que allí se celebraba. Además, la abadía de Saint-Denis era el gran centro de referencia y el símbolo ideológico de Francia y en ella radicaba buena parte de la memoria colectiva del reino.

Luis VI favoreció y dotó con nuevas y cuantiosas distinciones a esta abadía, y elevó al abad Suger a la condición de consejero principal de su reino. Ya en 1124, al poco tiempo de que Suger se convirtiera en abad de Saint-Denis, Luis VI había otorgado a esta abadía el título honorífico de «Cabeza del Reino de Francia» y había extendido sus privilegios para que pudiera competir con enorme ventaja y desarrollar con prosperidad su feria anual de San Juan, que se celebraba a finales de junio y que congregaba a numerosos mercaderes. Esta feria, una de las más concurridas del mundo en la primera mitad del siglo XII, ya proporcionaba grandes beneficios a la abadía a causa de las exenciones de las que disfrutaba, exenciones que a comienzos del siglo XII se vieron aumentadas más aún, por lo que Saint-Denis se convirtió en el cenobio benedictino más rico de Francia tras el de Cluny.

Suger había nacido en el seno de una familia humilde de campesinos, pero estaba dotado de una perspicaz agudeza y de una extraordinaria inteligencia natural. No sólo demostraba ser un excelente administrador de las rentas y del gobierno del cenobio como abad; también estaba dotado de una precisa capacidad para la acción política y para las relaciones diplomáticas, que ejercía con tal habilidad que el rey lo envió en varias ocasiones a Roma como su embajador ante el papado. Suger logró tales éxitos en sus misiones que se ganó la plena confianza del monarca, que lo encumbró como su principal consejero áulico.

Pero Suger no sólo era un magnífico abad, un astuto político y un hábil diplomático. En su formación como monje en la escuela de la abadía había coincidido en algunas ocasiones con el gran maestro Pedro Abelardo, monje adscrito a Saint-Denis, del cual debió de aprender no pocas lecciones de filosofía. Influidor por las

ideas neoplatónicas que se extendían y triunfaban entre los estudiosos de principios del siglo XII en la región de París, Suger se apasionó —hasta la obsesión— por la luz entendida según Platón, complementado por el filósofo Plotino, quien en sus *Enéadas* introduce el concepto del *Uno* (la Divinidad) como el Sol, y el *Nous* como su luz. Estos principios de Platón y de Plotino fueron muy estudiados por los filósofos de comienzos del siglo XII, a los que apasionó la relación entre Dios y la luz. O dicho con las contundentes palabras de Otto von Simson: «Suger estaba loco por la luz.»

Para el abad Suger, Cristo había sido la nueva luz divina que había bajado de los cielos y se había asentado en la tierra para iluminar al mundo tras una larga época de tinieblas. Los seres humanos habían vivido largo tiempo sumidos en la oscuridad, y Cristo les había devuelto la luz. Y la luz de Cristo significaba el regreso del sol triunfante, que ahora alumbraba y guiaba a los corazones de los humanos hacia la verdad.

Estas ideas no entraban en contradicción con las teorías de Platón, tan en boga en las escuelas catedralicias de la época, y permitían a los intelectuales cristianos, que las explicaban en las escuelas catedralicias y en los claustros de los monasterios, establecer un puente de contacto entre la teología cristiana y la filosofía clásica. Así, Cristo no había hecho sino concretar lo que los gigantes (los grandes intelectuales y filósofos) de la Antigüedad, a los que aludía Bernardo de Chartres, ya habían proclamado: que Dios era la luz y que de él procedía toda fuente de conocimiento y de razón. Con este concepto como guía intelectual obsesiva, Suger dedujo que la casa de Dios, el templo cristiano, tenía que convertirse en el templo de la luz, y aún más: en una réplica en la tierra de la luminosa Jerusalén celestial, una ciudad bañada por la luz de Dios. Y claro, los edificios de la época, ya fueran las oscuras iglesias prerrománicas o los pesados y sombríos santuarios románicos, no cumplían precisamente con esa premisa.

El ambicioso abad benedictino ansiaba poder atrapar la luz en un templo donde esa misma luz fuera la protagonista y lo inundara todo, y hacia 1130 comenzó a imaginar cómo podría construirse una iglesia donde el desarrollo físico de todas esas ideas fuera posible. La luz emanaba de Dios y a la vez en la luz estaba Dios, de modo que Suger dedujo que las nuevas casas de Dios deberían ser a un tiempo las moradas de la luz. Para Suger, Cristo era la luz que iluminaba y guiaba al mundo, y esa luz había que reflejarla en una arquitectura nueva. Había pasado el tiempo de la oscuridad. En cierto modo, el concepto de santuario oscuro y en permanente penumbra representaba la imagen del *sanctasanctorum* descrito en el Antiguo Testamento; en cambio, los nuevos templos en los que se adoraría a Cristo deberían reflejar esa luz vivificadora que el fundador del cristianismo encarnaba, es decir, el nuevo mensaje del Nuevo Testamento. Suger había leído al metafísico cristiano Dionisio Areopagita, y se había inspirado en su concepto de la luz, ya expresado en el Evangelio de san Juan, para desarrollar su ideal arquitectónico.

Pero para dar satisfacción al abad era necesario modificar el sistema constructivo

de los grandes templos románicos. Con las técnicas tradicionales de la arquitectura románica no era posible desarrollar la idea del templo de la luz que ambicionaba construir Suger. Para poder soportar el peso de las bóvedas de piedra sin que se vinieran estrepitosamente abajo, los edificios románicos requerían de enormes muros continuos, macizos, pesados y densos, que actuaran como contrafuertes para sostener las pesadísimas bóvedas de medio cañón. Los pocos vanos que podían abrirse proporcionaban escasa iluminación a un interior condenado a la penumbra, donde las enormes superficies muradas se cubrían con frescos coloristas para intentar mitigar la falta de luminosidad. Para el abad de Saint-Denis era necesario, imprescindible, eliminar los muros, rasgarlos de arriba abajo para poder ubicar en su lugar grandes ventanales y, a través de ellos, capturar la luz del sol y dejar que inundara los nuevos santuarios cristianos.

Cuando supo definir lo que realmente deseaba, Suger indicó a los maestros de obras de su abadía que buscaran las soluciones técnicas precisas para que su demanda de luz fuera posible. Los maestros —o el maestro, ya que se ignora su identidad— respondieron al reto con eficacia. La orden del abad era precisa y contundente: hacer de lo material, el templo, algo que pareciera inmaterial mediante la introducción de la luz, vinculada a la gracia de Dios.

Hacia 1130, Suger se mostraba muy inquieto. Su obsesión por levantar un edificio nuevo, diferente a cuantos se habían levantado hasta entonces, lo obsesionaba. Estaba empeñado en construir esa nueva iglesia y llenarla de luz. Como él mismo señala en alguna de sus obras, las iglesias de su tiempo le parecían espacios lúgubres, bien distintos a lo que debería ser la verdadera casa de Dios en la tierra. La penumbra en la que siempre estaban inmersas las iglesias románicas, incluida la de su propia abadía, era más propia de las tinieblas del averno que de la luz que regía la vida celestial.

Se desconoce quién fue el arquitecto que dio con la solución requerida por Suger. Tal vez fuera el propio maestro de obras que hacia 1130 dirigía la fábrica románica de la abadía de Saint-Denis, o quizás alguien que llegó de quién sabe qué lugar para responder a las demandas de Suger; pero, sin duda, se trataba de un constructor (*maçon* en francés) genial que supo dar con la respuesta precisa al reto lanzado por el abad: construir una iglesia donde los muros no fueran de opaca piedra, sino de transparente luz.

La solución que ese arquitecto anónimo presentó al abad revolucionó la historia de la arquitectura y la cambió durante siglos. El nuevo estilo se basaba en el uso del arco de doble centro, el ojival, gracias al cual el empuje que ejercen las bóvedas se desvía hacia arriba y hacia afuera del edificio. Este tipo de arco ya había sido desarrollado por arquitectos germanos a finales del siglo XI, aunque con poco éxito, pero utilizado con el apoyo de contrafuertes que lo mantuvieran en pie se podían elevar las bóvedas de las iglesias hasta alturas imponentes y, sobre todo, abrir casi por completo los muros de piedra, al cubrir el espacio con bóvedas de crucería, que ya no necesitaban de gruesos muros para sustentarlas, sino de estilizados pilares o

columnas.

Este nuevo planteamiento arquitectónico requería de la construcción de las naves de las nuevas iglesias a partir de la sucesión de tramos, entre pilar y pilar, que se deberían cubrir con bóvedas de arcos cruzados. Para ello, los extremos de los arcos, cuyos nervios transmiten el peso, se asentarían en un pilar o una columna y no en muros corridos. Quedaba por resolver el empuje hacia el exterior de los arcos, que se solucionó mediante la construcción de contrafuertes, uno por cada pilar o columna, situados hacia el exterior de las naves, y que eran los elementos destinados a soportar el empuje de las bóvedas de crucería, que en el caso de las de cañón o de aristas del románico recaían directamente sobre los muros. Con ese nuevo sistema fue posible abrir por completo los muros entre cada contrafuerte de arriba abajo, prácticamente desde el tejado hasta el suelo.

El anónimo arquitecto de Saint-Denis comenzó a aplicar su innovador diseño en la nueva cabecera de la iglesia de la abadía. Cuando Suger se convirtió en abad, el templo en honor de san Dionisio, identificado como el patrón de la Francia capeta para unos o como el santo ateniense para otros, era un oscuro edificio de origen carolingio que pronto cambiaría su aspecto. Se comenzó por derribar la cabecera y se proyectó una nueva con deambulatorio en el ábside, que se cubrió con unas bóvedas en las que se alternaron tramos cuadrados con triangulares, usando para ello arcos apuntados u ojivales y bóvedas de crucería. Gracias a ello se pudieron abrir enormes ventanales que se llenaron de vidrieras que eran atravesadas por torrentes de luz multicolor. Los deseos de Suger se habían hecho realidad.

Es probable que a los ojos de sus contemporáneos Suger pareciera un visionario, pero logró que su iglesia pasara de la oscuridad a la luz. Eso sí: para lograrlo, además de ideas y de soluciones técnicas, hacía falta dinero, y el abad puso en marcha toda su influencia y capacidad de convicción para recaudar fondos y donativos de donde pudo para sufragar los costes de la fábrica.

En 1137 murió el rey Luis VI, el protector de Suger. Para entonces, el gran proyecto del nuevo templo abacial ya estaba en marcha, y las obras se culminaron con rapidez, pues las rentas de la abadía seguían siendo muy cuantiosas. La proclamación de Luis VII, el nuevo monarca francés, no alteró las cosas; las mejoró gracias a su boda con la duquesa Leonor de Aquitania, la mujer más rica de Europa.

En la primavera de 1144, la cabecera de la gran iglesia de Saint-Denis estaba acabada y Suger quiso mostrar su trascendente logro a todas las personalidades del reino de Francia. Para ello convocó a las autoridades y jerarquías a la inauguración de las obras y a la consagración del altar mayor. Y lo hizo, considerando que la ocasión bien merecía la pena, durante una ceremonia esplendorosa celebrada en el mes de junio de ese mismo año.

A los actos y festejos de inauguración de la primera iglesia del nuevo arte de la luz asistieron los reyes Luis VII y Leonor, y junto a ellos cientos de invitados, incluyendo a prelados, autoridades civiles y muchos profesores de las escuelas

catedralicias del reino; incluso llegaron desde fuera de los límites territoriales de Francia. Suger, según se deduce de sus propios escritos, estaba radiante porque al fin había alcanzado su gran sueño: construir un edificio en el que los muros no fueran de piedra, sino de vidrios de colores, y donde la luz creadora y vital de Dios atravesara esas vidrieras multicolores e inundara las naves con su fuerza y su vigor; es decir, había conseguido levantar el templo de la luz, la verdadera casa de Dios. El abad se presentó triunfante en la solemne misa con la que culminaron los actos de consagración de su nueva iglesia y lo hizo como un revivido san Dionisio, el sagrado patrón de Francia y titular de su abadía.

La novedosa y resplandeciente arquitectura gótica se convertía además, en aquel día de junio de 1144, en la imagen rutilante y luminosa del linaje de los capetos. La iglesia de Saint-Denis se presentaba como una obra perfecta: era a la vez el templo de la luz y el reflejo en piedra y vidrio de un cuerpo político en el que la cabeza eran los clérigos, los campesinos el cuerpo y los soldados los brazos y las piernas, tal y como el obispo Adalberón de Laon había escrito en un poema a finales del siglo x, o como Juan de Salisbury describiría unos años más tarde en su obra *Polycraticus*. Con seguridad, aquel día de 1144 los reyes de Francia dieron inicio a la leyenda de que eran ellos los que habían recibido de Dios el sagrado encargo de salvar a sus súbditos; incluso se arrogaron la capacidad taumatúrgica de sanar a sus vasallos mediante el mero contacto físico, como ya habían hecho los reyes merovingios seis siglos atrás, en el primitivo reino de los francos.

Suger era un notabilísimo intelectual, y además estaba eufórico, de modo que se dedicó a escribir de manera entusiástica sobre sus logros. En dos de sus obras, *Libellus alter de consecratione ecclesiae sancti Dionysii* y *De rebus in administratione sua gestis*, el brillante abad benedictino describe con orgullo la construcción de su iglesia, haciendo notar que dicha obra «es agradable a Dios» y que en ella se había logrado el tránsito de lo material, plasmado en la luz natural, a lo espiritual, identificado con la luz divina, siguiendo las tesis neoplatónicas. «Es una obra magnífica que inunda una luz nueva», escribe orgulloso el abad, y añade cómo «derribamos un anejo que se atribuía a Carlomagno», que le parecía un edificio oscuro y tenebroso, y cómo ordenó pintar su nueva iglesia «con oro y colores preciosos».

Poco antes de acabar la obra, Suger ordenó colocar la siguiente inscripción, en versos latinos, sobre la puerta principal de la iglesia de la abadía: «Quienquiera que tú seas, si quieres exaltar la gloria de estas puertas, no te maravilles por el oro o por el coste, sino por la maestría del trabajo. Luminosa es esta noble obra, y como notablemente luminosa alumbrará las mentes a fin de que discurren por las luces verdaderas hacia la verdadera luz donde Cristo es la verdadera puerta.» Toda una declaración de intenciones estéticas y filosóficas.

La iglesia impulsada por Suger y diseñada por su maestro anónimo causó un impacto tal en los obispos y arquitectos de su tiempo que muchos de los preladados

quisieron disponer de nuevas catedrales construidas según el brillante estilo gótico, y los maestros constructores se pusieron primero a imitar y luego a mejorar las innovaciones del anónimo maestro de Saint-Denis. La girola de la iglesia de esta abadía se convirtió en paradigma, y a partir de ahí comenzaron a construirse otras obras que a lo largo del siglo XII fueron configurando el estilo gótico.

El primer prelado en plantearse la construcción de una catedral en el nuevo estilo de la luz fue el de la diócesis de Sens. Esta pequeña ciudad, ubicada un centenar de kilómetros al sureste de París, disfrutaba del privilegio de ser, desde la Alta Edad Media y aún en el siglo XII, la sede primada de la Iglesia para toda la Galia. En ella radicaba el arzobispado del cual dependían diócesis tan importantes como la de París.

Su arzobispo, Henri-le-Sanglier, había ordenado iniciar las obras de una nueva catedral hacia 1130, antes de que comenzara a erigirse la cabecera de Saint-Denis, lo que ha llevado a algunos historiadores del arte a suponer que la catedral de Saint-Étienne de Sens, al menos en lo que respecta al diseño de sus planos y a la traza de su cabecera, podría ser anterior incluso al diseño de la girola de Saint-Denis. No se conoce si ese proyecto se basaba ya en el estilo gótico; yo creo que no, pero parece claro que los grandes abades y los obispos de Francia ya andaban ocupados en la idea de edificar sus templos en un estilo diferente al románico.

Desde luego, las obras de Sens ya habían comenzado en 1140, siguiendo los patrones de la cabecera de Saint-Denis, y se desarrollaron con celeridad, pues la nave estaba acabada hacia 1180. No obstante, en el siglo XIII, al arzobispo de Sens le pareció demasiado anticuada la traza de su primera catedral gótica y, a pesar de que en 1230 estaba concluida la fachada, en la que sólo se construyó una de las torres, la llamada del Plomo, puso en marcha un plan de profundas reformas para darle un aspecto más «moderno». El resultado fue una iglesia de tres naves, de planta de cruz latina y ábside semicircular, con un curioso crucero de dos naves de desigual anchura, reformado en 1520.

El aspecto de la iglesia de la abadía de Saint-Denis y el de la nueva catedral de Sens impresionaron a los obispos de la Francia del siglo XII. Todos, sin excepción, se plantearon construir su propia catedral en el nuevo estilo de la luz, y comenzaron a elaborar planes para ello.

Tras el de Sens, fue el obispo Thibaut, titular de la diócesis de Senlis, quien inició su propia catedral gótica en 1153. A partir de una planta de cruz griega de tres naves, cabecera semicircular y amplio crucero, las obras de Senlis concluyeron deprisa. Poco después, los obispos de Noyon y Laon, ciudades episcopales con importantes ingresos y rentas eclesiásticas, también decidieron emprender la obra de sus respectivas catedrales siguiendo la nueva senda arquitectónica.

La catedral románica de Noyon había ardido en 1131, de modo que cuando su obispo decidió construir una nueva lo hizo en el estilo gótico, con tres naves y planta de cruz latina, olvidando la traza románica, de la que aún quedaban abundantes restos. En 1147 se aprobaron los planos y comenzó la fábrica, que se desarrolló a

gran velocidad, pues el presbiterio o coro ya estaba acabado en 1165, aunque el resto de la construcción se extendió hasta 1253. Ardió de nuevo en 1295 y fue remodelada ampliamente, con un crucero de una nave con ábsides semicirculares en sus extremos. Esta catedral sufrió mucho con los bombardeos de la primera guerra mundial, que provocaron el hundimiento de buena parte de su cubierta, lo que obligó a una profunda restauración a mediados del siglo xx.

La catedral románica de Laon se erigía sobre lo alto de la colina donde se asienta la ciudad, una ubicación estratégica en medio de la amplia llanura de la región de Picardía, por lo que se vislumbraba desde varios kilómetros de distancia. A comienzos del siglo xii albergaba la escuela de teología más prestigiosa de toda Francia; por eso fue hasta allí Abelardo en 1110, para aprender dicha disciplina del maestro Anselmo. Centro de una importante comuna, una revuelta de los burgueses de la ciudad provocó el incendio y destrucción de la catedral románica en 1112. Años después, su obispo decidió construir una nueva catedral de una magnificencia acorde con el prestigio de su escuela. Para ello se planeó un templo de tres naves, planta de cruz latina y amplio crucero, también de tres naves. Las obras comenzaron en 1160 y en apenas veinte años ya se habían levantado toda la cabecera y el crucero; la nave estaba acabada en 1207, y las torres del crucero se ultimaron entre 1220 y 1230. Poco después se remató la fachada principal, con sus dos características torres. La crisis de la segunda mitad del siglo xiii ralentizó las obras de las capillas laterales, que se construyeron entre 1250 y 1360. El ábside original, que era semicircular, se sustituyó por uno recto, ganando la iglesia varios metros de longitud. Ésta es una de las catedrales francesas que menos agresiones ha sufrido desde que se finalizó su construcción, por lo que el estado que presenta es bastante próximo al original de los siglos xii y xiii.

Entre 1137 y 1162, el estilo gótico, que jamás se denominó así en el Medievo, dio sus primeros pasos. La cabecera de la abadía de Saint-Denis y las catedrales de Sens, Senlis, Noyon y Laon fueron los primeros templos en levantarse en la nueva arquitectura de la luz. No se conoce documento alguno que indique quiénes fueron, de dónde surgieron o dónde y cómo se formaron sus constructores, pero parece lógico pensar que los arquitectos, con sus correspondientes talleres, que hicieron posible los orígenes del gótico fueron maestros románicos que supieron copiar y desarrollar las técnicas aplicadas por el maestro de Saint-Denis. Desde luego, sin la aplicación del arco ojival, la bóveda de crucería y los contrafuertes, el gótico no hubiera sido posible, pero tampoco hubiera podido desarrollarse si no se hubiera apoyado en la organización y la experiencia de los talleres de los maestros románicos, que desde el siglo xi establecieron una organización del trabajo capaz de coordinar a muchas decenas de personas, e incluso a dos o tres centenares, para construir una catedral.

La arquitectura románica había logrado desarrollar un notable sentido del equilibrio y de la regularidad formal, pero era demasiado estática y redundante; por el

contrario, el gótico, además de mantener el sentido de la armonía y de la proporción, ofrecía un dinamismo y una capacidad de sorprender insuperables.

Nuestra Señora de París

Durante la Alta Edad Media, París, que recuperó su viejo nombre galo tras la caída de Roma, se convirtió en un lugar estratégico para el comercio en las rutas del norte de la antigua Galia, pues desde ese enclave se controlaba el tránsito de mercancías a través del río Sena, la ruta fluvial que unía las ricas tierras de Borgoña y de Champaña con el mar del Norte. Hacia 1180, dentro de la tónica general de crecimiento demográfico de las ciudades europeas, París alcanzó una población en torno a los 25 000 habitantes, y en las décadas siguientes se aceleró su crecimiento de tal modo que en 1220 ya superaba los 50 000, lo que la convertía en la cuarta ciudad en tamaño y población de la cristiandad occidental, tras Florencia, Génova y Venecia.

Designada como sede de la corte real de Francia en detrimento de otras ciudades históricas del viejo reino de los francos, como Reims o Amiens, el rey Luis VII la proclamó «la principal sede real», otorgándole así un beneficio que la colocaría como el centro político más destacado de su tiempo, pese a que, a efectos eclesiásticos, la sede episcopal de París seguía dependiendo de la arzobispal de Sens. En la segunda mitad del siglo XII, las escuelas de la ciudad se unieron en un Estudio General de Artes o universidad, la primera en Europa junto con la de Bolonia.

En el siglo XII, París fue el destino de miles de estudiantes de toda Europa, que acudieron a sus escuelas y a su universidad y se empaparon de la filosofía de Platón y de Aristóteles, explicadas por los más relevantes maestros de aquel tiempo. De vuelta en sus lugares de origen, esos estudiantes llevaron consigo las enseñanzas de filosofía y teología, pero también la visión del arte gótico que estaba comenzando a desarrollarse en Francia.

La zona central de la ciudad medieval de París era la isla de la Cité, donde en la Alta Edad Media se levantaron varias iglesias, el palacio real y algunas de las más afamadas escuelas de filosofía. En el corazón de tan simbólico lugar, el obispo Mauricio de Sully, que había sido nombrado prelado de París en 1160 y que gozaba del apoyo real, decidió erigir la iglesia más grande jamás construida hasta entonces. Gracias a las cuantiosas rentas de que disponía y del mecenazgo del rey Luis VII, el primer esposo de Leonor de Aquitania, le encargó a un arquitecto cuyo nombre se desconoce la construcción de una iglesia única, como nunca antes se había visto, y ello aplicando las técnicas del nuevo arte de la luz, el gótico, que había sido «inventado» en la abadía de Saint-Denis veinte años antes y que estaba siendo aplicado con éxito en las catedrales de Sens, Senlis, Noyon y Laon.

Para construir semejante edificio fue necesario derribar dos iglesias: la de Santa María y la catedral de San Esteban, un edificio románico bastante grande, de unos

setenta metros de longitud, y unas cuantas casas del abigarrado caserío altomedieval. Un domingo del mes de junio de 1163 se colocó la primera piedra del que se pretendía que fuera el templo más grandioso de toda la cristiandad y, además, el símbolo del creciente poder de la dinastía de los capetos y de la Iglesia de Francia.

Este acontecimiento se presentó como un hecho extraordinario, pues el rey Luis VII y el mismo papa Alejandro III se reunieron en París para presenciar el inicio de las obras. De inmediato se comenzó la excavación de los cimientos de la cabecera, que crecieron a una velocidad de vértigo; y sobre ellos se alzaron los muros de piedra labrada a un ritmo aún más rápido si cabe. Eran tiempos de bonanza económica para toda Europa, y especialmente para la región de París, cuyos soberanos (Luis VII primero y Felipe II Augusto después) concedieron importantes sumas de dinero para que la fábrica de la catedral avanzara a buen ritmo y las obras no se interrumpieran a causa de la falta de liquidez.

Consagrada bajo la advocación de Nuestra Señora, la nueva catedral gótica de París había sido concebida para ser la mayor, la más alta, ancha y larga del mundo cristiano. Y durante algunos años lo fue, aunque en el siglo siguiente resultó superada por otras.

El obispo Mauricio encargó los planos de su catedral a un maestro de obras anónimo, que resolvió el encargo del prelado con un diseño realmente genial. Dispuso un templo de planta basilical de cinco naves: la central, dos veces más ancha y tres más alta que las laterales, con diez tramos desde los pies hasta el crucero y cinco más hasta el arranque del ábside, formado por una amplia girola de dos naves. La nave del crucero, de la misma anchura y altura que la nave central, generaba un transepto no destacado en planta en longitud, pero sí en anchura, de modo que en la intersección de ambas daba lugar a un cuadrado, el centro de la cruz latina constituida por la nave central y el crucero, inscrito en el rectángulo absidiado en uno de sus lados menores, el de la cabecera.

El plano debía representar el símbolo del cristianismo, la cruz en la que fue martirizado su fundador; pero, a la vez, la catedral debía ser un edificio bello y por tanto armónico: un edificio que representara la imagen ideal del mundo.

Como ocurre con casi todos los templos cristianos y con las catedrales góticas, la de París comenzó a construirse por la cabecera, que se levantó en apenas veinte años, junto con el presbiterio. En 1182 ya se pudo consagrar el altar mayor, donde celebró la primera misa solemne el propio obispo Mauricio de Sully, y ese mismo año se inició la construcción de la nave.

En 1196 murió el obispo Mauricio; para entonces ya se había trazado el crucero y se estaban levantando los tramos de la nave, cuyos trabajos impulsó el nuevo obispo, Odo de Sully, hasta su muerte en 1208. Ese mismo año se iniciaron las obras de construcción de la fachada, que se diseñó a partir de dos amplias torres cuyas bases ya estaban planteadas e incluso trazadas una década antes.

Cuando en el año 1163 se diseñó el plano de la catedral de Notre-Dame, todavía

no se había inventado el arbotante, es decir, el arco volado que permite transmitir al exterior a través de los contrafuertes el empuje de las bóvedas y abrir así el muro en toda su altura. El arquitecto anónimo de 1163 había apoyado el peso de las cubiertas en arcos de trama bastante simple de un solo vuelo, de manera que las ventanas ojivales primitivas resultaban demasiado pequeñas, pues parte de la carga seguía siendo soportada por los muros, que, como ocurría en la arquitectura románica, debían ser lo suficientemente macizos para cumplir su función sustentadora.

El aspecto que, con sus cinco naves y sus más de treinta metros de altura interior, presentaba Nuestra Señora de París a los ojos de los espectadores de finales del siglo XII era impactante. En la continuación de la *Gesta normannorum ducum*, redactada hacia 1177, Roberto de Thorigny (1111-1186), que además de prior de la abadía benedictina de Bec y abad de Mont Saint-Michel fue un relevante cronista de su tiempo, llegó a escribir lo siguiente tras visitar las obras, entonces en plena ejecución, de la catedral de París: «Si este monumento se acabara algún día, ningún otro podrá ser comparado con él.» En esa época sólo se había construido la cabecera.

En los últimos años del siglo XII se afrontó la construcción de la nave, cuyas obras duraron veinte años, entre 1180 y 1200. En 1196, año de la muerte del obispo Mauricio de Sully, el gran impulsor de Notre-Dame, sólo faltaban por construir el último tramo de la nave y la portada principal con sus dos torres.

A comienzos del siglo XIII, el aspecto de Nuestra Señora de París era el de un templo gótico, pero había pasado más de medio siglo desde que se inventó este estilo y se consideró que el aspecto de la catedral era demasiado pesado y macizo según el nuevo gusto estético. Era necesario abrir ventanales mucho más grandes para que el edificio fuera realmente el templo de la luz y se hicieran visibles las ideas neoplatónicas dominantes en las escuelas de París, según las cuales Dios era esa misma luz. Para entonces, el primer arquitecto anónimo que comenzó las obras en 1163 ya debía de haber fallecido; y ni la iglesia, extraordinaria en el plano con cinco naves, ni su traza, respondían en cambio a las expectativas creadas en cuanto a la luminosidad.

Para suplir tales carencias era necesario abrir ventanales mucho más amplios, prácticamente de lado a lado de los contrafuertes, que se extendieran entre tramo y tramo de la nave. Esa reforma significaba modificar la cubierta y remodelar los elementos sustentantes. Y así se hizo. En 1220 se decidió alterar el sistema de cubrimiento, utilizando ahora la bóveda sexpartita para los tramos de la nave central, una novedad técnica extraordinaria, dejando la crucería simple para las bóvedas de los tramos de las cuatro naves laterales, y ampliar las ventanas de la nave, lo que significó realizar unas nuevas vidrieras.

Para sostener los formidables empujes generados a partir de este nuevo sistema de cubierta, se construyeron arcos de doble vuelo, los arbotantes, que permitieron la abertura de ventanales tan anchos como los propios tramos de la nave, a la vez que se labraron las canalizaciones necesarias para evacuar el agua de lluvia de los tejados.

La profunda remodelación que se aplicó en los primeros años del siglo XIII a Nuestra Señora de París, que en su momento supuso la primera gran renovación de la arquitectura gótica primitiva, también se dirigió hacia los programas escultóricos de las portadas. Las figuras talladas para las tres portadas en los últimos años del siglo XII —las primeras de las cuales debieron de esculpirse hacia 1180— se consideraron poco gráciles y cargadas de demasiada rigidez para el gusto de los atrevidos escultores del primer tercio del siglo XIII, por lo que fueron sustituidas por unas nuevas, más cercanas a los gustos estéticos del gótico pleno. Así, arquitectura y escultura evolucionaban a la par y se complementaban en estilo, diseño y tendencias plásticas.

El remate exterior, si es que lo había, del cuadrado del crucero, cubierto con crucería simple, también debió de parecerles demasiado chato y poco grácil a los maestros del primer tercio del siglo XIII, de modo que decidieron colocarle una estilizada flecha, la cual fue destruida durante la Revolución a finales del siglo XVIII.

El nuevo diseño de ventanas, cubiertas y contrafuertes y arbotantes exteriores aplicado en la segunda década del siglo XIII no desentonó con la magnífica planta original; muy al contrario, las nuevas soluciones técnicas se ajustaban como un guante al plano que el genial arquitecto anónimo había trazado poco antes de 1163.

Durante esta importante reforma, se colocaron las características tribunas de Notre-Dame, construidas entre 1220 y 1225, las últimas que se levantaron en una catedral en Europa. En 1230 Nuestra Señora de París ya era en verdad la catedral de la luz, y sólo faltaba alzar las torres de la fachada principal para acabar definitivamente lo que sus constructores consideraban la catedral perfecta, una obra inspirada directamente por Dios. Hasta ese momento, ninguno de los arquitectos que intervinieron en la obra dejó huella de su nombre.

Entre los años 1240 y 1250, el maestro arquitecto Jean de Chelles, el primero de los constructores de Nuestra Señora del que se tiene noticia, dirigió la fábrica del rosetón norte del crucero, el remate de las obras de la nave mayor y el de las torres de la fachada, cuyas bases ya se habían trazado a finales del siglo XII; la torre sur se inició en 1225 y se culminó en 1240, y la norte se levantó entre 1235 y 1250, alcanzando ambas los 69 metros de altura. El proyecto inicial tal vez contemplara el remate de las dos torres con sendas agujas de piedra, que las hubieran elevado por encima de los 120 metros, pero, si existió ese diseño, nunca llegó a ejecutarse.

A la vez se impulsaban los trabajos arquitectónicos y escultóricos de las dos fachadas laterales, que no finalizarían hasta unos años más tarde, hacia 1260, bajo la dirección de Pierre de Montreuil, el maestro sucesor de Chelles. Montreuil es el autor del famoso y espectacular rosetón sur, elaborado durante el episcopado de Renaud de Corbeil (1250-1268).

Entretanto, en el espacio disponible entre los contrafuertes se iban instalando capillas laterales, como un modo de dar salida a la creciente demanda de este tipo de

lugares de culto para ubicar espacios patrocinados por la aristocracia y las grandes familias mercantiles de la ciudad, y se continuaba con el cerrado de las ventanas con las nuevas vidrieras diseñadas a partir de 1220.

En 1262 la catedral de París ya estaba acabada en lo esencial, pero en los últimos años del siglo XIII varios maestros de obras intervinieron en los remates y en la decoración de las capillas, entre ellos Pierre de Chelles —tal vez hijo del maestro Jean de Chelles—, que se encontraba ejecutando varias actuaciones en las capillas de la cabecera en 1296.

A comienzos del siglo XIV, Nuestra Señora de París les debió de parecer algo inestable a los encargados de la obra, o tal vez descubrieron algunos problemas de sustentación de las cubiertas, de modo que encomendaron al maestro Juan de Ravy que reforzara los muros para asegurar la estabilidad del edificio. Obra de este maestro son algunas capillas laterales y los enormes y característicos arbotantes de la cabecera, de quince metros de vuelo, trazados entre 1300 y 1330.

Otros maestros como Jean le Bouteiller, sobrino de Jean de Ravy, o Raymond du Temple remataron, ya a mediados del siglo XIV, las últimas obras pendientes.

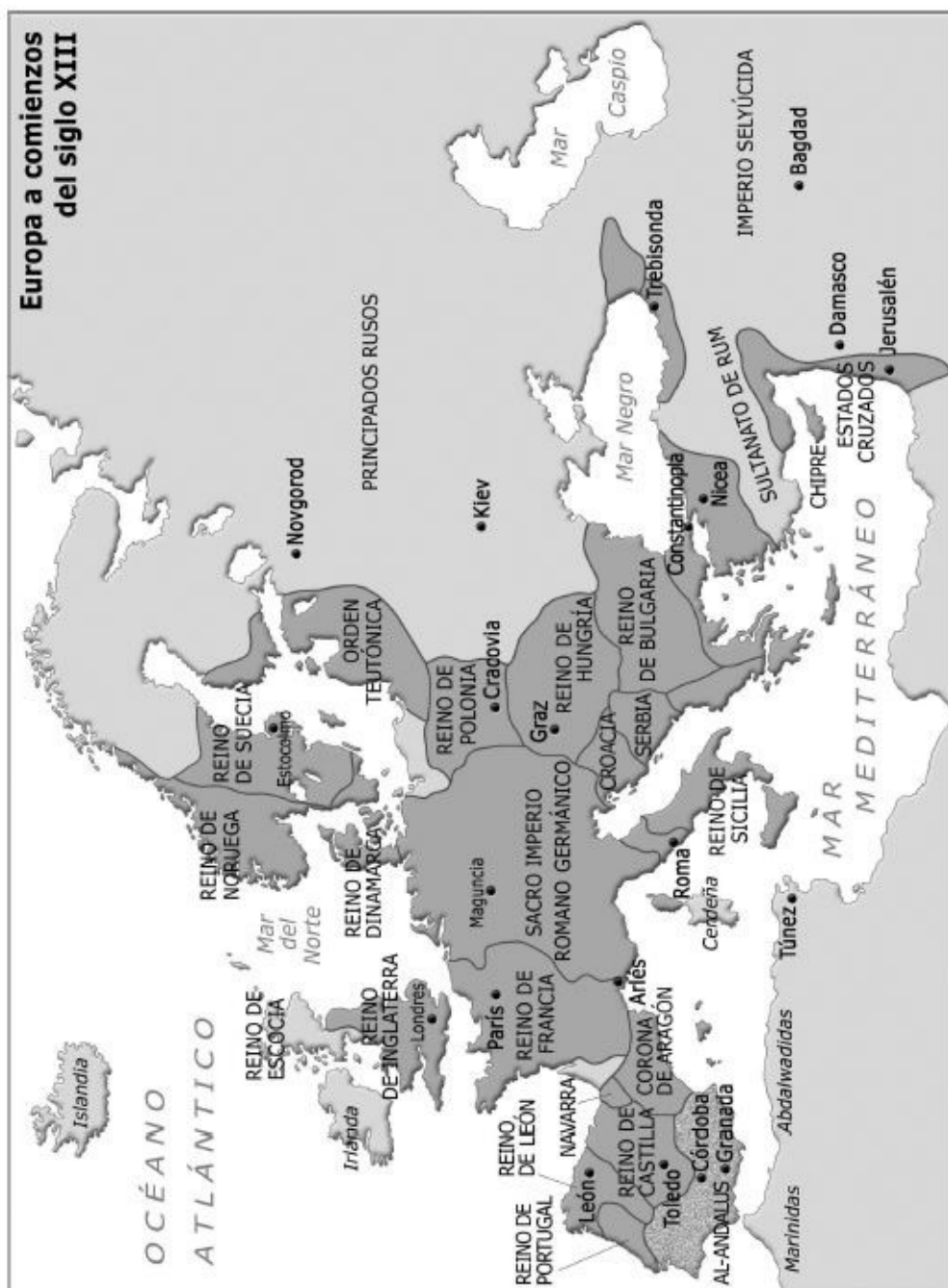
A pesar de sus 128 metros de longitud, 40 metros de anchura y 33 de altura bajo bóveda en la nave mayor, además de dos torres de 69 metros, que hubieran superado los 120 si se hubieran rematado con agujas, no se convirtió en la mayor de las catedrales góticas, como habían pretendido sus primeros constructores, pues en el transcurso del siglo XIII Nuestra Señora de París fue superada en tamaño por otras catedrales; pero sí en la más armónica y equilibrada de cuantas se construyeron. Sus medidas constituyen un extraordinario ejercicio de aplicación de proporciones geométricas, pues su longitud total equivale a cuatro veces su anchura interior, en tanto la altura exterior de la nave central es casi idéntica a la anchura total.

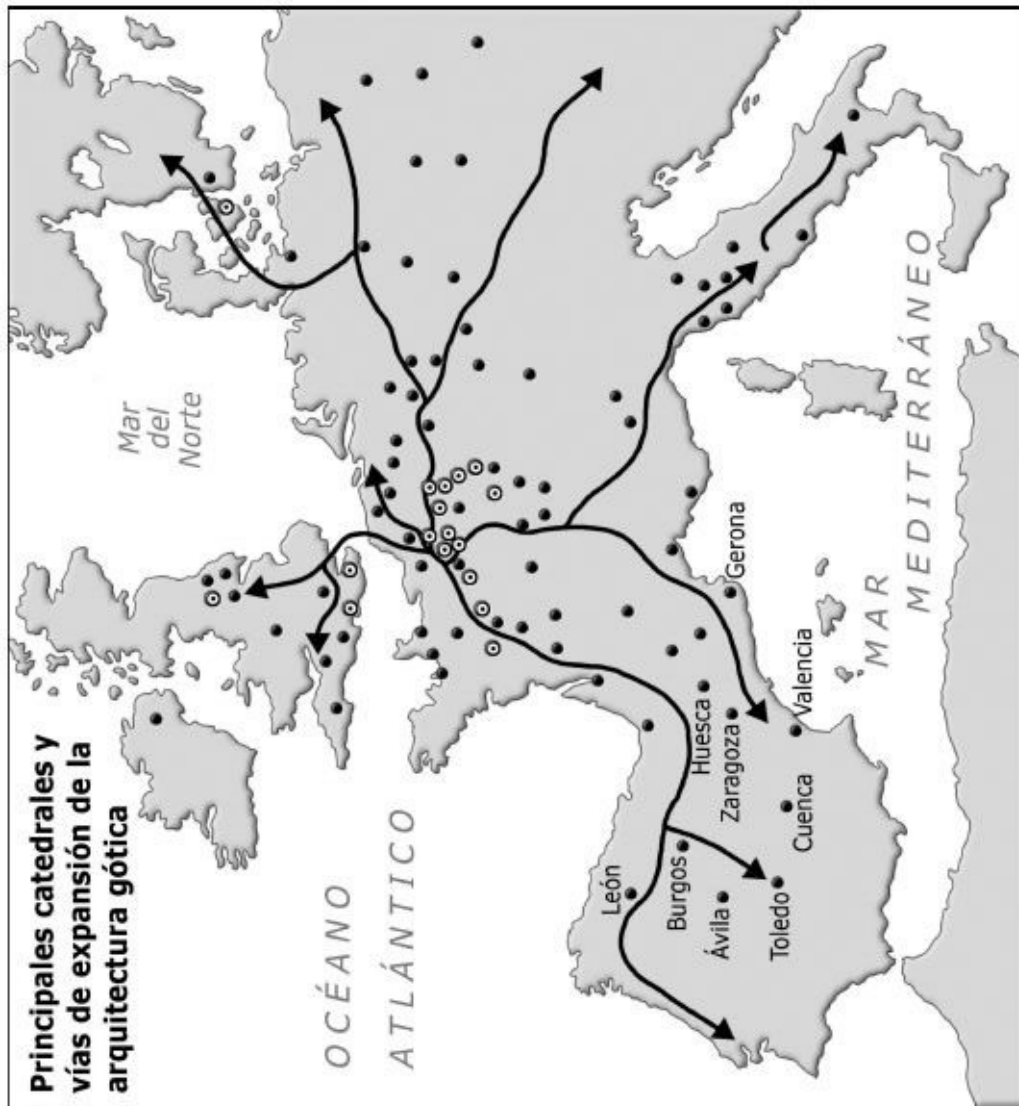
Y pese a no ser la mayor, sus medidas todavía resultan asombrosas. Construida sobre una superficie en torno a los cinco mil quinientos metros cuadrados, bajo sus bóvedas pueden albergarse unas nueve mil personas, mil quinientas de ellas en las tribunas ubicadas sobre las naves laterales. Los materiales empleados en su construcción y sus cantidades también abruman. Los tres rosetones de las tres fachadas son enormes; los dos de las laterales tienen 13,10 metros de diámetro y el de la portada principal 9,70 metros. Sólo para construir su cubierta de madera fue necesario talar más de mil doscientos castaños, es decir, unas diez hectáreas de bosque, alrededor de cien mil metros cuadrados de terreno.

Por todo ello, el escritor Victor Hugo, verdadero apasionado de Notre-Dame de París, denominó a este edificio «la reina de las catedrales».

Entre 1140 y 1220 coexistieron la arquitectura románica y la gótica, pero desde mediados del siglo XII el gótico fue ganando terreno por toda la Europa cristiana y, a comienzos del siglo XIII, se impuso de manera definitiva. Durante el resto de la Edad Media se convirtió en el único estilo utilizado en las grandes construcciones

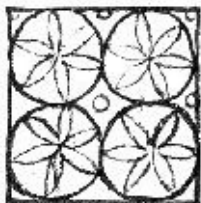
religiosas, especialmente en las catedrales, incluso en las civiles y en las militares. Y aunque algunos historiadores del arte han considerado al estilo gótico como «un paréntesis en la evolución de la arquitectura» (largo paréntesis de 450 años, entre mediados del siglo XII y finales del XVI, que además nunca desapareció del todo, al menos en Inglaterra en los siglos XVII y XVIII, y que regresó con enorme fuerza en el XIX en Europa y América), durante la Baja Edad Media se erigió en el estilo exclusivo en la arquitectura de la cristiandad europea.





3

La plenitud



La catedral de Chartres

Ubicada a medio centenar de kilómetros al suroeste de París, la ciudad de Chartres está construida sobre una colina en medio de una amplia llanura ondulada de feraces tierras muy apropiadas para el cultivo de los cereales. Las colinas más destacadas de esta región fueron elegidas por los pobladores galos para fundar en ellas sus primeros establecimientos, debido a la facilidad para la defensa y a la visibilidad que desde la altura se dispone del territorio.

La tradición de Chartres como centro cultural y docente venía de lejos. Ya en la segunda mitad del siglo X existía una escuela dedicada al desarrollo del pensamiento filosófico, hasta entonces relegado a los muros de unos pocos monasterios. A comienzos del siglo XII, Chartres era una ciudad próspera en la que habían confluído varios intelectuales al abrigo de la protección que les ofrecían sus obispos, muchos de ellos prestigiosos intelectuales también. Pese a su cercanía a París, Chartres no formaba parte de los dominios directos del rey de Francia, que pugnaba con los soberanos ingleses por el control de esta zona.

El gran impulsor de la escuela de Chartres fue su obispo Bernardo, fallecido en 1129, quien ha pasado a la historia de la cultura por una famosa frase que le atribuye uno de sus discípulos y que sintetiza el ideario de la escuela: «Los modernos sólo somos enanos sobre hombros de gigantes.» Los gigantes eran, en este caso, los grandes sabios de la Antigüedad, sobre cuyas enseñanzas debían apoyarse necesariamente los avances futuros. En el siglo XII Platón era el filósofo más leído y estudiado en la escuela catedralicia de Chartres, y su *Timeo* se había convertido en una especie de manual de filosofía para los alumnos que allí estudiaban, de modo que la teoría sobre el origen divino de la luz era muy familiar para ellos y para sus profesores.

Chartres disponía en la segunda mitad del siglo XII de una enorme catedral románica, tal vez la más grande de su tiempo, en la que se custodiaba una reliquia extraordinaria: la camisa o túnica que llevaba puesta la Virgen María el día que dio a luz a su hijo Jesús. Esa reliquia era considerada la más importante de cuantas se conservaban de la Virgen, y los habitantes de Chartres y de las aldeas de los alrededores la veneraban con suma devoción, pues se decía que el rey carolingio Carlos el Calvo la había regalado a la ciudad mediado el siglo IX. No en vano, corría la tradición de que había sido precisamente en Chartres donde se había fundado el primer santuario cristiano de toda la Galia dedicado a Santa María, y allí se veneraba también una estatua de madera de la Virgen que se conservó hasta que en 1793 fue destruida durante la Revolución francesa.

Orgullosos de aquella reliquia, los obispos de Chartres habían construido un enorme templo para albergarla. La primera catedral se había consagrado en 1037; sus

proporciones ya eran considerables, pero esta primitiva obra románica, tal vez con cubierta de madera, ardió en 1130. Se hizo necesario rehacer el templo a modo de suntuoso relicario, y se comenzó la reedificación en estilo románico, a pesar de que a medio centenar de kilómetros ya se habían iniciado las primeras obras en el nuevo estilo gótico.

La nueva catedral románica, construida en un tiempo muy breve y sin duda aprovechando restos de la anterior, pues en 1155 ya se estaba trabajando en la fachada, era enorme y presentaba un aspecto monumental. En 1170 se acabó la torre sur, rematada con una flecha de más de cuarenta metros de altura. Corrían tiempos dichosos para la ciudad de Chartres, cuyo obispo era el ilustre Juan de Salisbury, alumno formado en su escuela y autor de *Polycraticus*, primer tratado medieval sobre el poder civil.

La ciudad se sentía orgullosa de su templo, pese a que ese tipo de arquitectura ya no estaba de moda, porque era grande, amplio y de presencia contundente en lo alto de la colina a cuyas faldas se extendía el caserío. Pero la noche del 10 de junio de 1194 un terrible suceso conmocionó a los habitantes de Chartres. Ese día su catedral, el emblema sagrado de la ciudad y de su afamada escuela, ardió de una manera terrible. Todo el edificio fue arrasado por las llamas salvo la fachada principal, con sus dos torres, y los pórticos. El incendio resultó pavoroso y se extendió por algunos barrios cercanos a la catedral, destruyendo numerosas casas. Cuando los habitantes de la ciudad lograron sofocarlo, entraron en las todavía humeantes ruinas de la catedral y se encontraron con una sorpresa. La preciada reliquia de la camisa de la Virgen, que se guardaba en la cripta del templo, se hallaba intacta: el fuego no la había destruido. Obviamente, aquello se consideró un milagro del cielo, y obispo y ciudadanos decidieron construir una nueva catedral en honor de Santa María, pero ahora en el nuevo estilo gótico que se había inventado en París medio siglo atrás y que estaba triunfando en Francia.

Los constructores de la catedral de Chartres se plantearon un difícil reto: el nuevo edificio debía ser un reflejo de la ciencia humanística y de la filosofía que se enseñaba en la escuela de la ciudad, una iglesia de la luz, y a la vez plasmar en piedra y vidrio el ideal arquitectónico que se estaba aplicando ya en las catedrales que se construían en Francia. Así se hizo. En 1195, todos los estamentos de la ciudad de Chartres se pusieron manos a la obra para levantar un templo que representara el triunfo de la Iglesia y del obispo, pero también de la ciudad y de los ciudadanos. La fábrica de la nueva catedral se planteó como una verdadera obra colectiva, fruto del esfuerzo combinado de cuantos configuraban la sociedad urbana. De este modo, la catedral se convertía a la vez en un símbolo de los saberes humanísticos que se cultivaban en su escuela y en un grandioso monumento al milagro de la salvación de la camisa de la Virgen tras el incendio.

Chartres no podía competir con la cada vez más populosa París, ni con la magnificencia de Reims, donde se coronaban los reyes de Francia, ni con la riqueza

de la estratégica Amiens; pero sus ciudadanos quisieron disponer de una catedral que fuera el orgullo de su ciudad, y el santuario más hermoso de su tiempo.

El maestro que diseñó el plan de la nueva catedral permanece en el anonimato, pero su obra resultó grandiosa. La decisión de erigir un nuevo templo se adoptó de una manera tan rápida que ya en el mismo año 1194, pocos meses después del incendio, se colocó la primera piedra. Se respetó la superficie de la catedral románica incendiada, pues el nuevo plano gótico se adaptó al anterior, y se conservó la cripta, que no había resultado dañada.

La celeridad con que se ejecutaron las obras resultó extraordinaria. Apenas veinticinco años después de iniciadas, ya se habían acabado las más importantes, aunque la consagración definitiva no se produjo hasta el año 1260, en presencia del rey Luis IX de Francia. Y todavía se ejecutaron algunas otras obras secundarias en los últimos decenios del siglo XIII.

Fue en Chartres donde el maestro que planificó la nueva catedral aplicó numerosas novedades y soluciones constructivas; entre ellas, la eliminación de las tribunas que se solían colocar sobre las naves laterales —las últimas fueron las de Nuestra Señora de París— y que interrumpían la sucesión de la luz, lo que hizo posible un mayor espacio para las vidrieras y para la luminosidad, al poder abrir vanos en todo el muro desde las bóvedas hasta el suelo. La distribución en tres diferentes alturas proporcionó al interior mucha mayor esbeltez y sensación de verticalidad que en las iglesias con tribunas, y mucha mayor claridad.

La planta de Chartres se diseñó a partir de tres naves, dibujando en plano una gran cruz latina, con ábside semicircular y doble girola. El crucero también fue dotado de tres naves, destacado netamente en plano y en altura. La nave mayor se diseñó con una anchura algo mayor que la del crucero, de manera que la bóveda del centro adquiriría una forma rectangular, lo que le otorgó una mayor sensación de amplitud.

Las dimensiones de la catedral gótica se ajustaron perfectamente a las de la catedral románica, de la que se conservaron los cimientos de la cabecera, los pórticos, la torre sur y la base de la torre norte de la fachada principal. Con una longitud de 130 metros, una anchura de 33, que alcanza hasta los 49,50 en el crucero, y una altura de 37,5 metros, en 1220 se convirtió en la catedral de nave más alta de las logradas hasta entonces en una iglesia en Occidente.

Por sus equilibradas proporciones, la de Chartres se considera, en competencia con la de París, la más armoniosa de todas las catedrales góticas. Desde luego, su constructor dominaba con pasmosa seguridad la geometría, cuyos avances fueron posibles gracias a los amplios conocimientos matemáticos desarrollados en el siglo XII. La relación entre las medidas de la catedral se acerca mucho a la considerada perfecta en la Antigüedad, es decir, al número *fi* o proporción áurea, cuya relación se expresa con la cifra 1,618... La longitud del templo, 130 metros, es el doble más 2/5 de la longitud del crucero, es decir, de la anchura máxima de la catedral; y la altura de

la nave, 37,5 metros, es dos veces y media la anchura de esa misma nave, en una proporción de 1 a 2,5, considerada como el número de Dios. Las naves laterales tienen una anchura de 7,75 metros, prácticamente la mitad de la central, de 14,50 metros. Estas proporciones confieren al templo un sentido de la verticalidad que, según algunos autores, favorece el misticismo al contemplar el interior.

La altura alcanzada supuso un alarde técnico extraordinario en su tiempo. Para sostener el peso de semejantes bóvedas, trazadas en forma cuatrimpartita, se construyeron dos hileras de arbotantes, a los que hubo que añadir una tercera a finales del siglo XIII, porque se corría el riesgo de que se desplomaran al colocar la segunda fila en un plano demasiado bajo.

El exterior se planificó de una manera todavía más asombrosa, aunque el esquema original nunca llegó a completarse. El proyecto constaba de ocho, o tal vez nueve, torres: las dos de la fachada principal, que sí se ejecutaron, aprovechando las bases de las torres románicas, y el resto en los extremos de las alas del crucero, y tal vez la novena en el centro de éste, a modo de una gran aguja, como en la de París.

La portada principal sigue la traza de la planta de la catedral románica y de sus dos torres, que se remataron de forma diferente. La torre sur, de 106 metros de altura, se construyó en el siglo XII; y la norte, de 115 metros, se remató con una aguja de estilo gótico flamígero, ya a comienzos del siglo XVI.

Con todas esas innovaciones, la luz es utilizada de manera asombrosa. Toda la catedral está abierta a la luz, que, tornasolada en multitud de tonalidades, penetra en el interior a través de las vidrieras de colores, la mayoría fabricadas en el siglo XIII, lo que contribuye a crear una atmósfera espiritual insuperable.

En total, esta catedral tiene 175 ventanales, incluyendo los tres grandes rosetones sobre las tres portadas. Las vidrieras representan motivos del Viejo Testamento, como el árbol de Jessé, y del Nuevo, como la vida de Jesucristo, y pasajes de la historia de Francia, como la serie que recrea la vida del emperador Carlomagno, el gran soberano cuya herencia imperial reivindicaban los reyes de Francia. En los vitrales que enmarcan el gran rosetón de la fachada norte pueden apreciarse las armas de Castilla, que alternan con las flores de lis de Francia; ello se debe a que en 1227 fue regente de Francia la reina Blanca de Castilla —hija de Alfonso VIII de Castilla y madre del rey Luis IX de Francia, futuro santo, entonces todavía muy niño—, que fue la mecenas de estas vidrieras.

En las vidrieras se desarrolla todo un completo programa iconográfico. En el lado norte del crucero, donde nunca inciden los rayos solares, se ubican escenas y personajes (reyes y profetas) del Antiguo Testamento, como queriendo señalar que aquéllos son protagonistas de una época en la que la luz del Evangelio todavía no había iluminado al mundo.

Muchos de los efectos lumínicos han desaparecido con el paso del tiempo. Es muy probable que el 21 de junio, el día en el que el sol está en el punto más alto del horizonte en todo el año, un rayo de luz incidiera en una losa especial en el suelo,

donde tal vez hubiera en la Edad Media una pieza metálica dorada que reflejaría los rayos del sol, provocando unos prodigiosos efectos por las paredes del templo.

La iconografía del exterior, expresada en forma de esculturas en las tres fachadas, también ofrece un extraordinario conjunto de elementos simbólicos. El pórtico norte está dedicado, como las vidrieras de esa parte, al Antiguo Testamento, en tanto en el sur, bañado directamente por el sol, se muestran escenas de la vida de la Virgen María y de su hijo Jesucristo, «la luz que ilumina el mundo»; en el pórtico principal dominan escenas relacionadas con la salvación del género humano. No faltan representaciones de las artes liberales en las arquivoltas ni, desde luego, la imagen del Juicio Final. El observador atento contemplará asombrado todo un cúmulo de escenas y figuras que ofrecen diversas interpretaciones: reyes con matraces que han sido identificados como alquimistas, el Arca de la Alianza en un relieve de la puerta norte con la leyenda «*Archa cederis*», es decir, «Entregarás el Arca», representaciones astrológicas, o pretendidos mensajes masónicos.

Chartres es, por fin y sobre todo, el templo de la Virgen. Hasta 175 representaciones de la madre de Dios se han contado entre las vidrieras y las esculturas, además de las imágenes que se conservaban en el interior, especialmente la de la Virgen negra, desaparecida a finales del siglo XVIII, y en la que algunos han querido ver un recuerdo de diosas paganas como Isis o Artemisa.

La catedral conserva buena parte de su originalidad medieval, a excepción de la techumbre. En 1836, un pavoroso incendio destruyó el magnífico y espectacular trabajo de madera que sostenía el tejado, una verdadera obra maestra de la carpintería medieval elaborada con castaños de Dinamarca, que fue sustituida por otra de modernas vigas de hierro forradas de cobre.

La eclosión de la arquitectura gótica en Francia

Por si los obispos de la Francia medieval albergaban alguna duda sobre la conveniencia de construir sus catedrales en el nuevo estilo tras contemplar el presbiterio de la abadía de Saint-Denis o el avance de las obras en las catedrales de Sens, Senlis, Laon y Noyon, la puesta en marcha de Nuestra Señora de París y de Nuestra Señora de Chartres no les dejó lugar a duda alguna, y todas las diócesis del norte de Francia decidieron construir nuevas catedrales según las trazas de la triunfante arquitectura de la luz.

Recogiendo el reto lanzado por los prelados de París y Chartres, los de Amiens, Reims, Beauvais o Bourges compitieron para levantar la catedral más larga, más ancha, más alta y más hermosa de la cristiandad, en una desbocada carrera hacia el gigantismo y la majestuosidad en la que, ante la abundancia de rentas de la época, el único límite lo establecían las técnicas, la capacidad de resistencia de los materiales y las fuerzas de la naturaleza, como por ejemplo la de la gravedad, cuya existencia se

desconocía entonces.

La iglesia abacial de Saint-Denis, con su planta de cruz latina de brazos apenas desarrollados, tres naves, cabecera semicircular y crucero desarrollado en planta y altura, fue el modelo de las nuevas soluciones técnicas, pero en todas las catedrales se añadieron elementos diferenciadores y recursos propuestos por cada uno de los arquitectos.

Las plantas de las catedrales góticas francesas se desarrollan a partir de dos tipos básicos: la planta rectangular, basilical o de salón alargado, sin crucero que sobresalga al exterior en anchura —aunque en ocasiones, como en París, destaque en el interior por la mayor anchura de su nave—, que siguen Bourges y Albi, ésta ya a finales del siglo XIII; y la planta en cruz latina, con el crucero destacado —a veces con un solo tramo— en anchura, el modelo mayoritario, como ocurre en Sens, Amiens o Reims.

Las cabeceras son generalmente semicirculares, con capillas de esta misma forma, en número que oscila entre las cinco y las siete, aunque hay alguna, como la de Metz, con tan sólo tres. Los cruceros, destacados o no en planta y altura, tienen una o tres naves, y en este segundo caso la central siempre es mayor y más ancha que las laterales.

La técnica de construcción gótica permite alargar las naves cuanto se sea capaz de financiar, pero la anchura y la altura resultan condicionadas por las capacidades técnicas de los maestros y albañiles y por la resistencia de los materiales.

Un maestro de nombre desconocido construyó en Bourges una de las más hermosas y armónicas catedrales góticas, inspirada en la planta basilical y el alzado de la de París. Las obras comenzaron en 1195; se trata de una iglesia de cinco naves con ábside semicircular y sin crucero. Con una longitud de 118 metros, algo menor que Nuestra Señora de París, sus bóvedas son cuatro metros más altas, lo que la dota de una mayor sensación de verticalidad.

Amiens, con 145 metros de longitud y 7700 metros cuadrados de superficie, es la catedral gótica más larga y grande de Francia, aunque en sus proporciones destaca el sentido de la elevación y la verticalidad, pues la altura de la nave mayor es tres veces superior a su anchura. Se diseñó con cabecera semicircular y presbiterio de cinco naves, construidos entre 1220 y 1236. Tal vez ésa fuera la idea del primer arquitecto para toda la catedral, pero a partir del amplio crucero, de tres naves, el resto del templo, hasta los pies, se quedó en tres, con lo que su planta se convirtió en una de cruz latina; esa más que posible reducción facilitó que las obras esenciales pudieran acabarse antes de que estallara la crisis, aunque siguió habiendo obras menores hasta principios del siglo XV. El primer maestro conocido en Amiens fue Robert de Luzarches, al que siguieron Thomas de Cormont y Renault de Cormont; estos dos últimos eran, con toda probabilidad, padre e hijo. A partir de mediados del siglo XIII, cuando ya se conocen los nombres de los arquitectos, la reiteración de apellidos y nombres suele ser frecuente, lo que ratifica la idea de que los talleres se nutrían de

familiares de los que en ellos trabajaban.

Reims, la ciudad en cuya iglesia se coronaban tradicionalmente los soberanos franceses según la costumbre iniciada en el 816 por Luis el Piadoso, emperador e hijo de Carlomagno, también quiso dotarse de un templo en consonancia con el fastuoso ceremonial que allí se representaba. El arzobispo Aubrey de Humbert impulsó las obras de la nueva catedral para sustituir a la románica, que ardió en 1210. La primera piedra se colocó con gran solemnidad el día 6 de mayo de 1211, y en la dirección de la obra se sucedieron los maestros Jean d'Orbais, que trazó los primeros planos, Jean-le-Loup, Gaucher de Reims, Bernard de Soissons y Robert de Coucy, cuyos nombres destacan entre los más prestigiosos arquitectos del gótico. Diseñada con planta de cruz latina con cinco naves en la cabecera y tres naves desde el crucero, muy amplio y también de tres naves, el coro ya estaba acabado en 1241, y las obras principales se concluyeron en 1275, culminando una nave sin galerías altas, lo que daba mayor realce a la luminosidad, y alcanzando una longitud de 138 metros. Sus dos torres, ya en gótico flamígero, se finalizaron en 1427, y fueron rematadas a finales del siglo xv con sendas agujas, pero todo el andamiaje preparado para sostener la fábrica de dichas agujas ardió en 1481, y nunca volvió a retomarse el proyecto, con lo que las torres quedaron enrasadas, tal y como hoy se pueden ver. Durante la primera guerra mundial, la catedral de Reims sufrió diversos bombardeos que provocaron el derrumbe en 1917 de buena parte de sus bóvedas, que fueron reconstruidas poco después.

Pero fue en la de Beauvais donde se pretendió superar todas las marcas. El presuntuoso obispo Milon de Nanteuil y su orgulloso cabildo decidieron construir la catedral más grande del mundo. El plan de la obra era colosal: una inmensa iglesia de cinco naves, planta de cruz latina y con crucero de tres naves, con la central más ancha que las laterales. La enorme cabecera comenzó a levantarse pocos meses después de que, en 1225, un incendio destruyera la catedral románica. No se conoce el nombre del osado arquitecto que planeó un edificio cuyas bóvedas se levantaron a una altura interior de 48 metros, casi el límite técnicamente posible para el estilo gótico, aunque algo lejos todavía de los 53 metros de altura de la formidable cúpula de Santa Sofía de Constantinopla. El reto era extraordinario y muy complicado de resolver. En 1247, parte de las bóvedas del coro se derrumbaron en el transcurso de los trabajos; sin embargo, sus constructores no se amedrentaron por ello y las volvieron a levantar de inmediato para culminarlas en 1272; pero eran tan altas y los pilares estaban tan separados para dar la mayor sensación posible de amplitud que se derrumbaron por segunda vez en 1284. El cabildo, empeñado en mantener esa altura, decidió entonces llamar a los maestros Guillaume de Roye y Aubert d'Aubigny, quienes consolidaron el plan inicial con nuevos pilares y lograron sostener al fin las bóvedas del presbiterio, que se inaugurarían en 1324 con la intervención del maestro Martin Chambiges. Si se hubiera seguido con el plan previsto inicialmente, esta catedral hubiera sido la mayor del mundo, pero la crisis del siglo xiv y la

consiguiente falta de rentas provocó la interrupción de las obras a mediados de esa centuria. En la primera mitad del siglo XVI, siendo rey de Francia Francisco I (fallecido en 1547), se cubrió el crucero, a fin de rematar como fuera aquel templo inconcluso, y en 1570 se colocó sobre él una aguja de 153 metros de altura, que se vino abajo en 1573. Las obras de la catedral de Beauvais quedaron definitivamente interrumpidas a la altura del crucero, y así siguen a comienzos del siglo XXI. La longitud actual alcanza los 60 metros, pero si se hubiera acabado en su totalidad habría superado los 170 metros. Pese al gigantismo de sus medidas, las proporciones le otorgan un gran sentido de la armonía, pues, por ejemplo, la altura de la nave mide lo mismo —48 metros— que la anchura total del edificio.

Todas las ciudades del norte de Francia procuraron dotarse de catedrales en el nuevo estilo gótico entre los siglos XII y XIII. Desde la zona de París, el gótico se extendió hacia el resto de regiones. Todos los obispos anhelaban poseer una catedral erigida en el nuevo arte de la luz. Algunas, que habían sido planteadas en estilo románico, se reconvirtieron de inmediato al gótico: así ocurrió con la de Angers en la segunda mitad del siglo XII y en el XIII por obra del maestro Noel Picot; con la de Cambrai, iniciada en 1149 y concluida en 1251 con 130 metros de longitud; con Le Mans, que se planeó en 1145 con cinco naves y que a partir del crucero se redujo a tres; con Soissons, que comenzó a construirse en 1177.

A comienzos del siglo XIII ya no se concibió en estilo románico ni una sola de las nuevas catedrales francesas. En todas ellas, los planos y los alzados se llevaron a cabo según las reglas del gótico: Troyes, con sus cinco naves y su amplio crucero; Orleans, con su iglesia de planta de cruz latina de tres naves; Dijon, iniciada en 1220 y cuyas obras se prolongaron hasta 1393 con la intervención del maestro Guillermo de Ulpiano; Ruán, iniciada en 1200, con sus tres naves, su desarrollado crucero y, sobre él, su torre de 151 metros; Coutances, iniciada en 1251 con cinco naves en el coro y luego tres hasta los pies; Bayeux, de planta en cruz latina y tres naves; Auxerre, con tres naves, iniciada en 1215; Meaux, con planta basilical de cinco naves en la que trabajó el maestro Gautier de Varinfroy a mediados del siglo XIII; Tournai, comenzada en 1243 con la peculiaridad de que los brazos del crucero se rematan con sendos ábsides; y Metz, de tres naves y cruz latina apenas marcada en planta: todas fueron claros exponentes del triunfo absoluto de una nueva manera de entender la construcción de grandes edificios religiosos.

Las catedrales góticas en Europa (siglos XII y XIII)

El triunfo arrollador de la arquitectura gótica se difundió por toda la cristiandad con una notable rapidez. Las catedrales se convirtieron en el símbolo de los nuevos y felices tiempos, en el emblema y el orgullo de las florecientes ciudades y de sus cada vez más ricas y poderosas oligarquías mercantiles.

Inglaterra, cuyos reyes (Enrique II, Ricardo Corazón de León y Juan sin Tierra) eran señores feudales de la mitad occidental de Francia, fue la primera nación cristiana en recibir el nuevo estilo. No en vano los reyes de la dinastía Plantagenet se sentían más vinculados a sus dominios continentales que a los insulares.

El arquitecto inglés Thomas Rickman (1776-1841), autor de varios libros sobre la arquitectura gótica inglesa y principal restaurador de sus catedrales, dividió la arquitectura gótica de Inglaterra en dos estilos, a los que llamó «estilo decorado» (*Decorated Style*) y «estilo perpendicular» (*Perpendicular Style*); todavía hoy sigue manteniéndose esta clasificación.

La catedral de Canterbury, sede primada de Inglaterra ubicada al suroeste de Londres, comenzó a construirse en 1176, tomando como modelo la francesa de Sens, sede primada de la Iglesia de Francia. Tan sólo seis años antes había sido asesinado en la catedral románica, que resultó destruida por un incendio, su arzobispo Tomás Becket, canonizado en 1173, lo que propició un extraordinario impulso a las obras, al convertirse esta catedral en la depositaria de las reliquias de un santo y, desde entonces, en el mayor centro de peregrinación de toda Inglaterra, como se refleja en la obra *Cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, escrita hacia 1387. Algunos colaboradores de Becket conocían de primera mano la catedral de Sens, pues en esa ciudad francesa se refugió por algún tiempo el arzobispo de Canterbury huyendo del acoso a que lo sometía Enrique II de Inglaterra. Los planos de Canterbury fueron trazados por el maestro Guillermo de Sens, sin duda llegado de esa ciudad francesa, quien utilizó para la primera fase piedras traídas desde Caen, en la orilla continental del canal de la Mancha. Las obras continuaron en el siglo XIV con los arquitectos Henry Yevele y Guillermo el Inglés, y la fachada monumental se concluyó en 1427; la torre central se levantó hasta los 91 metros entre 1490 y 1505. Con sus 159 metros de longitud y su doble crucero, es la más grande de las catedrales góticas de Inglaterra.

Pronto se sumaron a esta fiebre inglesa por el gótico otras diócesis, como la de Wells, iniciada en 1185; la de Chichester, consagrada en 1199, y la de Lincoln en 1192. A lo largo del siglo XIII se fueron sumando otras; Salisbury se inició en 1221, Beverley en 1213, Worcester, Ely o York.

Pero si alguna destacaba entre ellas, ésa era la de Londres, dedicada a san Pablo y terminada en 1314. Esta inmensa catedral albergaba las reliquias de san Erkenwald, obispo de la ciudad en el siglo VII, cuya tumba era muy visitada por peregrinos de todo el reino. Para facilitar su construcción, los reyes de Inglaterra le concedieron numerosos privilegios, como la exención de peajes a los materiales transportados con destino a su fábrica o la concesión del diezmo del pescado que se vendiera en el mercado o de la carne del condado de Essex. Iniciada en estilo románico, se continuó en estilo gótico, con diversas ampliaciones en los siglos XIII y XIV. En 1314 era la catedral más larga de Europa, con sus 179 metros de longitud, y poseía una torre cuya altura se ha estimado en unos 140 metros. Sufrió un enorme deterioro en el siglo XVI,

al convertirse en centro de mercado, y resultó víctima de saqueos y destrucciones. El pavoroso incendio de 1666, que devastó Londres durante varios días a comienzos de septiembre, acabó con esta gigantesca catedral. En un principio se pensó reconstruirla en estilo neogótico, pero finalmente se decidió derribar lo que quedaba y levantar el templo neoclásico en 1675.

A comienzos del siglo XIII, el gótico se extendió hacia el centro y el norte de Europa, de la mano de arquitectos franceses, de los cuales apenas se conoce otra cosa que sus nombres y lugares de procedencia. Algunos de ellos, como el famoso maestro Villard de Honnecourt, viajaron hacia el este casi como una aventura; otros lo harían más adelante en busca de trabajo cuando la crisis económica del siglo XIV paralizó muchas obras en Occidente. Tal vez fuera ése el caso de Jean le Maçon, que trabajó en la actual Rumanía y en algunas otras regiones orientales del Imperio alemán.

Por otro lado, a finales del siglo XII seguían construyéndose en estas regiones iglesias en estilo románico, aunque utilizando mucha más madera que en el occidente y el sur de Europa.

En Dinamarca, cuya población se había convertido masivamente al catolicismo entre finales del siglo X y comienzos del XI, se desarrolló una importante actividad constructora en estilo gótico en el siglo XIII, pero utilizando en abundancia la madera y el ladrillo. La gran catedral de Roskilde fue la primera en iniciarse, en 1170; a ella siguieron las de Hertogenbosch en 1220, hoy en Holanda, y la de Haderslev en 1270, las tres de considerables dimensiones y con elevadas torres.

Estrasburgo, entonces parte del Imperio alemán, fue la primera ciudad en comenzar a construir una catedral en el nuevo arte de la luz en dicho imperio. Las obras, iniciadas en 1220, continuaron ininterrumpidamente a lo largo del siglo XIII; la fachada se concluyó en 1277; con tres naves y testero recto, en ella sólo se erigió una de las torres, de 142 metros de altura, pues en la otra comenzaron a fallar los cimientos y nunca se terminó.

En esta catedral trabajaron varios maestros de la talla de Revino de Steinbach, Hervé de Pierrefonds, Jean de Steinbach o Hans Hutz, en cuyos talleres se formaron generaciones de destacados arquitectos. Tras ella se levantó la de Bamberg, proyectada en estilo románico en 1174, pero que pronto introdujo elementos góticos, al igual que ocurriría con las de Regensburg, Naumburgo, Erfurt, Friburgo en 1201, Magdeburgo en 1209 y Bremen en 1219, una de las primeras en ladrillo.

Fue precisamente en el Imperio germánico, en la ciudad de Colonia, donde se decidió construir la mayor de las catedrales. La anterior, románica, había resultado muy afectada por un incendio en 1149, pero se reconstruyó en ese mismo estilo. Un nuevo incendio la destruyó por completo a comienzos de 1248. De inmediato, el 15 de agosto de ese año, se inició la obra de una gran catedral gótica al estilo francés, que duplicaba en anchura y longitud a la románica y la cuadruplicaba en superficie; se pretendía que fuera la catedral perfecta; no en vano albergaba las reliquias de los tres Reyes Magos, traídas de Oriente por el emperador Federico Barbarroja, lo que

atraía a numerosos peregrinos para rendirles culto. El obispo Conrado de Hostaden encargó al arquitecto Gerardo de Saint Trufen trazar el plano; el resultado fue una catedral de planta de cruz latina con cinco naves y amplio crucero de tres naves. La crisis económica de fines del siglo XIII ralentizó las obras, pero en 1322 se consagró el coro y en 1388 la nave, aunque la cubierta se realizó de una manera provisional; en esas obras trabajaron los maestros Gerardo de Ketwich, Enrique Sunere, Gerardo de Rile, Arnaldo y Juan. Las obras quedaron interrumpidas a finales del siglo XIV y, aunque se levantó una parte de las torres a finales del XV, ya no hubo intervenciones hasta el siglo XIX. A comienzos de esa centuria, el deterioro de la catedral era manifiesto, pero una vez acabadas las guerras napoleónicas se puso en marcha un ambicioso plan de reconstrucción según el esquema original del siglo XIII, que culminó en 1880 con el remate de las dos torres. De nuevo sufrió desperfectos en la segunda guerra mundial, sobre todo en una de sus torres y en las vidrieras, que fueron reparadas tras finalizar la contienda. Su colosal tamaño de casi 8000 metros cuadrados la convierte en la quinta iglesia más grande del mundo.

En Suiza, que pugnaba por su independencia del Imperio, algunas ciudades ejecutaron también, para orgullo de sus vecinos, espléndidas catedrales. La de Lausana, con los maestros Jean Cotereel y Pierre d'Arras, se levantó entre 1170 y 1275.

El poder económico de las ciudades de los Países Bajos, basado en su alto desarrollo comercial y artesanal, hizo posible la construcción de grandes catedrales. En la primera mitad del siglo XIII se iniciaron varias de ellas: la de Malinas en 1200, la de Bruselas en 1225, la de Gante en 1226, la de Utrecht en 1254 y la de Breda hacia 1255. Todas ellas disponen de elevadas torres, algunas de más de cien metros, una de las características de las catedrales de esta región, tal vez debido a lo llano del territorio, lo que propiciaba que destacaran de manera extraordinaria en la llanura.

En Italia, donde la dispersión política no impidió el desarrollo económico de las ciudades-república, algunas ciudades construyeron catedrales con la idea de convertirlas en iconos urbanos. Para estos grupos, la catedral se convirtió en elemento y símbolo fundamental para demostrar su poder y su pujanza económica. En la primera mitad del siglo XIII, Siena fue la primera ciudad en afrontar la construcción de una catedral gótica. Los maestros Nicola Pisano y Giovanni Pisano diseñaron en 1220 una soberbia iglesia de planta de cruz latina y tres naves; la construcción, aprovechando la bonanza económica, fue muy rápida, y en 1284 ya estaba terminada la magnífica fachada en la que se utilizaron ricos materiales y mármoles de la región. En Nápoles, capital del único gran reino que se extendía por toda la mitad sur de la península Itálica, se erigió entre 1272 y 1323 una catedral de tres amplias naves. Y en Orvieto, una pequeña pero floreciente ciudad de la Umbría, el maestro Fra Bevignate comenzó en 1290 la obra de una magnífica catedral inspirada en la de Siena, cuyas obras continuaron con algunos cambios de la mano del maestro Lorenzo Maitani en

Las primeras catedrales góticas en España

La expansión del Císter por la península Ibérica trajo consigo, ya a mediados del siglo XII, la introducción de la arquitectura monacal característica de la orden. Los cistercienses utilizaron muy pronto el arco ojival y la bóveda de crucería para construir sus monasterios, algunos con iglesias casi tan grandes como las catedrales, de manera que los templos de los grandes cenobios ibéricos del Císter, como Fitero en Navarra, Las Huelgas en Castilla, Veruela en Aragón o Poblet en Cataluña se construyeron según esos parámetros estilísticos, aunque sin utilizar las vidrieras de colores, pues san Bernardo de Claraval había dispuesto que la luz que iluminara los templos cistercienses tenía que ser pura y blanca.

Por tanto, entre 1150 y 1170 las técnicas básicas de construcción del gótico ya se conocían en la Península, y se podían haber aplicado en la fábrica de las catedrales. Pero no fue así. El estilo románico, introducido desde Francia por el Camino de Santiago desde mediados del siglo XI, había alcanzado un gran prestigio y desarrollo en las construcciones catedralicias hispanas. En el gran templo de Santiago de Compostela, erigido entre finales del siglo XI y mediados del XII, seguían trabajando en estilo románico a finales del XII e incluso a principios del XIII. El maestro románico Mateo remataba su magnífico Pórtico de la Gloria en 1188, aunque algunas obras menores se prolongaron hasta 1211.

A comienzos del siglo XIII hacía ya más de medio siglo que el gótico triunfaba en Francia e Inglaterra, pero, salvo en los monasterios cistercienses, en los reinos cristianos de Hispania se seguía construyendo en románico.

Tan sólo en la ciudad episcopal de Tarazona, en el reino de Aragón, se inició hacia 1190 una catedral en estilo gótico francés —probablemente porque su sede episcopal estuvo ocupada por varios preladados naturales de allí—, que se consagró en 1235, aunque hasta el siglo XVI se fueron añadiendo nuevos elementos; muchos de ellos, como la torre y el cimborrio de ladrillo, en estilo mudéjar. Y algo similar ocurrió en la de Tarragona, en la Cataluña nueva. En cambio, en Zaragoza, en la capital del reino de Aragón, la catedral del Salvador se comenzó en románico en las primeras décadas del siglo XII, y en ese estilo continuó hasta finales de la centuria. Y lo mismo ocurrió en el resto de Hispania.

En los reinos de Castilla y León se habían realizado algunas tentativas: en la catedral de Ávila, en 1174, donde trabajó el maestro francés Fruchel; en la de Cuenca, iniciada en 1196 con un proyecto muy ambicioso que no se culminó hasta el siglo XX; y en Sigüenza, de origen románico. Pero en estos casos, las técnicas consistieron sobre todo en adecuaciones menores de estilo gótico a un previo plan claramente románico, cuya herencia prevalece en el aspecto general de estas

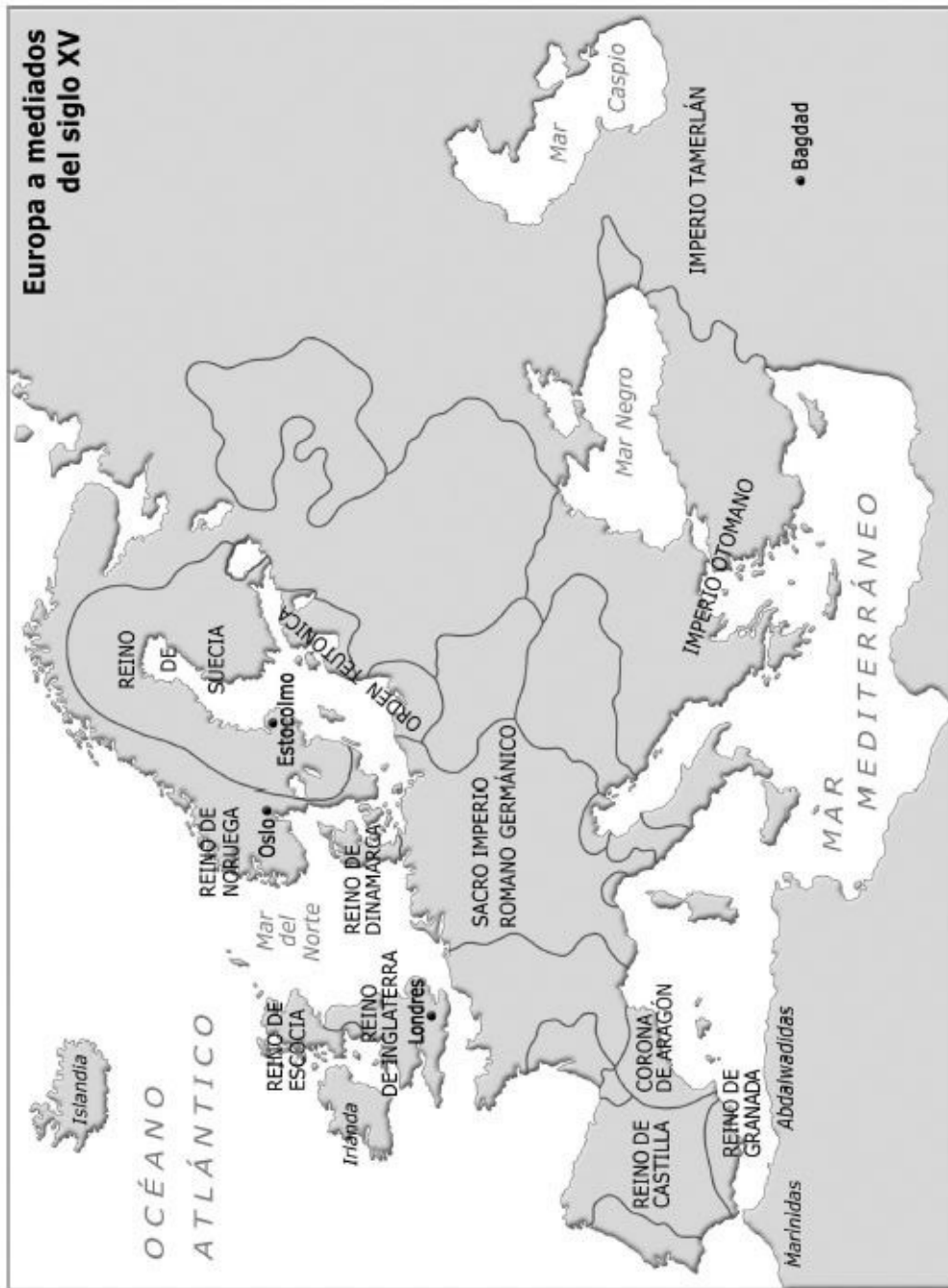
catedrales.

Sin embargo, esta situación cambió radicalmente en 1221. Ese año el obispo Mauricio de Burgos, que había viajado por Europa occidental en busca de la princesa Beatriz de Suabia a fin de acompañarla a Castilla para casarla con su rey Fernando III, decidió derribar la pequeña catedral románica y sustituirla por una gótica como las que había visto en algunas ciudades de Francia durante su viaje. A comienzos del siglo XIII, Burgos era una ciudad en crecimiento que se estaba convirtiendo en la más importante del reino de Castilla, en esos momentos separado del de León. El obispo Mauricio necesitaba un golpe de efecto para asentar la diócesis de Burgos —que había sido fundada en 1075 mediante el traslado de la sede episcopal desde Oca— como centro político y religioso de Castilla, y lo hizo con la construcción de la nueva catedral. La primera piedra se colocó el 20 de junio de 1221, en presencia del rey Fernando III y de su esposa Beatriz. Se desconoce la identidad del arquitecto que diseñó los planos, aunque algunos historiadores citan el nombre de Juan de Champaña. En cualquier caso, parece que se trataba de un maestro de obras de origen francés. Se ha dicho que el plano de la catedral de Burgos está inspirado en el de la de Reims, pero a mí me recuerda mucho más al de París, aunque los brazos del crucero burgalés tienen una sola nave y están destacados en planta, tanto en la traza de naves y bóvedas como en las proporciones. En las obras de Burgos intervino, a partir de 1230, un segundo maestro, llamado Enrique, también de origen francés, quien dirigió la segunda fase de los trabajos, que se extenderían hasta 1260; en ellos intervinieron albañiles mudéjares, habitantes de la morería de Burgos, que dejaron su impronta en algunos detalles decorativos, como sucedió en algunos otros casos del gótico hispano donde también intervinieron artesanos musulmanes.

La ciudad de Toledo, conquistada por los cristianos en 1085, recuperó su calidad de catedral primada, que poseía desde tiempos de los visigodos. En 1227 se derribó lo que aún quedaba en pie de la mezquita aljama y se decidió construir una gran catedral en estilo gótico, de cinco naves, que resaltara el prestigio de la sede toledana. Siguiendo el modelo de la catedral de Bourges, la de Toledo fue construida por varios maestros, algunos de origen francés, que se sucedieron al frente de las obras a lo largo de los siglos XIII y XIV, como Martín, Pedro Pérez, Rodrigo Alonso, Alvar Martínez o Hannequin de Bruselas. En 1230, a la muerte de Alfonso IX de León, su hijo Fernando III, que ya lo era de Castilla desde 1217, heredó los dominios de su padre y reunificó las dos coronas. La ciudad de León, la capital histórica de la monarquía, quiso emular a Burgos, y su obispo Martín Fernández decidió erigir una nueva catedral en estilo gótico. Para trazar los planos mandó llamar al maestro Enrique, que seguía trabajando en la de Burgos. Enrique proyectó una catedral que copia casi al detalle, ahora sí, el plano de Reims, pero con unas dimensiones reducidas en un tercio del modelo original y con tan sólo cinco tramos en la nave, frente a los nueve de Reims. Es probable que Enrique se hubiera formado en el taller catedralicio de Reims, de ahí su similitud en planta y el mismo crucero de tres naves,

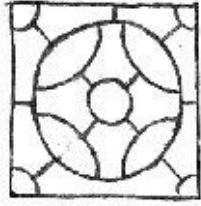
en tanto el primer arquitecto anónimo de Burgos podría haberlo hecho en el de la de París. En 1255 se colocó la primera piedra de la nueva catedral de León. El maestro Enrique murió en 1277, pero el plan continuó tal y como estaba previsto de la mano del maestro Juan Pérez, cuyo nombre es hispano y que bien pudo formarse en el taller de Enrique.

Otras catedrales menores se iniciaron en el reino de Castilla y León al abrigo del crecimiento económico y el desarrollo urbano, como la del Burgo de Osma en 1232, pero las de Burgos, Toledo y León fueron las tres grandes catedrales que convencieron a los obispos hispanos para edificar sus nuevos templos en el arte de la luz que llegaba desde Francia. Incluso el arzobispo de Santiago de Compostela, a pesar de disponer de la más notable de las catedrales románicas de toda la península Ibérica, decidió construir una gótica. A mediados del siglo XIII se excavaron los cimientos de una catedral gótica que iba a superar, con mucho, el tamaño de la románica compostelana. Pero, en el último cuarto del siglo XIII, la crisis política y económica azotó con dureza al reino de Castilla y León. La mayoría de los grandes proyectos constructivos que estaban en marcha quedaron paralizados, entre ellos la nueva catedral de Compostela.



4

La construcción de la catedral gótica



La catedral de la Iglesia y del obispo

La catedral es la sede, la silla o «cátedra» del obispo, aunque en algunos idiomas, como el alemán (*dom*) o el italiano (*duomo*), el nombre de este peculiar templo se refiere a la «casa del señor»; del señor obispo, se entiende. En la Iglesia, organizada territorialmente en diócesis —al menos desde el siglo III— según el sistema administrativo imperial romano, la catedral es el templo principal de cada una de las provincias eclesiásticas donde tiene su asiento el prelado. Al lado del obispo, y muchas veces en medio de una tensa rivalidad que en la mayoría de las catedrales derivó en no pocos pleitos y enfrentamientos a lo largo de la Edad Media, se ubica el cabildo, formado por el conjunto de canónigos y encabezado por el deán, cuyo poder en ese ámbito es enorme. Las competencias del cabildo son muy amplias, entre ellas el control de la fábrica de las obras en el templo catedralicio.

A finales del siglo XI, la reforma impulsada por el papa Gregorio VII revalorizó la figura del obispo, hasta entonces venida a menos ante la intervención de los reyes altomedievales en la designación de los prelados. La forma de elegirlos siempre había supuesto un notable problema. Los reyes de las monarquías cristianas pretendían —y a veces lo lograban— condicionar la elección de obispos, dada la influencia, el poder económico y, en ocasiones, moral que acumulaban; es preciso recordar que los soberanos de algunas monarquías de los siglos VI al IX eran considerados seres taumaturgicos, poseedores de la facultad casi divina de curar a los enfermos tan sólo con tocarlos.

Con la reforma de la Iglesia y el desarrollo económico de finales del siglo XI, las catedrales que se construyeron en los siglos XII y XIII representaron el triunfo de la Iglesia y del obispo. En ese tiempo fueron los obispos quienes impulsaron la construcción de las grandes catedrales góticas, y sus nombres han quedado grabados en los orígenes de cada una de ellas. De las primeras, especialmente las del siglo XII, no se conocen los nombres de los arquitectos que las diseñaron y comenzaron los primeros trabajos de las fábricas, pero sí los de los obispos que decidieron construirlas. Varios de ellos aparecen representados en las esculturas y en las vidrieras, o en miniaturas de códices, a veces con una maqueta de su catedral entre las manos, mostrándose como los verdaderos artífices de los nuevos templos.

En la construcción de una catedral, el obispo desempeñaba un papel indispensable, pero el del cabildo no era menor, pues de los canónigos dependía el control de las rentas y, por tanto, de las finanzas de la obra.

Una vez que se había decidido construir una iglesia nueva, habitualmente en el solar del viejo templo románico, se procedía a delimitar el espacio para la edificación, siguiendo las pautas del diseño que el arquitecto elegido para dirigir las obras debía presentar al obispo y al cabildo. Como la nueva catedral gótica solía ser más grande,

a veces mucho más grande, que la románica, se hacía necesario comprar casas y derribarlas antes de comenzar a levantar, siempre empezando por la cabecera, el nuevo edificio. Se trataba de ubicar cuanto antes el altar y cubrir la zona del coro, al menos la cabecera, para poder celebrar la misa de consagración del templo.

La ambición del obispo era poder celebrar esa primera misa y convertirse así en el artífice de una obra que recordarían para siempre sus ciudadanos y que haría de él una figura sobresaliente en la historia de la ciudad.

Las catedrales se convirtieron en el principal lugar de culto de cada diócesis y, como ocurrió en todas las iglesias medievales, las reliquias fueron un elemento muy importante para generar visitas y recibir donaciones. La mayoría de los cabildos de las catedrales se afanaron por poseer las reliquias más preciadas, lo que garantizaba una abundante afluencia de peregrinos. La de Chartres conservaba la camisa de la Virgen; la de Colonia, los restos de los Reyes Magos; la de Canterbury, el cuerpo de santo Tomás Becket, y así todas y cada una de las catedrales rivalizaban por ser depositarias de los más notables restos sagrados. Además, cada reliquia importante requería de su propia capilla, lo que implicó el diseño de templos con posibilidades de multiplicar dichas capillas, bien en la cabecera, bien en los muros laterales, lo que con el sistema constructivo gótico era bastante fácil de conseguir entre los contrafuertes.

El caso más espectacular en cuanto al culto a las reliquias y su relación con el templo no se refiere a una catedral, sino a la Santa Capilla de París. Entre 1239 y 1246 se construyó este extraordinario edificio, en estilo gótico, bajo el patrocinio del rey Luis IX el Santo de Francia, probablemente por el maestro Pierre de Montreuil. Se diseñó como un enorme relicario, una enorme caja de piedra y vidrio para guardar las reliquias de la Pasión de Cristo (la corona de espinas comprada a los venecianos por 135 000 libras, y fragmentos de la Santa Cruz y de la esponja de la Pasión adquiridos al rey Balduino II de Jerusalén). La Santa Capilla fue saqueada en 1793 por exaltados revolucionarios, que destruyeron las reliquias, así como numerosas vidrieras y esculturas.

La arquitectura gótica es el estilo que mejor ha plasmado la idea filosófica de que el arte representa la razón divina. Por eso se ha considerado que la catedral gótica fue el edificio más idóneo para encarnar en un espacio construido el espíritu de la religión cristiana tal como se entendía en los siglos más luminosos del Medievo.

Los maestros constructores

La descomposición del Imperio romano en Occidente a finales del siglo V supuso el final de una extraordinaria etapa de construcciones monumentales planificadas y dirigidas desde la administración. La ruptura de la unidad política y el desmoronamiento del fisco implicaron la desaparición de los canales de financiación

que hacían posible erigir grandes edificios con dinero público procedente de los impuestos.

Durante casi diez siglos, los romanos habían levantado miles de edificios por todas las provincias de su Imperio, que se llenó de murallas, puertas, fortalezas, anfiteatros, circos, teatros, templos, foros, basílicas, termas, villas, palacios, acueductos y puentes, todos ellos rematados con sillares labrados o forrados de placas de mármol. La protofeudalización de la sociedad altomedieval acarreó el colapso de las finanzas públicas y, en consecuencia, la interrupción de todas aquellas grandes obras.

Los reinos germánicos que sustituyeron al Imperio en Occidente a lo largo del siglo V fueron incapaces de mantener la actividad constructiva de Roma; y, aunque en los primeros decenios lograron levantar algunos edificios en piedra, al estilo romano —como los que promovió el rey ostrogodo Teodorico en la ciudad italiana de Rávena, en la primera mitad del siglo VI—, el arte de construir grandes edificios en piedra entró en una larga regresión.

Con excepciones, como ocurrió con ciertas obras del periodo carolingio y del otónida entre finales del siglo VIII y mediados del X, o con la arquitectura ramirense en el reino hispano de Asturias a mitad del IX, sobre todo por el mecenazgo de las cortes de algunos reinos y de las diócesis y abadías más notables, el mundo cristiano occidental construyó sus edificios en la Alta Edad Media con tapial, barro, adobe, tierra y madera.

Pero, a partir de comienzos del siglo XI, el auge de la sociedad medieval propició un desarrollo extraordinario de la construcción en piedra. El aumento de la producción agrícola, el crecimiento de las ciudades y la invención de nuevas técnicas e instrumentos mecánicos posibilitaron la fábrica de edificios de piedra y la especialización de individuos que aprendieron a trabajarla.

Imitando a las numerosas construcciones romanas todavía en pie, los arquitectos del siglo XI inventaron el arte románico y recuperaron viejas técnicas de la época romana que les permitieron, mediante el uso del arco de medio punto, nunca olvidado, de la bóveda de cañón y la de aristas, levantar edificios como no se habían vuelto a hacer desde hacía siglos.

La arquitectura románica, es decir, «al estilo romano», se impuso en la Europa cristiana a lo largo del siglo XI, y por todas las regiones se erigieron templos de piedra para cuya construcción hizo falta mano de obra muy especializada, constituida por maestros y albañiles que supieran tallar la piedra, pero sobre todo que fueran capaces de diseñar un edificio del tamaño de una catedral románica y, además, poner en marcha y coordinar a un equipo de decenas, y a veces de centenares, de trabajadores especializados en los diversos oficios que requiere la arquitectura.

El nuevo estilo románico alcanzó muy pronto un extraordinario éxito y, siguiendo las grandes rutas de peregrinación religiosa, se extendió por toda la Europa cristiana,

configurando en los siglos XI y XII la verdadera imagen del mundo medieval.

Los constructores de la época se agruparon en cuadrillas de albañiles, es decir, de *maçons* en francés, que recorrieron Europa levantando catedrales, monasterios, iglesias y ermitas, pero también castillos, hospitales, puentes y algunos palacios nobiliarios.

El arte románico penetró en la península Ibérica por el Camino de Santiago, la gran ruta de peregrinación abierta en la primera mitad del siglo IX, que culminaba en la ciudad de Compostela, donde se levantó una de las más relevantes catedrales románicas. A principios del siglo XII trabajaban en esta catedral unos cincuenta canteros, bajo la dirección del maestro Bernardo el Viejo y de su ayudante Roberto; las obras fueron continuadas y rematadas medio siglo más tarde por el maestro Mateo, autor del célebre Pórtico de la Gloria en 1183, cuando ya hacía casi medio siglo que se había inventado el gótico. Desde el norte de Francia hasta Compostela, y de la misma manera en Inglaterra, Alemania e Italia, miles de edificios románicos fueron tomando cuerpo en los siglos XI y XII gracias a los conocimientos de un grupo de constructores capaces de tallar la piedra y de colocar los sillares en su lugar preciso dentro de los muros y en las bóvedas.

Dotados de instrumentos de precisión como escuadras, cartabones y plomadas, que sólo ellos eran capaces de utilizar, los constructores del románico fueron perfeccionando sus técnicas arquitectónicas, a veces mediante la imitación de las estructuras de los vestigios romanos que quedaban ante sus ojos, y crearon cofradías y gremios para transmitir las desde los maestros hasta los oficiales y aprendices, en una cadena de enseñanza que se convirtió en el gran aporte de la arquitectura de la época.

Pero todavía fueron más allá. Además de tallar sillares bien escuadrados para los muros y las bóvedas, los canteros del románico aprendieron a esculpir figuras humanas y de animales, y cuerpos vegetales y geométricos para decorar portadas, ventanas, fachadas, capiteles y ménsulas. Así, en el periodo románico, fundamentalmente en los siglos XI y XII, se desarrollaron talleres de arquitectura y de escultura, y también de pintura figurativa aplicada a los muros de los edificios; dichos talleres intercambiaron técnicas y conocimientos y se organizaron de una manera formidable, de modo que todo aquello que en cada nueva obra los maestros aprendían mediante la experimentación, lo enseñaban a los operarios más jóvenes de sus talleres, generando así una importante cadena de transmisión del conocimiento.

Pero a mediados del siglo XII la arquitectura románica había alcanzado su máxima expansión artística y prácticamente se habían agotado todas sus posibilidades técnicas. Los métodos aplicados en el románico posibilitaron un enorme desarrollo de la arquitectura en piedra, pero la limitación que impone el empleo del arco de medio punto como único referente constructivo para cubrir los vanos y las bóvedas, que al ser la mitad de la circunferencia obliga al uso de una proporción basada únicamente en la relación 1 a 2, impedía avances más arriesgados y frenaba la aparición de

diseños diferentes a los estereotipos ya suficientemente conocidos. Con las técnicas constructivas del románico se podían levantar grandes iglesias y elevar las bóvedas a una altura considerable, pero para poder sostenerlas eran necesarios muros enormes y macizos, que condenaban al templo a una penumbra permanente.

Para aligerar el enorme peso de las techumbres, los constructores románicos utilizaron con frecuencia cubiertas de madera, cuya anchura quedaba condicionada a su vez por la longitud de los troncos de los árboles disponibles, a lo que se añadía un alto riesgo de incendio, bien por rayos o por diversos factores humanos. Es preciso recordar que estos edificios requerían de iluminación a base de fuego y que, en el ámbito urbano, estaban rodeados de cientos de casas en las que ardían constantemente fuegos de hogar, con el peligro de incendio que ello conllevaba.

En el primer tercio del siglo XII, la arquitectura románica había llegado a su cima. Para entonces, las nuevas corrientes filosóficas basadas en la recuperación de las tesis platónicas se habían impuesto en todas las escuelas catedráticas. Las ideas neoplatónicas que relacionaban a la divinidad con la luminosidad habían triunfado, y algunos eclesiásticos trataron primero de entender y luego de explicar la relación entre Dios y la luz, siguiendo la senda del filósofo ateniense. Y estas ideas se transmitieron del ámbito de la filosofía al de la arquitectura a partir del diseño de ese arquitecto de nombre desconocido que hacia 1137 inventó el arte gótico en Saint-Denis.

Sin duda, el arquitecto al que el abad Suger encargó su ambicioso proyecto era un *maçon* educado en la construcción románica pero que tuvo la idea genial de utilizar en los vanos y en las naves un arco de doble centro, el arco apuntado o gótico, con el cual podría abrir casi por completo las paredes del templo con enormes ventanales, pues con esta técnica los empujes de las bóvedas, gracias al sistema de la bóveda de crucería, ya no recaerían sobre el muro, sino sobre los pilares, y bastaría con apoyar éstos al exterior mediante unos gruesos contrafuertes para lograr abrir vanos enormes, hasta entonces imposibles de lograr.

En cuanto se demostró su eficacia, los talleres de constructores de toda la cristiandad lo copiaron y el arco románico de medio punto cedió poco a poco el paso, entre 1140 y 1220, al nuevo arco ojival.

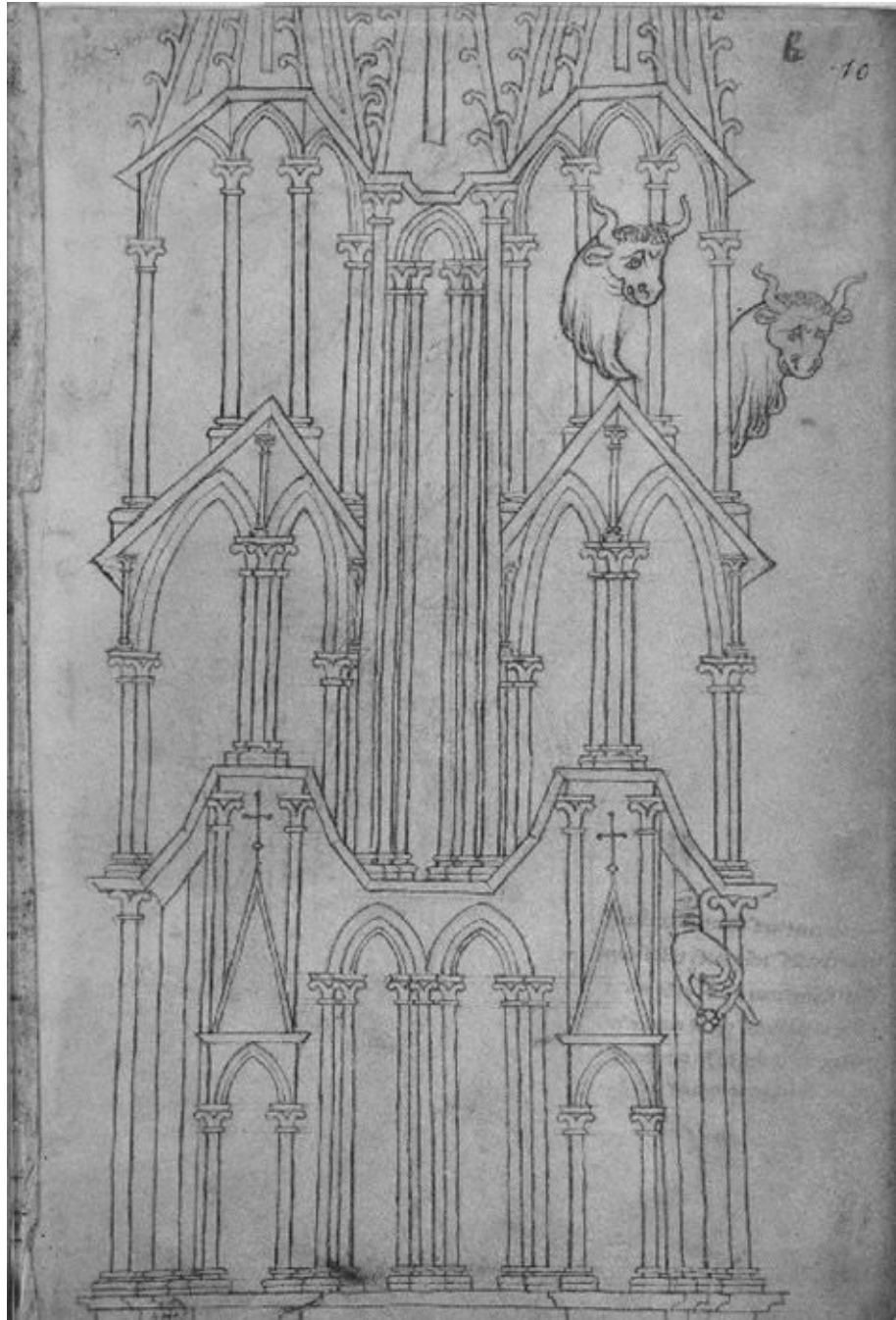
¿Quiénes eran estos maestros constructores? Desgraciadamente los datos documentales de que se dispone acerca de los inicios de la arquitectura gótica son escasísimos. Los primeros arquitectos, los del siglo XII, son personajes desconocidos, y ni siquiera conocemos el nombre de la mayoría de ellos. El anonimato de los primeros tiempos del gótico es reflejo de la mentalidad de la época sobre la autoría de las obras de arte. Hugo de San Víctor, uno de los más relevantes profesores de filosofía de París en las primeras décadas del siglo XII, llegó a escribir que «el oficio de la construcción es para plebeyos e hijos de pobres». Obviamente, los talleres de obras a cuyo frente había un maestro ya existían con anterioridad a 1137, pero fue en el estilo gótico donde alcanzaron su mayor importancia.

Desde luego, como ya había sucedido con los maestros románicos, se trataba de profesionales bien considerados y probablemente muy bien pagados, pero la humildad era una cualidad que a comienzos del siglo XII se exigía a cuantos participaban en las obras de este mundo. Así lo había señalado, en referencia a cualquier trabajo, san Benito de Nursia, quien, en el capítulo 57 de la regla benedictina que redactó en la primera mitad del siglo VI, había introducido la indicación de que quienes trabajasen en el monasterio, se entiende que en cualquier materia u oficio, deberían hacerlo con toda humildad, lo que implicaba la ausencia de personalismos y poco menos que el anonimato de los artistas.

En esa misma línea, de la segunda generación de arquitectos góticos, los de comienzos del siglo XIII, apenas se sabe poco más —y ni siquiera en todos los casos— que su nombre y su supuesta procedencia. Lo que parece más claro es que la mayoría de los maestros eran originarios de la región del norte de Francia, y que fueron ellos los que expandieron el gótico fuera de esa zona. Por ejemplo, en 1174 estaba trabajando como maestro de obras en la nueva catedral de Canterbury, en el sur de Inglaterra, Guillermo de Sens, un arquitecto de procedencia francesa al que se denomina, además de por su nombre de pila, por el del lugar de origen o de procedencia, la ciudad de Sens, donde en ese tiempo se estaba construyendo una de las primeras catedrales góticas.

Con el auge de la ciudad, la diversificación de los oficios y la especialización de la mano de obra, los maestros constructores fueron investidos de una nueva categoría social. Desde finales del siglo XII, el trabajo se revaloriza y se promueve, y cada individuo reivindica su estatuto de trabajador, desbordando así ese ideal de la humildad y el anonimato tan presente en el espíritu ascético de la Alta Edad Media. A lo largo del siglo XIII, y a partir de ahí en las centurias siguientes, los arquitectos góticos alcanzaron un enorme prestigio y una altísima consideración social.

El arquitecto, llamado habitualmente *magister* (aunque en alguna ocasión también es citado como *arquitector*), debía pasar por un largo camino de aprendizaje de su profesión antes de ocupar ese puesto tan relevante. Y sólo los más hábiles y preparados lograban alcanzar el grado superior de maestro, que otorgaba un tribunal integrado por expertos de gran prestigio.



Torre de la catedral de Laon según dibujo de Villard de Honnecourt, siglo XIII.

La carrera profesional de un constructor de catedrales comenzaba de adolescente, a la edad de trece o catorce años, en la categoría de aprendiz, e incluso algunos años antes si el aprendiz era el hijo de un maestro, pues por su propia mecánica interna se trataba de una relación en la cual los lazos familiares constituían un vínculo primordial. Muchos de ellos, sobre todo los hijos de los maestros, ya sabían leer y escribir a esa edad, y conocían algo de latín, imprescindible para poder leer los libros de las bibliotecas.

A estos jóvenes se les encomendaban los trabajos más sencillos, siempre bajo la supervisión de expertos en cada uno de los trabajos. Tras una media de cinco años como aprendices, y siempre que demostraran buenas maneras en su oficio, pasaban a

convertirse en oficiales, título y condición que les otorgaba el propio maestro. En ese momento, alrededor de los diecinueve o los veinte años, ya podían realizar trabajos especializados, bien como canteros o bien como escultores, si tenían la habilidad requerida para esculpir figuras y tallar esculturas.

Quienes deseaban alcanzar la categoría de maestro tenían que seguir estudiando y conocer disciplinas como matemáticas, geometría y álgebra, e incluso filosofía, gramática, retórica y teología. Aunque, desde luego, no había enseñanza más precisa y adecuada que haber compartido desde niño los misterios y los secretos de la profesión, a los que muy pocos tenían acceso.

Ese paso final, al cual llegaban unos pocos, consistía en la obtención del grado de maestro. Sólo lo conseguían aquellos que eran capaces de superar un duro examen en el que varios maestros juzgaban a los candidatos que pretendían alcanzar ese nivel, y parece obvio que los miembros de estos tribunales optaban por retener algunos conocimientos para sus familiares más directos, con lo que el oficio solía ser muy endogámico. La técnica de la construcción se transmitía de padres a hijos, y los maestros guardaban con celo sus secretos en el seno de la familia y de los gremios de constructores. Por eso se crearon verdaderas dinastías de maestros; es seguro que muchos de los arquitectos que construyeron las catedrales de París, Chartres, Bourges, Reims e incluso las de Burgos y León estuvieron emparentados y formaron parte de los mismos linajes.

Y aunque la mayoría de los maestros fueron varones, las mujeres no tenían vetado el acceso a este oficio, como ocurrió con Sabine de Pierrefonds, hija del arquitecto que trabajó en la catedral de Estrasburgo, que fue maestra de taller, dirigió a su vez talleres en las catedrales de Amiens y París y formó el suyo con oficiales y aprendices bajo su dirección.

Convertirse en maestro de obras requería de notables habilidades artesanales, pues era preciso dirigir, y en su caso corregir, el trabajo de carpinteros, canteros, escultores, vidrieros, pintores e incluso herreros e ingenieros. Además había que ser, necesariamente, un experto en la organización del trabajo, pues en la construcción de una catedral solían participar alrededor de trescientas personas de los más diversos empleos, cuyas tareas tenían que estar perfectamente coordinadas y dirigidas para que no se produjeran desajustes que retrasaran o interrumpieran la obra. Y, por último, el maestro debía saber de economía y de presupuestos para evitar el colapso de los trabajos por una mala planificación financiera, aunque la recaudación de rentas para pagar la obra solía recaer en la llamada «fábrica», la institución integrada por el obispo y el cabildo de canónigos de la catedral encargada de aprobar los proyectos presentados por el maestro.

Los maestros aprendían su oficio en el taller familiar, pero muchos de ellos perfeccionaban y ampliaban estudios en las escuelas catedralicias o se desplazaban a otros talleres para intercambiar conocimientos específicos. Como había enseñado Bernardo de Chartres en su escuela, para comprender al hombre y al mundo era

necesario apoyarse en las enseñanzas de los grandes sabios, sobre todo los antiguos. Y así fue como los maestros góticos perfeccionaron su oficio hasta la excelencia.

Los maestros de las escuelas del siglo XII enseñaban que Dios Padre era el primero y el más perfecto de los geómetras, y por eso lo representaban en algunas miniaturas manejando un compás, a modo de un arquitecto que estuviera creando el mundo a partir de los números y de las figuras geométricas. De este modo, el misterio de la Trinidad se representaba con un triángulo y la relación del Padre con el Hijo, una relación entre iguales, con un cuadrado. Y a partir de ahí los arquitectos establecían el que llamaban «número de Dios», la proporción geométrica armónica y perfecta cuya aplicación permitía construir las nuevas catedrales de la luz. En las bibliotecas catedralicias que consultaban los arquitectos había textos de Platón, Cicerón, Séneca, Boecio y Macrobio, de modo que su perspectiva intelectual estaba basada en la visión platónica del mundo de las ideas y las sombras y su plasmación en la realidad y lo concreto.

Iniciados en los secretos del oficio, reservados únicamente a un grupo de elegidos, los maestros de obra de las catedrales configuraron un grupo especial de personas que consideraban que Dios había depositado en ellos una habilidad que muy pocos seres humanos eran capaces de desarrollar: el don de crear la casa perfecta para la morada de Dios, el templo gótico. Por ello, la práctica de su oficio estaba rodeada de un ritual muy preciso. Era el maestro quien decidía dónde se colocaba la primera piedra de catedral, la piedra angular o de fundación, habitualmente en la base de la cabecera, siempre en presencia del obispo e incluso del rey, y también era él quien culminaba la obra con la colocación de la última piedra, la angular o clave de bóveda. Es decir, que se convertía en el ejecutor del principio y del fin, alfa y omega de la catedral.

En su preparación profesional, al maestro arquitecto no debía faltarle el conocimiento de los textos bíblicos, absolutamente imprescindibles para poder desarrollar los complejos programas iconográficos de las esculturas y de las vidrieras; también debía estar iniciado en el complejo y críptico lenguaje de los símbolos del imaginario medieval. Dada su alta cualificación y su preparación profesional, se le otorgaba un gran prestigio y alcanzó un destacado estatus social y económico en la sociedad bajomedieval, pero a la vez se le exigía que llevase una vida ejemplar. En cierto modo, su trabajo en la tierra era equiparable al de Dios en el cielo. Dios había sido el sumo arquitecto, el constructor del universo y el escultor de su forma, y el maestro masón era su homólogo mortal. No en vano, una catedral gótica se consideraba como un verdadero microuniverso, la representación de la obra de Dios en la tierra.

Por eso se consideraron a sí mismos como verdaderos elegidos, lo que en no pocas ocasiones provocó cierta animadversión hacia ellos. El maestro Pierre de Montreuil hizo escribir en su epitafio la orgullosa frase «Fue en su vida doctor en piedra», lo que levantó ciertas críticas entre sus contemporáneos. En 1261, el

afamado predicador fray Nicolas de Biard pronunció uno de sus más célebres sermones, *De abstinentia*, recogido en su libro *Distinctiones*, en el cual criticó con dureza que los maestros que dirigían la construcción de los grandes edificios —se estaba refiriendo a las catedrales— sólo utilizaban la palabra y raramente empleaban sus manos para trabajar, pese a que cobraban un salario muy superior al de los demás operarios.

Los maestros tenían que ser escultores, ingenieros y matemáticos, pero ellos se consideraban sobre todo geómetras. Su trabajo no se limitaba a la planificación de la catedral, la dirección de la obra y la coordinación de los oficios; también tenían que corregir, a veces con sus propias manos, las esculturas que iban a colocarse en las fachadas o en otros espacios del templo. Pero, además, un maestro constructor no dejaba de ser una especie de mago, un alquimista capaz de utilizar materiales cotidianos y simples como piedra, cal, madera y arena para construir a partir de ellos una obra celestial y, por tanto, extraordinaria.

Al abrigo de estas ideas se crearon agrupaciones de maestros, y también de otros oficios, que se constituyeron en verdaderas sociedades teosóficas. La teosofía es la doctrina de las sectas o grupos que pretenden estar iluminados por la divinidad y relacionados directamente con ella. Y, en efecto, así se contemplaban las agrupaciones y gremios de constructores de catedrales, y por eso guardaban en secreto sus conocimientos. No se trataba de ocultar una técnica, pues estaba a la vista y cualquiera la podía imitar, sino de conservar un profundo arcano. Ser un maestro *maçon* significaba conocer y dominar el arte de la construcción de los templos de Dios, saber convertir la piedra y el vidrio en el santuario de la luz, pero ante todo comprender por qué se hacía. En este caso, el verdadero secreto de los constructores estaba en el paso del plano a la altura; ahí radicaba la gran dificultad del desarrollo de los proyectos constructivos.

En esa misma línea, una tradición sostiene que los constructores de las catedrales góticas se denominaban a sí mismos «los niños de Salomón», es decir, los hijos o los herederos de la sabiduría; precisamente se conservan algunas miniaturas en códices del siglo XIII en las que la edificación del templo de Salomón se representa como la fábrica de una dorada catedral gótica.

Pero además de dominar su oficio, el arquitecto era ante todo un gran organizador del trabajo. Era él quien dirigía toda la construcción y coordinaba a los maestros de los diversos talleres, quien elegía a los mejores oficiales, seleccionaba los materiales más adecuados y organizaba el ritmo de las tareas, y también era el encargado de negociar salarios, discutir tiempos de trabajo y plantear soluciones a los problemas que a menudo surgían durante la edificación, pues, a pesar de que tenían que presentar un plan de obras para la catedral, los obispos o los canónigos solían sugerir, y a veces exigir, modificaciones al proyecto original. Cada arquitecto era dueño de sus diseños, aunque parece claro que, cuando alguno introducía una novedad exitosa, el resto la copiaba si le era posible.

Uno de esos maestros se llamaba Villard de Honnecourt; de él se ha conservado un célebre cuaderno de notas y diseños en el que se recogen los dibujos que este arquitecto fue recopilando a lo largo de su vida. Villard nació hacia el año 1200 en la pequeña villa de Honnecourt-sur-Escaut, diez kilómetros al sur de la ciudad de Cambrai, en pleno corazón de la Francia gótica. Destruída durante la primera guerra mundial, esa pequeña aldea había albergado una gran abadía cisterciense con una gran iglesia de 130 metros de longitud, una de las más grandes de Francia, en cuyo taller tal vez se formara el arquitecto.

El cuaderno de notas de Villard de Honnecourt, redactado entre 1230 y 1245, se custodia en la Biblioteca Nacional de Francia, en París. En su estado actual consta de 33 folios en los que hay dibujadas 250 figuras. En su forma original contenía algunos folios más, que se han perdido; tal vez haya desaparecido la mitad. Conocido como el *Livre de portraiture*, se trata de una serie de apuntes que este arquitecto itinerante fue tomando a lo largo de los viajes que realizó. Una mano distinta añadió con posterioridad algunos dibujos al cuaderno original, tal vez realizados por otro arquitecto al que se ha denominado Maestro II.

No consta que Villard participara directamente en la construcción de grandes catedrales, aunque algunos investigadores han querido ver su mano en la fábrica de la catedral de Lausana y en la de algunas iglesias de Hungría, hasta donde viajó desde su Picardía natal.

En su cuaderno se muestra un magnífico despliegue de apuntes sobre la naturaleza, figuras humanas, animales (osos, leones, cisnes, halcones, bueyes, perros, insectos) y especies vegetales, tratados con el sentido geométrico propio del arte gótico. Hay también un buen elenco de figuras religiosas —Cristo crucificado y sedente, santos, vírgenes— copiados de esculturas de las catedrales que Villard visitó, así como varios planos, alzados y secciones. Son reconocibles diversas figuras de las catedrales de Laon, Meaux o Reims. No hay dibujadas vidrieras, pero sí algunos rosetones, ventanas e incluso dos «laberintos».

También aparecen representados con meticulosidad y comentarios propios al margen algunos de los ingenios y máquinas que se construyeron para facilitar la fábrica de las catedrales, como la sierra hidráulica, la sierra mecánica, las poleas o las grandes ruedas para levantar enormes pesos. Entre las láminas surgen algunos detalles sobre cómo aparejar las vigas en las cubiertas o las secciones de pilares y columnas.

Villard conocía las reglas de la perspectiva y las aplicó en las trazas de sus dibujos, pero no las dominaba a la perfección. Se mostraba mucho más hábil en el conocimiento de las figuras geométricas simples, como el triángulo, el cuadrado o el círculo, que utilizó para enseñar cómo se pueden dibujar hombres y animales a partir de ellas, jugando así con la proporción humana como guía para sus diseños.

La vida y el origen de Villard de Honnecourt, como los de la inmensa mayoría de los arquitectos góticos, constituye un verdadero enigma. Nada se sabe de su linaje ni

de su extracción social, pero por las notas que dejó en su cuaderno se desprende que fue un hombre apasionado por recopilar todos los avances que se iban produciendo tanto en la arquitectura como en la escultura góticas. Su afán de conocer lo llevó a visitar varias catedrales del norte de Francia entre 1230 y 1240, los años de mayor apogeo de este estilo, y después a viajar por Europa hasta llegar a Hungría, donde es probable que participara en algunos trabajos. El final de su existencia es tan enigmático como su origen.

Los arquitectos góticos, verdadera alma de las catedrales, fueron conscientes de su trascendencia al menos desde finales del siglo XII. Protegidos por los obispos, alcanzaron privilegios sólo reservados a los propios prelados, a los reyes y a los nobles, como ser enterrados en lugares preferentes dentro de la propia catedral y dejar su impronta en ella mediante la inclusión de figuras con su imagen en zonas destacadas, bien en esculturas de bulto, bien en relieves o en pinturas.

Sus figuras son fácilmente reconocibles, pues suelen representarse acompañados de los instrumentos propios que definían su oficio, como la escuadra, el cartabón, el compás, la plomada y la vara de medir. Estos instrumentos, además de utilizarse en la edificación, eran los símbolos de lo que significaba ser maestro constructor; la escuadra y el cartabón representaban la armonía, la igualdad, la línea recta y la proporción perfecta; el compás, la seguridad, la figura ideal y la relación con lo eterno; y la plomada, la jerarquía, el equilibrio, la ecuanimidad y la justicia.

En el pórtico norte de la catedral de Chartres hay esculpido un cuerpo sin rostro que porta una escuadra en la mano izquierda y una especie de esfera o algo similar, porque se ha perdido un buen trozo, en la derecha; esta escultura se ha interpretado como la del arquitecto anónimo que construyó la catedral.

Los arquitectos del siglo XIII aparecen en esculturas y pinturas vestidos con capas o con los largos ropajes talaros propios de los personajes del más relevante prestigio social, tocados con gorros doctorales y manos enguantadas. Así se muestra al maestro Hugues de Liebergier, arquitecto de la catedral de Reims, en la lápida de su sepulcro, ubicado en el brazo norte del transepto de la catedral, sujetando además en su mano derecha una maqueta de la catedral y en la izquierda la vara de medir; y junto a sus pies aparecen grabados una escuadra y un compás, los símbolos de su oficio. Del mismo modo, en el moderno pavimento de la catedral de Colonia se ha representado al arquitecto, sentado en una silla de tijera en el centro de un círculo, tocado con un gorro y vestido con una lujosa túnica; presenta la mano derecha levantada como en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene sobre su cuerpo un pergamino en el que se ha dibujado la planta de la catedral. Su actitud y su postura son similares a las representaciones de Cristo en majestad que encontramos en los tímpanos románicos y góticos.

Pero no siempre actuaban rodeados de un amplio equipo. A veces trabajaban solos y se desplazaban habitualmente de una ciudad a otra. El maestro Matías de Arrás fue llamado a Bohemia en 1342 para construir la catedral de Praga, y hasta allá

se trasladó él solo. Pero en ocasiones lo hacían acompañados de los trabajadores de su confianza, como hizo el maestro Étienne de Bonneuil en 1287, cuando fue reclamado para levantar la catedral de Uppsala, en el reino de Suecia.

No eran considerados seres divinos, pues semejante idea hubiera supuesto su persecución inmediata por parte de la Iglesia, pero Dios sí era considerado el supremo maestro constructor del universo. Y así se representa al Creador en algunas imágenes medievales, portando un compás y trazando con él la forma del universo, como ocurre con una lámina de la *Bible moralisée*, obra anónima del siglo XIII que se conserva en la Biblioteca Nacional de Austria, en Viena. Cristo, representado como un hombre en plenitud, se inclina sobre una esfera abierta, el universo, en cuyo interior se puede ver una especie de magma primigenio que comienza a tomar forma gracias a la obra del Señor. Cristo maneja un gran compás de arquitecto con el que comienza a dar forma al mundo.

Educados en gremios cerrados y muy crípticos, en los cuales era muy difícil entrar, los constructores del gótico se convirtieron así en un grupo característico y dotado de conocimientos sólo al alcance de los iniciados. Constituidos en cuadrillas bajo la dirección de un maestro, se agruparon en talleres a partir de estrictas normas de jerarquía y aprendizaje. En cada taller había al menos un maestro, el arquitecto capaz de organizar cuanto fuera necesario para acometer la construcción de una catedral o una iglesia.

Jean de Chelles —que grabó su nombre en el lado sur del crucero de Nuestra Señora de París, indicando que comenzó su trabajo el 11 de febrero de 1258—, Pierre de Montreuil, Robert de Coucy, Peter Palet, Hugues de Liebergier, Alexandre de Berneval, Colin de Berneval, Jean d'Orbais —que se hizo representar en el coro de la catedral de Reims que él mismo había construido—, Jean-le-Loup —representado en lo alto de la fachada de Reims con una escuadra en la mano—, Bernard de Soissons o Gaucher de Reims —ambos con sus figuras esculpidas bajo el gran rosetón de la fachada de Reims— son los nombres de algunos de los más notables arquitectos góticos. Casi nada se sabe de ellos, pese a que en su momento fueron personalidades de una relevancia extraordinaria. Da la impresión de que vivieron absortos en un mundo propio, centrados exclusivamente en su trabajo, ensimismados con las obras que proyectaban y desarrollaban, ajenos a lo que ocurría en el exterior de su especial microuniverso y al margen del resto de la sociedad. El que de ellos se sepa apenas su nombre y su lugar de origen ha contribuido a orlarlos de un aura de misterio que todavía permanece y que dio lugar a especulaciones en torno a una supuesta organización en logias secretas donde se resguardarían los arcanos más profundos de sus conocimientos.

Ellos fueron los principales responsables de que en la Baja Edad Media se construyeran cientos de catedrales e iglesias góticas en Europa. Entre ellos se transmitían sus técnicas y sus diseños, pero, con todo, no existen dos catedrales iguales. Cada una de ellas tiene su propio proyecto y su propia ejecución. Los

investigadores de la arquitectura gótica medieval han podido establecer una cadena de influencias y han estudiado las relaciones y semejanzas entre unas y otras, pero en cada proyecto hay algo que lo distingue de todos los demás. El carácter genuino e individualizado que diferencia a cada catedral es el que le otorgaron el maestro o los maestros que la planificaron, lo que indica el sentido de obra de arte única, pese a la coincidencia de muchos elementos en varias de ellas, de cada una de las catedrales góticas de Europa.

Los oficios en la construcción

Los cientos de catedrales y grandes iglesias góticas construidas en Europa entre 1140 y finales del siglo XIII no surgieron de la nada. Ya en el siglo XI, la eclosión de las ciudades y las mejoras en la producción habían provocado un gran desarrollo de la arquitectura románica, tal vez semejante en volumen al del periodo gótico, pero en la nueva época el esfuerzo de los europeos se incrementó de manera considerable.

Para construir una catedral gótica eran necesarios cientos de trabajadores distribuidos en diversos oficios. Tal y como ocurría en la época románica, los talleres de los primeros tiempos del gótico fueron itinerantes, y los trabajadores de los distintos gremios se desplazaban a las ciudades donde su trabajo era requerido. Pero a partir del descenso en el número de construcciones que se produjo a lo largo del siglo XIV, muchos de los maestros de obras se hicieron sedentarios o comenzaron a seguir ese camino, como se ha documentado en la región de la Provenza en el siglo XV y comienzos del XVI, lo que redundó en un mayor control en el acceso a este trabajo, para evitar no sólo la llegada de intrusos, sino también la de trabajadores cualificados procedentes de otras zonas.

En una catedral gótica, la piedra es el material definitorio, pero la luz es el principal componente intangible. La piedra es además un símbolo; no en vano la construcción de una catedral comienza con la colocación de una primera piedra, la fundacional, y acaba con la última, la piedra llamada clave de bóveda.

Por ello, el de *maçon*, nombre que en francés define al tallista de la piedra, era el principal oficio entre los constructores de la catedral. Equipados con su martillo y cincel como emblema, los *maçons* eran trabajadores libres o francos (*francmaçons* o *freemasons* los llaman también) cuya tarea se perfila como tal a lo largo del siglo XII y, sobre todo, en el XIII, cuando la arquitectura gótica se ha convertido ya en una actividad tremendamente especializada.

Los masones, palabra que adquirirá otro significado siglos después, son los grandes especialistas de la arquitectura gótica: los encargados de dar forma a la piedra, de desbastarla y de conseguir que cada sillar ocupe su lugar preciso en el edificio. Una catedral gótica es el resultado de la suma total de cada una de las especialidades necesarias en el arte de la construcción, y eran los masones los

expertos que colocaban las piedras, es decir, los principales elementos del edificio, al que después definían y daban forma.

Ya en época románica y para proteger sus intereses, los masones medievales se asociaron en gremios que agrupaban a las tres categorías: maestros, oficiales y aprendices. Allí se reunían todos los miembros del oficio, los «compañeros», como se denominaban entre sí. Era ésa la institución en la que se formaban los trabajadores de la obra, y se regía por sus propias ordenanzas. Sus conocimientos técnicos eran reservados y debían guardarse en el seno de cada gremio.

Para salvaguardar y monopolizar toda esta información y controlar el acceso al oficio, los masones fundaron más cofradías y gremios por toda Europa. Proliferaron así las agrupaciones profesionales, que se dotaron de ordenanzas y estatutos férreos.

Esta práctica fue condenada en diversas ocasiones. Ya en el concilio de Ruán, celebrado en el año 1189, se promulgó un edicto de excomunión a la cofradía y gremio de albañiles (*maçons*) por la reiterada ocultación de los secretos de su oficio y por practicar ritos de iniciación en su territorio; y de nuevo se repitió algo similar en el concilio de Aviñón, en 1326. La mayoría de los Estados europeos de la Baja Edad Media incluyeron en sus disposiciones jurídicas normas de prohibición de estas prácticas de secretismo y monopolio, y no sólo para los constructores, sino también para el resto de los oficios, como ocurre en diversos fueros de la Corona de Aragón o en las *Partidas* de Alfonso X de Castilla.

Esas disposiciones legales chocaron una y otra vez con la realidad, pues los constructores mantuvieron celosamente sus conocimientos en el seno de las cofradías, que se sirvieron de estatutos para regular el trabajo en su interior. Los más antiguos que se conocen datan del siglo XIV, pero se sabe que ya existían en los momentos en los que surge la arquitectura gótica, y que los trabajadores del siglo XII se regían por este tipo de reglamentos. Una de las ordenanzas más antiguas data de 1370, cuando los constructores de la catedral de York decidieron proveerse de unos nuevos estatutos para reglamentar su trabajo y fijar los horarios, prohibiendo que se trabajase, salvo en situaciones extraordinarias, por la noche.

Las ordenanzas más completas que se conocen de esta época son bastante tardías; datan de 1459 y fueron aprobadas por el gremio de constructores en la ciudad de Ratisbona para su buen gobierno. Allí se reunieron trabajadores de las logias de Estrasburgo, Colonia, Viena, Zúrich y otras ciudades del Imperio germánico para poner en común sus estatutos. Entre sus cláusulas, se ratifica la norma sagrada de los masones de prohibir que el oficio del trabajo de la piedra se enseñara a cualquier persona ajena al propio gremio.

Ésa era la disposición principal, y obsesiva, de todas las ordenanzas. El gremio se convertía en el celoso guardián de las técnicas para construir en piedra, de manera que regulaba el acceso al oficio a través del control de los aprendices y los oficiales, reglamentaba el periodo de enseñanza que debía extenderse a cada categoría y fijaba la prohibición de casarse para los aprendices y los oficiales, un modo sin duda

expeditivo de mantener la endogamia y la fidelidad en el seno de la corporación. Sólo los maestros, últimos depositarios de la sabiduría del gremio, estaban autorizados a contraer matrimonio.

En las ordenanzas se fijaba el horario de trabajo, que solía ser de ocho horas diarias en la época invernal y de diez en la estival, así como la paga por el trabajo realizado, que se abonaba los sábados.

Los trabajadores de la piedra se ubicaban en las logias, unas construcciones efímeras, generalmente de madera, situadas al lado de las catedrales, casi siempre en el lado sur, el ala más soleada y cálida. En las logias, de las que existen detalladas representaciones en numerosas miniaturas medievales, los maestros y oficiales tallaban la piedra que les llegaba desde las canteras y allí explicaban a los aprendices las técnicas del oficio.

La especialización también existía en el trabajo de la piedra. El maestro dirigía todas las faenas. Solía acudir de vez en cuando a la cantera, donde seleccionaba las mejores vetas de piedra y organizaba su extracción. Una vez extraídos de las canteras, los bloques se transportaban hasta las logias, al pie de la obra, donde llegaban piedras informes, apenas desbastadas. Ya en la logia, los bloques en bruto eran cincelados hasta obtener la forma requerida del sillar o de la pieza para depositarla en el lugar destinado de la catedral. Este trabajo lo realizaba el cantero, denominado en algunos textos como *latomus*. Desde la logia, la piedra ya perfilada se llevaba a su ubicación definitiva, donde la colocaba un albañil, llamado en algunos documentos *cementarius*, que era quien la asentaba sobre la argamasa y en su sitio preciso.

El trabajo en piedra que exigía una catedral gótica era inmenso. Porque además de los miles de sillares y de piezas más específicas (dovelas, capiteles, basas, cornisas, etcétera) necesarias como material de construcción, cada uno de estos grandes edificios solía estar decorado con un número asombroso de esculturas figurativas, en algunos casos entre 2000 y 3000, y cientos de ellas de tamaño natural, además de todo tipo de decoraciones geométricas y vegetales.

La organización de semejante volumen de piedras talladas requería de un control exhaustivo. Se desconoce cómo se llevaba a cabo, pero algo deben de tener que ver en ello las llamadas «marcas de cantero», una serie de signos, en general muy simples, que presentan algunos sillares y cuyo significado concreto no se ha podido determinar, pese a que se han aportado numerosas interpretaciones y abundantes estudios al respecto.

Así, estos signos se han interpretado como marcas del taller, es decir, la firma que dejaba el artesano para luego poder cobrar su trabajo, o incluso como señales para la ubicación de la pieza en el lugar correspondiente del edificio, pero no dejan de ser especulaciones ante la falta de una respuesta concreta y definitiva.

Los carpinteros eran esenciales en la construcción. Su trabajo precedía al de los canteros y albañiles, pues eran los encargados de fabricar los andamios y las enormes estructuras que tenían que soportar el peso de las piedras y el mortero hasta que la

mezcla fraguaba y se procedía a desmontar las cimbras, que debían tener las medidas exactas para evitar desajustes y derrumbes. También fabricaban los ingenios necesarios para subir los grandes pesos mediante poleas y ruedas, algunas tan grandes como una casa pequeña.

Los vidrieros eran los últimos en intervenir. El trabajo del vidrio era considerado una tarea alquímica. Muy pocos artesanos sabían fabricarlo, pues requería de una técnica muy depurada y, sobre todo, de gran cuidado para que los fragmentos salieran del horno sin impurezas. El vidrio se elaboraba en varios colores a partir de diversos óxidos metálicos en grandes pedazos que luego se troceaban convenientemente, siguiendo los dibujos que se necesitaban para cada composición vitral. Los vidrios se montaban sobre guías de plomo, de manera que el vidriero debía conocer también el trabajo de este metal, muy pesado pero bastante maleable, lo que favorecía el engarce de cada una de las piezas en su sitio adecuado. Era esencial, además, una organización del trabajo muy precisa, pues las vidrieras están compuestas por miles de piezas de diversos colores, lo que obligaba a una planificación muy concienzuda para que cada una de dichas piezas estuviera en su sitio, a modo de un gigantesco rompecabezas.

Estos oficios esenciales se complementaban con otros de apoyo. Así, en cada taller era imprescindible la presencia de herreros que fabricaran las herramientas con las que se trabajaban la piedra y la madera (sierras, martillos, cinceles, escoplos, bujardas, etc.), que además tenían que ser reparadas y afiladas permanentemente.

Por otro lado, para transportar los materiales a pie de obra, y dado que las canteras solían encontrarse a varios kilómetros de distancia de las catedrales, se necesitaban transportistas con sus correspondientes carretas tiradas por bueyes o acémilas, o en ocasiones gabarras para transportar dichos materiales por los ríos o incluso por el mar.

Todos estos oficios requerían de una organización y una planificación minuciosas. Cuadrillas de trabajadores aprovisionaban a los talleres de cantería de piedras —traídas en pequeños bloques desbastados desde las canteras—, de madera de los bosques, de argamasa y de vidrio. El maestro de obras dirigía cada paso, decidiendo el plan general de la construcción y los detalles arquitectónicos de cada sector del monumento. En talleres instalados a pie de fábrica, los canteros tallaban los sillares según las medidas que se les proporcionaban, los carpinteros preparaban las cimbras y los andamios para poder elevar pilares y trazar bóvedas, los albañiles colocaban los sillares en los muros, los herreros fabricaban las herramientas para cada uno de los talleres y los vidrieros fundían sílice y mezclaban la pasta vítrea con óxidos diversos para preparar las láminas de vidrio de variados colores con las que se compondrían las vidrieras de los ventanales.

En la construcción de una catedral había que tener en cuenta que durante los meses más fríos del año, sobre todo en las regiones del centro y el norte de Europa, algunos trabajos tenían que interrumpirse. Entre los meses de octubre y marzo los

caminos, llenos de nieve y de barro, eran impracticables para el transporte de grandes pesos, y el mortero no fraguaba bien a temperaturas bajo cero. Esos meses se aprovechaban para adelantar el trabajo en los talleres, esculpiendo sillares, labrando figuras y elementos decorativos o preparando las láminas de vidrio, para retomar las obras del edificio en cuanto despuntara el buen tiempo.

El entramado financiero

La construcción de una catedral requería de una inversión económica extraordinaria. Desde luego, la financiación de la obra no puede compararse siquiera con algo similar en la actualidad, porque los métodos de trabajo, los rendimientos económicos y el origen de las rentas son completamente diferentes. En el siglo XXI y con el sistema económico capitalista, una ciudad de poco más de cinco mil habitantes, como lo eran Burgos o León a comienzos del siglo XIII, no podría construir por sí sola una catedral gótica en un tiempo de cuarenta años, y mucho menos con las técnicas y los utensilios de la época. Por eso, intentar comparar el coste de una catedral en la Edad Media con el que tendría en la actualidad es un ejercicio vano.

Una obra de semejante envergadura conllevaba un coste económico fabuloso, al que se hacía frente mediante diversas fuentes de financiación que el obispo y el cabildo se las ingeniaban para buscar. Una buena parte de los diezmos y primicias que la Iglesia recaudaba en toda la diócesis se ponía al servicio de la fábrica, pero además se solicitaban donaciones reales y nobiliarias y limosnas de los ciudadanos, casi siempre a cambio de la promesa de indulgencias y del perdón de los pecados; no faltaban las ocasiones en las que un rey o un noble concedían privilegios y rentas extraordinarias destinadas exclusivamente a sufragar los gastos de la construcción de la catedral. E incluso intervino el propio papado, que otorgó indulgencias a quienes participaran con donativos para sufragar las obras.

Un plan previo era imprescindible para llevar a buen término el trabajo, pues además de construir la catedral había que decorarla con esculturas en sus tres portadas y con escenas historiadas en sus vidrieras. Dios, Cristo, la Virgen, los apóstoles, los profetas, los santos locales, los héroes, el cielo y el infierno, la Historia Sagrada, historias de la ciudad o de la nación, incluso a veces escenas de la vida cotidiana, mitos y leyendas se representaban en los frontones y en las arquivoltas de las fachadas y en los dibujos de las vidrieras, desde donde se enviaba a los fieles cristianos todo un conjunto de mensajes semióticos; y todo eso había que pagarlo.

Antes de comenzar a construir una catedral se solía constituir una comisión, integrada por el obispo y algunos canónigos, que elegía al maestro y fijaba las cantidades que se invertirían en la obra. Era esta comisión la que controlaba la ejecución de la fábrica una vez comenzados los trabajos, y ante ella debía responder

el maestro arquitecto; y era también la encargada de supervisar la marcha de los trabajos y de aprobar los gastos que se producían.

Por supuesto, antes de comenzar a construir era necesario asegurarse de que se disponía de canteras para extraer la piedra y de bosques para obtener la madera que hiciera falta, así como de los diferentes materiales que era preciso utilizar.

En primer lugar, había que elegir el solar donde iba a emplazarse el nuevo templo gótico; en la mayoría de las ocasiones fue el mismo en el que se levantaba la antigua catedral románica, que casi siempre acabó siendo derribada. Y, como la nueva catedral gótica era, salvo alguna excepción, más grande que la románica a la que iba a sustituir, se hacía necesario comprar casas y solares aledaños al templo para ubicar la nueva obra, con el consiguiente gasto añadido.

Los siglos XII y XIII fueron, en términos generales, de bonanza económica. Los excedentes de las buenas cosechas, el desarrollo del comercio y el auge de la producción artesanal permitieron disponer de los caudales suficientes como para afrontar las costosísimas obras de las catedrales durante más de cien años, desde 1140 a 1270. En esa época el dinero ya era el principal instrumento de poder en la ciudad, y los ciudadanos más ricos ganaban prestigio con donativos para las obras de su catedral. Dinero significaba poder, y mostrar la riqueza era un símbolo de que se tenía ese poder. Ser enterrado en la nueva catedral se consideraba un privilegio extraordinario; y los derechos de sepultura, que sólo podían pagar los más ricos, proporcionaban también notables ingresos.

Pero en la segunda mitad del siglo XIII la coyuntura económica de Europa occidental sufrió una regresión considerable que acabó desencadenando una terrible crisis en la centuria siguiente, con el colapso de las rentas y la drástica disminución de los ingresos. El impacto de la regresión económica sobre la fábrica de las catedrales góticas fue tal que aquellas que no estaban acabadas hacia 1270 tardaron varios siglos en rematarse, e incluso algunas no pudieron hacerlo nunca, quedando bruscamente interrumpido su ambicioso plan constructivo. Tal vez por ello algunos maestros de obras quedaron exentos del pago de tributos, como los arquitectos de las catedrales de Sevilla y Cuenca, en 1271, por privilegio del rey Alfonso X de Castilla y León.

Con la crisis del siglo XIV se redujeron aún más las fuentes de financiación, salvo en algunos casos concretos y en algunas regiones que no sufrieron la crisis de forma tan contundente como el sur y el centro de Europa. E incluso algunos ciudadanos afectados por el impacto de la regresión económica se volvieron contra los obispos de sus ciudades, que en el siglo XIII habían sido considerados como grandes benefactores de la ciudad al incentivar la construcción de catedrales. Por ejemplo, en 1305 un grupo de ciudadanos de Beauvais, en cuya catedral se habían invertido unas doscientas mil libras en menos de un siglo, asaltaron e incendiaron el palacio episcopal.

Técnicas y materiales

En los siglos XVIII y XIX se achacó a los hombres de la Edad Media una carencia casi absoluta de espíritu científico. Pero historiadores como Lynn White ya resaltaron que «la sociedad medieval estaba abierta hacia los cambios tecnológicos y hacia el cambio general». Bueno, al menos una parte de esa sociedad, como lo demuestran el renacimiento intelectual que se produjo en el siglo XII y la propia arquitectura gótica.

Los mayores avances científicos se alcanzaron en matemáticas y geometría. La nueva geometría hizo posible la experimentación en muchas disciplinas afines, así como el trazado de los arcos góticos de doble centro y las innovaciones de la arquitectura, la óptica y diversos ingenios mecánicos.

A partir del siglo XII, la sociedad medieval desarrolló nuevas técnicas en todos los campos, como no ocurría desde hacía más de un milenio. Al mismo tiempo que se desarrollaba el gótico se inventaron la hojalata, el reloj despertador, las gafas, la lupa, las bisagras de hierro, el tornillo, el telar de pedal, la rueca de hilar, el timón de codaste y, al final de este periodo, ya en el siglo XV, la imprenta de tipos móviles. Incluso hubo quien intentó crear aparatos voladores, tanto en el mundo árabe como en el cristiano. En 1010, un monje se lanzó desde lo alto de la torre de la abadía de Malmesbury con un planeador que él mismo había diseñado; una crónica de la época relata que fue capaz de desplazarse por el aire a lo largo de unos 180 metros antes de estrellarse contra el suelo, con el resultado de una pierna rota. El franciscano Roger Bacon ideó un aeroplano en 1260, e incluso un submarino un par de siglos antes de que lo imaginara Leonardo da Vinci.

La Edad Media fue en verdad un tiempo de inventos, muchos de los cuales jamás llegaron a desarrollarse, tal vez porque la sociedad no estaba preparada ideológicamente para ello. Pero el espíritu estaba ahí, tanto que en 1267 un cirujano y obispo de Cevia llamado Teodorico escribió lo siguiente: «Cada día se inventa un nuevo instrumento y un nuevo método para la extracción de flechas.»

Las técnicas del tallado de la piedra mejoraron notablemente conforme se generalizaba este material en la construcción, sobre todo en los siglos XI y XII. Y no sólo en la arquitectura religiosa, sino también en la militar, como puede comprobarse por la proliferación de castillos en piedra construidos en toda Europa en esas dos centurias. En un edificio románico o gótico era importantísimo que los sillares casaran perfectamente unos con otros, sobre todo en las zonas de mayor riesgo, en los arcos y en las crucerías.

El arco y la bóveda ojivales, un invento de arquitectos germanos a finales del siglo XI que se aplicaría con enorme éxito en la arquitectura gótica, posibilitó cubrir con piedra altas y anchas naves. Esta técnica permitía dirigir la tensión de la cubierta a puntos concretos del muro, donde se reforzaban mediante contrafuertes, pues en las bóvedas de crucería el empuje se ejerce en sentido diagonal al eje de la bóveda.

Los avances en las técnicas de fundición de hierro hicieron posible la proliferación de herramientas fabricadas con este metal, lo que facilitó el trabajo de escuadrar los sillares y tallar las esculturas para las catedrales. El instrumental de hierro se amplió en número y tipo de utensilios, y la calidad mejoró de modo considerable. Los nuevos martillos, cinceles, gubias, bujardas o palancas facilitaron el trabajo de la piedra y mejoraron el acabado final de los sillares.

Conforme las catedrales se elevaban a mayores alturas, fue imprescindible diseñar máquinas capaces de subir los bloques de piedra a cotas tan elevadas que, en el caso de las torres, superaban a veces el centenar de metros. Los antiguos egipcios habían logrado colocar bloques de piedra de decenas de toneladas de peso a alturas similares, e incluso mayores, en lo alto de las grandes pirámides de Giza, pero lo hicieron en un contexto social y geográfico muy distinto y con unas técnicas muy diferentes. Los ingenieros medievales tuvieron que desarrollar toda su capacidad intelectual para realizar, con menos mano de obra, proezas similares a las de los egipcios. La utilización del cabestrante (también llamado árgana) fue decisiva en este trabajo. Algunos de estos ingenios se fabricaron a partir de troncos enteros de grandes árboles, con los cuales se realizaron enormes grúas que permitieron construir las grandes catedrales en un tiempo realmente breve.

Muchas de estas grúas eran tan asombrosas en la época que sus contemporáneos les asignaron nombres específicos, habitualmente de animales, para denominarlas. Así, algunas de ellas eran llamadas «la grulla», «la cabra», «la ardilla» o «la loba». El sistema de ruedas, poleas y artilugios de madera para subir piedras con poco esfuerzo llevó a los ingenieros medievales a diseñar ruedas de hasta ocho metros de diámetro, y un complejo sistema de andamios y plataformas.

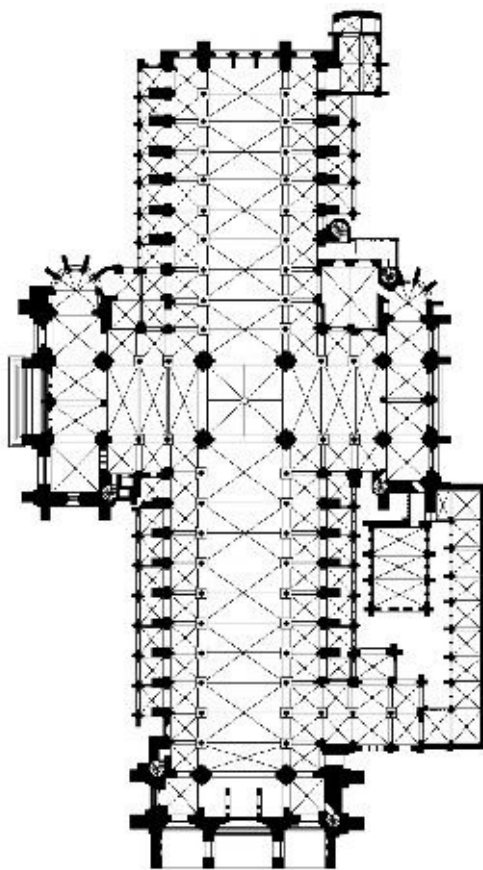
En todo este trabajo de apoyo a la construcción, los carpinteros jugaron un papel determinante. Los canteros y tallistas eran los que configuraban la forma final de la catedral, pero su trabajo hubiera sido imposible sin los armazones y cimbras de madera que los carpinteros elaboraban para soportar arcos y bóvedas mientras fraguaba el mortero de cal que los mantendría definitivamente en pie.

Lo mismo ocurrió con el trabajo de los vidrieros. La experimentación en el fundido de la sílice para la fabricación de cristales, motivada probablemente por el desarrollo de la alquimia, llevó a unos resultados con una calidad como no se había conocido antes. La mezcla de arena y ceniza coloreada con polvos de óxidos metálicos produjo un vidrio de una calidad y una capacidad de filtrar la luz natural que todavía asombra cuando se contempla el paso de esa luz a través de una vidriera gótica. El trabajo de este material alcanzó un volumen y una perfección extraordinarios. La catedral de Chartres tiene más de un centenar y medio de vidrieras que ocupan una extensión de 2500 metros cuadrados y en las que hay representadas alrededor de cinco mil figuras.

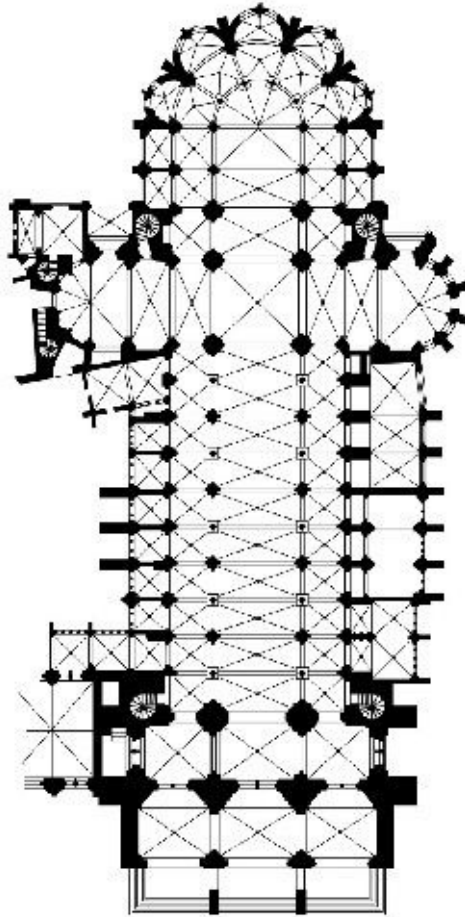
Los vidrieros góticos lograron fabricar unos vidrios irrepetibles, que no se han podido volver a reproducir con las más modernas técnicas. En 1960, las vidrieras de

Notre-Dame de París que habían sido colocadas en el siglo XIX fueron sustituidas por unas nuevas que elaboró el famoso vidriero Jacques Le Chevalier; y aunque utilizó en su fabricación fórmulas y tonos de colores medievales, no consiguió provocar el efecto que producen las de los siglos XII y XIII.

La madera resultó un material imprescindible en la construcción de una catedral. A comienzos del siglo XII, los bosques eran abundantes en toda Europa, pero la deforestación que se llevó a cabo para crear nuevos campos de cultivo que satisficieran la demanda de alimentos de la creciente población pronto la convirtió en un bien escaso. La desaparición de los grandes árboles que habían permitido obtener vigas de hasta veinte metros de longitud obligó a los arquitectos a buscar nuevas soluciones, utilizando vigas de menor tamaño, o a buscar la madera en el norte de Europa, donde los bosques eran más numerosos y los árboles más grandes.



Planta de la catedral de Laon (Francia), siglo XII.



Planta de la catedral de Noyon (Francia), siglo XII.

Por el contrario, la piedra es abundante en la mayoría de las regiones de Europa, pero su trabajo requería de una mayor especialización y del uso de resistentes herramientas de hierro. Para economizar los costes, sobre todo en transporte, la piedra se trabajaba primero en la cantera, a partir de los bloques extraídos con la ayuda de escoplos y palancas. Una vez seleccionados los mejores bloques, ya desbastados, se trasladaban hasta las logias donde se ubicaban los talleres al pie de la catedral. Allí, los *maçons* realizaban el trabajo más minucioso de tallado y pulido definitivo de la piedra.

El hierro, a pesar del gran desarrollo que el trabajo de este metal alcanzó a lo largo del siglo XI, siguió siendo un material escaso y muy caro. De hecho, sólo las herramientas para trabajar la madera y la piedra (escoplos, martillos, gubias, sierras) se fabricaban con hierro; así, los grandes ingenios diseñados para facilitar el trabajo (poleas, ruedas, elevadores) siempre fueron de madera.

Madera para los andamios, cimbras, artesas y ruedas, cáñamo para las cuerdas, piedra para los sillares y las esculturas, cal y agua para el mortero, hierro para las herramientas de trabajo, y plomo, arena y óxidos metálicos para el vidrio fueron los materiales utilizados por los constructores de catedrales. Todos ellos se encuentran con cierta abundancia en la naturaleza, pero todos han de ser manipulados y

elaborados para poder utilizarse en la construcción. Los maestros góticos fueron capaces de hacer de esos materiales tan simples y humildes los elementos constitutivos de una de las obras de arte más impactantes de la historia de la humanidad.

Las imágenes de la catedral

A cualquier persona con un mínimo de sensibilidad por el arte y la belleza, la contemplación de una catedral gótica o la sensación que se percibe en su interior le provocan intensos sentimientos y admirables emociones. Pero para poder percibir todo cuanto muestra una catedral gótica se hacen necesarios ciertos conocimientos. Así lo expresaba en 1898 Émile Mâle en el prólogo a su tesis sobre el arte religioso en el siglo XIII en Francia: «Quien llegue sin una preparación ante la portada de Amiens o ante el pórtico septentrional de Chartres no logrará penetrar en este universo cerrado. Le hará falta un guía.» Esas palabras de Mâle siguen vigentes más de un siglo después.

Además de su intrínseco valor arquitectónico, una catedral gótica ofrece una muestra extraordinaria de imágenes en sus esculturas y sus vidrieras, siempre dentro de un estilo naturalista, enormemente próximo a la realidad.

La catedral gótica se ha definido a veces como «la Biblia en piedra». En efecto, tanto en las portadas como en las vidrieras se plasman diversos episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento. Escenas de la Creación, de Adán y Eva en el paraíso y expulsados de allí, del Arca de la Alianza, de la toma de Jericó por los judíos, de los profetas y reyes de Israel, de la vida de la Virgen, de la vida, pasión y muerte de Jesucristo o del Juicio Final son las más recurrentes a la hora de buscar motivos para decorar con imágenes las catedrales. Así, el pueblo que acudía a las ceremonias o que pasaba frente a las puertas de estos edificios tenía ante sus ojos una escogida selección de lo que habían sido la Historia Sagrada y el mensaje de Dios a los hombres, con sus premios (el ascenso de las almas de los justos al cielo) y sus castigos (el descenso de los pecadores a los infiernos).

En la fachada principal de París o en Chartres se labraron las figuras de los reyes de Israel y de los profetas del Antiguo Testamento, y en la portada de Bourges se representó un monumental y gigantesco Juicio Final. En un lateral de la catedral de Bath hay una escalera labrada en piedra por la cual un ángel está ascendiendo al cielo. Y es muy conocido el famoso «Beau Dieu», el Hermoso Dios, de Amiens, que representa a Jesucristo en actitud de bendecir a los fieles cristianos.

La fachada principal de Notre-Dame de París era, en la Edad Media, un verdadero retablo donde se explicaba la Historia Sagrada, entonces considerada como la historia del mundo, en imágenes. En el friso se mostraban las figuras de los reyes de Judá, entre ellos los más conocidos, como Saúl, David y Salomón, y otros casi inéditos,

como Selum, que sólo reinó un mes, o Faceta. Destruídos durante la Revolución francesa por los revoltosos, que creían que se trataba de las figuras de los reyes de Francia, el arquitecto restaurador del siglo XIX, Viollet-le-Duc, los sustituyó, ahora sí, por esculturas de los reyes de Francia.

En la portada norte de Nuestra Señora de París, labrada por Jean de Chelles en 1250, aparece en el parteluz la figura de la Virgen, la única gran escultura exenta de santa María en Notre-Dame que sobrevivió a las iras revolucionarias de los siglos XVIII y XIX. El tímpano, rodeado por tres arquivoltas con figuras de santos, santas y ángeles, está dividido en tres pisos. En el inferior, a modo de un friso historiado con viñetas, se narra la infancia de Cristo, con el episodio de la Epifanía, la presentación en el templo, la matanza de los inocentes y la huida de la Sagrada Familia a Egipto. Son imágenes extraordinarias que transportan al espectador a un mundo soñado y eterno.

En las esculturas y vidrieras también se recogieron acontecimientos de la historia local o nacional. En varias catedrales francesas, como en la de Chartres, se narra en imágenes la vida y hazañas de Carlomagno, el héroe por antonomasia de la Francia medieval. Tampoco faltan referencias a obras literarias, como la *Canción de Roldán*, que casi todo el mundo conocía e identificaba, o a personajes como la reina Blanca, madre del joven Luis IX y regente de Francia en 1230, que aparece en el rosetón norte de Chartres rodeada de los emblemas heráldicos del reino de Castilla, de donde era originaria.

En la Puerta Roja de Nuestra Señora de París, una pequeña portada en el lado norte labrada por el maestro Pierre de Montreuil en 1260, se muestra un tímpano muy sencillo con una sola escena dedicada a la coronación de la Virgen: mientras un ángel le coloca la corona, Cristo la bendice en presencia del rey san Luis de Francia y de su esposa Margarita de Provenza. En la única arquivolta hay esculpidas seis escenas donde se narra la vida del obispo san Marcelo. Las vidas ejemplares de los santos ofrecen motivos muy recurrentes en la decoración escultórica de las catedrales.

La vida cotidiana, en todas sus manifestaciones, tiene un hueco en la imaginería gótica. A veces se trata de la mera representación de escenas de trabajo; aparecen así campesinos segando las mieses, artesanos trabajando en sus talleres o guerreros peleando en la batalla. En los bajos de los laterales del portal norte de Amiens, llamado de San Fermín, se talló en piedra un calendario con los doce meses y el zodiaco donde se representaba a los campesinos en las labores agrícolas de cada estación.

También hay un espacio para lo lúdico, lo festivo e incluso lo irreverente y carnavalesco. No suelen faltar escenas con bailarinas, músicos, banquetes, personas y animales en posturas obscenas, gestos sarcásticos y grotescos, y símbolos sexuales.

Por último, existe todo un inframundo de imágenes imposibles y absurdas: monstruos terroríficos que sólo existían en la imaginación, seres extraños sólo con cabeza y piernas, cuerpos humanos con cabezas de animales, sirenas, dragones,

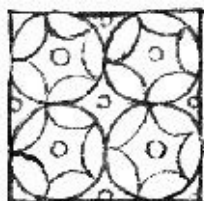
arpías, quimeras, grifos, tritones y otros seres fabulosos extraídos de la mitología clásica, de la misma Biblia o de las leyendas y cuentos de la literatura medieval.

Uno de los motivos ornamentales más asombrosos de las catedrales góticas son las gárgolas. Técnicamente, una gárgola es el extremo de un caño por el cual se vierte agua. En el caso de los tejados, las gárgolas sirven para evacuar el agua de lluvia y alejarla del edificio, lanzándola a la mayor distancia posible de la base para evitar humedades y erosiones. En las catedrales góticas, las gárgolas suelen estar decoradas con imágenes de seres fantásticos, ubicadas en zonas de difícil acceso y por tanto propicias para que el escultor pudiera desarrollar con libertad su imaginación creativa. A veces se trata de estampas de animales monstruosos, que han sido interpretados como símbolos de las fuerzas del mal, ubicados paradójicamente en la catedral para defenderla de las propias fuerzas del mal que representan, de ahí que «miren» siempre hacia fuera. Pero es preciso tener mucho cuidado en este punto, porque en algunas ocasiones los restauradores de los siglos XIX y XX alteraron las gárgolas originales o crearon otras absolutamente nuevas. Viollet-le-Duc, arquitecto-restaurador de varias catedrales francesas a mediados del siglo XIX, rehízo la mayoría de las gárgolas de la catedral de París, inventando algunas figuras terroríficas.

Saltándose ciertas normas del arte medieval, que tiende hacia la majestuosidad y la trascendencia, en algunas esculturas góticas se plasman detalles que la misma Iglesia consideraba al borde de la herejía. La risa, por ejemplo, era considerada una señal maléfica, propia del demonio, y en cambio algunas figuras de la catedral de Reims esculpidas en el siglo XIII dibujan en sus rostros amplias sonrisas, expresando el sentimiento general de esa época de cierta felicidad que coincidió con el primer siglo del desarrollo de la arquitectura gótica.

5

La simbología



El poder y la ciudad

Hasta principios del siglo XI no existía en la Europa occidental cristiana ninguna ciudad que pudiera describirse con el calificativo de «grande». Sin embargo, a partir de los primeros años de esa centuria, algunas localidades iniciaron un notable desarrollo demográfico, económico y urbanístico, en lo que se ha dado en llamar el renacimiento urbano.

La idea de ciudad comenzó a cambiar, y en las mayores aglomeraciones se instalaron mercaderes y comerciantes que caracterizaron a estos centros por su dedicación a varias actividades económicas no directamente relacionadas con la agricultura y, por tanto, con la necesidad de abastecerse de productos alimenticios en los mercados.

Con el desarrollo de las ciudades se crearon nuevos oficios, pero también una nueva mentalidad. El habitante de la ciudad se hizo emprendedor y tomó afición al riesgo, valores muy ajenos a la vida del campesino. Y también cambió la percepción social del mercader, que pasó de ser una especie de vagabundo en los siglos IX y X a un verdadero señor en el siglo XIII.

Conforme crecían, las ciudades europeas precisaban de nuevos servicios y trabajadores, con lo que la especialización se diversificó de manera extraordinaria, y mejoraron las técnicas económicas adaptadas a las nuevas formas y necesidades financieras. Y surgieron también nuevos tipos de organización social, basados en la participación de los habitantes de la ciudad o del burgo en el gobierno municipal.

Entre el año 1000 y el 1300, las ciudades europeas, en todas las regiones y espacios, no dejaron de crecer en tamaño y población. Consecuencia de ese crecimiento fue la proliferación de construcciones: viviendas para los cada vez más numerosos pobladores, edificios públicos para ubicar los nuevos servicios como hospitales, fuentes y baños, nuevos templos para los nuevos parroquianos, puertas y murallas para la defensa, instalaciones industriales, puentes, etc.

Esta etapa de desarrollo coincide, a grandes rasgos, con la aparición y proliferación de catedrales, primero románicas y después góticas, cuya construcción fue posible gracias a la riqueza que atesoraron las ciudades. Los ciudadanos de los siglos XII y XIII vieron en la obra de una catedral gótica un elemento más, sin duda entre los más importantes, para afianzar su orgullo y su poderío económico. Así, la catedral gótica se convirtió en el símbolo de la ciudad floreciente de los siglos XII y XIII, y, como se ha dicho antes, obispos y concejos ciudadanos comenzaron una carrera desenfundada para erigir la más larga, alta y bella catedral de la cristiandad. Y la monarquía también se dio cuenta de lo que iba a significar la construcción de las nuevas catedrales, y decretó que para levantarlas fuera necesaria la autorización real.

La catedral se convirtió en la Biblia del pobre y en el espejo del mundo, pues toda

la vida medieval estaba representada allí, bien en su propia concepción, bien en los programas iconográficos de sus vidrieras y de sus esculturas; era en la catedral donde las ideas se transmutaban en las imágenes de la vida cotidiana. Las catedrales más famosas se convirtieron en los escenarios de los grandes hitos de su tiempo; no en vano en ellas se representaban todas las imágenes de la sociedad medieval, de la que no dejaban de ser un monumental compendio: reyes, nobles, caballeros, obispos, clérigos, artesanos, comerciantes, campesinos..., pero también alegorías de vicios, virtudes, pecados, bondades, miedos, esperanzas, pasiones, deseos...

Las ciudades medievales se convirtieron en los escenarios propicios para las grandes manifestaciones políticas y para los espectáculos de masas. Un ejemplo bien patente fue la entrada triunfal de Tomás Becket en París, a mediados del siglo XII, como embajador del rey de Inglaterra ante la corte de Luis VII de Francia. Lo hizo rodeado de cientos de pajes y escuderos impecablemente formados en escuadrones, decenas de trovadores, monteros que portaban halcones y águilas, carros repletos de todo tipo de objetos preciosos, percherones cubiertos con gualdrapas con los colores y emblemas de Inglaterra, mulos cargados con cofres llenos de tesoros, escoltados por soldados armados con lanzas y espadas, todos uniformados con los colores heráldicos de Inglaterra, Normandía y Aquitania.

Y ya dentro de la ciudad, la catedral se erigía como el lugar adecuado —no en vano era el más imponente de todos— para las grandes manifestaciones de la monarquía, como coronaciones, bodas, bautizos o exequias reales. La nueva arquitectura gótica se presentaba como el reflejo monumental de la emergente monarquía francesa, una obra política perfecta, tal cual Juan de Salisbury, el obispo de Chartres, describiría en su obra *Polycraticus* en la segunda mitad del siglo XII.

El caso de Nuestra Señora de París es bien significativo. Bajo sus bóvedas se depositaron, en 1239, las reliquias de la Pasión de Cristo en espera de que se construyera la Santa Capilla; allí celebró Felipe IV la primera asamblea de los Estados de Francia en 1302; en ella se coronó como rey de Francia en 1431, a la temprana edad de diez años, Enrique VI de Inglaterra en un acto cargado de simbolismo.

Y no sólo durante la Edad Media. Allí se casaron en 1572 Enrique IV y Margarita de Valois; y también se celebró un solemne *Te Deum* en 1660 con motivo de la boda de Luis XIV. El propio Napoleón eligió la catedral de París como lugar de su coronación imperial, en presencia del papa Pío VII, el 2 de diciembre de 1804. El 6 de mayo de 1945 se celebró otro solemne *Te Deum* para celebrar el final de la segunda guerra mundial.

Como lugares simbólicos, las catedrales encarnaban la imagen de la ciudad, y todo cuanto en ellas ocurría solía tener cierta trascendencia. Por eso, cuando en 1215 el obispo de París decidió poner punto final a los excesos que cometían los numerosos alumnos que llegaban a esa ciudad sin recursos económicos para subsistir y tenían que vivir de la mendicidad y del delito —eran los llamados goliardos,

estudiantes siempre dispuestos a la bronca y a la juerga que pululaban por tabernas y burdeles—, el cardenal Robert Courçon ordenó que fuera precisamente en la puerta de Notre-Dame donde se leyera un decreto, dirigido a todos los maestros y alumnos, por el cual se dictaban unos estatutos para poner orden y velar por la moralidad en la universidad.

La impresionante mole de la catedral fue el escenario elegido en no pocos casos para celebrar juicios y ejecuciones. Junto a ella tenían su palacio los obispos, verdaderos señores feudales dotados de un inmenso poder, y en una islita frente al ábside de Notre-Dame fue ejecutado en la hoguera en 1314 Jacques de Molay, el último maestre de los templarios, en uno de los acontecimientos que convirtieron este edificio en un lugar de leyenda. Todavía en el siglo XXI, los nueve jueces del Tribunal de las Aguas de Valencia se siguen reuniendo todos los jueves en la puerta principal de su catedral gótica para dictaminar sus sentencias y resoluciones.

Estos templos acogieron grandes ceremonias políticas y religiosas, pero durante la Edad Media fueron testigos de una de las celebraciones festivas más asombrosas: la fiesta del Asno. Tenía lugar el 26 de diciembre de cada año y consistía en que un personaje vestido como un prelado, al que se denominaba el «obispillo», entraba en la catedral montado sobre un burro y en torno a él desfilaban cientos de fieles vestidos de manera grotesca, bailando y cantando coplas burlescas y satíricas; la fiesta acababa con un gran banquete en medio del regocijo general. En Chartres todavía existen algunas esculturas en piedra en el exterior del lado sur que recogen esos elementos burlescos, como el asno bailarín y encabritado que muestra obscenamente sus testículos, o el cerdo que toca el laúd. El papa Inocencio III prohibió esta fiesta en 1207, pero parece que se siguió festejando durante la Baja Edad Media, porque en 1431 el concilio de Basilea tuvo que insistir en la prohibición.

La llamada «fiesta de los Locos» también se desarrollaba en el ámbito de la catedral; se celebraba en diciembre y se confundía a veces con la del Asno; tras oficiarse una misa, se representaban todo tipo de extravagancias en las que se invertía todo orden social y se ridiculizaba la estereotipada estructura estamental del Medievo.

En algunas catedrales se practicaron incluso juegos deportivos: en la nave central de San Esteban de Auxerre se hizo famoso un juego de pelota que allí tuvo lugar hasta el año 1538, fecha en la que el obispo de la diócesis decidió prohibirlo.

A lo largo de los siglos XII y XIII, la Iglesia se hizo urbana y se convenció de la necesidad de atraer al ciudadano, idea que está en el origen de la catedral como nexo entre la Iglesia y la ciudad, lo que contribuyó a hacer del gótico un fenómeno urbano en su origen.

Las catedrales que se construyeron en los siglos XII y XIII representaban el triunfo de la Iglesia y del obispo, y así se manifestaba. Como ha demostrado recientemente Nina Rowe al estudiar los programas iconográficos del siglo XIII de las catedrales de Reims, Bamberg y Estrasburgo, la Iglesia y la Sinagoga, es decir, el símbolo del

mundo cristiano y el del mundo judío, se representaban mediante sendas esculturas femeninas en las catedrales, pero la que personifica a la Iglesia aparece como una figura triunfante, mientras que la Sinagoga se muestra derrotada.

Pero una catedral no sólo representaba el triunfo de la Iglesia; era también el de la ciudad y el de sus ciudadanos. Por eso se presenta como una obra colectiva, fruto del esfuerzo combinado de todos los sectores urbanos, la comunión perfecta entre lo eclesiástico y lo laico, lo divino y lo terrenal; es decir, la obra perfecta de Dios en la Creación.

La imagen del universo

Una catedral gótica no es sólo la casa de Dios: es también el templo del pueblo, de todo el pueblo. Por ello, la catedral se presenta como un microcosmos donde todo tiene cabida, y a la vez se convierte en una verdadera enciclopedia de los conocimientos de la época. La catedral es la plasmación, a escala humana, de la obra del Creador del universo. Según la teología medieval, Dios había construido el cosmos al modo de un gran arquitecto; y así se representaba en algunas miniaturas de finales del siglo XII, equipado con escuadra y compás, como un maestro de obras. La inteligencia humana, inspirada por Dios según las creencias del Medievo, fue capaz de copiar esa obra de Dios y plasmarla en la forma de la catedral gótica, donde se reflejaba la imagen del mismo cosmos.

Y así, las vidrieras y las esculturas representan a menudo las figuras de las constelaciones del zodiaco celeste, pero también las historias de los seres humanos en la tierra, y la de la vida de Cristo, el vínculo divino que estrecha y enlaza los dos mundos. Esculturas y vidrieras se llenan de animales y plantas, como si se tratara de una nueva edición del Génesis, mientras en los tímpanos de las portadas no suele faltar el Juicio Final a partir del texto contenido en el libro del Apocalipsis, el fin del tiempo humano y de la historia, el momento en el cual acabará este mundo para dar paso al definitivo reino de los cielos.

Así, la catedral gótica se plantea como una imagen del mundo y a la vez del devenir del tiempo en el mundo. Es la imagen de lo pasado, de lo presente y de lo futuro, un símbolo del universo y del plan de Dios desde la Creación hasta el Apocalipsis. Es por tanto la imagen ideológica del mundo real, con todas sus manifestaciones. En la catedral están presentes a la vez el pecado y la virtud, la razón y la locura, la condena y la salvación.

La catedral está llena de códigos que sirven para explicar el lenguaje que transmitían los programas escultóricos, omnipresentes sobre todo en las tres portadas de los templos. Todo un variado catálogo de imágenes puebla las portadas góticas. Vírgenes, cristos, profetas, apóstoles, ángeles, santos, reyes de Israel y del Medievo y obispos cubren arquivoltas y tímpanos, pero también aparecen numerosas figuras de

animales, a veces fantásticos, imágenes humanas que representan vicios o virtudes, o incluso artes y oficios. La escultura gótica se utiliza sobre las puertas como un verdadero texto enciclopédico en el que se pretende impartir una lección moralizante a los fieles que se acercan a contemplarla. Los programas iconográficos de las dos portadas laterales de la catedral de Chartres reflejan perfectamente esta intención: la portada norte recoge escenas del Antiguo Testamento, con esculturas de los patriarcas, las virtudes, las bienaventuranzas y las ciencias, en tanto la sur está dedicada al Nuevo Testamento; Cristo preside el Juicio Final, donde los justos son salvados y los pecadores condenados al infierno. En otras catedrales el mensaje es el mismo: casi siempre aparecen los apóstoles como mensajeros de Cristo y fundadores de su Iglesia, y el Juicio Final, en el que Dios, justiciero y solemne, premia o castiga a los seres humanos. En la mayoría de las catedrales no faltan esculturas y vidrieras que reflejan escenas de la vida cotidiana, y tallas más o menos realistas de los obispos y los reyes que contribuyeron a su construcción, reflejo sin duda de la vanidad humana y de la obsesión de los poderosos por la idea de la trascendencia y por ocupar un lugar en la historia.

Enmarcada en pleno espacio urbano, que se reorganiza en torno a ella, la catedral se comporta como un microcosmos en el que se compendian todos los conocimientos del Medievo y todas las manifestaciones sociales y culturales, en donde caben desde la exaltación de las dignidades reales y eclesiásticas, con las esculturas o imágenes de reyes, reinas, héroes, papas, santos y obispos en las vidrieras, hasta los nobles o los miembros de los gremios y oficios; incluso existe un espacio iconográfico reservado a la fiesta y la trasgresión.

Pero, sin duda, el logro de la construcción de una catedral gótica representa sobre todo el triunfo de la luz, la manifestación de Dios en el origen mismo de la Creación, la victoria sobre la oscuridad y las tinieblas, que son el ámbito del demonio.

La luz es tamizada y se le da forma en las vidrieras; en cierto modo, la luz es un elemento masculino, no en vano Dios es en el cristianismo el padre creador y fecundador, cálido y luminoso, en tanto la piedra es un elemento femenino, frío y oscuro, receptor de la luz que la vivifica y la define.

La catedral gótica fue el mayor esfuerzo hecho hasta entonces por el ser humano para imitar la obra de Dios, y por ello se utilizaron los mismos argumentos atribuidos al Creador en el origen del mundo: la geometría, la razón y el orden de los números. Dios creó el mundo de forma ordenada y en seis días; el séptimo, descansó. El Creador hizo surgir el universo de la nada, y fue ordenando el caos primigenio separando la luz de las tinieblas y la tierra del agua. Del mismo modo, el maestro constructor organizó la catedral, este microuniverso, a partir del orden, la lógica, la geometría y los números.

La teoría que subyace en las catedrales góticas es la concepción de un edificio a imagen del paraíso. La de París se diseñó emulando la perfección de la creación divina. La de Chartres, y así lo reflejan pensadores de diversas épocas, fue concebida

como una representación del paraíso en la tierra. Y la de Reims se edificó con la idea de que se convirtiera en un símbolo de la ciudad de Dios.

De este modo, la catedral se erigió en una imagen terrenal y concreta de la Jerusalén celestial. Así, Honorio de Autun (h. 1090-h. 1152), un ferviente neoplatónico discípulo de Anselmo de Canterbury, escribió en su obra *Gemma animae* lo siguiente: «El templo simboliza la gloria de Dios, construido con piedras vivas en la Jerusalén celeste.»

Uno de los ideales del Medioevo era la búsqueda de una ciudad ideal, la mencionada Jerusalén celestial. Ante la imposibilidad de construirla en la tierra, los arquitectos góticos convirtieron su catedral en un espacio sagrado, y a la vez en la imagen de ella, es decir, la casa de Dios edificada en la tierra. Y para que fuera así, la catedral tenía que cumplir todas las premisas de la ciudad de Dios: ser a la vez grande, simétrica y proporcionada. Así, en la construcción de la catedral se buscó conjugar la armonía del conjunto y la simetría con la belleza y la grandiosidad.

Las proporciones de la catedral

Platón sostiene en su *Timeo* que el mundo ha sido creado a partir de la geometría y del número, y de ahí la armonía que rige la creación. A la vez, también aseguraba que el hombre sólo es capaz de ver las sombras de lo real, y que esa realidad de la naturaleza es producto de perfectas combinaciones matemáticas. Para el filósofo ateniense, la proporción perfecta era la causa de la estabilidad del cosmos y de la armonía que regía en los cielos y en la tierra.

La influencia de Platón en los intelectuales del siglo XII fue decisiva, de ahí que las nuevas catedrales que se estaban construyendo en esa centuria en el nuevo arte de la luz trataran de reflejar en la tierra esa misma armonía de los números y de las figuras geométricas que, según había puesto de manifiesto el filósofo griego, se plasma en la creación divina.

Según los geómetras medievales, que a partir del siglo X aprendieron sus conocimientos de la geometría griega, gracias a la transmisión que llevaron a cabo los científicos árabes a la Europa cristiana, el triángulo equilátero representaba la Trinidad, el cuadrado era la relación perfecta entre el Padre y el Hijo, y el círculo el principio de la unicidad de Dios. El mundo estaba hecho de geometría, la ciencia de los números, pero a la vez esos números y esas figuras geométricas se relacionaban mediante la proporción.

Y en este ámbito había un número cuyas proporciones eran las de las medidas que Dios había dado a los hombres en los tiempos de la Revelación para que llevaran a cabo las grandes construcciones y para que alcanzaran la perfección en sus relaciones geométricas. Esa proporción se encuentra en la Biblia, y es la que Dios le da a Noé para que construya el arca que lo salvará del Diluvio, y también la que le proporciona

a Moisés para que labre el Arca de la Alianza. Es la que viene definida por la relación de la unidad por la unidad más dos tercios de la unidad: el número de Dios; es decir, 1 por 1,666... Ese número, o esa proporción, está muy cerca de otro número mágico, el número *fi*, que da lugar a la llamada proporción áurea, es decir, a 1 por 1,618... Lo que es lo mismo, la relación existente en la ecuación «AB es a AC como AC es a CB», siendo C un punto interior del segmento que une A y B.

Los maestros que levantaron las catedrales góticas eran expertos geómetras, y conocían bien los números y sus relaciones. Entre ellos el citado número o proporción áurea, denominado así por el matemático Mark Barr en el siglo XIX, pero que ya se conocía en Italia en el siglo XVI con el nombre de divina proporción. Se trata de un número irracional que se obtiene de la relación existente entre la longitud de un segmento y un fragmento interior del mismo. Esa relación se expresa con el número irracional *fi*: 1,61803398887... y así hasta el infinito, que también puede expresarse con la fórmula $1 + \sqrt{5}/2$. El número *fi* está además relacionado con otro número irracional, *pi*, el famoso 3,1416... Su relación se expresa con una fórmula: *pi* es igual a *fi* más 1 multiplicado por 10 y por 12 y partido por 100.

Éste fue un número mágico que fascinó, y lo sigue haciendo, a artistas y arquitectos. Esta proporción no se encuentra en la arquitectura de los antiguos egipcios, ni en los templos de la Antigüedad; no está presente ni en las Pirámides ni en el Partenón. El número *fi* fue descubierto por el matemático Leonardo de Pisa (1175-1250), más conocido como Fibonacci, hijo de un comerciante de esa ciudad, que escribió hacia 1202 el *Libro del ábaco*, un tratado matemático en el que estableció su famosa secuencia numérica, creada al desarrollar una serie de números a partir de la unidad mediante la suma de los dos anteriores; es decir, la serie 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... Es la llamada «serie Fibonacci».

De la aplicación de esta proporción resulta que cualquier serie de rectángulos que tengan las medidas de sus lados según la relación de Fibonacci encaja perfectamente en un cuadrado. Leonardo da Vinci la usó en algunas ocasiones, pero no le gustaba demasiado, tal vez porque no había sido él quien descubrió esta secuencia.

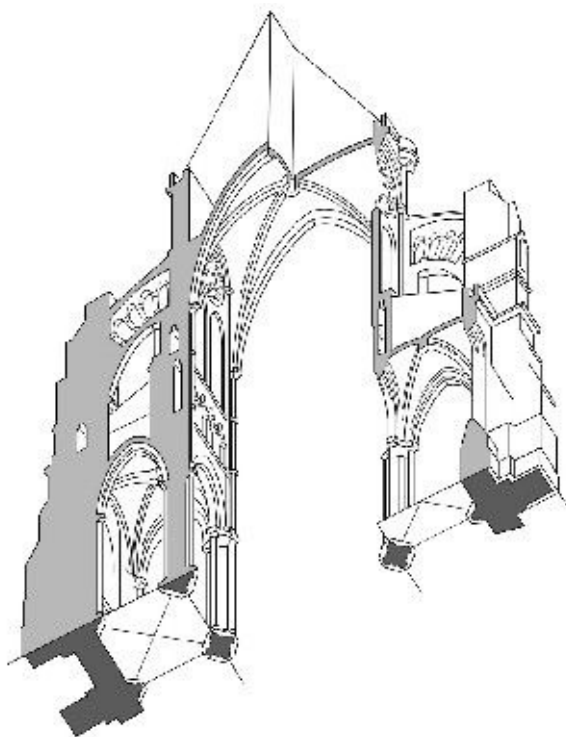
La catedral gótica era una obra que imitaba la creación divina y, por tanto, debía ser bella, proporcionada, ordenada y armónica. Los sentidos, especialmente el de la vista, se deleitan con las cosas proporcionadas, de ahí que el placer de la contemplación del gótico aumenta debido a la armonía de las proporciones equilibradas que se utilizan en el diseño de su arquitectura.

Esas metas estéticas ya se buscaban en la arquitectura románica. El monje cluniacense Aimeric Picaud, autor hacia 1138 de la *Guía del peregrino*, una relación del viaje por el Camino de Santiago contenida en el *Codex calixtinus*, describió la gran catedral románica de Compostela como «grande, espaciosa, clara, de admirable fábrica». Obviamente, esos conceptos definían a una obra bella en la primera mitad del siglo XII.

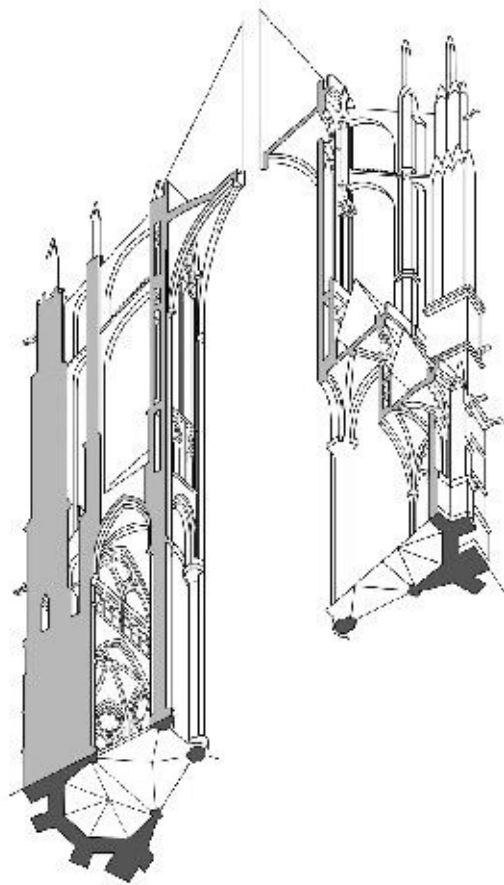
Pero había en esa época otras ideas sobre la belleza. Para Bernardo de Claraval, el

gran ideólogo de la Iglesia en la primera mitad del siglo XII, la belleza debía buscarse sobre todo en el interior; así, en su obra *Sermones super cantica*, escribió: «Lo bello interior es más hermoso que cualquier ornato exterior.»

Para Hugo de San Víctor, maestro de la escuela de San Víctor de París, que en el siglo XII se erigió como una de las más prestigiosas de la cristiandad en los estudios de filosofía, la armonía era la principal característica de la belleza. Godofredo de Vinosalvo, autor del cual apenas se sabe otra cosa que fue un estudioso de la gramática y que vivió en Roma, escribió hacia 1201 un tratado titulado *Poetria nova*, donde explica que entendía la proporción como la adecuación de las cosas a su relación entre ellas. Y el franciscano san Buenaventura, ya en el siglo XIII, escribió la obra *Itinerarium mentis in Deum*, donde define la belleza como «el conjunto de relaciones de magnitud, forma y color», y añade que «no hay belleza ni deleite sin proporción».



Axiometría de la catedral de Chartres, siglo XIII.



Axiometría de la catedral de Beauvais, siglo XIII.

La idea de que belleza y proporción eran dos parámetros inseparables se mantuvo durante toda la época gótica, y la heredó el Renacimiento, como quedó plasmado en la obra del monje geómetra Luca Pacioli *De divina proportione*, editada en 1503 con ilustraciones del mismísimo Leonardo da Vinci, otro ferviente seguidor de la armonía de las proporciones como símbolo de la belleza. En este libro se defiende la aplicación de la geometría a las obras de arte, justificando que la proporción y el equilibrio son esenciales en cualquier manifestación que quiera ser definida como artística.

Pacioli y su sentido de la geometría quedaron perfectamente reflejados por el pintor italiano Jacopo de Barbari en su famoso cuadro *Retrato de un matemático*, que se conserva en la Galería Nacional de Capodimonte, en Nápoles. En ese cuadro, pintado hacia 1500, Luca Pacioli (1445-1517) imparte una lección de geometría a un alumno. Pacioli, vestido con su humilde hábito gris y cubierto con una capucha, enseña a su pupilo una figura plana con ayuda de una varita. Se trata de un diagrama del volumen XIII del libro de los *Elementos* de Euclides, el tratado más leído por todos los geómetras hasta el siglo XX.

En el cuadro están dibujados dos poliedros. En el ángulo inferior derecho aparece un dodecaedro, una figura regular de doce caras formadas por doce pentágonos regulares, de unos doce centímetros de altura, fabricado en un material que parece

mármol blanco; este poliedro presenta en sus medidas el número *fi*, es decir, la proporción numérica expresada por el número irracional 1,618..., en este caso derivado de tres medidas del dodecaedro: la arista, la diagonal de cara y la distancia entre aristas opuestas.

Los artistas de todos los tiempos han expresado su fascinación por la arquitectura gótica en formas semejantes. Auguste Rodin, el más influyente y conocido de los escultores franceses contemporáneos, se apasionó con las catedrales góticas y desde 1877 viajó en numerosas ocasiones para conocer las de su país. Fruto de esas visitas a las catedrales góticas y de sus observaciones, en 1914 publicó un libro titulado *Las catedrales de Francia*, en el cual definió la catedral de Chartres como «un palacio de la paz y el silencio», resaltando que «toda la iglesia está impregnada de ciencia y armonía».

Desde mediados del siglo XII, los obispos de las diócesis francesas, y luego sus colegas del resto de la cristiandad europea, pugnaron por construir la catedral más alta, más ancha y más larga, es decir, la más grande, en una vertiginosa carrera hacia la monumentalidad. Lo grandioso era la meta, pero esa meta no se podía alcanzar sin tener en cuenta la proporción, porque lo que realmente hacía que una catedral fuera bella no era su tamaño, ni siquiera la amplitud de sus ventanales y sus vidrieras, ni tampoco la calidad de sus esculturas. La belleza radicaba en la proporción. Dios había utilizado la proporción al crear el mundo, y el maestro constructor debía imitarlo en la obra humana que era la catedral, cuyas medidas debían dar como resultado una obra elegante, airosa y serena. Es en la proporción donde se explica todo el misterio de la belleza de la arquitectura gótica.

Para poner en marcha las relaciones de proporción, era necesario disponer de conocimientos matemáticos. El mundo antiguo había logrado enormes progresos científicos, plasmados en las obras de los grandes matemáticos de la Antigüedad, muchas de las cuales se habían conservado en la gran biblioteca de Alejandría. Destruída en varias ocasiones por varios incendios, algunos de los libros se habían salvado gracias a que los árabes habían copiado y traducido esos textos científicos de la lengua griega a la árabe.

Ya en el siglo IX, algunos de esos textos comenzaron a conocerse, pero quizás no a interpretarse, en la Europa cristiana. En cualquier caso, las escasísimas obras que llegaron a Occidente quedaron recluidas en los escritorios monásticos, y no encontraron difusión alguna.

En la segunda mitad del siglo X, Córdoba, la capital del califato omeya andalusí, se convirtió en el centro cultural de referencia para los contados intelectuales europeos interesados en la ciencia. Algunos viajaron hasta al-Andalus, y en Córdoba y en otras populosas ciudades como Toledo, Sevilla o Zaragoza pudieron leer las obras de los matemáticos de la Antigüedad y las de los científicos árabes de su tiempo.

El monje Gerberto de Aurillac, que en el año 999 se convertiría en el papa

Silvestre II, fue uno de aquellos inquietos hombres de ciencia que buscaron en al-Ándalus lo que no podían encontrar en las bibliotecas de los monasterios cristianos. Tras su visita a tierras andalusíes pudo conocer algunos tratados de aritmética, aunque todavía no fue capaz de comprender el concepto del cero, fundamental en el desarrollo del álgebra.

Siguiendo a los grandes matemáticos de la Antigüedad, los matemáticos árabes entendían que la ciencia de los números era la que mejor relacionaba y explicaba la obra de Dios en el mundo. Y esta idea se transmitió de Oriente a Occidente, sobre todo cuando desde finales del siglo XI, tras la conquista castellana de la ciudad de Toledo, y comienzos del siglo XII, con la conquista aragonesa de la de Zaragoza, y también con la presencia de los cristianos en Tierra Santa con las Cruzadas, las traducciones de obras científicas y filosóficas fluyeron de manera constante desde el mundo árabe al cristiano.

Algunos científicos europeos se desplazaron hasta los reinos cristianos hispanos para conocer nuevos textos. Roberto de Chester estuvo en Segovia y quizás en Toledo entre 1140 y 1145, y allí tradujo la obra algebraica de al-Jwarizmi además de los *Elementos*, de Euclides, que se convirtió en el verdadero manual de geometría hasta el siglo XIX. Gerardo de Cremona se estableció en Toledo a mediados del siglo XII, y allí tradujo el tratado *Almagesto* de Ptolomeo, varias obras de trigonometría del científico árabe al-Zarqalí (el Azarquiel de los cristianos) y algunos libros de Aristóteles.

Todas estas traducciones llegaron enseguida a las escuelas de París, llevadas por sus propios traductores o por comerciantes. Entre los años 1100 y 1150, un abundante caudal de información científica alimentó a los eruditos europeos, ávidos por aprender cosas nuevas. Abelardo de Bath fue el principal introductor de la obra de Euclides, sin el cual la arquitectura gótica es probable que no hubiera sido la misma.

Los alumnos de las escuelas catedralicias, una vez superado el *Trivium*, compuesto por las disciplinas de gramática, retórica y lógica, la ciencia de las palabras, podían afrontar con garantías de éxito el *Quadrivium*, integrado por matemáticas, aritmética, astronomía y música, la ciencia de los números, para culminar con la última de las enseñanzas, la teología, la ciencia de Dios.

Por tanto, en las catedrales góticas los números y las proporciones entre ellos desempeñaban un papel imprescindible y para construirlos fue necesario aplicar amplios conocimientos geométricos que sólo fueron posibles gracias a los enormes avances de las matemáticas en el siglo XII.

Los constructores del románico estaban condicionados por la proporción que marca el arco de medio punto, una relación que obliga a que la altura del arco sea siempre la mitad de su anchura, lo que da como resultado una proporción siempre igual, la establecida por la relación de 1 a 2.

Pero en la arquitectura gótica, el arco apuntado u ojival permite relaciones muy distintas; al estar desarrollado desde un doble centro, el arco ojival puede realizarse o

achicarse en proporciones enormemente variadas. Así, sobre la misma anchura, la altura de un arco de medio punto siempre será la mitad; pero un arco ojival puede tener una altura de un cuarto de la anchura, la mitad, la misma altura que anchura, o el doble, el triple y así hasta variaciones casi infinitas. La incomparable armonía de las proporciones radica en la relación de las medidas empleadas para construirlas.

Por ello, las catedrales góticas ofrecen proporciones tan diferentes. En la de Sens, la más antigua, la proporción entre anchura y altura es de 1 a 1,4, en la de Noyon de 1 a 2, en la de Chartres de 1 a 2,6, en la de París de 1 a 2,7, en la de Amiens de 1 a 3 y en la de Beauvais de 1 a 3,4. Es decir: se aprecia que a lo largo de un siglo, el que separa la obra de Sens de la de Beauvais, la proporción entre anchura y altura se fue haciendo cada vez mayor, lo que indica que los arquitectos góticos consideraban que la esbeltez y la estilización, es decir, el triunfo de la altura, eran una señal de mayor perfección y armonía; en suma, la conquista de la verticalidad fue el patrón estético que guió a los arquitectos góticos.

Platón había escrito que «el arte es una imitación imperfecta de la naturaleza, que a su vez es una imitación imperfecta del mundo real». Los arquitectos góticos aspiraban a emular la obra de Dios en sus catedrales, de manera que comenzaron aplicando las proporciones que consideraban divinas, entre ellas la proporción áurea —a la que se aproximan mucho, como ha señalado Von Simson—, a las medidas de la catedral de Chartres. La longitud de esta catedral dividida por la anchura del crucero es igual a 1,666... No es el número áureo, el 1,618..., sino el número de Dios, el que señala las medidas del Arca de la Alianza, el que Dios le entregó a los hombres para que construyeran la caja donde iban a guardar sus leyes.

Dice también la Biblia que el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios. En consecuencia, las medidas del hombre son medidas divinas, y por tanto perfectas. De ahí que los geómetras medievales, siglos antes que los renacentistas, buscaran en el cuerpo humano las proporciones de la perfección. De hecho, algunas catedrales se construyeron siguiendo la correspondencia con las proporciones humanas. Así, el ábside y el coro se consideraban la cabeza; el centro del crucero, el corazón; las naves del transepto, los brazos, y la nave mayor, el tronco y las piernas, es decir, el hombre como medida de todas las cosas, a imagen y semejanza de Dios. Y es que, como señala James, la geometría fue para el hombre medieval una actividad divina.

Pero, en realidad, los maestros constructores trabajaron los planos y los alzados de sus catedrales a partir de las formas geométricas más simples: el triángulo, el cuadrado, el rectángulo y el círculo. Para proyectar el plano de una catedral bastaba con dibujar un rectángulo, con la ayuda de una escuadra y un cartabón, y a partir de ahí utilizar la geometría de los círculos tangentes para trazar el ábside y las capillas de la girola. Y la misma técnica se usó a la hora de diseñar el trazado de los muros y de las vidrieras.

No obstante, el maestro debía conocer a la perfección la geometría y el trazado de ángulos, y por tanto las fórmulas de los senos y los cosenos, como se pone de

manifiesto en el álbum del arquitecto del siglo XIII Villard de Honnecourt, donde aparecen constantes referencias a la geometría y su aplicación a la resolución de problemas arquitectónicos.

La relación de la unidad por la unidad más dos tercios, la misma proporción del Arca de la Alianza, se consideró la perfecta para el trazado de un rectángulo, y a partir de ahí se establecieron todas las demás medidas y proporciones. Los maestros estaban convencidos de que Dios había revelado al hombre la medida y la proporción de las cosas a partir de un número que está presente en el origen de la propia naturaleza, y que las proporciones que ese número representaba eran las mismas que regían el orden del mundo. Sin la proporción divina, el mundo sería un caos, la oscuridad lo inundaría todo y el hombre se encontraría tan desvalido como en los tiempos del Diluvio.

Ese número había estado siempre presente en las proporciones de las obras que describe la Biblia. En el libro del Génesis, Dios ordenó a Noé que construyera el arca según unas medidas que le dio en codos. El arca en la que Noé embarcó a una pareja de cada especie de animales medía cincuenta codos de ancho por treinta de alto, y trescientos de largo. Las proporciones de la anchura y la altura eran el número de Dios, en la relación de 5 a 3, es decir, la unidad por la unidad más dos tercios. Y la longitud era diez veces la altura, y su relación con la anchura era, por tanto, diez veces la del número divino.

En el libro del Éxodo, Dios le ordenó a Moisés, cuando éste subió por segunda vez al monte Sinaí en busca de las Tablas de la Ley, que fabricara un arca en madera de acacia y la forrara en oro. Y como había ocurrido en el caso anterior, también le dio unas medidas: el Arca de la Alianza debería tener dos codos y medio de largo por uno y medio de ancho y uno y medio de alto. De nuevo el número de Dios, la proporción de la unidad de la anchura más dos tercios en la longitud; siempre la misma medida, siempre la misma proporción: la unidad por la unidad más dos tercios. En las medidas del Arca se utilizan números fraccionarios; se juega con el número cinco y con el tres; tres veces dos y medio es igual que cinco veces uno y medio. En la Biblia quedaba claro que Dios trabajaba con números y proporciones concretos.

Por el contrario, el templo de Salomón no tenía esas mismas proporciones. Su longitud era de sesenta codos, su altura de treinta y su anchura de veinte. Dichas medidas no corresponden a las proporciones áureas; a partir de esa anchura, el templo debería haber tenido treinta y tres codos de ancho y sesenta y seis de largo. En el templo, la longitud era el triple que la anchura, y el altar era el doble de ancho y de alto que de largo. Tenía unas medidas con unas relaciones numéricas muy simples: se utilizaban el doble y el triple de la unidad.

En el libro Primero de los Reyes se dice que el rey Salomón decidió por su cuenta erigir un templo en Jerusalén en honor de Dios. A diferencia de lo sucedido con las dos arcas, cuyas medidas fueron indicadas con precisión por el Señor, el templo lo

edificó Salomón a su criterio. Y lo hizo empleando medidas más humanas. Según la Biblia, varias decenas de miles de hombres fueron utilizados en su construcción, que se pudo llevar a cabo gracias a la alianza de Salomón con el rey Hiram de Tiro, que le proporcionó cedros del Líbano. Una vez acabado el templo en Jerusalén, se trasladó hasta allí el Arca de la Alianza, que contenía las Tablas de la Ley.

En cierto modo, el templo de Salomón era la referencia para los constructores de catedrales. De hecho, en una miniatura del siglo XIII de la Biblioteca Nacional de Francia que representa la construcción del templo de Salomón, en realidad lo que se muestra es la construcción de una catedral gótica de muros de oro.

Los maestros constructores idearon catedrales con las proporciones del número de Dios, pero luego los obispos y los cabildos introdujeron cambios sobre los planos originales: se modificaron trazados, se abrieron ventanas, se ubicaron nuevas capillas, se alteraron las fachadas e incluso quedaron inacabados los proyectos previstos, lo que supuso, en muchas catedrales, una alteración considerable de las proporciones y, en consecuencia, del resultado final del edificio.

Los arquitectos góticos construyeron las catedrales para que fueran contempladas «en vertical» y desde el interior, no como un elemento del paisaje urbano. El abigarrado caserío que rodeaba a estos edificios impedía tener una perspectiva completa desde el exterior, limitada en la mayoría de las ocasiones a pequeñas plazas abiertas ante sus fachadas principales, de manera que apenas se dio importancia a las vistas exteriores que no fueran las portadas de acceso, que sí eran observadas por los fieles. La visión que ahora ofrecen muchas de esas catedrales, con amplios espacios verdes e incluso parques a su alrededor, es muy diferente a la que percibieron los hombres y mujeres del Medievo. En la Edad Media las catedrales góticas fueron diseñadas y construidas para ser examinadas desde el interior. Probablemente un arquitecto gótico no hubiera diseñado los arbotantes o los contrafuertes de la misma manera si hubieran sido los materiales más visibles, como ocurre hoy en día en muchas de ellas.

En una catedral gótica el espacio fascinante es el interior: las altas bóvedas, las líneas rectas y su perfecta mezcla con las curvas, las vidrieras de colores y la luz tamizada a través de ellas; pero sin duda es la proporción de sus medidas lo que provoca la mayor sensación de estar en presencia de una obra única y extraordinaria.

La luz y el color

La catedral gótica es el templo de la luz, y fue precisamente la idea de captar la luz la que llevó al abad Suger a buscar un nuevo estilo arquitectónico y unas nuevas soluciones técnicas. Los enormes ventanales que pudieron abrirse a partir de la combinación del arco ojival con la bóveda de crucería, los contrafuertes y los arbotantes hicieron posible la ubicación de espectaculares vidrieras a través de las

cuales la luz del sol, filtrada, eso sí, por los vidrios de colores, inundó las naves de las catedrales y les dio un nuevo sentido.

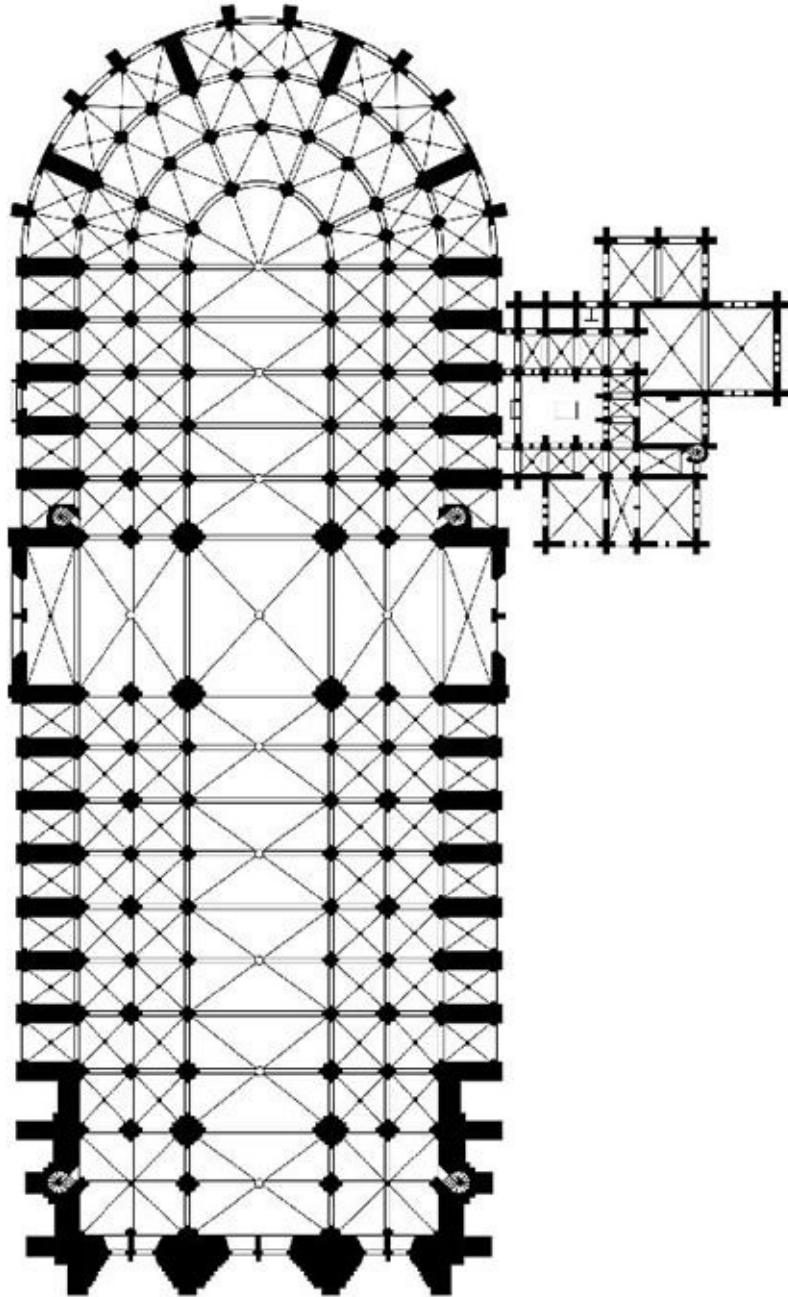
Iluminar con luz natural grandes espacios cubiertos había sido, sin duda, uno de los grandes retos de la arquitectura. La aparición del arco y la bóveda hizo posible unos edificios más luminosos, como ocurre en el Panteón de Agripa en Roma, con su óculo abierto en el centro de la gran bóveda de hormigón de 43 metros de diámetro, o en los múltiples vanos de la cúpula de Santa Sofía en Estambul, de 53 metros de diámetro. En ambos casos se había logrado crear importantes focos de luz directa y natural. El desconocido arquitecto que diseñó el Panteón y Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, artífices de Santa Sofía, entendieron la importancia de la luz y su relación con el culto religioso, fuera pagano o cristiano, y supieron aplicar soluciones técnicas para lograr sus propósitos.

Las nuevas catedrales góticas planificadas en los siglos XII y XIII tenían que cumplir dos requisitos: debían ser un reflejo de la ciencia humanística que se enseñaba en las nuevas universidades —la cultura de la luz— y a la vez plasmar en piedra y vidrio el ideal arquitectónico que pasaba por la aplicación de las nuevas técnicas constructivas descubiertas en París a mediados del siglo XII.

En las catedrales góticas, la luz es esencial. Y gracias a las vidrieras, se logró que estos edificios actuaran como unos verdaderos acumuladores de luz, una luz cargada de una magia especial debido a que, independientemente de la intensidad que llegara desde el exterior, la luz que pasara al interior siempre fuera la misma. Lo que hicieron los constructores de las catedrales góticas fue captar la luz del sol, recogerla en un gigantesco relicario de piedra y vidrio y hacerla accesible al ser humano.

La visión del bien era comparable a la de un rayo de sol, pero el ojo humano no está preparado para recibir directamente su luz. Para quienes construyeron estos templos, la esencia divina se contenía en la sabiduría, el bien, la belleza, la virtud y la eternidad. Y una catedral gótica reúne todos esos conceptos. Desde el sol se difunden las buenas energías y en la catedral se recogen y se ponen al servicio de todos los fieles cristianos.

En la catedral gótica, la luz es usada de manera extraordinaria. Las vidrieras dejan pasar un tornasol de luz y color que contribuye a fabricar una atmósfera espiritual. Las vidrieras son por sí mismas todo un programa iconológico. Los mensajes son también abundantes en los programas escultóricos de sus pórticos, donde se muestran escenas de la vida de la Virgen María y de su hijo Jesucristo, «la luz que ilumina el mundo».



Planta de la catedral de Notre-Dame de París (Francia), siglo XII.

Para eso se inventó precisamente la catedral gótica. Los demonios huyen de la luz, porque la luz emana de Dios. En el libro del Génesis, en los primeros versículos de la Biblia, se dice que el Señor ordenó que se hiciera la luz, y la luz se hizo: «Al principio creó Dios el cielo y la tierra. Pero la tierra era informe y vacía, y las tinieblas cubrían la superficie del abismo, y el Espíritu de Dios se cernía sobre las aguas... Dios dijo: Haya luz. Y hubo luz. Y vio Dios que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas.»

Dios acabó así con las tinieblas que envolvían el universo, y, cuando éstas volvieron a amenazar la tierra, Dios se hizo hombre en la persona de Jesús y venció al demonio, el cual, según los teólogos medievales, no pretendía otra cosa que acabar

con la luz que redime a los hombres del pecado.

En el siglo XII, la luz se convirtió en uno de los temas principales del debate filosófico y teológico, y así se mantuvo en el siglo XIII. Una inscripción pintada en una pared del convento franciscano de Cimiez reza: «*Cum lucem salutem*», es decir, «En la luz está la salvación».

Platón, el filósofo clásico que más influyó en las escuelas francesas del siglo XII, contrapuso en sus obras la luz a la sombra; para el ateniense, la luz era la realidad y las sombras su deformación, lo único que podían ver los hombres. En la senda de Platón, la obsesión de los intelectuales de los siglos XII y XIII fue la búsqueda de la luz, su comprensión y su triunfo. En la arquitectura, la captación de la luminosidad exterior se logró gracias a las soluciones técnicas que se introdujeron en el arte gótico. Por primera vez en la historia de la humanidad, el hombre fue capaz de capturar la luz natural, jugar con ella y transformarla. Los rayos del sol se filtran al interior de una catedral gótica y, gracias a sus vidrieras de colores, se convierten en una creación humana. En una catedral gótica se unen de manera armónica y equilibrada los dos conceptos que tradicionalmente se han usado al explicar el significado de la luz: la luz espiritual, la que ilumina y alumbra el corazón de los seres humanos, y la física, la que Dios creó en el principio de los tiempos para separarla de las tinieblas, para diferenciar el bien del mal.

Las catedrales góticas, construidas en un tiempo en el que los intelectuales buscaban el triunfo de la razón y la inteligencia, se erigieron así en monumentos a la luz. En el mundo que era visible por el ser humano, la luz era la única manifestación aparente e inmaterial de la emanación de Dios, y Dios era la luz misma y su esencia estaba en ella. «Dios es la luz», escribió el cronista conocido como Pseudo Dionisio. Y así se entendía en la época del origen del gótico.

La catedral era la representación del universo creado por Dios, un universo de luz. Por eso los constructores góticos se afanaron en crear en sus templos un microuniverso lleno de luz, nada opaco sino transparente y pleno de luminosidad: Dios es luz, y Dios se hace presente en este templo a partir de esa misma luz. Las catedrales góticas hacen visible el esplendor de Dios, su verdad, y todo aquello que hace hermosa a la naturaleza y, a la vez, da firmeza a la razón. La catedral representa la fe en la naturaleza y en el hombre: una fe en Dios, al que coloca en el centro del universo mientras el hombre ocupa el centro de la naturaleza, el lugar que le corresponde por voluntad divina.

Los siglos XII y XIII fueron los siglos de la pasión por la luz, y la catedral su máximo exponente. Los contemporáneos de aquella época consideraron que era el tiempo de Dios y de su triunfo. Era en la luz donde se concentraba la fuerza creadora del universo. Y Cristo se manifestaba en esa misma luz y estaba hecho de luz, como reflejan los evangelios en la escena de la Transfiguración, cuando Jesucristo sube al monte Tabor acompañado de Pedro, Juan y Santiago el Mayor para convertirse en un ser hecho de la más pura luz. Pero a la vez, Cristo era un hombre de carne, huesos y

sangre, tal cual lo contemplaron sus coetáneos, aunque en cuanto era el mismo Dios, era la propia luz y estaba hecho de ella. Cristo fue hombre y Dios, carne y luz, a un tiempo lo material y lo intangible, lo sólido y lo etéreo. Y ese mismo fue el concepto que quisieron trasladar los arquitectos góticos a sus catedrales: plasmar a la vez lo material y lo espiritual.

Los maestros constructores supieron utilizar la luz y crear una original relación entre la estructura y la apariencia. Eran ellos los que construían las catedrales, pero sólo Dios era quien creaba la luz, y era la luz la que hacía posible la contemplación de la belleza del mundo y la armonía de la naturaleza. La misión del arquitecto consistía en conseguir que la luz iluminara la piedra, diera forma a la materia y resaltara su belleza. En ese sentido, los arquitectos se convertían en los continuadores de la obra de Dios.

Metidos en ese papel, supieron jugar con los efectos lumínicos de una manera extraordinaria. Aprovechando los conocimientos astronómicos y los ciclos estacionales, ubicaron las vidrieras en función del ciclo solar y su trayectoria en la línea de la elíptica, como ya habían hecho en la prehistoria quienes levantaron el círculo de piedra de Stonehenge en la llanura inglesa de Salisbury, o los constructores de las pirámides en la meseta de Giza, o los celtíberos en el santuario solar celta de la ciudad de Segeda (en el actual Aragón), o los monjes benedictinos que erigieron el monasterio románico de Alaón en la Ribagorza aragonesa, según orientaciones astronómicas basadas en la aparente trayectoria del sol en el cielo.

Debido a las reformas, los destrozos o las alteraciones sufridas con el paso del tiempo, muchos de los efectos lumínicos que en su día podían presenciarse en las catedrales góticas se han perdido. Pero todavía pueden distinguirse algunos de ellos, especialmente en torno a los días del solsticio de verano, cuando el sol está en lo más alto y alcanza el cenit en su aparente trayectoria anual por el cielo.

En la catedral de Chartres, el efecto de la luz en el día del solsticio de verano debió de ser asombroso en el pasado. Ese día, la luz solar penetraba por la vidriera de San Apolinar y se proyectaba en una espiga dorada, probablemente de bronce bruñido, incrustada en una piedra blanca en el pavimento de la nave, que destacaba sobre el resto del enlosado gris. Utilizando recursos ópticos de lentes, ya conocidas a principios del siglo XIII, la fuerza de la luz natural se intensificaba y rebotaba en la espiga, proyectando en las paredes de la catedral de Chartres unos reflejos extraordinarios, de modo que todo el interior del templo parecía difuminarse entre los rayos dorados y el tremolar de los haces de luz.

La luz y el color tienen en la catedral su propio código, un verdadero lenguaje semiótico. Los neoplatónicos sostenían que el color era una fracción de la luz y que, en consecuencia, participaba de lo divino, pues Dios era la luz. Por tanto, ampliar el espacio del color y de la luz en la catedral, es decir, la superficie de las ventanas y de las vidrieras por donde pasaba la luz, era ampliar el espacio de Dios y otorgarle una mayor presencia en su morada.

Se cumplía así la idea de que Dios era la luz del universo que fecunda la tierra y libra al ser humano de la oscuridad demoníaca, tal y como expresaron algunos preclaros pensadores de aquel tiempo, como san Buenaventura (1218-1274), que estudió en la Universidad de París, y que en uno de sus sermones afirmó que «la luz del sol eterno, esa luz es la naturaleza común que se encuentra en todos los cuerpos», como emanación directa de Dios; o el mismísimo Dante Alighieri (1265-1321), quien concebía el camino hacia el cielo como una marcha hacia la luz, hasta tal punto que en el canto xxx del Paraíso de su *Divina comedia* escribió: «La luz divina recibe de él virtud, vida y potencia.»

La luz, sí, pero ¿qué luz? Los seguidores de Platón en el siglo XII defendían la tesis de que el color era una fracción de la luz y que, en consecuencia, el color también participaba de la esencia divina. Frente a ellos —entre los que se encontraba el abad Suger de Saint-Denis—, el todopoderoso abad Bernardo de Claraval, el clérigo más influyente de la Iglesia en el siglo XII y gran mentor de los templarios, sostenía que la verdadera luz era la luz sin color, la única luz de Dios, y que el color era una cierta forma de oscuridad. La luz blanca era la única luz de Dios, y el color no era otra cosa que una cubierta que envolvía a los cuerpos.

El debate estaba servido: ¿luz blanca y pura o luz y color? San Bernardo defendió con vehemencia la presencia de Dios en la luz, pero una luz blanca y mística, sin colores ni formas, una luz espiritual y divina. Pese a la insistencia del poderoso abad cisterciense, los constructores de catedrales hicieron caso omiso de sus planteamientos y diseñaron unas catedrales inundadas por la luz teñida de colores, que se convertía en luz humana. La monja mística Hildegarda de Bingen (1098-1179), en su obra *Liber Scivias*, describe en una de sus visiones a un hombre del color del zafiro, otorgando una extraordinaria importancia a la luz y al color. Y Guillermo Durando (1230-1296), autor de *Rationale divinarum officiorum*, un tratado sobre los oficios litúrgicos, escribió: «Las ventanas con vidrieras son escrituras divinas que vierten la claridad del verdadero sol, es decir, de Dios, en la iglesia, es decir, en los corazones de los fieles, iluminándolos.»

A finales del siglo XIII había triunfado la idea de la luz asociada al color. Suger había ampliado el espacio de la luz en su iglesia, es decir, el espacio de Dios, pero a la vez también aumentó el espacio para el color, pues era por las vidrieras por donde pasaba la luz filtrada, teñida y tamizada por los vidrios. Y así fue como la catedral gótica también se convirtió en el templo del color.

Gracias a las vidrieras, el ser humano podía jugar con el color y dominarlo, y hacer posible que la luz natural cambiara su color original por el que se deseara, tan sólo con colocar una vidriera que, al ser atravesada por la luz exterior, la tiñera del color elegido.

Para ello fue necesario experimentar en la fabricación del vidrio. Este material era bien conocido desde la Antigüedad, pero se había utilizado sobre todo en utensilios de mesa (copas, vasos, jarras), en ornamentos personales (cuentas de collar, broches,

pendientes, agujas) y en elementos cosméticos (tarritos de esencias, frascos, ungüentarios), pero su uso como filtro para la luz constituía una novedad. La luz solar natural es blanca, o al menos así se consideraba en la Edad Media, y la vidriera la hacía humana.

En el siglo XII, del cual apenas quedan vidrieras originales, la técnica de fabricación del vidrio ya se dominaba con maestría. Las vidrieras de esa época son las más transparentes y las que dejan pasar mayor intensidad de luz, más incluso que las del siglo XIII, a pesar de que en el siglo XII y comienzos del XIII predominan el rojo y el azul —es famoso el llamado «azul de Chartres»—, frente a los verdes, amarillos y dorados de mediados y finales del siglo XIII, que producen un mayor impacto lumínico. De nuevo en el XIV, gracias a la novedosa técnica del uso del amarillo de plata, se recuperará el índice de luminosidad del XII, pero nunca volverán a elaborarse vidrios como los que lograron fabricar los vidrieros de los siglos XII y XIII. Los colores de las vidrieras de esas centurias siguen inalterados siete u ocho siglos después. Y esos vidrios tienen la peculiar característica de que, al margen de la claridad que proceda del exterior, la intensidad que dejan pasar parece siempre similar, aunque los matices de color que filtran las vidrieras nunca son iguales, porque en ello influyen los constantes cambios naturales de la luz. Las vidrieras del lado sur brillan de una manera extraordinaria; los azules, rojos, verdes y amarillos parecen emitir una luz genuina, como si despidieran sus propios rayos en lugar de limitarse a dejar pasar y tamizar de color los del sol.

En las vidrieras, los colores se utilizaron con una profunda carga simbólica. Como también ocurre con los números, los colores han sido usados desde la Antigüedad para expresar determinados significados. Cada cultura ha expresado su forma de manifestar sus sentimientos a partir de los colores.

Como había ocurrido con tantas otras cosas, el siglo XII también redescubrió el orden que Aristóteles había asignado a la clasificación de los colores. Siguiendo al filósofo estagirita, se consideró que los colores básicos eran seis: el blanco, el amarillo, el rojo, el verde, el azul y el negro, aunque a veces se añadía un séptimo, el violeta.

Estos colores adquirirían su propio lenguaje semiótico en la catedral, de manera que se empleaban en vidrieras o portadas en función del significado que en la época gótica se les atribuía: el rojo expresaba la violencia, pero también la fuerza y el poder; el verde indicaba el caos y el desorden; el amarillo significaba la excitación, pero también la transgresión, lo diferente, incluso la herejía; el azul implicaba la calma, el sosiego, y se consideraba el más bello de los colores. Como ha escrito Umberto Eco en su *Historia de la belleza*, «el azul en las vidrieras filtra la luz de forma celestial».

Además de su carga simbólica, los colores expresaban sensaciones y expresiones, en algunos casos diferentes a las que hoy se les atribuyen. Por ejemplo, el azul se

clasifica actualmente como un color de la gama fría, porque las figuras pintadas en este color provocan una sensación de alejamiento; en cambio, para los vidrieros medievales era un color cálido, pues se identificaba como el color del aire, y el aire era un elemento caliente.

El triunfo del color no sólo se manifestó en las vidrieras, sino en toda la catedral. Habitualmente, y debido a que han perdido su policromía, sobre todo la exterior, con el paso del tiempo, el ojo de espectador contemporáneo ha visto y ve la mayoría de los grandes edificios del pasado en el color de la piedra con la que fueron construidos. El Partenón de Atenas es un edificio acabado en mármol blanco y el Coliseo de Roma un colosal edificio de granito grisáceo y mármol blanco; al menos así lucen desde hace siglos. Pero cuando se terminaron, eran edificios pintados con colores, como se ha puesto de relieve en recientes estudios realizados sobre la policromía original de las fachadas de las catedrales de Reims y Amiens, que presentaban todas sus figuras policromadas en vivas tonalidades.

Con las catedrales góticas ha ocurrido lo mismo. El color llenaba todo el templo, tanto en el interior, con las vidrieras, como en el exterior. Las portadas y sus esculturas estaban policromadas, y así puede apreciarse todavía en algunas que se han conservado perfectamente, como la portada principal de la iglesia gótica de Laguardia, en la Rioja alavesa.

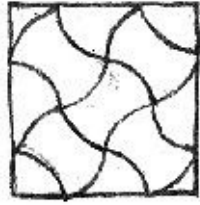
Sin apenas muros interiores sobre los que pintar los coloristas frescos que decoraban las macizas iglesias románicas, los constructores de las catedrales góticas volcaron todos sus programas iconográficos en las portadas, cubiertas de esculturas, y en las vidrieras, que en cierto modo sustituyen a las pinturas del románico.

El espectador que observaba en los siglos XII y XIII una catedral gótica desde el exterior contemplaba todo un conjunto policromado cuyos colores eran iluminados directamente por la luz del sol; y al penetrar en el interior se encontraba con otro mundo, también policromado, ahora por la luz al atravesar los vidrios de colores de las vidrieras.

Luz y color en el exterior y luz y color en el interior: ése era uno de los más importantes mensajes que transmitía la catedral gótica.

6

Mitos y leyendas



Especulaciones esotéricas

Las catedrales góticas han despertado un extraordinario interés entre los buscadores de leyendas, cuentos, secretos y misterios. Las quimeras —esculpidas en el siglo XIX— de la de París, que tanto impactaron a Mario Vargas Llosa, el Hermoso Dios de la de Amiens —que bendice con su mano derecha mientras con la izquierda sostiene los evangelios y aplasta con su pie al demonio en forma de serpiente—, los bueyes de las torres de la de Laon —que ilustran la leyenda de estas bestias que aparecieron milagrosamente para ayudar a arrastrar las piedras y así construir la catedral con mayor celeridad—, los compañeros de las torres de la de Orleans —constructores masones alumnos del maestro Santiago, arquitecto de esa catedral—, o la leyenda que asegura que los planos de la catedral de Colonia fueron trazados por el diablo y que, por tanto, es una catedral maldita son, entre otras muchas, buena muestra de ello.

Su especial configuración arquitectónica, su armoniosa monumentalidad, sus asombrosos programas iconográficos en vidrieras y esculturas, el desconocido origen de sus maestros constructores y la falta de documentación, sobre todo la relativa a los siglos XII y XIII, han desencadenado una verdadera vorágine de interpretaciones misteriosas y especulaciones fantasiosas de todo tipo, casi tan abundantes y sorprendentes como sucede con las atribuidas a las mismísimas pirámides de Egipto.

Algunos han querido ver una profunda carga esotérica en el proceso de origen, diseño y construcción de las grandes catedrales góticas. El propio nombre «gótico» se ha pretendido explicar a partir de la palabra «argot», el lenguaje de los pájaros, que habría sido una lengua secreta para la exclusiva comunicación de un grupo de iniciados.

Templarios, rosacruces, masones (de la masonería), herejes escondidos, sectas secretas de la Iglesia y otros diversos grupos de marcado carácter críptico han sido utilizados por algunos presuntos investigadores y novelistas para ofrecer una explicación fantasiosa a la fábrica de las catedrales y a los diversos elementos que en ellas aparecen.

Desde luego, es evidente que las catedrales góticas están repletas de símbolos intrincados —ellas son un símbolo por sí mismas—, pero las interpretaciones esotéricas que se han dado para tratar de explicar su construcción no son, en muchas ocasiones, sino meras propuestas especulativas sin la menor prueba documental.

Una de las teorías más manidas pone en relación a las catedrales góticas y su iconografía con el Antiguo Egipto. Según estas hipótesis, la arquitectura gótica tendría su origen en un extraordinario descubrimiento realizado por los templarios en Tierra Santa. Aprovechando que el origen del gótico coincide con los años de la llegada a Europa de los primeros caballeros templarios, lo que ocurrió en 1128, nueve

años después de la fundación de la orden en Jerusalén, algunos atribuyen a los caballeros del Temple la invención o la introducción del gótico en Francia.

Según algunos imaginativos escritores, empapados de esoterismo y fervientes defensores de que en todas partes se esconden oscuros misterios, la arquitectura gótica habría aparecido de improviso, sin aparente explicación lógica, lo que, como se ha explicado, no fue así. Obvian, interesadamente o por ignorancia, que antes del gótico se desarrolló una brillante tradición de constructores románicos, que fueron introduciendo innovaciones y mejoras y experimentando con las fuerzas y empujes de las bóvedas hasta dar con el arco ojival y el estilo gótico. Y también que en el siglo XII se propagaron las ideas estéticas, las enseñanzas filosóficas y teológicas y los conocimientos matemáticos y geométricos que hicieron posible esa nueva arquitectura.

Pero, haciendo caso omiso a tantas evidencias, los partidarios de lo misterioso en la explicación de los comienzos del gótico se han inventado la intervención de los templarios en este origen.

La razón que estos especuladores ofrecen a la que suponen aparentemente repentina aparición del gótico, al que consideran surgido de la nada, es sorprendente. Sin aportar prueba ni documento alguno, afirman que habrían sido los templarios — casi siempre surgen los templarios cuando se trata de ocultar algo en el Medievo— quienes habrían encontrado entre 1119 y 1128, en las excavaciones que realizaron en el solar del Templo de Salomón en Jerusalén, el Arca de la Alianza, en cuyo interior se habrían conservado unos fabulosos manuscritos que contendrían unos planos donde los antiguos arquitectos egipcios habrían dejado explicadas para la posteridad las técnicas constructivas que hicieron posible levantar sus grandes edificios. Los templarios, que visitaron Europa por primera vez en 1128, habrían traído con ellos estos secretos seculares y con ello propiciado la eclosión del gótico. Ellos habrían sido los verdaderos promotores de las catedrales góticas, una especie de enormes naves de piedra dedicadas a la gloria de la Virgen, de la que se proclamaban fervientes devotos. E incluso habrían inventado el juego de la oca como una guía en clave del Camino de Santiago en la que cada casilla se identificaría con un lugar sagrado.

Estas fabulaciones pueden ser atractivas para la especulación y cierto divertimento ahistórico, pero nada tienen de veraces. Es obvio que los templarios no fueron los creadores del arte gótico, pero es más obvio todavía que los arquitectos egipcios no conocieron las innovaciones técnicas introducidas por los arquitectos medievales a partir de mediados del siglo XII.

Y aun en el caso de que los caballeros del Temple hubieran encontrado pergaminos o papiros del tiempo de Moisés, esos que, según algunos, robó desencadenando la persecución del faraón hasta el mar Rojo, ¿cómo hubieran podido interpretar los templarios lo que allí se decía? Esos documentos habrían sido copiados en escritura jeroglífica y ésta no se pudo descifrar hasta el siglo XIX, cuando el

francés Champollion lo logró gracias a los textos grabados en tres tipos de escritura (jeroglífica, demótica y griega) en la famosa piedra de Rosetta.

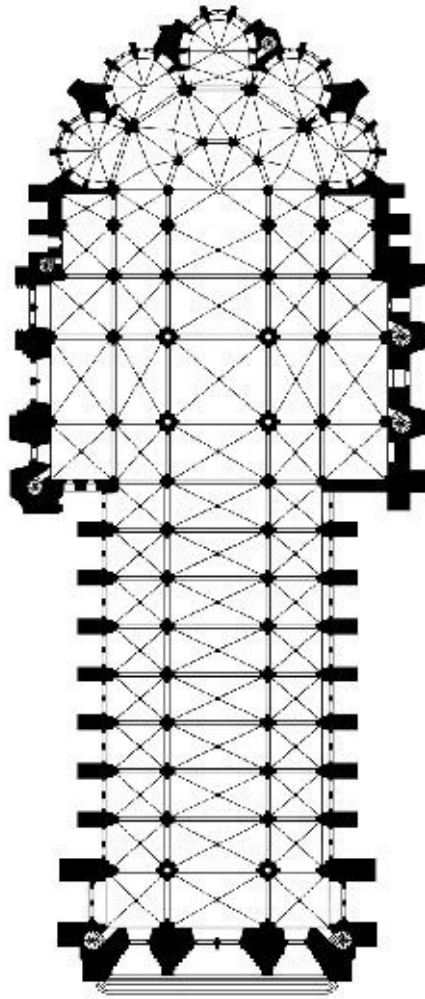
Y todavía van más allá en sus gratuitas especulaciones, afirmando que Jacques de Molay, el último maestre del Temple, ejecutado en 1314 en París, muy cerca de Notre-Dame, habría sido el fundador de una logia de compañeros constructores; e incluso justifican el final del gótico alegando que maestros y albañiles, templarios perseguidos, claro, prefirieron desaparecer a la vez que la Orden del Temple, dejando así inacabadas las catedrales tras su disolución. Ignoran que algunas grandiosas catedrales góticas fueron construidas en los siglos XIV, XV e incluso en el XVI.

En un ejercicio de prodigiosa imaginación aseguran, además, que la catedral gótica sería el reflejo en el siglo XII de las naves funerarias que en el Antiguo Egipto llevaban a los muertos desde el mundo de las sombras al de la luz.

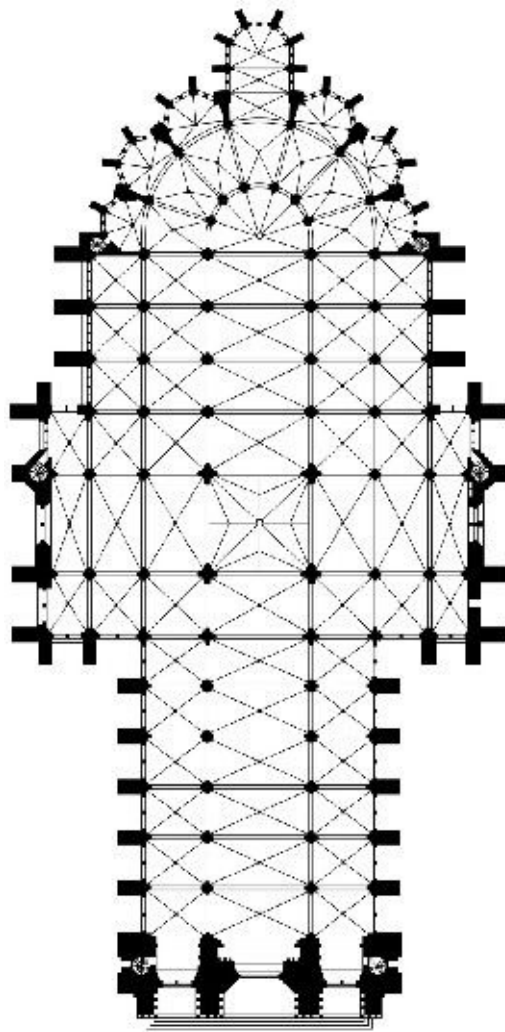
Por ello se ha especulado con que los constructores del gótico conocían los textos herméticos. El Hermes de los griegos es el dios Tot de los antiguos egipcios, divinidad del tiempo, el destino y la escritura. En el siglo II a. J. C., los textos griegos se tradujeron al egipcio y se custodiaron en la biblioteca de Alejandría. Los árabes los conocieron y conservaron, y a través de ellos llegaron a la Europa cristiana a finales del siglo X y comienzos del siglo XI, sin duda desde al-Andalus. El monje Gerberto de Aurillac, futuro papa Silvestre II, estuvo en Córdoba, en la gran biblioteca del califa Al-Hakam II, donde pudo leer y aprender en los miles de libros que ésta contenía. Su pontificado sólo duró cuatro años, del 999 al 1003, pero fueron suficientes como para introducir en la Iglesia una nueva percepción de la ciencia que llegaba de Oriente. Gracias a la ciencia árabe se conoció en Europa el concepto del cero y se pudieron hacer nuevos y más complicados cálculos aritméticos, pero lo más importante es que entraron nuevas ideas sobre la luz y su comprensión filosófica.

Según los textos herméticos, que sin duda Silvestre II conoció, la luz es el mismo pensamiento de Dios. «Centra tu atención en la luz y accede al conocimiento», proclamaban los seguidores de Hermes Trimegisto, y eso mismo enseñaron los sufíes musulmanes de Córdoba; esta misma doctrina la aprendió Gerberto de Aurillac y la transmitió a la Iglesia cuando se convirtió en sumo pontífice.

Antes de llegar a papa, Gerberto había sido obispo de Reims, donde dos siglos después se construyó la que algunos consideran la catedral gótica más perfecta. Uno de sus discípulos preferidos fue Fulberto, obispo de Chartres a comienzos del siglo XII. Una leyenda cuenta que el obispo Gerberto poseía un anillo mágico con el que fue enterrado ya como papa; cuando abrieron su tumba, años después de su muerte, escapó de ella una llama infernal que redujo todo a cenizas. Algunos han interpretado esta leyenda como un efecto de la piedra filosofal. El papa Silvestre había aprendido de sus maestros musulmanes cordobeses que en el principio sólo las tinieblas moraban en el abismo insondable y caótico, sobre el que fue proyectada una sagrada luz. En ese preciso instante, el universo primigenio quedó dividido por la acción del fuego creador; y el origen de ese fuego no era otro que el Sol, Dios mismo.



Planta de la catedral de Reims (Francia), siglo XIII.



Planta de la catedral de Amiens (Francia), siglo XIII.

Pero para los partidarios de las teorías esotéricas, la relación entre las catedrales góticas y la Antigüedad va más allá de sus comparaciones con el mundo del Antiguo Egipto; así, han buscado también paralelismos con el Antiguo Testamento.

Se ha llegado incluso a decir que las portadas de las catedrales, en concreto la norte y la sur, las dos que delimitan los dos brazos del crucero, no eran sino un reflejo de los dos Testamentos. Por razones de orientación, las portadas norte nunca reciben directamente los rayos solares, lo que llevó a especular con que esas portadas eran las que contenían las imágenes del Antiguo Testamento, el que se identifica con la época de la historia en la que la humanidad vivía en las tinieblas y la oscuridad, en tanto la portada sur, la que sí recibe los rayos del sol, era la del Nuevo Testamento, cuando Cristo ya se ha mostrado a la humanidad y ha traído la luz redentora al mundo. Es una idea atractiva, pero no es cierta, porque en muchas catedrales no faltan escenas del Nuevo Testamento en sus portadas septentrionales. Por ejemplo, la portada norte de la catedral de Chartres presenta en sus tres tímpanos escenas con las tentaciones de Cristo, la adoración de los Magos y la coronación de la Virgen, todas ellas extraídas del Nuevo Testamento.

Pero en ese mismo portal sí existe una escena inquietante. En una de las imágenes de las jambas del pórtico norte de Chartres puede verse con suma claridad un relieve esculpido en la piedra donde una inscripción latina en letras góticas mayúsculas reza «*Archa cederis*», que significa «Entregarás el Arca», aunque también podría interpretarse como «El Arca te ha tocado en suerte»; esta inscripción se encuentra al pie de una carreta de cuatro ruedas que porta un arcón decorado con pretinas y desde cuyo interior asoman dos objetos, que parecen un libro entreabierto y una especie de jarrón con el cuello hacia abajo. A su derecha, otra escena muestra a tres figuras, que han sido decapitadas —probablemente durante la Revolución francesa—, vestidas con amplias túnicas que recogen esa misma arca o arcón, que baja de lo alto, de nuevo con la tapa abierta y el libro y el jarrón asomando bajo dicha tapa, y que parecen estar en disposición de guardarla o de esconderla en la tierra, ya con la tapa cerrada; en esta segunda escena, se lee la inscripción «*Hic amititur archa*», es decir, «Aquí será enviada el Arca».

¿Qué significa la escena historiada en estos dos relieves?

No hace falta ser un gran especulador de los arcanos más profundos para inferir que si el Arca de la Alianza que Dios ordenó construir a Moisés al pie del monte Sinaí estaba depositada en el templo de Salomón, la catedral de Chartres, nuevo templo de la sabiduría (no conviene olvidar que su escuela se consideraba en el siglo XII la más brillante de Francia), era el templo depositario, al menos como idea simbólica, de la nueva Arca. Se trata de una metáfora y de un procedimiento nemotécnico para recordar que, como antaño en el templo de Salomón, era en el siglo XIII y en la catedral de Chartres donde radicaba el nuevo centro del saber. Y así, el Arca ya no contenía las Tablas de la Ley, sino las fuentes de la sabiduría, representadas por el libro y por el jarrón, ¿o tal vez sea un matraz de alquimista?

En el libro del Éxodo, tras el paso del mar Rojo, Dios firmó una alianza con los judíos, les entregó las Tablas de la Ley a través de Moisés y les ordenó que construyeran un arca en madera de acacia. Debía medir dos codos y medio de longitud, codo y medio de anchura y codo y medio de altura: las proporciones del número de Dios. Esta arca se forraría con láminas de oro por dentro y por fuera, tendría cuatro anillas y dos varas para ser transportada y una tapa con dos querubines enfrentados que la cubrirían con sus alas desplegadas. En su interior se colocaría el testimonio que Dios les iba a ofrecer: los Diez Mandamientos con los que se sellaba el pacto entre Dios y el pueblo elegido. Pero Moisés rompió las Tablas al bajar del Sinaí cuando contempló colérico cómo su pueblo adoraba a un becerro de oro. Dios volvió a entregarle unas nuevas y el Arca se construyó para guardarlas, tal como había indicado el Señor.

Según la Biblia, el Arca estaba dotada de poderes extraordinarios. Cuando la capturaron los filisteos y la pusieron junto a la imagen de su dios Dagón, el ídolo cayó al suelo y apareció con las manos cortadas al día siguiente, de modo que no tuvieron más remedio que devolverla a los judíos. El Arca fue depositada en

Jerusalén por el rey David, y luego en el templo que mandó construir su hijo Salomón, pero desapareció cuando Nabucodonosor de Babilonia destruyó dicho templo en el siglo VI a. J. C. Desde entonces, nunca más se supo de ella.

La puerta norte de Chartres recibe el nombre de «Puerta de los iniciados», de modo que es probable que en esta zona de la catedral se desarrollara ese programa iconográfico para asentar la idea de que este templo era como una segunda arca, el lugar donde conservar el nuevo contrato de Dios con los hombres. Así, la catedral se presentaba como la nueva arca de la nueva Alianza, y a la vez el nuevo Templo de la nueva Jerusalén.

A la vista de los programas iconográficos de las portadas de piedra y de las vidrieras de las catedrales góticas, es evidente que los maestros constructores conocían profundamente la Biblia.

Pero algunos han querido ir mucho más allá y han supuesto que en la tierra existen varias entradas al inframundo, y que una de ellas estaba precisamente en Chartres. Para cerrar esas entradas, o salidas, según se mire, se construyeron algunas catedrales góticas que serían como enormes sellos sagrados que evitarían la llegada a la tierra de las criaturas demoníacas a través de las puertas del infierno.

La figura del diablo, el dueño del mal, está presente en casi todas las catedrales góticas. Una vieja tradición —ampliamente manipulada y deformada en el siglo XIX por cierta literatura romántica francesa basada en crónicas medievales que calificaban a la ciudad de París como la segunda Babilonia, tal vez debido al permisivo ambiente creado en torno a sus escuelas y a su universidad en los siglos XII y XIII— cuenta que el demonio había elegido París para desde allí iniciar la corrupción del mundo, a fin de establecer en la tierra el reino del terror y de las tinieblas. Acusada de ser un centro de latrocinio y de pecado, París se habría convertido en el lugar desde donde Satán habría reclutado a sus tropas humanas mediante la expansión de la música, el afán de gula y la avidez por la lujuria; estos soldados del diablo habrían sido los miles de estudiantes que, desde muchos lugares de la cristiandad, se acercaban a París para recibir las enseñanzas de los grandes maestros que enseñaban en las aulas de sus escuelas y de su universidad.

Recoge una de esas leyendas que en el año 1233, justo cuando se estaban labrando las esculturas de las portadas de Notre-Dame de París, un joven escultor ambicionaba esculpir la más bella fachada jamás creada. Pero su estilo y su técnica no eran los mejores, y otros escultores que en esos mismos momentos estaban trabajando en las catedrales de Reims y de Amiens lo superaban en arte y técnica. El joven escultor, henchido de orgullo, no estaba dispuesto a que sus colegas lo hicieran mejor, de manera que invocó al diablo para pedirle ayuda. Satán se manifestó enseguida y le concedió el deseo de labrar la portada más hermosa, pero a cambio de hacerse con su alma como pago por sus servicios. El joven aceptó y ambos firmaron el pacto con su propia sangre.

En apenas unos meses, la fachada norte de la catedral de París estaba acabada; y

cuando se descubrió para que los parisinos pudieran contemplarla, todos quedaron asombrados ante la insuperable belleza de las esculturas. El escultor fue aclamado por su obra, pero el diablo exigió entonces su alma como pago, según habían acordado. El joven artista se negó y el demonio se vengó arrojándolo contra el suelo desde lo alto de la catedral.

Leyendas como ésta, muchas de las cuales ya corrían en la Edad Media, fueron convertidas en cuentos y relatos literarios en los siglos XVIII y XIX, introduciendo las variables de misterio y esoterismo que tanto gustaban a los lectores de esas dos centurias.

La presencia del diablo en las catedrales se explicó entonces de una manera racional. Lucifer, literalmente el ángel «hecho de luz», se había revelado contra Dios y había descendido a los infiernos para desde allí extender la maldad sobre la tierra. El demonio representaba la oscuridad y Dios la luz; por eso las catedrales góticas eran el templo de la luz, el lugar donde el demonio no tenía cabida.

Pero los demonios sí están en la catedral, en forma de esculturas, de manera que esta contradicción hay que resolverla desde la idea de que lo que pretendieron los obispos promotores de las catedrales góticas fue mostrarle al pueblo la palabra de Dios y la Biblia en imágenes. En la Edad Media, la mayoría de la gente no sabía leer, de modo que los programas iconográficos no eran otra cosa que textos figurados a través de los cuales se enviaba un explícito mensaje simbólico.

El mal acechaba por todas partes y estaba omnipresente en la vida cotidiana, de ahí que las catedrales lo anunciaran ubicando escenas del Juicio Final en las portadas, figuras del diablo en las cornisas, y gárgolas y monstruos grotescos por todas partes, para que sus imágenes recordaran a los fieles que era preciso mantenerse en permanente alerta porque el mal siempre rondaba cerca. La catedral se presentó, de este modo, como el campo de batalla entre el bien y el mal, donde siempre triunfarían las fuerzas del bien.

También en París, otra tradición narra la vida de san Marcelo, que fue uno de los primeros obispos de la ciudad, allá por el siglo IV, y que llegó a presidir un gran concilio de todos los prelados de la Galia, celebrado en el año 360 o en el 361. En una hagiografía escrita por san Venancio, san Marcelo es descrito como un hombre profundamente piadoso. En el lado izquierdo de una arquivolta de la portada norte de Notre-Dame, aparece una escena que representa a san Marcelo peleando con el dragón, es decir, con el diablo, acompañado de una mujer. San Marcelo fue el primer hombre que se enfrentó con el demonio y lo venció, de ahí que su lucha se represente en la catedral como ejemplo de la victoria del bien sobre las fuerzas del mal.

Y otro grupo escultórico de la misma catedral narra un suceso que recogió en el siglo XIII Jacobo de la Vorágine en su conocida obra *La leyenda dorada*. Un vicario llamado Teófilo, que vivió en el siglo VI en la región anatolia de Cilicia, renegó de Dios y vendió su alma al diablo, frustrado porque no lograba alcanzar la dignidad episcopal. Esta historia se representa en Notre-Dame en cuatro escenas: una con la

firma del contrato con el diablo, otra con el acuerdo entre ambos, la tercera con Teófilo orando arrepentido de su pacto diabólico y la última con la Virgen castigando al demonio y salvando al vicario, que consiguió ser obispo al fin.

La costumbre de representar al diablo en las catedrales góticas la retomaron en el siglo XIX los restauradores, especialmente Viollet-le-Duc, quien en las obras de Notre-Dame de París hizo añadir varias gárgolas en las que figuras demoníacas o el mismo demonio parecen amenazar permanentemente a la ciudad.

Para evitar el triunfo del demonio, los constructores de la Edad Media habrían levantado las catedrales como grandes amuletos contra la amenaza del mal. Así, las catedrales dedicadas en Francia a Nuestra Señora serían las protectoras contra la acción del diablo, y cada una de ellas habría sido construida con esa función en un lugar determinado, de manera que hay quien afirma alegremente que varias de esas catedrales, semejando cada una de ellas una estrella, dibujarían en la tierra la figura de la constelación de Virgo, en una especie de homenaje cósmico a la Virgen María.

La de Chartres ha sido especialmente analizada en este sentido, sobre todo en la obra de Louis Charpentier *El enigma de la catedral de Chartres*. Su ubicación —en la cima de una colina, en medio de la campiña del noroeste de Francia—, su monumentalidad arquitectónica y la variedad temática de sus esculturas y vidrieras han convertido a la catedral de Chartres en un icono esotérico. Se ha supuesto que el lugar que ocupa la catedral fue un importante centro de los druidas celtas, y que allí se levantó en la Antigüedad un templo pagano que la Iglesia sacralizó para convertirlo en un santuario dedicado a la Virgen María.

Para los amantes de lo esotérico, la catedral de Chartres actuaría como un gigantesco acumulador de energías y un catalizador de poderosas corrientes telúricas, cuya fuerza benéfica sería descargada sobre los peregrinos, transmitiéndoles sensaciones regeneradoras y vitalizadoras. El templo estaría colocado, además, en relación con otras grandes catedrales góticas francesas (Reims, Amiens, Bayeux y Evreux), que repetirían sobre el suelo del norte de Francia la ya señalada disposición de las estrellas principales de la constelación de Virgo.

Incluso hay quien, rizando el rizo, ha relacionado la palabra «catedral» con «grial», afirmando que *cathos-graal* derivaría en *catedral*, de manera que la catedral sería el verdadero santo grial, y que las catedrales góticas francesas y españolas se alinean siguiendo unas supuestas corrientes telúricas que circulan por la tierra. Una leyenda sostiene que el lugar donde se alza la catedral de Chartres es el más sagrado de la tierra, una especie de corazón palpitante en pleno centro del mundo, un ónfalo donde confluyen poderosísimas fuerzas telúricas y asombrosas corrientes mistagógicas. También existía la creencia de que en el solar donde se alza la catedral había existido, desde antes de que tuviera memoria el género humano, un santuario sagrado en el que los hombres y las mujeres de aquella región adoraban a un dios peculiar. No se trataba de un dios cualquiera, no era uno más de ese largo centenar de falsas deidades paganas que el cristianismo había logrado arrinconar hacía ya siglos y

convertir en vagos recuerdos o en demonios, sino el rutilante dios de la luz, la divinidad representada por el mismísimo sol glorioso que inundaba de luminosidad todos los amaneceres y triunfaba cada día sobre la oscuridad y las tinieblas.

El enigmático Fulcanelli, en su libro *El misterio de las catedrales*, asegura haber alcanzado un estado místico que él denomina «la iluminación», y que lo logró contemplando las vidrieras de una catedral gótica. Estaba convencido, o así lo expresa, de que las vidrieras convertían los rayos malignos del sol, los que queman y destruyen, esos que la física moderna denomina ultravioletas, en energía benéfica y positiva. Para este alquimista, las catedrales se comportaban como acumuladores de energía solar, y por tanto divina; y de ello infiere que, dado que la luz que penetraba en el interior poseía propiedades taumatúrgicas, los enfermos acudían a las catedrales y pasaban varios días encerrados en ellas hasta que sanaban. Fulcanelli suponía que los vidrios eran capaces de filtrar los rayos dañinos y dejaban pasar únicamente aquellos beneficiosos para la salud. De hecho, parece probable que las gentes del siglo XIII creyeran que la exposición a la luz de las vidrieras curaba enfermedades como la esquizofrenia. Una leyenda que discurre en la ciudad de Cuenca relata la milagrosa curación de Constanza de Aragón, hija del rey Alfonso II y futura reina de Hungría, en el interior de su catedral.

Según la tradición alquímica, cada color tiene una interpretación y encarna un símbolo, una enfermedad o una virtud: el negro es el color del dios Saturno, la deidad del caos y la muerte; el blanco es el de la pureza y representa a la Luna; el rojo es el del Sol y el fuego purificador; el azul es el de Venus y el amor; el verde simboliza el agua; el citrino es el color de Marte y alude a la guerra; y el gris es el de san Cristóbal, es decir, el portador del sol, del oro y de Cristo, tres conceptos, una misma identidad.

Alquimia y masonería

En el año 1926, un misterioso alquimista que firmaba con el seudónimo de Fulcanelli y cuya verdadera identidad todavía es motivo de controversia, publicó un libro, *El misterio de las catedrales*, donde planteaba que las catedrales góticas constituían un compendio de los conocimientos de la alquimia medieval, y por tanto eran los perfectos modelos en los que se exponían, mediante el lenguaje de los símbolos, los principios de la sabiduría hermética. Como gran maestro alquimista, Fulcanelli consideraba que la luz tenía una poderosa fuerza y que, en consecuencia, quien visitaba una catedral recibía toda la energía alquímica procedente de esa luz.

Señala Fulcanelli que los alquimistas medievales se reunían en las catedrales el día dedicado a Saturno, es decir, el sábado, y que serían ellos quienes habrían guardado celosamente las claves del conocimiento hermético; estos iniciados habrían constituido cofradías secretas que en el siglo XVII darían lugar a las logias masónicas.

Así se explicaría que la palabra «masón», *maçon* en francés, sea el mismo nombre que se da a los constructores de catedrales y a los miembros de la masonería moderna. Esta teoría, que ha despertado tanto atractivo en ciertos ambientes, es sugerente, pero los masones modernos no son los herederos de los constructores de catedrales medievales, sino los constructores de una nueva vía hacia el conocimiento surgida en el siglo XVIII, llamado el de las Luces, el del Racionalismo y el de la Ilustración.

El propio Fulcanelli, en cuya biografía casi todo rezuma aromas de leyenda, fue miembro de una sociedad secreta de carácter alquímico denominada «Los hermanos de Heliópolis», la ciudad del sol y, por tanto, la fuente de la luz.

En su segunda obra, *Las moradas filosóficas*, el mismo Fulcanelli comenta que los mejores y más bellos tratados de alquimia fueron escritos en los últimos tres siglos de la Edad Media, la época en la que la cultura oriental ya era bien conocida en Occidente y la que más importancia le dio al simbolismo y a la alegoría; asegura además que en aquel tiempo París se convirtió en el gran centro alquímico de Europa, y los grandes maestros alquimistas, como Nicolas Flamel en el siglo XIV, tuvieron allí sus talleres.

Pero la relación de la alquimia con las catedrales góticas no es una invención de Fulcanelli.

Victor Hugo, en su afamada novela *Nuestra Señora de París*, de 1831, ya escribió que la catedral gótica era una especie de enciclopedia de todos los conocimientos medievales y, como tal, «el compendio más cabal de la ciencia hermética». En la ficción de Victor Hugo, el personaje malvado de la novela es precisamente un canónigo alquimista llamado Frollo que ha instalado su taller en la torre norte de la catedral parisina.

Hugo no hablaba sobre el vacío. Una tradición recoge la noticia apócrifa de que el obispo Guillermo de Auvernia, que lo fue de la diócesis de París en la primera mitad del siglo XIII, practicaba la alquimia y había descubierto la piedra filosofal. La catedral de París diseñada en 1163 a iniciativa del obispo Mauricio de Sully era más oscura que la que resultó de las reformas del siglo XIII, debido a los cambios que introdujo el obispo Guillermo en los ventanales y en el sistema de sustentación, así como en la modificación de los programas iconográficos de las esculturas de las portadas. Los historiadores del arte han supuesto que esas nuevas esculturas se labraron en el siglo XIII porque las que se habían tallado años antes, en previsión de colocarlas en su lugar conveniente, se habían desechado por demasiado anticuadas para los nuevos gustos estéticos de la época.

Pero para los partidarios de la relación de Notre-Dame con la alquimia, las cosas no sucedieron así. Los nuevos programas escultóricos incorporados en el siglo XIII se habrían diseñado teniendo en cuenta el mensaje hermético que el obispo Guillermo quería transmitir a los «iniciados». Durante siglos, desde mediados del XIII hasta

finales del XVIII, ese mensaje alquímico habría estado a la vista de todo el mundo que contemplaba Notre-Dame, pero sólo los elegidos sabían interpretarlo. Y así habría sido hasta que, en el siglo XVIII, el arquitecto Soufflot destruyó la portada principal y la inmensa mayoría de las vidrieras medievales para adecuar el templo a la nueva consagración a la diosa Razón; y luego los revolucionarios derribaron la galería de reyes y arrancaron esculturas y relieves, dando al traste con toda la iconografía medieval. Fulcanelli sostenía que en cada una de las fachadas de Notre-Dame de París se había esculpido un tratado de alquimia, pero que la destrucción de las esculturas en el siglo XVIII lo alteró todo y desvirtuó el mensaje alquímico. Una dama sentada con cetro y dos libros, uno abierto y otro cerrado, que aparece en la fachada principal de París, incorporada en el siglo XIX, se ha señalado como representación de la alquimia, pero puede tener cualquier otro significado. Fulcanelli también identificó la alquimia con la figura de una mujer que toca con la frente un cúmulo de nubes.

En el siglo XIII, la alquimia no era una actividad extraña en ciertos ámbitos intelectuales. El filósofo inglés Roger Bacon estudió matemáticas en la Universidad de París a mediados de esa centuria, precisamente cuando se estaban esculpiendo los programas iconográficos de las portadas de Notre-Dame, y también aprendió los principios fundamentales de la alquimia, que expuso en su libro *Espejo de la alquimia*, tal vez siguiendo los pasos marcados por el obispo Guillermo. Ese libro fue el más influyente en el desarrollo de la ciencia alquímica y hermética en los siglos XIV y XV.

Bacon, que condenó en otros de sus libros la práctica de la magia, era franciscano, y como tal solía ubicarse en el límite de la herejía. Fue un adelantado a su tiempo y sabía aplicar, gracias a sus conocimientos de física —como por ejemplo el uso de espejos—, efectos que parecían cosa de magia. En su *Tratado de las obras secretas de la naturaleza y el arte* ya había pronosticado que el hombre podría volar o que se desplazaría en vehículos empujados por una misteriosa energía. Fue capaz de anticipar en varios siglos progresos científicos y, por ello, fue condenado a catorce años de prisión, acusado de brujería y de actuar instigado por el demonio.

Los alquimistas comenzaron a ser perseguidos a mediados del siglo XIII, tal vez tras la muerte del obispo Guillermo, pero siguieron practicando sus experimentos en la clandestinidad. Pese a ello, la escuela de alquimistas de París no se interrumpió con Bacon. En el siglo siguiente destacó Nicolas Flamel, considerado el más grande alquimista de todos los tiempos.

En el siglo XIX, la tradición alquímica seguía viva en París. En la época de Victor Hugo, un grupo de alquimistas se reunían todos los sábados ante la catedral —incluso se dice que ya lo hacían desde el siglo XV al menos—, y cuando, a mediados de esa centuria, Viollet-le-Duc recibió el encargo de restaurar Notre-Dame, las nuevas esculturas de la fachada principal fueron realizadas según los criterios alquímicos de este arquitecto. Viollet-le-Duc alteró la composición original de las esculturas y

desvirtuó el mensaje que los constructores medievales habían querido transmitir con sus programas iconográficos, convencido de que la catedral parisina había sido en su origen un verdadero texto alquímico donde los alquimistas medievales habían dejado su mensaje de búsqueda de la armonía universal. Todavía hay quien se pregunta qué se oculta en la catedral de París tras la piedra cúbica del pilar que se halla frente a la conocida como Puerta Roja, la de los alquimistas.

Desde luego existe un nexo que sí puede considerarse de relación directa entre la catedral gótica y la práctica de la alquimia. Me refiero a la fabricación del vidrio. Para poder disponer de vidrios de colores, es preciso realizar una serie de operaciones que tienen mucho de lo que se considera el procedimiento alquímico. Para ello se parte de un material sencillo y humilde, muy abundante en la naturaleza, como es la arena, que se calienta en un recipiente —que bien puede identificarse con el matraz del alquimista— donde, mezclada con otros materiales y a una temperatura determinada, se funde hasta obtener otro material bien diferente, traslúcido y en cierto modo precioso: el vidrio.

El fabricante de vidrieras medievales podía ser visto, en consecuencia, como un alquimista capaz de transformar una materia en otra totalmente distinta y con diferentes propiedades, aplicándole fuego mediante un procedimiento y un proceso que parecían mágicos.

Desafortunadamente, faltan muchas de las vidrieras góticas originales. La mayoría de las catedrales las han perdido, bien por incendios, vandalismo, destrucción consciente o destrucción por las guerras y revueltas. En el siglo XIX se colocaron vidrieras nuevas en París, operación que se repitió de nuevo a mediados del siglo XX. En esta última ocasión se buscó al mejor vidriero de Francia, que en 1960 intentó imitar los vidrios medievales de Chartres —muchos de los cuales todavía son los originales—, pero sin éxito. Incluso se desplazaron hasta París algunos miembros de la logia «Fulcanelli» desde la ciudad italiana de Arezzo, donde en época romana se habían utilizado métodos casi alquímicos para fabricar el barniz de la cerámica sigilata aretina, la más delicada jamás conseguida hasta entonces; pero tampoco ellos pudieron dar con la fórmula precisa para obtener vidrios como los que se habían fundido en el siglo XIII. O fallaron los productos utilizados o fallaron los artesanos del siglo XX, o tal vez ambas cosas. Lo cierto es que no se pudo reproducir en la catedral de París el maravilloso efecto lumínico que se observa en el interior de la de Chartres.

La aparición de la masonería moderna a comienzos del siglo XVIII no tardó en ser relacionada con los *maçons* constructores de catedrales, alegando no sólo el hecho de que en francés se usaran las mismas palabras para designar por un lado a los albañiles y a los miembros de las nuevas sociedades secretas y por otro a los lugares donde se reunían, las logias, sino también la convicción de que los constructores medievales, a fin de mantener ocultas las técnicas de su trabajo, también se habían agrupado en sociedades secretas, a través de las cuales habrían transmitido sus conocimientos.

Pero la moderna masonería nada tiene que ver con los constructores góticos, salvo

en lo simbólico y en lo referencial. La primera gran logia masónica moderna se constituyó el 24 de junio de 1717 en Londres; ese día se reunieron en la posada del Manzano, en el barrio de Covent Garden, representantes de las cuatro logias que existían en la ciudad para formar la Gran Logia de Londres. No eran constructores de edificios, ni siquiera los herederos de aquéllos, pero utilizaron los mismos símbolos de los *maçons* góticos y las mismas referencias al rey Salomón y a la construcción de su famoso templo en Jerusalén como signos de identidad colectiva.

El error en esta asimilación es manifiesto. Las agrupaciones de constructores medievales no eran sociedades secretas, aunque mantenían en secreto, dentro del correspondiente gremio, sus técnicas artesanales. Los albañiles y canteros medievales se reunían en unas construcciones efímeras de madera levantadas en el flanco sur de la catedral llamadas logias, que no eran sino pequeños cobertizos donde se ubicaban los talleres y donde los maestros y oficiales trabajaban las piedras y enseñaban los oficios de tallista y de cantero a los aprendices.

Los textos herméticos del Antiguo Egipto ya aluden a que existían corporaciones y sociedades encargadas de salvaguardar las técnicas de construcción; por ejemplo, los sacerdotes eran los custodios del conocimiento de la geometría plana y los poliedros simples, lo que hizo posible la construcción de templos y pirámides.

Es cierto que los arquitectos góticos se consideraban sucesores de los grandes constructores de la Biblia; incluso una tradición antigua recoge que los maestros de la catedral de Chartres se hacían llamar «los niños de Salomón», emulando así al rey constructor del gran templo de Jerusalén. Pero esta identificación no dejaba de ser una metáfora. Salomón, el rey sabio, había ordenado a su arquitecto Hiram construir en honor de Dios un gran templo, que ya no existía en la Edad Media, y los arquitectos góticos habían hecho lo mismo dos milenios después. Por eso, en algunas miniaturas medievales que ilustran el pasaje de la Biblia en el cual Salomón ordena edificar su templo, se recogen escenas de la construcción de una catedral gótica, como si el primer gran santuario de Jerusalén hubiera tenido esa misma forma.

Incluso en una de las dovelas del tímpano central de la portada principal de la catedral de Chartres, junto a Cristo en majestad rodeado de los símbolos de los cuatro evangelistas, hay esculpidas varias figuras de reyes; uno de ellos sujeta una lira, lo que ha llevado a algunos a identificarlo con el rey Salomón, y otro parece portar un objeto similar al matraz de un alquimista.

En los últimos años del siglo XVI, con el abandono del estilo gótico, desaparecieron también los arquitectos de este estilo, y lo que hicieron los fundadores de la masonería en el siglo XVIII fue tomar algunos elementos icónicos de los constructores medievales y otros de su organización para añadirlos a su simbología y a sus definiciones conceptuales, como la escuadra, el compás o la plomada.

También copiaron ciertos nombres definitorios —masones, logias, maestro— y se proclamaron herederos de lo que consideraban una tradición intelectual perdida. Pero los masones ya no eran constructores de catedrales, ni la logia su taller. La masonería

moderna se fundó como una sociedad, o un grupo de sociedades, donde se aprendía la sabiduría y donde se enseñaban los arcanos de la ciencia a los iniciados que pretendían alumbrar un tiempo nuevo para el ser humano; es decir, como una creación genuina del siglo de las Ilustración.

Relaciones astrológicas

La ya citada relación entre las seis estrellas principales de la constelación celeste de Virgo y su paralelismo con la disposición geográfica de seis de las catedrales francesas (Chartres, París, Reims, Bayeux, Evreux y Amiens) es un buen ejemplo de cómo se han utilizado la astronomía y su derivada esotérica, la astrología, para explicar la colocación sobre la tierra de las catedrales góticas. Claro que, según qué catedrales se seleccionen, es posible dibujar, al menos de manera aproximada, una docena de constelaciones.

Que la influencia de la astronomía, e incluso de la astrología, está presente desde la Edad Media en las catedrales no deja de ser una obviedad, incluso en el caso de las románicas. Enrico Guidoni, profesor en la Universidad de Roma, ha demostrado que la situación en el plano de los tres grandes edificios del complejo catedralicio de Pisa, el templo, el baptisterio y la famosa torre inclinada, están dispuestos tal cual aparecen en el cielo las tres estrellas principales de la constelación de Aries, la que se supone que regía en el zodiaco cuando se fundó la ciudad. En la catedral de Santiago de Compostela, algunos han advertido que, en determinados momentos del año, se observa un extraño fenómeno generado por la luz solar, que provoca que todas las piedras parezcan adquirir un color verde. En ambos casos, se trata de catedrales románicas.

Esto no es nuevo en la historia de la arquitectura; según los antiguos egipcios, la imagen del cielo se debía proyectar sobre la tierra, como parece que ocurre con la disposición de las pirámides de Giza, colocadas como las tres estrellas del cinturón de la constelación de Orión.

En la construcción de una catedral se tenían en cuenta varios aspectos astronómicos. Por supuesto, el más evidente es el relacionado con la aparente marcha del sol por el cielo. Casi todos los templos de culto cristiano —hay algunas excepciones— se construyeron ubicando la cabecera en dirección hacia Oriente, a la salida del sol, en tanto en los pies se ubica la portada principal, que señala hacia Occidente.

Esta disposición geográfica condiciona la iluminación del templo de manera permanente. En el hemisferio norte, la portada del brazo meridional del crucero y la nave de la derecha siempre reciben los rayos solares de modo directo, en tanto en el lado norte la luz del sol penetra por las vidrieras de manera indirecta. Del mismo modo, la salida de los primeros rayos de sol al amanecer ilumina la cabecera,

mientras la portada principal y su rosetón reciben los últimos rayos del sol en su ocaso. Para los arquitectos del gótico, Dios está en la luz, de manera que el simbolismo de la catedral recoge cada día el nacimiento y la muerte de la luz, y la iluminación de la catedral refleja la lucha constante entre el bien y el mal, entre la claridad y las tinieblas.

Esa disposición hizo posible que los arquitectos jugaran con la luz a partir del aparente recorrido del sol en el cielo. En la catedral de Amiens existía una losa en el suelo que representaba o señalaba el momento de la salida del sol. No se ha conservado; es probable que fuera destruida, en cierto momento de la Edad Moderna, por algún obispo temeroso de que aquellos efectos lumínicos estuvieran manifestando un secreto culto solar.

Los constructores de Chartres tuvieron claro que su catedral debía convertirse en un centro simbólico, tal vez el nuevo ombligo del mundo cristiano. Para diseñar el edificio tuvieron en cuenta diversos efectos lumínicos. Por ejemplo, el día de la Asunción, en agosto, la pieza central del rosetón occidental, que contiene una imagen de la Virgen, se proyecta sobre el centro del «laberinto». El efecto que se quería provocar era que el cielo se reflejaba y coincidía a la vez con la tierra; y la Virgen, patrona de la catedral de Chartres, mediadora entre Dios y los hombres, salvaba al mundo de las tinieblas. En la actualidad, esos efectos no son los mismos que hace ochocientos años, pues se han introducido cambios en el calendario oficial cristiano para adecuar las fechas al ciclo solar. En 1582, el desfase del calendario oficial con respecto al ciclo astronómico solar era de diez días, de modo que el papa Gregorio XIII emitió la bula *Inter gravissimas*, por la cual ese año se suprimieron diez días, de manera que al 4 de octubre siguió el 15 y no el 5.

Curiosamente, el rosetón de la fachada principal de Chartres tiene el mismo diámetro que el «laberinto», lo que parece indicar que fueron construidos de manera interrelacionada. ¿Es probable que el último rayo del atardecer del solsticio de verano incidiera en el centro del laberinto señalando el final del día, el ocaso de la luz?

En la misma Chartres existe una vidriera, en el lado sur de la nave, en la que se representa a Dios creador, a Adán trabajando la tierra y a Eva hilando, y otras escenas con la tentación, el árbol del bien y del mal, la expulsión del paraíso o Caín asesinando a Abel. Es la vidriera que representa parte del libro del Génesis y cuyo centro se halla en la perpendicular del eje de la nave, a la altura del centro del «laberinto». En la escena de la Expulsión, la cabeza de Dios está realizada con un brillantísimo cristal de efecto lupa, incoloro, que al ser atravesado por los rayos del sol emite un fulgor extraordinario. Sólo existe otro semejante en todas las vidrieras de la catedral; se trata de otra lupa a través de la cual pasa un haz de luz que se refleja en el centro del «laberinto» a mediodía del solsticio de verano. La alegoría parece clara: es Dios quien ilumina el mundo, y su luz, la única capaz de vencer a las tinieblas una y otra vez.

También en Nuestra Señora de Chartres, el 21 de junio, en el cenit solar, se

produce otro sorprendente efecto lumínico. En el suelo del ala occidental del crucero existe una gran losa rectangular colocada de manera oblicua con respecto a las demás, pero se percibe claramente que no es la original; en algún momento debió de cambiarse. Justo a mediodía, un rayo de sol incide en un cristal incoloro de la vitrina de San Apolinar e ilumina directamente esa losa oblicua. El efecto dura unos pocos instantes, hasta que el sol, en su aparente caminar en el cielo, cambia de posición. Se ha supuesto que en ese punto del suelo había una placa de metal que reflejaba la luz de una manera diferente en el interior de la catedral, y que los constructores del siglo XIII levantaron un edificio para atrapar la luz del sol, la luz divina redentora, y diseñaron un sistema de efectos que en los siglos siguientes se fueron eliminando.

Tampoco faltan en las catedrales góticas símbolos y esquemas zodiacales. En varias de ellas (Chartres, Santa María de Gdansk) existe todavía un reloj zodiacal. El de Chartres es espectacular. Dos figuras sostienen un gran reloj con el círculo central dorado, con los doce signos del zodiaco perfectamente dibujados, con su nombre en letras mayúsculas y acompañados de su símbolo correspondiente. En la parte superior está Tauro, y en el sentido de las agujas del reloj continúan el resto de los signos, con Aries, Piscis... Un segundo círculo con las estrellas, el sol y la luna en creciente bordea al zodiaco, y el tercero contiene las horas: está dividido en dos semicírculos de doce horas, numerados ambos del I al XII, de modo que las tres en el reloj son las VI; las seis, las XII, y las nueve, las VI otra vez. Dentro del círculo dorado hay un aro circular excéntrico que señala la trayectoria del sol en el hemisferio norte, pues ocupa todo el sector del signo de Cáncer y sólo un tercio del de Capricornio; también hay un segundo aro, de color rojo, con una saeta que señala el sol y un semicírculo en los signos de Cáncer, Géminis, Tauro, Aries y Piscis. Los sabios maestros de Chartres conocían que Aristarco de Samos ya había demostrado en el siglo III a. J. C. que era la Tierra la que giraba alrededor del Sol, como detalla Arquímedes en su obra *Arenario*, pero no podían hacerlo explícito, porque en ese caso sabían que serían condenados por herejía.

Y también se ubicaron relojes, en este caso de sol, en las fachadas meridionales; en el de Chartres, restaurado en 1528, un ángel de enigmática sonrisa lo señala con su mano.

Los «laberintos»

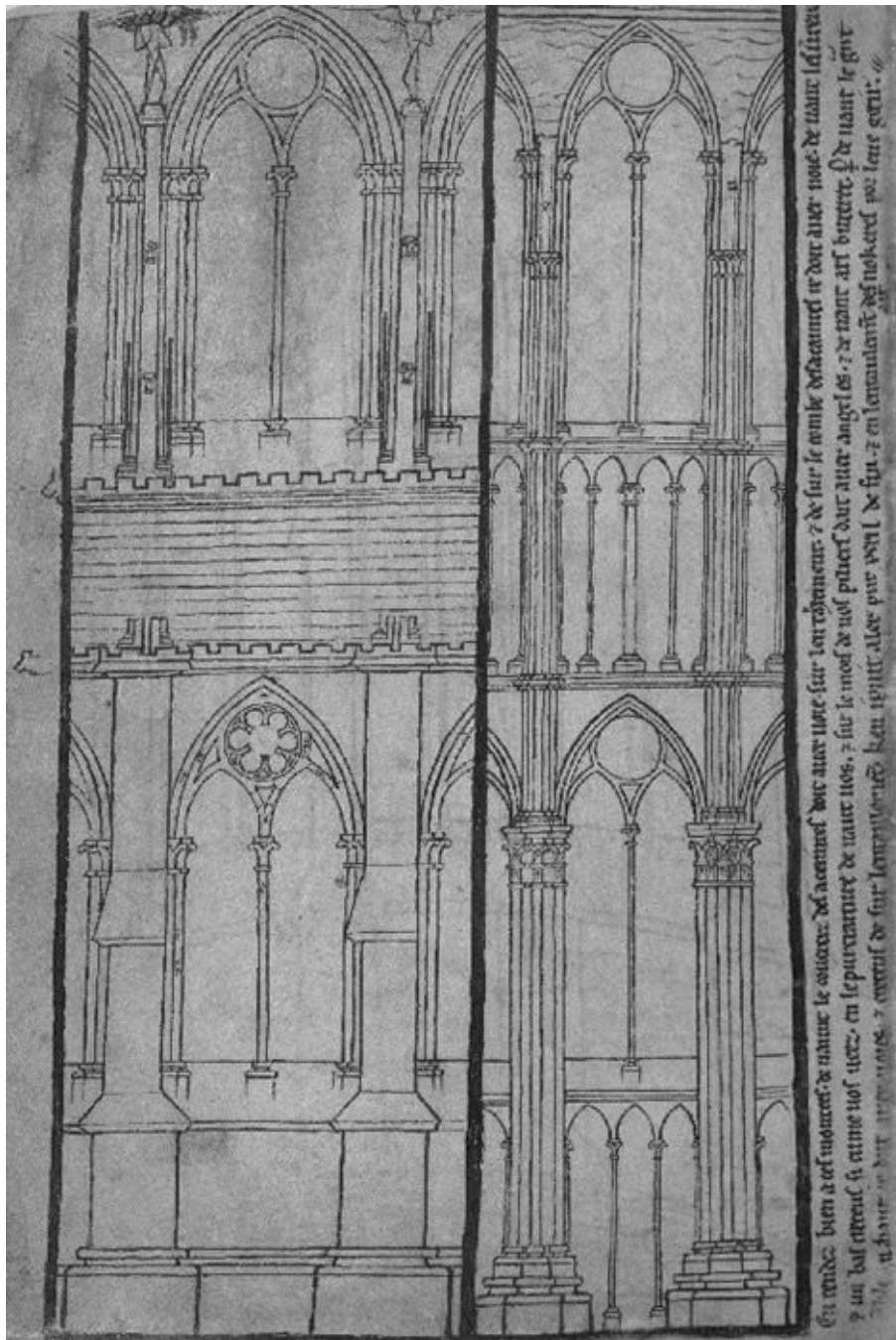
Uno de los elementos más manidos en las catedrales góticas ha sido el de los mal llamados «laberintos», a los que se ha atribuido un carácter escatológico. Se trata de una serie de trazos geométricos muy intrincados que se colocaron en el centro del suelo de la nave de algunas catedrales francesas, y que se han interpretado como mensajes cifrados, señales esotéricas o claves secretas para descifrar misterios ocultos. Pero en realidad, los presuntos laberintos no son tales, pues los que se

conservan trazan una ruta que, tras un intrincado recorrido, siempre acaba en el centro. Probablemente representen el camino hacia el conocimiento, hacia la luz y hacia la verdad.

Los había en muchas de las catedrales, pero fueron destruidos de forma consciente, como en Reims o París, donde, según Fulcanelli, existía bajo la tribuna uno en el que se representaba la figura del diablo, en cuya boca los fieles apagaban las velas usadas en el culto. Otros sufrieron alteraciones en el curso de las sucesivas reformas del suelo. De estos últimos todavía quedan algunos en las catedrales de Auxerre, Poitiers o Bayeux; de otros desaparecidos se conservan trazas y dibujos antiguos, como ocurre con el de Reims o el de Amiens, los dos únicos en los que estaban inscritos los nombres de todos los maestros de obras que habían intervenido en la construcción de las respectivas catedrales. De todos ellos, el que ha levantado mayor número de especulaciones es el de Chartres, que además es el mejor conservado.

Hacia 1240, el maestro Villard de Honnecourt dibujó en su cuaderno de notas uno de esos «laberintos»; su diseño es muy similar al de Chartres, quizás copiado del que existió en la catedral de Sens, que es el modelo que pudo dibujar Villard.

La identificación de estas figuras geométricas trazadas en los suelos de las catedrales con la idea del laberinto radica en la forma, aparentemente laberíntica, que presentan en un primer vistazo. Tal vez por ello Fulcanelli supuso que el de Chartres lo era, y por ello acepta la palabra de un erudito del siglo XVII según el cual en el centro del de Chartres había una escena inscrita en el suelo donde se representaba al héroe griego Teseo luchando contra el Minotauro, el monstruo mitológico con cuerpo de hombre y cabeza de toro que habitaba en el laberinto de Creta diseñado por Dédalo. Según algunas noticias, esta escena fue eliminada en 1828, pero no consta que ésa fuera la imagen original que colocaron ahí los maestros del siglo XIII. ¿Alguien trató, tal vez en el siglo XVI, de emular con ese episodio de la mitología clásica la dura lucha del bien contra el mal? Desde luego, en el centro del laberinto hubo alguna placa que ha desaparecido, como puede observarse en la actualidad.



Alzados de catedrales según dibujos de Villard de Honnecourt (siglo XIII).

En realidad, el «laberinto» de Chartres no es tal. Es el más grande de cuantos se conservan y consiste en un círculo de 12,85 metros de diámetro, la anchura de la nave mayor, y ocupa los tramos tercero y cuarto de dicha nave, contados a partir de la entrada principal. Y, a diferencia de los laberintos de la Antigüedad, trazados para confundir y desorientar, el «laberinto» de Chartres sólo ofrece una ruta posible a través de una línea continua, sin alternativa ni posibilidad de desvío, que comienza en una entrada abierta en el punto más occidental del círculo y que traza un camino o recorrido único y, por tanto, sin posibilidad de pérdida o de elección alternativa, como sí ocurre en los verdaderos laberintos; el de Chartres se extiende a lo largo de 262 metros, con once círculos concéntricos y treinta y cinco giros, donde alternan

losas de piedra caliza de color ocre, que marcan el camino, con otras de color negro que lo limitan y definen hasta llegar al centro. Y el centro es un círculo de unos dos metros de diámetro en el que están inscritos seis absidiolos ultrasemicirculares y la entrada, única vía de ingreso tras el largo recorrido; en el círculo central hay inscrito un rectángulo de poco más de un metro de largo por unos setenta centímetros de ancho, que está vacío pero donde, sin duda, en otro tiempo hubo algo más.

No existe ninguna referencia documental sobre su significado y nadie sabe qué pretendieron representar con él sus constructores, pero, por sus características, tal vez se trate de la traza de un camino que los peregrinos que acudían al santuario mariano de Chartres debían recorrer para alcanzar un estado de trance, sin duda propiciado por la gran cantidad de giros que se debían realizar en tan poco espacio hasta llegar al centro.

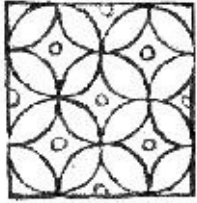
Esta sorprendente figura se denominaba popularmente «la legua», tal vez porque se suponía que era esa distancia la que estaba recogida en ella. Pero una legua es una medida de distancia usada en la Europa medieval cuya longitud equivalía a algo más de cuatro kilómetros; en concreto, en Francia era de 4,44 kilómetros, mucho más que los 262 metros del camino allí dibujado.

Un laberinto clásico es un espacio creado para confundir y despistar a los intrusos. Aquí no existe confusión posible; sólo se traza un único camino desde la entrada hasta el centro, sin posibilidad de desvíos o equívocos; sólo hay una dirección que seguir, sin ninguna alternativa, sólo un sentido, sólo un destino. Se trata, por tanto, de un camino, «el camino», y quienes lo recorrían, probablemente avanzando de rodillas, tenían que transitar a lo largo de los doscientos sesenta y dos metros realizando los treinta y cinco giros hasta llegar al centro, a la recompensa.

¿Qué escena podía haber en la Edad Media en el rectángulo que ocupa el centro del «laberinto»? Lo más probable es que se tratara de algún efecto relacionado con la luz. El camino de esos falsos laberintos pudo ser una ruta simbólica hacia la luz, o hacia la peregrinación. En algunas festividades señaladas, el obispo de Chartres caminaba descalzo siguiendo esa línea; iba y venía dando vueltas, cada vez más cerradas, hasta que alcanzaba el destino: ¿el centro del mundo, la Jerusalén celestial, la iluminación?

7

Literatura y arte



La literatura y la catedral

Templarios, castillos o reliquias son ingredientes que no han faltado a la hora de escribir una novela sobre la Edad Media; y tampoco las catedrales, claro.

A finales del siglo XVIII floreció un tipo de novela, que se ha dado en llamar «novela gótica», en la cual se recrearon espacios y ambientes pretendidamente medievales. Horace Walpole (1717-1797), en su novela *El castillo de Otranto*, de 1764, utilizó la historia de la Edad Media para ambientar una acción literaria; esta novela narra la vida de Conrad, hijo del príncipe de la localidad italiana de Otranto, y constituye un relato trufado de usurpaciones y traiciones.

El ambiente de ésta y de otras varias novelas del mismo estilo se identificó con la imagen de una Edad Media de catedrales y castillos, damas y caballeros. Los lectores de este tipo de novelas reclamaban que el escritor los transportara a otro tiempo a través de una atmósfera literaria cargada de misterios y secretos.

En el primer tercio del siglo XIX, el escocés Walter Scott (1771-1832) dio un paso más y desarrolló una nueva forma narrativa en la que ficción e historia parecían caminar de la mano y convivían, sin que se produjeran contradicciones, en un tiempo histórico real. Su novela *Ivanhoe*, de 1819, discurre en la Inglaterra de los últimos años del siglo XII, marcados por el convulso reinado de Ricardo Corazón de León. Hay quien ha afirmado que las novelas de Walter Scott son una mera continuación de la novela gótica a la que se añadió la perspectiva de lo histórico.

Empujada por el éxito de lectores de los libros de Scott, la novela histórica se convirtió en un producto muy demandado por la burguesía revolucionaria, que reclamaba nuevas formas narrativas al margen de la historia tradicional, y ahí la novela tenía un amplio campo que cubrir.

Francia descolló especialmente en esta nueva línea de la novela histórica a través de sus más brillantes novelistas, que buscaron nuevos caminos para tratar de mejorar el abierto por Scott. Victor Hugo (1802-1885), que alababa la exactitud histórica en las obras de Scott como su virtud principal, es uno de los más grandes. Admirador del escocés, Hugo reconoció las aportaciones de Scott y se dio cuenta de que sus novelas suponían una extraordinaria novedad para la literatura, pero al mismo tiempo estimaba que era preciso dar un paso más, avanzando hacia la creación de una novela que, siguiendo la línea marcada por el autor escocés, aunara la precisión histórica y el modo narrativo con la épica de Homero. Así abordó su novela *Nuestra Señora de París*, de 1831, que alcanzó un éxito extraordinario y provocó una verdadera pasión intelectual por la Edad Media y por las catedrales góticas en toda Francia.

En su más famosa novela, Victor Hugo convirtió la catedral de Notre-Dame de París en la verdadera protagonista, y la erigió en referencia absoluta de la trama, por encima incluso del jorobado Quasimodo, del canónigo Frollo o de la gitana

Esmeralda. La novela de Victor Hugo despertó un renovado interés por las tan maltratadas, hasta entonces, catedrales góticas, que primero en Francia y luego en toda Europa fueron restauradas procurando recuperar el aspecto que tenían en el siglo XIII.

Victor Hugo fue el primero en utilizar una catedral gótica como marco de referencia para una novela, pero luego han seguido otras muchas. Algunos escritores han utilizado la imagen de la catedral como escenario para su novela, ubicando en ella a sus personajes de cualquier época, desde la Edad Media hasta el presente. Y en otros casos ha sido la construcción de la catedral la que se ha convertido, por sí misma, en el desencadenante de la propia trama literaria.

Un caso significativo de la catedral como escenario lo constituye el drama *Asesinato en la catedral*, compuesto en 1935 por el escritor norteamericano, luego convertido al anglicanismo y nacionalizado británico, Thomas Stearns Eliot (1888-1965), premio Nobel de Literatura en 1948. Influenciado por la Biblia y por la lectura de Dante, Eliot escribió esta obra de teatro, que aborda el asesinato histórico del arzobispo Tomás Becket en la catedral de Canterbury, a partir de un texto del clérigo Edward Grim, testigo presencial del crimen en 1170 en el templo que todavía conservaba su traza románica. El mismo año del asesinato de Becket comenzó a construirse la catedral gótica de Canterbury, lo que se contempló como todo un símbolo. Este drama es una denuncia contra las arbitrariedades del poder y un alegato por la defensa de la libertad del individuo frente a la alineación colectiva, y esconde una larvada crítica de lo que en 1934 ocurría en Alemania con respecto a la relación entre Hitler y la Iglesia católica.

En el siglo XIX fue la literatura la que marcó la idea de la Edad Media en el imaginario colectivo; a ella se sumó el cine en el siglo XX y más recientemente se han incorporado los reportajes de televisión, la propaganda o incluso numerosos juegos de ordenador. En esa transmisión, lo románico y su reflejo en la arquitectura se proyectaron como la Edad Media real; así, cada vez que un cineasta quería dar una imagen de verosimilitud y de realismo en sus decorados medievales, recurría a una iconografía propia de la época románica: arcos de medio punto, frescos románicos y portadas de arquivoltas semicirculares. Por el contrario, cuando se pretendía presentar una Edad Media fantástica e irreal se recurría a la arquitectura de inspiración gótica: arcos apuntados, bóvedas de crucería y vidrieras de colores.

Y así se hacía también cuando se quería representar en las novelas un pasado medieval legendario y fantástico, un mundo fabuloso que nunca existió, como ocurre con *El señor de los anillos* de John R. R. Tolkien (1892-1973) y sus secuelas cinematográficas, o con las diversas versiones de la leyenda del rey Arturo de Bretaña, o incluso con las del conde Drácula.

La época final del apogeo del gótico fue reflejada en 1980 por Umberto Eco (1932) en su exitosa novela *El nombre de la rosa*. La acción discurre en un monasterio benedictino de las montañas de Italia en el invierno de 1327. Guillermo

de Baskerville, un franciscano cuyas ideas rayan la herejía, y su joven discípulo novicio llegan a un monasterio en el que se suceden terribles crímenes que Guillermo desentrañará con la perspicacia propia del más avisado detective, y todo ello en medio de la polémica desatada en la Iglesia del siglo XIV sobre si la defensa de la pobreza era en sí misma una herejía. La acción de la novela de Eco sucede en plena época gótica, pero la escenografía, como se recoge en la película dirigida con brillantez en 1986 por Jean-Jacques Annaud, es más propia del románico. El propio Eco, en sus *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, precisó que con esta novela no sólo decidió contar cosas sobre el Medievo, sino «contar el propio Medievo».

La catedral gótica como escenario de la acción literaria

Hay una serie de novelas en las cuales la catedral gótica es el escenario de la acción literaria. En este caso, la catedral se comporta como un escenario mágico, muy literario, en el cual se desarrolla la acción novelesca, lo que le otorga una atmósfera literaria plena de misterios.

Así ocurre con *La catedral* (1903), de Vicente Blasco Ibáñez. En esta novela Gabriel de Luna, hijo del jardinero de la catedral de Toledo, y criado por tanto bajo sus bóvedas, ingresa en el seminario para profesar como sacerdote. Pero la guerra carlista lo empuja a participar en la contienda. Viaja a Francia y allí, tras diversas lecturas, le sobreviene la pérdida de la fe. Convertido al anarquismo, regresa a España, donde difunde propaganda sobre esta nueva ideología, lo que lo lleva a la cárcel. Cuando recupera la libertad, aquejado por los achaques y las enfermedades, Gabriel regresa a Toledo, donde lo acoge su hermano, empleado en la catedral. El anarquista conoce a don Luis, un sacerdote con el cual cruza largas conversaciones en las que aparece una y otra vez la idea anarquista de una sociedad en la que la humanidad vive dichosa en la igualdad. Como todas las obras de Blasco Ibáñez, esta novela constituye un alegato anticlerical, lo que se plasma en la imagen de avaricia que ofrece de la Iglesia y de sus estamentos, obsesionados por las riquezas, cuyo símbolo más evidente es la catedral de Toledo y los tesoros que en ella se guardan.

El novelista checo Milos Urban (1967) publicó en 2006 *La sombra de la catedral*. La trama se desencadena a partir de un misterioso asesinato cometido en la catedral gótica de San Vito de Praga. Roman Rops, el protagonista, resulta acusado del crimen, pero, tras demostrarse su inocencia, colaborará en el proceso de investigación policial. Rops posee amplios conocimientos de historia del arte y de literatura medieval, así como de las teorías esotéricas de Fulcanelli, que se convertirán en decisivas para que la policía de Praga pueda resolver este caso.

En otros casos, es la construcción de la catedral la que sirve como hilo conductor de la acción.

Fue el inglés William Golding (1911-1993), premio Nobel de Literatura, quien en

1963 y en su obra *La construcción de la torre* convirtió una torre de una imaginaria catedral gótica en la verdadera protagonista de su novela. El argumento parte de la obsesión del deán Jocelin, quien manifiesta tener visiones divinas que lo empujan a ello, por levantar en su catedral una colosal torre de 120 metros de altura con la que se honre la gloria de Dios. El problema surge cuando, durante el proceso de construcción, se encuentran con que la catedral carece de cimientos y el terreno en el que se levanta es inestable. Pero nada parece detener al deán, que se embarca en su descabellada empresa en medio de toda una serie de enfrentamientos y problemas, a pesar incluso de la carencia de medios económicos para culminar su proyecto, de las complejas y tensas relaciones con los trabajadores del taller de construcción, de los accidentes, de las plagas y de las enfermedades. Jocelin está empeñado en acabar la torre pase lo que pase, y a ello dedica todas sus energías. Esta novela se ha interpretado como una metáfora del triunfo de la voluntad del hombre pese a las adversidades que encuentre en el camino hacia su objetivo, y como un ejemplo del empeño de superación del ser humano.

En 1989, el escritor galés Ken Follet publicó *Los pilares de la tierra*, una novela en la que la construcción de una catedral gótica en la Inglaterra del siglo XII se convierte en una excusa perfecta para describir un amplio fresco de la sociedad de la época. Con un estilo potente y dotado de gran pulso narrativo, Follet ensarta en la construcción de la catedral de la imaginaria ciudad de Kingsbridge toda una serie de acontecimientos políticos con situaciones turbulentas de la vida cotidiana.

Casi dos décadas después, en 2007, Follet regresó a una tópica Edad Media con *Un mundo sin fin*, en donde la imaginaria ciudad de Kingsbridge, su catedral de piedra, su puente de madera y sus gentes anónimas vuelven a ser escenarios y protagonistas. La acción transcurre en Inglaterra, con algunas visitas a Francia e Italia, entre los años 1327 y 1361, probablemente en las décadas más convulsas del Medievo, marcadas por años de malas cosechas con las correspondientes hambrunas, guerras devastadoras como la de los Cien Años, y epidemias pavorosas como la peste negra de 1348. Con todo ello, Follet construye una historia en la que las tres «eses» que el gran escritor alemán Gisbert Haefs considera imprescindibles para que el éxito de un libro esté garantizado aparecen por doquier: «sangre, sudor y semen.»

Follet sabe bien lo que a una parte del público lector le gusta, y se lo entrega con creces: los protagonistas sufren desgracias y calamidades, pero siempre con un atisbo de esperanza; se trata de gente corriente que a veces consigue burlar a los poderosos; y los sentimientos más elementales (amor, odio, alegría, tristeza) y las instituciones de siempre (familia, iglesia, poder) están ahí, como algo eterno e inevitable. Follet resuelve con habilidad las situaciones domésticas que abundan en la novela, se muestra ducho en la narración de los pasajes de la vida cotidiana (nacimiento, infancia, matrimonio, muerte) y no le preocupa demasiado que se ajusten al periodo histórico concreto en el que discurre la acción. Los personajes actúan de manera atemporal; transitan por el siglo XIV, pero igual podrían hacerlo por el XVII o por el

xx. La narración se apoya en abundantes diálogos, casi siempre con frases breves, muy breves, un recurso que produce en el lector la sensación de agilidad literaria y de lectura fácil, aunque en realidad algunas páginas de la novela transcurren con una lentitud exagerada. Las imágenes del puente y de la catedral que se derrumban son tópicos metáforas de un mundo que se viene abajo, aunque la historia se resuelve con un melifluido final, propio de la más dulce tradición hollywoodiense.

En *Las sombras de la catedral* (2003), el alemán Frank Schätzing (1957) se sumerge en la construcción de la catedral de Colonia. Corre el año 1290 y negros nubarrones se extienden sobre el futuro del edificio. Un asesino empuja al maestro constructor al vacío desde lo alto de un andamio mientras éste inspeccionaba la fábrica. Un joven mendigo llamado Jacop es el único testigo del crimen. Se da así inicio a una trama de corte policiaco en la cual se mezclan las luchas por el poder en la ciudad de Colonia, los intereses de los mercaderes y comerciantes y las enormes desigualdades sociales en la ciudad medieval. En medio de toda esa vorágine de intereses encontrados, el joven Jacop, a quien protegerá un médico bondadoso, tratará de desentrañar el asesinato y a la vez la conspiración que la patricia y rica familia de los Overstolzen ha urdido contra el arzobispo impulsor de la construcción de la que estaba destinada a convertirse en la mayor catedral de la Edad Media.

En 2004, José Luis Corral publicó *El número de Dios*, una novela en la que ficción y realidad se mezclan en la construcción de las catedrales de Burgos y León en el siglo XIII. Un maestro, Enrique, el arquitecto histórico que construyó ambas catedrales, y una pintora de ficción, Teresa Rendol, configuran una pareja que vive la irrupción del gótico en el reino de Castilla y León, en un tiempo en el que las mujeres alcanzaron una proyección social como nunca antes habían logrado. El ambiente intelectual previo, y absolutamente necesario, para entender el ideario que dará soporte teórico al estilo gótico se recoge en la novela *El amor y la muerte* (2010), del mismo José Luis Corral, que gira en torno a la vida de Pedro Abelardo, el gran maestro de las escuelas de París en la primera mitad del siglo XII, quien asiste al nacimiento de la arquitectura gótica con la construcción de la iglesia de Saint-Denis.

Ildefonso Falcones, probablemente muy influenciado por la novela de Follet, publicaba en 2006 *La catedral del mar*, una novela ambientada en la Barcelona del siglo XIV, con la construcción, a cargo de la cofradía de pescadores, del templo de Santa María del Mar, que no es precisamente una catedral, como fondo de una rocambolesca trama de ambiciones y luchas por el ascenso social. Esta novela, al margen de su valor literario, está plagada de inexactitudes históricas y errores conceptuales muy graves que la desvirtúan considerablemente, como citar varias veces al rey Pedro el Ceremonioso, como rey Pedro III, cuando en realidad el ordinal que le corresponde como rey de Aragón es el IV —el III le correspondería en el título de conde de Barcelona—, o las abundantes reducciones y confusiones entre Corona de Aragón y Cataluña.

La novela esotérica

En *Nuestra Señora de París* de Victor Hugo ya se avistaban algunos elementos esotéricos, como el que el malvado canónigo Frollo fuera un alquimista y tuviera su taller en una de las torres de la fachada de la catedral de París. Pero fue a finales del siglo XIX cuando las catedrales góticas se convirtieron en lugares especialmente atractivos para la especulación esotérica.

En 1898, el escritor Joris-Karl Huysmans (1848-1907), que había recorrido un convulso y complicado camino ideológico desde el satanismo al más profundo de los espiritualismos cristianos, publicó su novela *La catedral*. Esta obra se desarrolla en torno a la catedral gótica de Chartres, y no deja de ser una excusa para establecer una serie de diálogos en los que se explican el simbolismo de las catedrales góticas y el misticismo de los santos en el catolicismo. Se trata de una obra ascético-mística, muy enraizada en la moda literaria hermética de la época, en la que no faltan referencias a los secretos y arcanos más oscuros, incluso al vampirismo. En el curso de uno de los numerosos diálogos herméticos, el protagonista de la novela, Durtal, conversa con el clérigo Gévresin sobre su interpretación de un bestiario de los que adornan las catedrales góticas, usando claves de la Biblia:

—Todos son similares; no hubo ningún trabajo completo o serio producido desde el simbolismo. Desde la Edad Media, lo aportado al respecto por el abate Auber resulta una ilusión.

[...]

—Entonces, ¿está usted totalmente decidido —dijo el abate Gévresin— a escribir una revisión sobre bestias alegóricas?

—Sí, señor abate.

—He hecho una lista para usted con los trabajos de Fillion y Lesêtre sobre las equivocaciones hechas por los traductores de la Biblia cuando disfrazaron a las verdaderas bestias bajo nombres quiméricos —dijo Plomb—. Esto, en pocas palabras, es el resultado de mis investigaciones: no había fauna mitológica alguna en las Sagradas Escrituras. El texto hebreo fue interpretado mal por quienes lo tradujeron al griego y latín, y la exótica zoología que encontramos en algunos capítulos de Isaías y Job fue fácilmente reducida a una nomenclatura de criaturas conocidas. Así, los onocentauros y sirenas narrados por el profeta son, ni más ni menos, chacales si examinamos el texto hebreo original. La lamia, un vampiro mitad mujer mitad serpiente, como el dragón, es un pájaro nocturno cual la lechuza blanca. Los sátiros y faunos, las bestias con pelo de las cuales se habla en la Vulgata, son, después de todo, nada más que cabras silvestres, *schirim*, como son llamadas en el original.

Javier Sierra (1971) publicó en 2000 su novela *Las puertas templarias*, donde el escritor turolense mezcla el género policíaco con la novela esotérica. Michel Témoïn, protagonista de la novela, es un ingeniero de telecomunicaciones a quien despiden por un presunto error de medición en un asunto relacionado con los satélites de comunicaciones. En su esfuerzo por demostrar que no estaba equivocado en sus cálculos, Témoïn atraviesa toda una serie de peripecias que lo conducirán a descubrir un antiguo secreto templario que relaciona la construcción de las catedrales góticas con la astronomía. Echando mano de permanentes *flashbacks* entre el pasado

medieval y el presente, Sierra introduce a los nueve caballeros fundadores de la Orden del Temple y el universo de señales pretendidamente mágicas y secretas que atesoraron los templarios. Por las páginas de la novela discurren todos los mitos y leyendas esotéricas que relacionan a los templarios con la escalera de Jacob o el Arca de la Alianza. Incluso una de las protagonistas de la novela se aventura a señalar que la arquitectura gótica no es sino una herencia de la aplicación de técnicas y conocimientos geométricos traídos por los templarios de viejos textos egipcios.

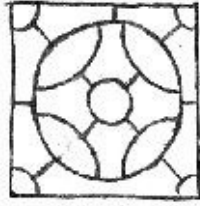
César Mallorquí publicó en 2000 su novela *La catedral*. La acción arranca en una pequeña villa del reino de Navarra, en pleno siglo XII, en la que vive el joven Telmo, hijo de un maestro de obras que está trabajando en la iglesia de Santo Domingo. A punto de cumplir los catorce años, Telmo, aprendiz de albañil, talla una escultura como práctica de su oficio. Aceptado en el gremio, su padre le regala un juego de herramientas de cantero. Ya convertido en oficial, viaja por Europa para ampliar su formación, en compañía de tres caballeros templarios encargados de su protección. Contratado para esculpir una imagen especial para la catedral de Kerloch, es testigo de varias muertes y desapariciones que parecen accidentes pero que, en verdad, son asesinatos. La catedral que estaban construyendo, con la planta invertida, era en realidad un templo dedicado al diablo, y la estatua que Telmo estaba labrando no era otra que una imagen de Lucifer, que aparecerá sobre la tierra cuando suene la campana de la catedral.

En 2008, José Luis Corral editó su novela *Fulcanelli. El dueño del secreto*. Dos historiadores del arte, David L. Carter y Michelle Henry, se ven involucrados en una aventura que los llevará desde París a Sevilla, en busca de pistas sobre el misterioso alquimista francés que desapareció en 1932. En su camino descubrirán una sociedad de alquimistas, celosos guardianes del secreto de la piedra filosofal, que se custodia en la catedral de París desde principios del siglo XIII. En la novela se ofrecen diversas claves para entender el significado de las catedrales góticas, así como el esoterismo que desde hace siglos las ha envuelto.

Un edificio tan majestuoso, y en cierto modo tan enigmático, como una catedral gótica ofrece todos los ingredientes para convertirse en escenario ideal para la ensoñación. Por eso, mientras sigan ahí, como testigos prodigiosos de un tiempo remoto y legendario, su imagen nos conducirá al recuerdo de una época luminosa y brillante en la que unos pocos seres humanos pretendieron conquistar la luz y emular en la tierra, con piedras y vidrios, la construcción del universo, cuya obra atribuían a Dios.

8

La larga agonía de las catedrales



El gótico flamígero

En la segunda mitad del siglo XII y en los dos primeros tercios del XIII se desarrolló la edad clásica de las catedrales góticas. Hacia 1270, todas las innovaciones técnicas susceptibles de ser aplicadas a partir del arco ojival, los contrafuertes y los arbotantes ya se habían experimentado, y ningún arquitecto fue capaz de innovar nada desde entonces. La carrera por lograr construir el edificio más alto y más grande había llegado a su fin. En esa pugna se produjeron numerosos desastres: en 1228 se hundieron las bóvedas de la catedral de Troyes; en 1267, la torre sur de la de Sens, y en 1284 hubo que rehacer por segunda vez las bóvedas del presbiterio de la de Beauvais; los 48 metros de altura interior conseguidos en esta última reconstrucción parecían ya insuperables, y nadie intentó rebasar esa marca. La práctica había demostrado de modo evidente que sí existían unos límites al gigantismo y que no era posible superarlos.

Además, la grave crisis del siglo XIV afectó de manera contundente a la construcción, que se ralentizó, si bien alcanzó de modo diferente a las distintas regiones de Europa que la padecieron. Muchas catedrales que a finales del siglo XIII no se habían acabado quedaron inconclusas durante siglos. Los proyectos que estaban en marcha, con alguna excepción, sufrieron una tremenda merma de sus presupuestos, en ocasiones demasiado ambiciosos.

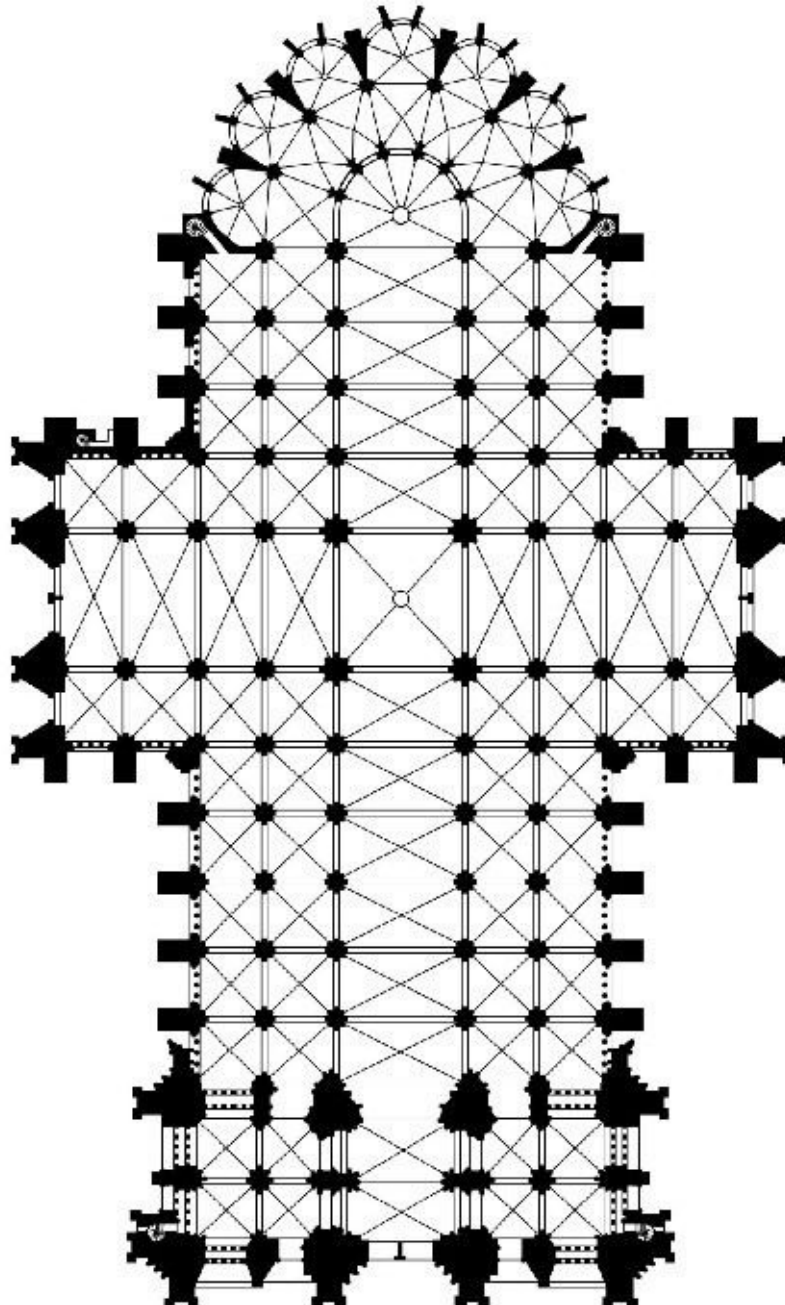
Una vez agotadas las soluciones técnicas y alcanzados los límites constructivos, los arquitectos góticos buscaron nuevos caminos en la renovación estética, donde sí había margen para la creatividad. La catedral gótica había sido concebida en el siglo XII como el edificio de la luz, y los adelantos técnicos introducidos en la primera mitad del siglo XIII habían ratificado ese título, de modo que fue en esa dirección donde se consideró que se podían introducir mejoras estéticas.

Tras la construcción de las primeras catedrales góticas (Sens, Senlis, Laon y Noyon), los arquitectos lograron ampliar el espacio de las ventanas mediante soluciones arquitectónicas que permitieron rasgar por completo los muros entre los contrafuertes. La Santa Capilla de París fue el ejemplo patente de que el desafío podía lograrse con éxito. Pero una vez conseguido que prácticamente desaparecieran los muros y que la estructura material de la catedral quedara apenas reducida a los pilares y a las bóvedas, se apostó por una importante reforma en los sistemas decorativos y en las coloraciones de las vidrieras.

A comienzos del siglo XIV, los arquitectos introdujeron en sus diseños la idea de integrar las naves laterales, hasta entonces de mucha menor altura que la central, en la búsqueda de un conjunto más armonioso y que, sobre todo, confiriera a la catedral una mayor sensación de ligereza, amplitud y luminosidad. Para ello, además de aligerar los muros cuanto fuera posible, se buscó una mayor altura en las naves

laterales, evitando así el efecto piramidal que, sobre todo desde el exterior, pero también en el interior, ofrecían las catedrales del gótico clásico. La mayoría de las catedrales de los siglos XII y XIII se había diseñado a partir de una concepción del alzado en sección basada en el triángulo. La altura de la nave mayor de estas catedrales solía guardar una relación directa con su anchura, de manera que la sección transversal se desarrollaba a partir de un triángulo, en una clara estructura piramidal que culminaba en el eje longitudinal de la nave mayor.

En el siglo XIV, la concepción básica de la catedral siguió siendo la misma, y las construidas en ese periodo mantuvieron la misma idea que las de los siglos XII y XIII. Pero conforme el gótico progresaba hacia el sur de Francia, donde no llegó plenamente hasta los últimos decenios del siglo XIII, las catedrales adquirieron influencias meridionales, donde además la luz natural era mucho más intensa y el sol brillaba con mayor fuerza y durante muchos más días y horas que en el norte. En la ciudad de Albi, por ejemplo, el maestro Dominique Florence edificó desde 1277 — las obras continuaron hasta 1512— una catedral de una sola nave y ábside semicircular, sin crucero, construida con ladrillos, sin contrafuertes al exterior y con las ventanas mucho más estrechas de lo habitual en el norte. La de Narbona no se inició hasta 1272, y las obras se detuvieron en 1340, en plena crisis. La de Perpiñán se inició en 1327 y siguió construyéndose según las diferentes coyunturas a lo largo del siglo XV.



Planta de la catedral de Colonia (Alemania), siglos XIII-XIX.

Aceptado ya el gótico como el estilo propio de los Países Bajos a comienzos del siglo XIV, la ciudad de Amberes, una de las más ricas urbes industriales de la región, inició en 1352, quizás como reacción a la recién terminada gran epidemia de peste de 1348, una iglesia de dimensiones colosales. Los maestros Jan Appelmans y Pieter Appelmans, de nuevo un padre y su hijo, diseñaron un templo de cinco naves, 177 metros de longitud, 40 de altura en la nave central y dos torres de 123 metros, de las que sólo se concluyó una de ellas. Aunque fue concebida como tal, no sería consagrada como catedral hasta 1570.

En los países escandinavos, el sentimiento nacional que unió a noruegos, suecos y daneses en tres naciones, que a su vez se fundirían en una sola desde 1397 hasta 1523, dio como resultado la edificación de dos grandes catedrales en las que se

manifestó la creciente fuerza de la religión católica. Los noruegos levantaron su gran catedral de 102 metros de longitud en la ciudad de Trondheim, y los suecos lo hicieron en Uppsala, con 118 metros e iniciada en 1287 según los planos del maestro francés Étienne de Bonneuil, que construyó una catedral de estilo francés pero en ladrillo.

Una característica determinante del gótico en el norte de Europa, especialmente en las regiones en torno al mar Báltico, es el uso del ladrillo en lugar de la piedra. Tal cambio no supuso ninguna transformación en cuanto a las plantas y alzados de las nuevas catedrales construidas con este material, pero algunos de los oficios sí que mudaron sustancialmente. En el gótico de ladrillo apenas se utiliza la piedra labrada, lo que supuso un ahorro extraordinario en los costes, dado que el ladrillo es un material más barato y su fabricación y manipulación requieren de una menor capacitación artesanal. Algunos investigadores han señalado que la proliferación del uso del ladrillo en los países del norte de Europa se debió, sobre todo, a la escasez de piedra, lo que habría obligado a los constructores a utilizarlo. Podría ser una razón material, pero la carencia de canteras de piedra cercanas al lugar de construcción de una catedral no fue impedimento para utilizarla, especialmente cuando se disponía de las rentas suficientes para sufragar los costes de transporte. Por ejemplo, cuando a finales del siglo XII el maestro Guillermo de Sens construyó la gran catedral de Canterbury, en el sur de Inglaterra, ordenó que las piedras se trajeran desde unas canteras situadas cerca de la ciudad de Caen, al otro lado del canal de la Mancha, con el coste añadido que ello suponía al tener que atravesar el mar con los barcos cargados de materiales.

La mayoría de las catedrales construidas en ladrillo fueron levantadas desde finales del siglo XIII, cuando la crisis de la Baja Edad Media comenzaba a manifestarse por todas partes y las rentas habían disminuido de manera considerable. De hecho, la gran catedral de Trondheim, en Noruega, se construyó en piedra, pero en este caso las obras habían comenzado a finales del siglo XII y ya estaban acabadas en lo esencial a finales del XIII. Su arquitecto, el francés Mateo de París, la construyó como si se tratara de una más de las de su región natal, y utilizó el material que quiso porque disponía de los recursos para hacerlo.

Por tanto, el uso masivo de ladrillos en las catedrales del norte a partir de finales del siglo XIII se debió, sobre todo, al cambio de coyuntura económica. Los obispos de esas regiones de Europa, incorporadas al cristianismo a partir del año 1000, querían disponer de catedrales como las de sus colegas del sur y del oeste europeos, de manera que para lograrlo debieron utilizar el ladrillo, cuya fabricación supone un gasto mucho menor que el que implica la piedra; además, la arcilla necesaria para su elaboración puede obtenerse casi en cualquier parte.

En el centro de Europa también se aplicaron los modelos del gótico francés en las construcciones que se iniciaron en el siglo XIV. Es el caso de la catedral de Ulm, comenzada en 1377 por el maestro Hartmann, con cinco naves y una torre de 161

metros, la más alta del mundo en estilo gótico (aunque terminada en el siglo XIX), o las de Ratisbona, Magdeburgo o Naumburgo. A partir del siglo XIV, la nómina de los arquitectos que trabajan en las catedrales alemanas o suizas es ya por completo de origen local. Así lo parecen Matías de Arrás (salvo que fuera de procedencia francesa, ya que la catedral de Praga tiene influencias de las de Toulouse y Narbona), Peter Parler, Jan Parler o Václav Parler, toda una dinastía de arquitectos, que levantaron la de Praga a partir de 1344, pero cuyas obras quedaron interrumpidas en 1419 con motivo de la revuelta de los herejes husitas en Bohemia y no se reanudaron hasta 1485 (no obstante, sus fachadas y sus vidrieras se remataron en los siglos XIX y primeros años del XX). Lo mismo sucede con Wengler de Klosterneuburg, Hans de Prachatitz y Hans Puchsbaum, que trabajaron en la catedral de Viena entre 1359 y 1454. Y Mathieu Ensinger, Stefan Hurder, Niklaus Birenvogt y Erhard Küng, que lo hicieron desde 1421 en la de Berna.

En Italia, donde se mantenían la memoria y la contundente presencia física de las grandes construcciones romanas, hubo reticencias a admitir el nuevo estilo llegado de Francia. En Pisa se construyó, a comienzos del siglo XII y en estilo románico, el gran complejo formado por la catedral, el baptisterio y la torre, que en cierto modo pretendía ser una reivindicación de los grandes edificios romanos. En Roma, donde seguía en pie el Panteón de Agripa con su formidable cúpula de hormigón, se siguió construyendo durante la Baja Edad Media «al estilo romano», dejando poco espacio para el gótico.

A finales del trescientos, y superados los peores años de la crisis del siglo XIV, la actividad constructiva se retomó con fuerza. Fue en el norte de Italia donde el gótico alcanzó un mayor éxito. Las ciudades-república de la Italia del norte rivalizaron entre sí durante toda la Edad Media en numerosas cuestiones, lo que provocó diversos enfrentamientos y querellas, e incluso sangrientas guerras, y también lo hicieron a la hora de manifestar en su urbanismo y en sus edificios el orgullo comunal. Los palacios de los concejos construidos entre los siglos XIII y XV en Florencia, Siena o Pisa son buena muestra de ello. Y lo mismo ocurrió con las catedrales. Si en Francia fueron los obispos, a los que se sumaron las clases altas urbanas y los mercaderes más ricos, quienes promovieron las grandes catedrales góticas, en muchas ciudades italianas lo hicieron los propios concejos, controlados en los siglos XII y XIII por la boyante burguesía y a partir del XIV por las grandes familias aristocráticas.

La importancia que para las ciudades-república italianas suponía disponer de una gran catedral en el nuevo estilo quedó de manifiesto en la opulenta ciudad de Florencia, la más rica y poderosa de la Toscana. Rival de sus vecinas Pisa y Siena, con las que mantuvo enconados enfrentamientos y libró encarnizadas batallas, el concejo de Florencia y su arzobispo decidieron construir la catedral más grande del mundo cristiano. A finales del siglo XIII comenzó el derribo de la vieja catedral dedicada a santa Reparata, y en 1296 se encomendó al arquitecto Arnulfo di Cambio

que diseñara un edificio sin igual. Arnulfo planificó un inmenso edificio de planta de cruz latina en cuyo crucero se alzaría una extraordinaria cúpula octogonal de proporciones descomunales. A causa de las crisis, la construcción de este templo se interrumpió durante varias décadas a comienzos del siglo XIV, pero se retomó en 1334. Para la continuación de las obras se designó como arquitectos a Giotto, el mayor artista de la Florencia de su tiempo, y a Andrea Pisano, que culminó el proyecto más brillante de Giotto, la famosa torre-campanario. La peste negra se cebó con Florencia en 1349 y provocó que durante casi una década se detuvieran de nuevo los trabajos. Varios arquitectos retomaron, en las últimas décadas del siglo XIV, los planos originales de Arnulfo di Cambio; en 1380 se derribaron los últimos restos de la catedral románica y quedó completada la nave. El interior se decoró con espléndidos mármoles blancos, verdes y rojos traídos de las mejores canteras de Carrara, Prato y Siena, lo que la aleja estéticamente del estilo decorativo del gótico francés para acercarla al mundo clásico; estos trabajos los dirigieron los maestros Francesco Talenti y Giovanni di Lapo Ghini, cuyo gusto estético distaba mucho del gótico flamígero que comenzaba a triunfar en el resto de Europa. A principios del siglo XV quedaba por culminar un gran reto: cubrir el espacio central del crucero, de 45 metros de anchura, con una cúpula gigantesca. Arnulfo di Cambio había diseñado una de madera, pero los florentinos buscaban algo mucho más monumental, una cúpula que se convirtiera en el verdadero emblema de la ciudad. Para cubrir ese espacio, en 1420 se convocó un concurso que ganó Filippo Brunelleschi. Su diseño, para el que se basó en la cúpula del Panteón de Roma pero con arcos apuntados, se impuso al de Lorenzo Ghiberti, el otro gran maestro de la época en Florencia. Consistía en una cúpula de ladrillo formada por arcos ojivales, para cuya construcción Brunelleschi ideó varias máquinas específicas, pues la cúpula se levantó sin necesidad de recurrir a un andamiaje exterior. En 1436 se consagró al fin la catedral de Santa María de las Flores, que se convirtió en ese momento en la más grande del mundo, con sus 153 metros de longitud, 100 metros de anchura en el crucero y 107 metros de altura en la cúpula.

Algo similar se les ocurrió a los ciudadanos de Bolonia. El 7 de junio de 1390, cuando lo más virulento de la crisis bajomedieval ya había pasado y la demografía comenzaba a recuperarse tras las sucesivas epidemias de peste, el concejo de Bolonia decidió construir la catedral más grande de Italia, una iglesia monumental que superaría en tamaño a la propia basílica de San Pedro de Roma y a la que se estaba terminando en Florencia, y que se convertiría en la prueba física de la pujanza económica de la ciudad. El concejo encargó el diseño del templo al arquitecto Antonio di Vincenzo, que diseñó una enorme iglesia de planta de cruz latina, con tres naves y amplio crucero, de la misma anchura que la iglesia, también con tres naves y de 132 metros de longitud. Ante el reto simbólico que esa catedral suponía para el papado, el propio pontífice se ocupó del asunto y las obras quedaron interrumpidas. El proyecto original puesto en marcha a finales del siglo XIV se alteró en diversas

ocasiones, y varios arquitectos de prestigio, como Baldassarre Peruzzi y Jacopo Barozzi da Vignola, intervinieron para intentar dar una solución que nunca llegó del todo. Ante la acumulación de problemas y la falta de financiación, las obras se paralizaron definitivamente. A comienzos del siglo XXI, la fachada principal de la catedral de Bolonia sigue inconclusa.

Pocos años antes, la ciudad de Milán también había decidido construir su gran catedral en estilo gótico. En 1378 se dieron los primeros pasos para la nueva fábrica, cuya magnitud obligó a derribar no sólo la antigua basílica de San Ambrosio y la catedral de Santa María, sino también el palacio arzobispal y varios edificios anexos. El maestro Simone da Orsenigo fue el encargado de dirigir los primeros trabajos, bajo la estricta supervisión del cabildo, al frente de tres centenares de operarios. Pero en 1389 el nuevo arquitecto jefe, el francés Nicola di Bonaventure, y poco más tarde otro francés, Jean Mignot, modificaron la traza original y dieron a la obra un aspecto muy semejante al de las grandes catedrales francesas. Con planta de cruz latina, cinco naves y tres en el crucero, la catedral milanesa se concibió como una obra grandiosa; los acabados en mármol supusieron un coste añadido fabuloso, por lo que a mediados del siglo XV la obra se paralizó. Retomados los trabajos en 1480, la poderosa familia de los Visconti, señores de Milán, convirtió a esta catedral en el símbolo de su poder. El templo siguió en obras en los siglos XVI y XVII, cuando se introdujeron claros elementos decorativos renacentistas, pero manteniendo la unidad del diseño estructural gótico, y todavía se hicieron algunas obras neogóticas a comienzos del siglo XIX.

Las ciudades menos poderosas del norte de Italia tampoco renunciaron a disponer de una catedral gótica; la de Como se levantó entre 1396 y 1487, aunque en este caso las dimensiones fueron algo más reducidas, con 87 metros de largo.

En Inglaterra se habían construido en el siglo XIII catedrales que parecen sobredimensionadas para la población que tenían sus ciudades. En 1298 se inició la última antes de la crisis; fue en la ciudad de Bristol, bajo el proyecto del maestro Adam Lock. Todo el país se sumió, entre 1337 y 1435, en la llamada guerra de los Cien Años, que Inglaterra libró contra Francia, y que vino a endurecer, si cabe, los graves problemas que habían traído el hambre y la peste. Durante ese largo periodo, la construcción decayó de manera muy notable.

En Portugal, al abrigo del desarrollo comercial del siglo XV, se erigieron catedrales en Coimbra, Évora, Funchal, Silves y Lisboa, aunque en la mayoría de ellas se respetaron las obras románicas precedentes.

En la península Ibérica, donde se mantenía la división territorial entre los reinos cristianos del norte y el sur musulmán, los avances cristianos se detuvieron a mediados del siglo XIII. En las últimas ciudades conquistadas a los musulmanes en esa centuria, se habilitaron de inmediato las mezquitas aljamas como catedrales, a la espera de derribarlas y erigir los nuevos templos, lo que no llegó a ocurrir en el caso

de la de Córdoba.

En la Corona de Aragón comenzaron a construirse varias catedrales en los últimos decenios del siglo XIII, el peor momento posible, pues las rentas eclesiásticas empezaron a disminuir y en las ciudades se detuvo el rápido crecimiento del siglo XII y los dos primeros tercios del XIII. En algunas de estas ciudades, como Huesca, Zaragoza o Lérida, existían importantes mezquitas aljamas, que tras la conquista cristiana fueron consagradas como las catedrales de las sedes episcopales recién restauradas. Algunos de esos edificios islámicos eran magníficos y permanecieron alzados, en su totalidad o en parte, durante mucho tiempo; en Zaragoza, el alminar de la mezquita se mantuvo en pie, reconvertido en campanario, hasta el siglo XVII.

La catedral gótica de Valencia, en el solar de la mezquita mayor, comenzó a levantarse en 1262 por el maestro Andrés Juliá, y las obras siguieron hasta el XV, cuando se añadió la capilla del Santo Cáliz y la torre llamada Miguelete, con altibajos notables debido a la inestable situación financiera del cabildo y de la propia ciudad. La de Huesca se inició en 1272 con el maestro Guillén Inglés, al que siguieron Juan Alguiñero, Juan de Cuadres y Pere Jalopa. En la de Barcelona se puso la primera piedra en 1298, con el maestro Jaume Fabre, y luego Bernat Roca, Arnau Bargués y Bartomeu Gual; y en 1346 se inició la de Tortosa, con el maestro Bernat Dalguaire. Todas tuvieron problemas de financiación y de continuidad en las obras; de hecho, la de Barcelona no remató su fachada hasta el siglo XIX.

En el reino de Mallorca, que se mantuvo independiente del resto de la Corona de Aragón entre 1276 y 1347, se construyó una gran catedral en la ciudad de Palma. Erigida junto al mar, en un claro guiño a la vocación marinera y comercial de la isla, y con aspecto de fortaleza intimidatoria, comenzaron las obras en 1300, y en ella trabajaron los maestros Ponç Descoll y Jaume Fabre. La dinastía secundaria de la Corona de Aragón pretendió emular en esa catedral los logros arquitectónicos de regiones más poderosas; de ahí la monumentalidad con la que fue planteada desde el primer momento, con una longitud de 121 metros y una altura de 44. El rosetón de la fachada principal, con 13,8 metros de diámetro, es uno de los mayores del mundo.

El reino de Navarra, que permaneció independiente entre sus poderosos vecinos aragoneses, castellanos y franceses hasta 1512, erigió su gran catedral gótica en la ciudad de Pamplona; se levantó entre 1394 y 1501, en estilo francés.

En el reino de Castilla y León, la ciudad de Palencia, con su obispo Gómez Peláez al frente, decidió derribar el templo románico para erigir uno nuevo en estilo gótico, como ya tenían Burgos y León. El proyecto, realizado por un arquitecto del que no se ha conservado el nombre, era muy ambicioso, pues se planeó una gran catedral basada en las de Burgos y León, pero bastante mayor que ambas, pues alcanzó los 130 metros de longitud, la más larga de la Península y con doble crucero. La primera piedra se colocó el 1 de junio de 1321, al año siguiente de la muerte de su impulsor y con el nuevo obispo Juan Fernández como prelado de la diócesis. Las obras continuaron a pesar de la crisis, de la mano de arquitectos como Isambart, Bartolomé

Solórzano y Martín Ruiz de Solórzano, aunque no se culminaron hasta principios del siglo XVI.

La ciudad de Oviedo, marginada de los centros de poder real desde la Alta Edad Media, construyó una gran catedral de tres naves, 130 metros de largo y 50 de ancho en 1377. Y Murcia, conquistada a mediados del siglo XIII e incorporada a la Corona de Castilla y León en 1266, aún tardó más de un siglo en construir su propia catedral, de la que se puso la primera piedra en 1383, bajo la dirección del maestro Diego Sánchez de Almazán.

En el XV, una vez superado lo peor de la crisis, la concepción interior del espacio gótico cambió sustancialmente. La nueva idea era construir catedrales con espacios interiores abiertos y diáfanos, en los que las sombras se desvanecían, y para ello había que igualar la altura de las naves laterales a la de la central, o al menos aproximarlas lo máximo posible.

Fue así como surgió la llamada iglesia de planta de salón, cuya sección transversal ya no es piramidal, sino cuadrada o rectangular. El mejor ejemplo de esta evolución se dio en la catedral de Gerona. Comenzada en 1312, la construcción del templo, de planta inicial de tres naves, avanzaba muy despacio: en un siglo apenas se habían construido la cabecera y dos tramos del presbiterio. El plan inicial respondía al gótico clásico: planta con cabecera semicircular y tres naves. Pero en 1417 una junta de maestros de obras, presidida por el arquitecto Guillermo Bofill, se planteó un cambio radical en la fábrica de esta catedral, en la que intervinieron los maestros Enrique de Narbona, Jaime Faverán, Guillermo Cors y Francisco Saplana. Tras lo que debieron de ser unas intensas discusiones, la junta decidió continuar con la obra, pero pasando de tres naves a una sola, manteniendo la anchura anterior y elevando la altura máxima, de los 22 metros de la iglesia de tres naves a los 34 metros de la de una nave. El reto que se acometió fue extraordinario y Guillermo Bofill supo solventarlo con maestría. Se abandonó el proyecto primitivo y se continuó con una iglesia de planta basilical y de una sola nave de una anchura extraordinaria, pues casi alcanzó los 23 metros, lo que la convirtió en la nave gótica más ancha del mundo; y, además, se mantuvo la armoniosa relación de proporciones que caracteriza al estilo gótico.

La seo del Salvador de Zaragoza se planteó en el siglo XV con parámetros semejantes, y el resultado fue una iglesia de cinco naves de la misma altura con planta de salón, que se culminó a finales del siglo XV con la intervención de alarifes mudéjares, que dejaron bien patente la impronta de su trabajo.

Sin ser estrictamente una iglesia con planta de salón, la catedral de Sevilla, comenzada en 1401, responde ya a esos nuevos criterios espaciales. A lo largo del siglo XV trabajaron en ella, sobre el solar de la antigua mezquita almohade de la que sólo se conservan parte del patio y el alminar, la actual torre de la Giralda, los maestros Isambret (¿Isambart?), Carlin, Juan Norman, Pedro de Toledo y Francisco Rodríguez. La riqueza de la ciudad se manifestó en la grandiosidad del edificio, una

basílica de cinco naves, de 116 metros de longitud por 76 de anchura, lo que la convierte en la segunda iglesia más grande de Europa tras el Vaticano, y la tercera del mundo.

Desde mediados del siglo XIV, el gótico se hizo mucho más florido, y la decoración arquitectónica más excesiva y compleja. Los pináculos y las torres parecían llamas, de ahí el nombre de gótico flamígero que los historiadores del arte dieron a esta evolución.

El gótico final

A mediados del siglo XV, y tras la aparición del gótico flamígero, que sólo aportó novedades en cuanto a la decoración de la arquitectura, el estilo gótico ya no fue capaz de añadir nada relevante.

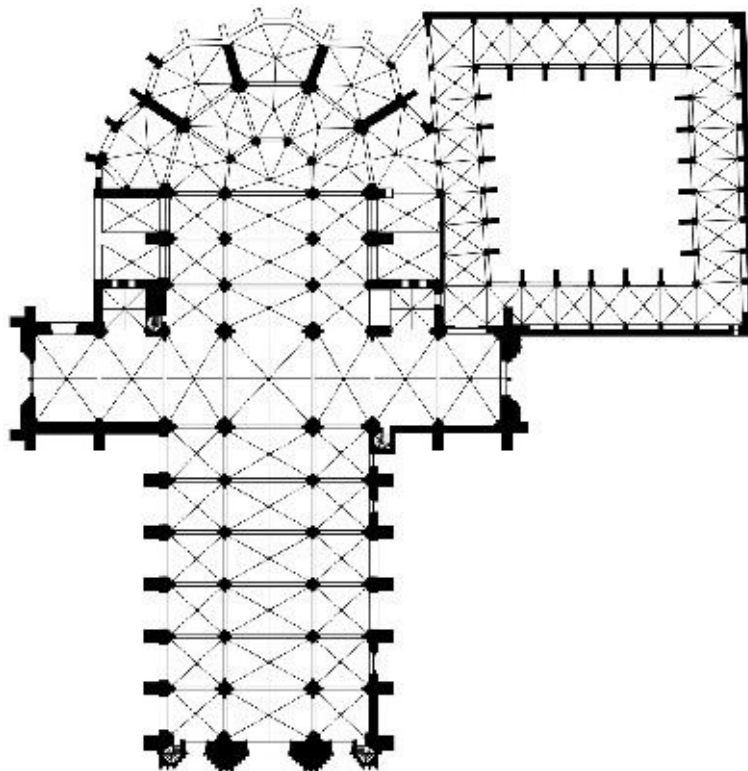
En Italia, desde mediados del siglo XV, los artistas del Renacimiento criticaron con dureza este estilo y lo descalificaron tildándolo de pobre y de bárbaro. Los maestros de obras góticos comenzaron a perder prestigio conforme lo ganaban los grandes creadores renacentistas.

Hacia 1500, el triunfo incontestable y la fama de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael, que se olvidaron del gótico y planearon sus obras, tanto pictóricas como arquitectónicas, según los cánones clásicos grecolatinos, condujo a los maestros de las catedrales, a sus diseños, a su forma de concebir los templos e incluso a su manera de trabajar, a una lenta agonía.

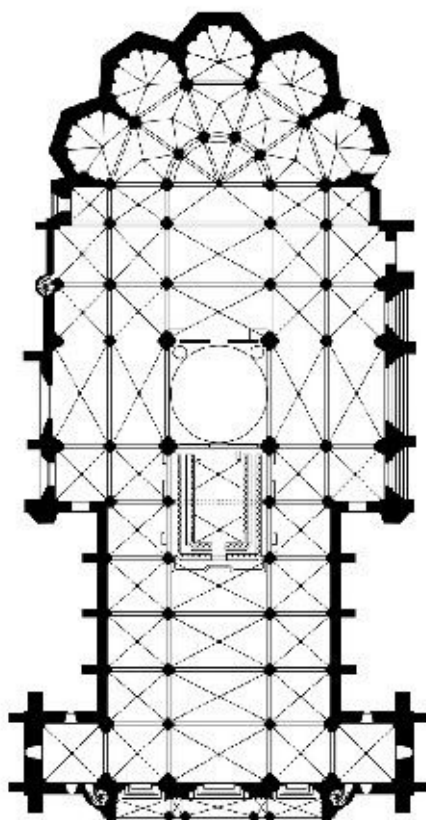
Pero el gótico se resistía a desaparecer, y durante más de un siglo convivió con el arte renacentista, a veces incluso en un intento de mezclar ambos estilos, lo que estéticamente resultaba confuso y poco armonioso. Muchas catedrales siguieron con sus talleres y su fábrica como en los tiempos más gloriosos de los siglos XII y XIII, completando bóvedas, torres y fachadas con arcos ojivales, pináculos flamígeros y programas iconográficos propios del gótico.

Incluso se pusieron en marcha catedrales enteras en estilo gótico, como una especie de monumental y prodigioso canto del cisne. En Múnich se erigió una catedral en ladrillo, entre 1468 y 1494, por los maestros Jörg von Halsbach y Lukas Rottaler. En Inglaterra se levantó la catedral de Bath, comenzada en 1499 en un gótico desbordante de curvas y efectos. Y en Francia, entre 1559 y 1601, se construyó la catedral de Orleans, la última gran obra gótica, con sus 136 metros de longitud. Pero no era sino el final del artificio. Muchas catedrales góticas presentaban a mediados del siglo XVI un aspecto inconcluso, con naves ni siquiera planteadas, como en Beauvais, o con torres a medio construir, como en Laon, donde se habían proyectado hasta ocho o tal vez nueve y sólo se erigieron cinco, o en Reims, donde ni siquiera se habían acabado las dos de la fachada principal de las siete que aparecían en el plano original.

En Portugal, el final del gótico se convirtió en un verdadero paroxismo decorativo; se trata del llamado estilo manuelino, desarrollado en su plena expresión entre 1495 y 1521, durante el reinado de Manuel I, aunque ya se anunciaban algunos de sus rasgos en el reinado anterior.



Planta de la catedral de Burgos (España), siglo XIII.



Planta de la catedral de León (España), siglo XIII.

En España, la mejora económica de la primera mitad del siglo XVI, algunas rentas llegadas tras la conquista de América y la unión dinástica de la Coronas de Castilla-León y de Aragón en la figura del emperador Carlos alentaron un auge de la construcción religiosa y civil, y fruto de ese impulso fue la edificación de varias catedrales. La de Astorga se comenzó a construir en 1471 por el maestro Rodrigo Gil de Hontañón, que incorporó elementos renacentistas. En 1498 se inició la de Plasencia, en la que se sucedieron varios maestros como Juan Francés, Juan Pérez, Diego Díaz, Enrique Egás o Juan de Álava, hasta que las obras quedaron interrumpidas —y así siguen hoy— a finales del siglo XVI.

En 1513 se construyó la de Salamanca, obra de Antón Egás, quien planteó una obra en la que altura y anchura no guardaban la armonía requerida en los templos góticos. El plan original recibió numerosas críticas y, por ello, en 1522 se optó por darle mayor altura, pasando de los 33 metros iniciales a los 39 finales. En la obra participaron los maestros Juan Gil de Hontañón y García Cubillas, que lograron acabarla en lo esencial en 1577.

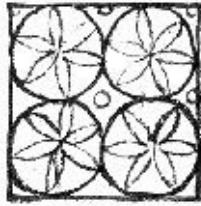
Segovia, una ciudad floreciente a causa del comercio de la lana, de la abundancia de su cabaña ganadera y de su amplio alfoz, derribó su vieja catedral románica y erigió una nueva, cuyas obras se extendieron entre 1525 y 1577, y en las que participaron los maestros Juan Gil de Hontañón, Rodrigo Gil de Hontañón y García Cubillas, los últimos constructores de catedrales góticas en la península Ibérica.

La última en construirse fue la de Almería. Las obras comenzaron sobre el solar de la antigua mezquita en 1534 y acabaron en 1569; ubicada en una suave colina frente al mar, su aspecto interior es de planta de salón, pero al exterior se le dio un aspecto de sólida fortaleza.

Las últimas catedrales se cubrieron con bóvedas estrelladas, de terceletes y de abanico, cada vez más complejas, como si se tratara de los últimos grandes fuegos de artificio de un estilo que parecía condenado a extinguirse para siempre.

9

El redescubrimiento del gótico



Del olvido a la reivindicación

La calificación que a finales del siglo xv algunos intelectuales del Renacimiento le dieron al gótico como arte propio de los bárbaros y el rechazo a cuanto sonara a Edad Media acabó por arrastrarlo a su desaparición a lo largo del siglo xvi. Durante los siglos xvii y xviii no se construyó en el estilo que, surgido a mediados del siglo xii, había monopolizado la arquitectura cristiana europea desde principios del siglo xiii hasta mediados del xv.

En el siglo xvi las catedrales góticas habían sido despreciadas, en el xvii fueron ignoradas y en el xviii varias de ellas sufrieron agresiones irreparables. En algún caso, como ocurrió con la de Orleans en 1588 al ser derruida por los protestantes, se destruyeron catedrales por razones de luchas religiosas.

La mayoría de las catedrales europeas sufrieron alteraciones entre los siglos xv y xx, modificándose con ello, a veces de manera muy notable, el espacio gótico que los maestros constructores habían concebido y, por tanto, los efectos que ese espacio provocaba en los espectadores. En las catedrales españolas se edificaron coros, algunos de una calidad artística extraordinaria, en el mismo centro de la nave mayor, variando notablemente el aspecto que ofrecía el trazado original y rompiendo las relaciones visuales de perspectiva, equilibrio, armonía y monumentalidad. Con esos artefactos en medio de la catedral, el impacto ya no era el mismo. En cambio, en las catedrales francesas no se produjo ese afán por construir coros para ubicar en ellos los sitials de los canónigos, por lo que la mayoría sí mantuvieron los valores visuales que perdieron las hispanas.

En el Siglo de las Luces y de la Razón, los daños propiciados por clérigos y arquitectos a las catedrales góticas supusieron la destrucción de un buen número de obras; fue una época nefasta para el gótico. La peor parte se la llevaron las vidrieras. Los coloristas vidrios medievales se consideraron inadecuados para la iluminación de los templos, y muchas de esas vidrieras fueron eliminadas para ser sustituidas por cristales transparentes que dejaran pasar la luz nítida del sol. Desde luego, el Siglo de la Razón no entendió nada de lo que suponían aquellas vidrieras ni de lo que representaban como manera de entender la relación entre la luz divina y el sentimiento humano.

Y no sólo fueron las vidrieras las que sufrieron agresiones en nombre de la Razón. También se ocultaron mediante encalado los colores con los que se habían pintado columnas, capiteles y algunas esculturas; y, tal vez en aras de acabar con una supuesta superstición, se destruyeron numerosos «laberintos» que fueron sustituidos por un suelo aséptico de losas de piedra sin ningún mensaje ni ninguna intención.

Durante el reinado de Luis XIV de Francia, el arte gótico se seguía considerando bárbaro y, curiosamente, oscuro. En pleno Barroco, las líneas rectas de los pilares y

las armónicas curvas de los arcos ojivales se veían como simples y austeras, nada más alejado del paroxismo estético dominante de la complejidad y las curvas vertiginosas del triunfante estilo barroco. Y como ya había ocurrido con los obispos del siglo XII que aspiraron a sustituir su tenebrosa catedral románica por otra en el nuevo estilo de la luz, no faltaron prelados que en el siglo XVII y buena parte del XVIII anhelaron derribar su catedral gótica para construir una nueva barroca, inundada de luz blanca y repleta de altares recargados de esculturas en los más forzados escorzos, relieves exagerados hasta lo inaudito y una decoración desbordante y excesiva.

Afortunadamente para las catedrales góticas, la situación de la economía europea no era tan boyante como en los siglos XII y XIII, y la sociedad del Barroco no estaba en condiciones de poner en marcha un ambicioso plan de nuevas catedrales. Sin embargo, esas limitaciones presupuestarias no impidieron que algunas catedrales vieran alterada su traza gótica.

Notre-Dame de París es un ejemplo palmario de lo ocurrido. A mediados del siglo XVII se puso en marcha una amplia campaña de reformas que tendieron a darle a la catedral de París un aspecto que hacía casi irreconocible el templo gótico bajomedieval. En pleno triunfo del Barroco, a finales del siglo XVII, el arquitecto Robert de Cotte demolió numerosas construcciones góticas de Notre-Dame, como el coro, algunas capillas, sepulturas de obispos y canónigos, y otras construcciones diversas. También se demolió el *jubé*, un retablo a modo de cortina calada de piedra, propio del siglo XV, ubicado a la altura del crucero, y se eliminaron algunas vidrieras para sustituirlas por vidrios blancos. Y se construyó el altar mayor, con la gran escultura de la Piedad, que había inspirado el rey borbón Luis XIII, rematada por una rotunda cruz de mármol blanco justo en el centro de la cabecera.

Pero si la del Barroco fue una mala época, la del Neoclásico lo fue mucho peor. En el siglo XVII los arquitectos habían alterado las catedrales añadiendo elementos superpuestos, en general retablos de yeso o de madera, encalados o capillas anexas, pero en el siglo XVIII se perpetraron destrucciones irreparables. En el año 1756 los canónigos de París consideraron que su catedral era demasiado oscura, y que la luz que bañaba el interior, tamizada por sus maravillosas vidrieras, no era la apropiada para un templo dedicado a la Virgen. Entonces se decidió destruir todas las vidrieras de colores que todavía quedaban en las ventanas, a excepción de las de los tres rosetones, que tal vez les debieron de parecer demasiado hermosas para destruirlas. Las ventanas quedaron cerradas con vidrios transparentes que fueron esmerilados para evitar que los rayos directos del sol quemaran las obras del interior, y además todo el templo se pintó en colores claros; con ello, el magnífico efecto lumínico que habían logrado los maestros del gótico se perdió para siempre.

El arquitecto Jacques-Germain Soufflot, autor del Panteón de París y protegido de Luis XVI, fue aún más lejos. En una intervención muy agresiva derribó la portada principal de Notre-Dame, llevándose por delante el tímpano donde se representaba el

Juicio Final, una de las obras maestras de la escultura gótica, y el pilar central con su escultura de la Virgen. La razón alegada para semejante destrozo fue bien peregrina: por la puerta medieval no cabían las enormes carrozas construidas para festejar las grandes procesiones litúrgicas de la Semana Santa, de modo que hubo que hacerla más amplia a costa de acabar con las esculturas del tímpano.

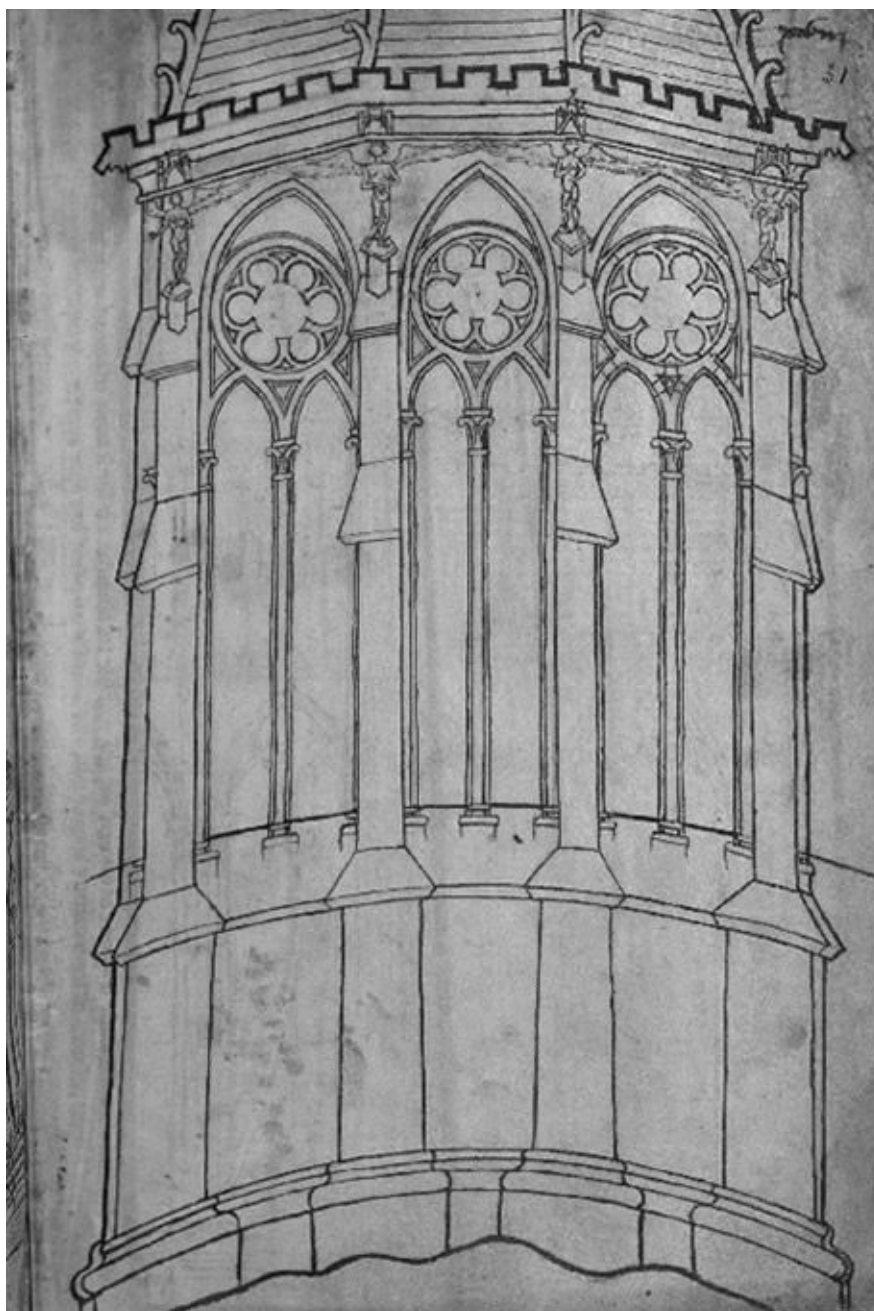
Y aún quedaba lo peor. En julio de 1789 estalló en París la Revolución. Con las calles convertidas en un caos y una vez tomada la cárcel de la Bastilla, algunos parisinos se dirigieron a la catedral. Los exaltados revolucionarios no veían en Notre-Dame otra cosa que el símbolo del poder de la monarquía y de la Iglesia que durante tantos siglos habían oprimido a las gentes más humildes. En 1792 el Estado se hizo cargo del edificio, al que se rebautizó como «Templo de la República». Pero pronto quedó olvidado, abandonado y saqueado. La esbelta flecha que remataba el crucero fue destruida en 1792.

El 23 de octubre de 1793, una turba de gentes descontroladas asaltó la catedral, se encaramó a la fachada principal y comenzó a derribar las 28 estatuas de la galería que representaban a los reyes de Judá citados en el Antiguo Testamento. Los asaltantes creían que aquellas figuras coronadas que miraban desde lo alto de la catedral eran las de los monarcas de Francia, es decir, los personajes a los que consideraban culpables de todos los males y afrentas causados por los poderosos a los débiles. Todas las estatuas fueron decapitadas y arrojadas al suelo. En las excavaciones realizadas en Notre-Dame en 1977 aparecieron restos de estas esculturas, que se conservan en el cercano Museo Nacional de Cluny, dedicado esencialmente a la Edad Media. Los destrozos también afectaron a otras estatuas y figuras de las portadas y de diversas partes del templo; muy pocas esculturas medievales quedaron a salvo de las depredaciones. Ni siquiera se salvaron las campanas, que fueron fundidas para convertirlas en cañones, incluida la conocida como «Emmanuel», una campana de trece toneladas con cuyos sonos París había recibido en los últimos siglos los anuncios de fiestas, funerales, guerras y paces.

Tras el triunfo de la Revolución y pasados los convulsos primeros años, Notre-Dame dejó de ser una catedral católica para transformarse en el templo del culto a la diosa Razón, a la cual se consagró el altar mayor. El propio Robespierre fue el encargado de establecer allí mismo el culto al Ser Supremo para convertirlo en un templo pagano. Incluso se llegó a instituir un día dedicado a la propia Razón, y éste fue el lugar elegido para celebrar, el 10 de noviembre de 1793, el aniversario de la República Francesa. Esa misma fecha fue proclamada como el Día de la Libertad por Pierre Gaspard Chaumette, revolucionario anticlerical guillotinado en 1794.

El ambiente que en esos años regía en la catedral era totalmente distinto al que tuvo cuando era un templo católico. Siguiendo cierta inspiración de la cultura clásica de la Antigüedad, bajo las bóvedas góticas paseaban jóvenes sacerdotisas de la filosofía y se celebraban cultos en honor a la diosa Razón, que se representaba por una joven mujer vestida con una túnica y cubierta con un sombrero. Algo similar

ocurrió en la catedral de Estrasburgo, que se convirtió en el templo de la Naturaleza.



Alzado del ábside de una catedral según Villard de Honnecourt (siglo XIII).

Pero pasados los primeros meses de euforia, la catedral parisina dejó de tener interés para los revolucionarios, y en 1794 se convirtió en un almacén de madera. Tras diez años de ocupación «revolucionaria», la catedral presentaba un aspecto deplorable. De su antiguo esplendor gótico sólo quedaba en pie la obra arquitectónica de piedra (columnas y cubiertas apenas), pues las vidrieras habían sido destruidas y las esculturas arrancadas o mutiladas. La falta de cuidado y de mantenimiento provocó un acelerado deterioro; a comienzos del siglo XIX, los pájaros entraban por los ventanales abiertos y construían sus nidos en las tribunas y en las cornisas.

Conforme se apaciguaron los fuegos de la Revolución, Francia recuperó la calma

y en 1801 el Estado firmó un concordato con la Santa Sede por el cual la Iglesia recuperaba el control de varias catedrales francesas, entre ellas Notre-Dame de París, donde el culto católico se restableció el 18 de abril de 1802. Se realizaron algunas obras menores a toda prisa y se llevó a cabo la limpieza y el cierre de ventanas para evitar mayores deterioros.

Pero a comienzos del siglo XIX la percepción estética del gótico comenzó a cambiar de manera sustancial. En el año 1802, François-René de Chateaubriand (1768-1848), fundador del romanticismo francés, publicó su influyente libro *El genio del cristianismo*, en el cual dedicó un capítulo a las iglesias góticas donde reivindicaba la belleza de este estilo y su capacidad para despertar o, en su caso, incentivar la espiritualidad, llegando a denominarlas «bosques sagrados». Chateaubriand aunaba su pasión por la historia nacional francesa, según los mitos románticos que comenzaban a expandirse por Europa, con su peculiar idea de la democracia como un tótem ideológico sagrado.

Tal vez por ello, pronto comenzaron a cambiar las cosas con respecto a la percepción del estilo gótico. Napoleón se coronó emperador de los franceses el 4 de diciembre de 1804; pudo haberlo hecho en los Inválidos o en el Panteón, templos neoclásicos, pero lo hizo en Notre-Dame y en presencia del papa Pío VII. El enorme cuadro que pintó con motivo de ese acontecimiento Jacques-Louis David entre 1805 y 1807 recoge una escenografía arquitectónica en la que la catedral gótica no es reconocible porque, para disimular el deterioro, durante la ceremonia de coronación imperial se tuvo que pintar y camuflar su mal estado y se erigieron decorados efímeros.

Las catedrales góticas comenzaban a ser reconocidas como obras de arte destacables y dignas de ser conservadas. En algunas regiones del antiguo Imperio alemán así lo entendieron. En 1831 se inauguró el crucero neogótico de la catedral de Maguncia. Poco antes, en 1824, los habitantes de la ciudad alemana de Colonia habían decidido reiniciar las obras de su inmensa catedral gótica, interrumpidas a finales de la Edad Media. La finalización de los trabajos se planteó como un reto formidable y, conforme éstos avanzaban, el sentimiento de unidad se fue acrecentando en la ciudad. Cuando en 1870 se produjo la unificación de la nación alemana, el emperador Guillermo II dio el empuje definitivo a estas obras. En 1880 se inauguró solemnemente esta catedral, cuya conclusión se presentó como el resultado del esfuerzo del pueblo alemán por su unidad, aunque las agujas de las torres aún tardaron algunos años en terminarse.

Pero el mantenimiento de una catedral era costoso y se requería de una gran inversión para restaurarla. Tanto es así que, mientras en Colonia optaban por continuar las obras inconclusas, en París algunos políticos pensaron que lo mejor sería derribar Notre-Dame y librarse así de los problemas que planteaba aquel edificio.

Hubo que esperar a que en 1831 Victor Hugo publicara *Nuestra Señora de París*

para que esta catedral, y por extensión otras muchas, se situara en el centro de todas las miradas. El efecto que desencadenó la novela fue inmediato. Los miles de lectores que tuvo y los centenares de críticas y comentarios que desencadenó promovieron un movimiento hacia la restauración de la catedral parisina, y no sólo por cuestiones artísticas, sino también por motivaciones religiosas. En 1830 había estallado la revuelta de la Comuna de París, y la Iglesia y las fuerzas conservadoras necesitaban ofrecer respuestas ideológicas a las crecientes demandas sociales.

En pleno auge del nacionalismo francés, las autoridades parisinas estimaron que restaurar Notre-Dame conllevaría una notable dosis de autoestima. Y así fue. En 1830 había sido nombrado inspector general de los monumentos de Francia —lo siguió siendo hasta 1847— el arquitecto Louis Vitet (1802-1873), erudito estudioso del arte medieval, que había puesto de manifiesto la relación entre el origen de la arquitectura gótica y la revolución social y cultural del siglo XII. Esas ideas nacionalistas y románticas, unidas al impacto de la novela de Victor Hugo, provocaron que en 1844 se decidiera restaurar Notre-Dame. Desde el Ministerio de Asuntos Religiosos se decidió encargar un concurso sobre el proyecto de restauración de Notre-Dame de París, que pretendía ser enormemente ambicioso. Lo ganaron los arquitectos Jean-Baptiste Lassus y Eugène Viollet-le-Duc en 1844.

Inglaterra fue el único país donde la arquitectura gótica disfrutó de reconocimiento en la Edad Moderna debido a que, ante el abandono de este estilo en Francia, su gran enemiga, los ingleses convirtieron al gótico en el estilo nacional. Cuando en 1745 se construyeron las torres de la iglesia de la abadía de Westminster, se hicieron en estilo neogótico, aunque la nueva catedral de San Pablo se erigió en estilo neoclásico, pese a su precedente gótica.

Antes de que Viollet-le-Duc iniciara su gran trabajo de recuperación del gótico francés, ya estaba en marcha en Inglaterra una de las obras civiles que más contribuyeron al renacimiento de la arquitectura gótica. En 1834 ardió el palacio de Westminster, en Londres, del que apenas quedaron algunas salas, entre ellas la llamada Westminster, construida en el siglo XII. El arquitecto Charles Barry fue el elegido para la reconstrucción de la sede del Parlamento británico, según un proyecto de arquitectura neogótica. Entre 1840 y 1870 se levantó este enorme edificio en estilo gótico perpendicular, que fue considerado como el estilo nacional británico en plena época victoriana. El nuevo edificio recuerda a una catedral, emulando la imagen del parlamento como «templo de la democracia» británica, incluso por sus torres, entre ellas la Victoria, de 98,5 metros, y la del Reloj, con el Big Ben, de 96.

Incluso en Italia se concluyeron en estilo neogótico catedrales medievales inacabadas, a veces con un alarde de exagerado paroxismo, como ocurrió con el remate de la fachada principal y los pináculos sobre las techumbres de la catedral de Milán, labrados en estilo neogótico flamígero a lo largo del siglo XIX, o en las abigarradas bóvedas de abanico de la catedral de Bath, trazadas en el siglo XIX interpretando un diseño del siglo XVI.

La obra de Eugène Viollet-le-Duc

El arquitecto Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), nacido en París en el seno de una familia acomodada, fue sin duda el gran protagonista de la revalorización de las catedrales góticas francesas a mediados del siglo XIX. Estudió arquitectura pero, una vez acabada la carrera, rechazó finalizar su formación en la Escuela de Bellas Artes y se dedicó a viajar por Francia tomando notas y apuntes en unos cuadernos, como había hecho seis siglos antes, en el período gótico, el también arquitecto Villard de Honnecourt.

Durante esos viajes se sintió fascinado por las catedrales góticas de su país, lo que le duró toda la vida, y hasta llegó a considerarlas como el elemento esencial de la nacionalidad francesa. En su obra *Diccionario razonado de la arquitectura francesa del siglo XI al XVI*, editado en fascículos entre 1854 y 1868, escribió: «A finales del siglo XII la erección de una catedral era una necesidad, porque era una resplandeciente protesta contra el feudalismo [...]. Las catedrales de los siglos XII y XIII son, desde mi punto de vista, el símbolo de la nacionalidad francesa y la más potente tentativa hacia la unidad.»

Sus primeros trabajos consistieron en actuaciones en la restauración de la Santa Capilla de París, la iglesia de Vézelay, las torres de la catedral de Amiens y la ciudadela medieval de Carcasona, que culminó en 1853; más tarde también intervendría en el castillo de Pierrefonds y en la catedral de Lausana. En 1842 ganó el concurso para la restauración de Notre-Dame de París junto con su colega Jean-Baptiste Lassus, que falleció antes de acabar las obras. En 1846 fue nombrado arquitecto-restaurador de la abadía de Saint-Denis, con lo cual tuvo en sus manos dos de las grandes obras de la arquitectura gótica.

Viollet-le-Duc tenía una idea clara sobre la restauración arquitectónica. En su opinión, el restaurador debía «devolver el edificio a su estado original», y dejarlo como él suponía que el primer arquitecto lo había ideado. Para ello estimaba necesario eliminar los añadidos que consideraba artísticamente «inferiores», de modo que lo que buscaba con sus intervenciones era alcanzar la unidad de estilo, incluso reconstruyendo según el plan original las partes del edificio que nunca habían llegado a construirse. Su concepto de restauración se sintetiza en la frase: «Restaurar un edificio no consiste en mantenerlo, repararlo o rehacerlo, sino en restablecerlo en un estado completo que puede no haber existido en un momento dado.» Es decir, había que sacrificar los diversos elementos arquitectónicos del edificio añadidos en las diversas épocas de la historia de su construcción, para presentarlo como una especie de foto fija en un momento determinado, aunque nunca hubiera presentado esa forma.

El problema radica en que Viollet-le-Duc se hizo una imagen estereotipada y romántica, casi exclusivamente «gótica», de la Edad Media, y a partir de ese

convencimiento diseñó y ejecutó todos los programas de los edificios que restauró. Por ello su labor como restaurador ha sido muy criticada, especialmente por los partidarios del conservacionismo, que lo acusaron de destruir piezas arquitectónicas y artísticas que no le gustaban o que no eran conformes a sus planes de «unidad de estilo». No obstante, de no haber sido por su afán de mantener en pie las catedrales góticas francesas, es probable que alguna de ellas hubiera desaparecido. Buena parte de la belleza y la grandiosidad que hoy exhibe el gótico francés se debe a la imaginación y a la intervención de este arquitecto.

Su gran obra como restaurador fue la catedral de Notre-Dame de París. Cuando en 1844 se hizo cargo de la restauración, se encontró con un edificio en muy mal estado, de modo que comenzó a intervenir en él con la intención de recuperar lo que creía que había sido el plan original del primer arquitecto anónimo, tanto en el edificio en sí como en las obras escultóricas y decorativas, también en las vitrinas. Empeñado en devolver a Notre-Dame el estado que, en su opinión, el primer arquitecto le había querido dar, contrató a los mejores escultores que pudo encontrar en el París de mediados del siglo XIX, y les encargó que tallaran las nuevas imágenes en el mismo estilo gótico en el que habían sido labradas las esculturas destruidas, para colocarlas en el lugar donde se habían ubicado las anteriores.

Las obras de restauración comenzaron en 1845, según un proyecto aprobado, aunque reducido después, por la Asamblea Nacional francesa. Tras siglos de abandono y agresiones, Notre-Dame se encontraba en unas condiciones deplorables: la famosa Puerta Roja estaba en ruinas, la mayoría de los pináculos se habían roto o desplomado, las portadas estaban destrozadas y sus frontones y tímpanos arrasados, parte de la estructura de la fachada y todas sus esculturas habían sido destruidas, la aguja sobre el tímpano había caído y las ventanas presentaban enormes deficiencias. Ante semejante panorama, Lassus y Viollet-le-Duc emprendieron la restauración — que pasó por penosas vicisitudes, entre ellas las dificultades económicas e incluso la muerte de Lassus en 1857—, trazando un plan integral y completo que se mantuvo hasta el final de las obras.

La idea obsesiva de los dos arquitectos restauradores, sobre todo de Viollet-le-Duc, era realizar una restitución minuciosa de todos los elementos perdidos o destruidos, incluida la imaginería medieval destrozada en el siglo XVIII y durante la Revolución, a fin de que la catedral retornara a su presunto aspecto original medieval; para ello se hacía imprescindible un intenso trabajo de documentación, atendiendo a los modelos escultóricos conservados en los programas iconográficos de las catedrales de Chartres, Amiens y Reims.

Se contrató a un grupo de escultores y canteros liderado por Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume. Algunos de esos canteros se habían formado en el importante taller que dirigía David de Angers. En los talleres de restauración se elaboraron moldes de yeso de las figuras que había que reponer y, una vez que se aprobaba su traza, eran esculpidas en piedra. Y así se hizo, una a una, con las más de cien estatuas

que se tallaron. Los dos arquitectos comprobaban una y otra vez que las esculturas fueran exactamente idénticas a las labradas en la Edad Media, fieles a los modelos de las que se copiaban, sin la menor concesión a la libertad creadora de los escultores del siglo XIX.

En la nueva composición de la fachada principal, Viollet-le-Duc obvió, si es que lo conocía, el programa iconográfico original del siglo XIII, en el que se representaban los reyes de Judá, que los revolucionarios habían confundido con los de Francia al destruirlos en 1793. Las nuevas esculturas se tallaron representando a 28 monarcas franceses.

También recompusieron los tres tímpanos destruidos en el siglo XVIII. En el central, dividido en tres pisos, colocó, una sobre otra, tres escenas: tres reyes y tres profetas leyendo pergaminos, la dormición de la Virgen acompañada por Cristo y los doce apóstoles y la coronación de la Virgen. En el pilar central que sustituyó al que se había deshecho en el siglo XVIII, ordenó tallar una imagen de la Virgen sosteniendo al niño y, en las jambas, ocho figuras de santos franceses, entre ellos Saint-Denis, que murió martirizado mediante decapitación en el año 286 en Montmartre y fue caminando hasta Saint-Denis, a diez kilómetros de distancia, con la cabeza en la mano. En la escena central, Cristo en majestad, con su madre y san Juan, asiste al pesaje de las almas. Se trata del Juicio Final: los pecadores son conducidos directamente al infierno acompañados por demonios, mientras abajo se desarrolla la resurrección de los muertos.

En la parte inferior derecha del tímpano, en la cornisa que hay bajo la escena de los muertos resucitando y saliendo de los ataúdes, puede leerse, con ayuda de prismáticos, una leyenda: «AN[NO] D[OMINI] M^oD^oCCC^oLIII^o. A[RMAN]D TOUSSAINT SC[UL]P[TOR] REST[AURAVIT].» Es decir: «Año del Señor de 1853. Armand Toussaint, escultor, lo restauró». El artista que por orden de Viollet-le-Duc talló estas esculturas dejó bien patente su nombre: se trataba de Armand Toussaint (1806-1862), profesor de la Escuela de Bellas Artes de París.

En la tercera portada se labraron escenas de la infancia de Jesús: la anunciación de la Virgen, el nacimiento de Cristo, la Epifanía... Y en el parteluz se colocó una copia de la figura del obispo Mauricio de Sully, el prelado fundador de la Notre-Dame gótica, cuya escultura original gótica, que todavía se mantenía *in situ*, fue trasladada más tarde al museo parisino de Cluny.

Conforme se iban tallando las nuevas esculturas, la catedral iba adquiriendo un aspecto cada vez más próximo al que hoy luce. En las obras de restauración se alteraron algunas piezas originales, alegando la necesidad de hacer esos cambios para evitar derrumbes. Por ejemplo, el rosetón sur, una de las piezas maestras de las vidrieras medievales, fue girado unos quince grados para que el enorme peso reposara sobre un eje completamente vertical, de modo que quedara asegurada su estabilidad.

La imaginación de Viollet-le-Duc, ya arquitecto único, comenzó a desbordarse

conforme la restauración de la catedral se iba acabando. A mediados del siglo XIX se había extendido por toda Europa una atracción por lo satánico y sus manifestaciones. Los católicos defendían que Notre-Dame se había levantado para espantar al diablo y alejarlo de París. Y así, Viollet-le-Duc ordenó la labra de un conjunto de fabulosas gárgolas fantásticas y grotescas figuras monstruosas y demoníacas que fueron ubicadas por el exterior de toda la catedral. Todavía hoy esas figuras miran hacia la ciudad amenazadoras, como vigilando o acechando, quién sabe, a la ciudad de París.

El remate final fue la construcción de la nueva aguja sobre el crucero, de 96 metros de altura. Esta impresionante obra fue ejecutada por el maestro Henri Georges, apodado *el Angevino*. Este artesano era un conocido maestro carpintero que también trabajó en la aguja de la abadía del Monte Saint-Michel. Georges formaba parte de una sociedad secreta parisina que se autodenominaba *Devoir de Liberté* («Deber» o, mejor, «Trabajo de Libertad»). En la base de la aguja, los constructores del siglo XIX colocaron una placa en la que todavía se lee en francés lo siguiente: «Esta flecha fue construida en el año 1859. M[onsieur] Viollet-le-Duc era arquitecto de la catedral. Ballu era maestro carpintero. Georges era amasador de los compañeros de Trabajo de Libertad.» En la placa se ven un compás y una escuadra enlazados, que son a la vez los símbolos de los constructores medievales y de los masones modernos. En el París del siglo XIX, las sociedades herméticas de todo tipo pululaban por doquier, y las había prácticamente en todas las profesiones. Es probable que los que integraban la denominada *Devoir de Liberté* se consideraran los auténticos herederos de la sabiduría y la técnica de los constructores de las catedrales góticas.

Desde luego, que esa sociedad era una cofradía dotada de características especiales lo ratifica un acontecimiento luctuoso que tuvo lugar allí mismo. La aguja está rematada por un gallo de bronce, el animal totémico de los franceses, que pesa ochenta kilos. En el momento de colocarlo en su lugar en el extremo de la aguja, tarea que resultaba muy peligrosa, un joven artesano llamado Remy, natural de la localidad de Charentes, lo cargó a sus espaldas y trepó ascendiendo hasta los 96 metros con un peso similar al suyo; no había otra manera de colocarlo allá arriba. Cuando alcanzó la cima, Remy estaba agotado, perdió las fuerzas y cayó sobre el tejado de la catedral. Murió en el acto. Dos días después, quinientas personas se reunieron para formar un círculo dándose la mano alrededor de Notre-Dame. Eran sus compañeros quienes aparentemente le ofrecían este homenaje: un círculo de seres humanos que rodeaba por completo el templo. ¿Se trataba de un homenaje al compañero fallecido en el ejercicio de su trabajo o también estaban realizando un acto ritual de purificación?

Por fin, el 31 de mayo de 1864, monseñor Darboy, arzobispo de París, celebró una misa solemne en la que dedicó a la Virgen María el templo restaurado.

Los trabajos de restauración que emprendió a lo largo de su vida profesional Viollet-le-Duc han desencadenado numerosas críticas de todo tipo, pero es indudable que ha sido uno de los arquitectos más importantes e influyentes de la arquitectura

mundial del siglo XIX, y que la visión actual de las catedrales góticas debe mucho a su actuación. De hecho, él fue el primer arquitecto que estudió los sistemas estructurales de las obras que iba a restaurar antes de proceder a su intervención.

La fascinación por las catedrales góticas

El urbanista Barón Haussmann (1809-1891), ministro de Napoleón III, diseñó una gigantesca remodelación urbana de París. Tras su intervención entre 1852 y 1880, la ciudad cambió de aspecto; se abrieron grandes bulevares y enormes plazas, y la ciudad de callejas estrechas e intrincadas de la Edad Media pasó a ser un recuerdo. En los alrededores de Notre-Dame, Haussmann derribó una gran cantidad de casas y edificios que rodeaban la catedral y, por primera vez desde su construcción, se pudo contemplar toda su grandiosidad desde la nueva plaza abierta ante la fachada principal. En la plaza de Notre-Dame pueden leerse los nombres —inscritos en las placas colocadas sobre el suelo ante la catedral— que identifican los edificios que Haussmann ordenó demoler entre 1860 y 1880, para despejar un gran espacio que permitiera contemplar en su plenitud la fachada de la catedral recién restaurada por el arquitecto Viollet-le-Duc. En aquel solar se habían agolpado iglesias, palacios, casas y tiendas; todo ello fue sacrificado para que la fachada principal de Notre-Dame y el lateral sur ofrecieran una perspectiva como ninguna otra catedral de Europa podía mostrar.

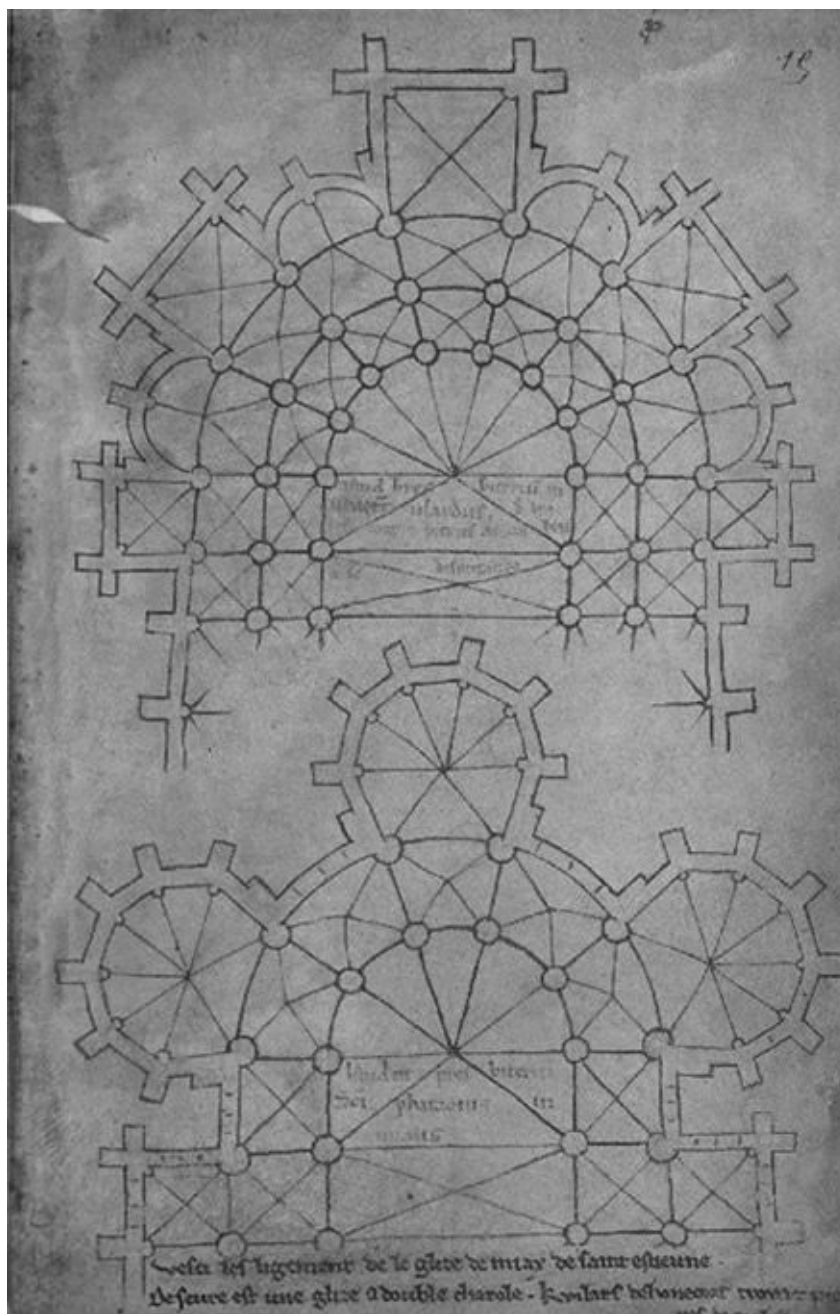
En la mayoría de las ciudades medievales, las catedrales estaban rodeadas de barrios con calles muy estrechas que apenas dejaban vislumbrar su grandiosidad. Era en el interior donde se percibía toda la grandeza de estas construcciones. Pero las plazas que se abrieron, sobre todo ante sus portadas principales, ofrecieron una nueva e impactante perspectiva.

La novela de Victor Hugo y los trabajos de Violletle-Duc hicieron mucho por la reivindicación y la recuperación de las catedrales góticas, pero las obras de demolición de construcciones anexas y la abertura de amplios espacios en sus entornos en la segunda mitad del siglo XIX ofrecieron a los habitantes de las ciudades una visión monumental, hasta entonces inédita, de sus más relevantes edificios.

Pero los peligros regresaron una vez más. En 1871, los revolucionarios de la Comuna de París amenazaron con destruir la catedral; varios bancos y algunos otros muebles fueron apilados en el centro de la nave, y les prendieron fuego. Notre-Dame estuvo a punto de arder y se hubiera perdido de no haber mediado la rápida intervención de los parisinos, que acudieron a apagar el incendio.

Artistas y escritores volvieron entonces sus ojos hacia las catedrales góticas, y lo que vieron los dejó asombrados. El poeta Charles Baudelaire (1821-1867) vivió varios años en la isla de San Luis, desde donde podía ver cada día el ábside de Notre-Dame. El autor de *Las flores del mal*, en su permanente delirio, escribió: «Bosques

inmensos, me asustáis como catedrales.» Paul Verlaine (1844-1896) no le fue a la zaga y escribió unos versos en los que decía: «Guiado por la locura única de la Cruz, / Sobre tus alas de piedra, ¡oh, loca catedral!»



Plantas de dos ábsides, de doble y simple girola, según Villard de Honnecourt (siglo XIII).

Marcel Proust (1871-1922) también quedó impactado. El 1 de agosto de 1904 escribió en *Le Figaro* un artículo titulado «La muerte de las catedrales», donde se asombraba ante la visión de estos edificios. Y en 1913, con motivo de la edición de su libro *Por el camino de Swann*, no dudó en comparar la complejidad de la estructura literaria de su novela con la arquitectónica de una catedral gótica.

A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, aquellos inmensos monumentos de piedra ya no eran indiferentes para nadie. Claude Monet (1840-1926), el más

genuino representante de la pintura impresionista francesa, realizó treinta y un cuadros con un único tema: la fachada gótica de la catedral de Ruán —cuyo tejado había ardiendo el 15 de septiembre de 1822—, pintada bajo distintas condiciones de luz. El resultado se convirtió en el conjunto de cuadros más importante de la pintura impresionista. Monet le escribió a su amigo Clemenceau, crítico de arte, relatándole sus impresiones al pintar esta serie; y el propio Clemenceau, en un trabajo publicado en 1896, escribió refiriéndose a ella: «La misma piedra se transforma en sustancia orgánica, y puede sentirse cómo cambia de la misma manera que un instante es sucedido por otro [...]. El gran templo es en sí mismo un testamento de la unificadora luz del sol, y lanza su gran masa contra el brillo del cielo.»

El escultor Auguste Rodin (1840-1917) recibió un impacto similar; tras recorrer media Francia para ver sus catedrales góticas, escribió el libro *Las catedrales de Francia*, que se editó en 1914. El autor de *El pensador* escribió: «La catedral es la síntesis del país, toda nuestra Francia está en las catedrales.»

Incluso la música se ocupó de las catedrales. El compositor Claude Debussy (1862-1918) compuso en 1910 un preludio para piano titulado *La catedral sumergida*, inspirado en una leyenda que discurre en la fabulosa ciudad de Ys, que la tradición ubica en la costa de Bretaña y donde se construyó una catedral bajo el nivel del mar, de tal manera que, cuando subía la marea, había que cerrar las puertas para que el agua no penetrara en su interior.

Definitivamente, a comienzos del siglo xx las catedrales góticas europeas se habían convertido ya en un patrimonio nacional que proteger y del que enorgullecerse.

La construcción del Parlamento británico en estilo neogótico y las actuaciones restauradoras de Viollet-le-Duc en las catedrales góticas francesas provocaron lo que se llamó el *gothical revival*, es decir, una verdadera pasión por construir, en Europa y también en América, en este estilo.

El *gothical revival* llegó pronto a Estados Unidos. A mediados del siglo xix, el tradicional gusto norteamericano por el estilo clásico, bajo cuya inspiración se construyeron muchos de los edificios públicos del nuevo país, independiente desde 1776, mudó hacia el gótico. Así, cuando la diócesis de Nueva York decidió construir su gran catedral dedicada a san Patricio, eligió el proyecto del arquitecto James Renwick Junior, que lo ejecutó entre 1858 y 1865. Desde el plan hasta la concepción ideológica, esta catedral imitó lo que eran las catedrales góticas en las ciudades de la Baja Edad Media. La de San Patricio es una iglesia de planta de cruz latina con tres naves, que sigue los modelos de las grandes catedrales francesas del siglo xiii. Cuando se erigió, era el edificio más alto de la ciudad, con sus dos torres de cien metros de altura, aunque ese estatus le duró poco tiempo.

Y, al igual que en la Edad Media los obispos y las ciudades rivalizaban por tener la catedral más grande y más alta, el obispo de la Iglesia episcopal de Estados Unidos quiso alzar en Nueva York una catedral que superara en tamaño a la católica de San

Patricio. En 1892 comenzaron las obras de la que se planeó como la mayor catedral del mundo, en principio pensada en estilo neorrománico, pero que enseguida se cambió por el neogótico. En la primera década del siglo XXI se han construido dos tercios del total del templo, que tiene 183 metros de largo en una planta de cruz latina con tres naves. Los neoyorquinos la conocen como «San Juan el Inacabado».

En 1867, Hungría logró alcanzar la autonomía dentro del Imperio austro-húngaro y se dotó de un parlamento propio. Emulando al que se había construido en Londres medio siglo antes, los húngaros edificaron el suyo entre 1885 y 1904 según el plan neogótico del arquitecto Imre Steindl. El edificio, con planta de cruz, semeja una catedral, con una inmensa cúpula central que recuerda a la de Santa María de las Flores de Florencia y una fachada al río Danubio con dos torres rematadas por pináculos.

En algunos países de Iberoamérica, la pasión por el neogótico, llegada tanto de Europa como de Estados Unidos, hizo furor. En 1884 comenzó en Argentina la construcción de la gran catedral de la Inmaculada Concepción del Plata, que no se acabó hasta 1932. Edificada con planta de cruz latina y cinco naves y de 112 metros de longitud, está inspirada en las catedrales de Amiens y Colonia, aunque, al estar realizada en ladrillo, su aspecto recuerda a las catedrales medievales de los países del norte de Europa.

En 1890, el gobierno de Ecuador promovió la construcción de la catedral de la Consagración de Jesús en Quito, aunque las obras no finalizaron hasta 1988. El plan original estaba basado en la catedral de Bourges, aunque luego el arquitecto, el francés Emilio Tarlier, lo modificó para asemejarlo más a la de Nuestra Señora de París en planta y a la de San Patricio de Nueva York en detalles exteriores. Con planta basilical de tres naves y 140 metros de longitud, es la mayor catedral neogótica de Sudamérica.

A España también llegó la nueva pasión por el gótico, aunque algo más tarde que en el resto de Europa. El filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955), en su obra *La deshumanización del arte*, editada en 1925, escribió: «Yo no sabía que dentro de una catedral gótica habita siempre un torbellino; ello es que apenas puse el pie en el interior fui arrebatado de mi propia pesadez sobre la tierra.»

En el siglo XX, el estilo neogótico se ha seguido utilizando en algunas catedrales de nueva construcción, especialmente en aquellas donde se ha pretendido ofrecer un profundo tono de espiritualidad; pero a la vez, la palabra «gótico» ha derivado hacia un tipo de expresión artística que se ha identificado con lo oscuro, un estilo de tonos negros y rasgos tenebrosos. En general, las ciudades que disponen de una catedral gótica entre su patrimonio la han sabido proteger y restaurar, conscientes de la riqueza que atesora y de la atracción que emite hacia los visitantes.

Ocho siglos y medio después del origen y la difusión por Europa occidental de la catedral gótica, la impresión que tantos filósofos, poetas, escritores, pintores, arquitectos e intelectuales han vivido ante la luz de sus vidrieras o bajo la

contemplación de sus pétreas bóvedas sigue siendo la misma que inunda el espíritu de cualquier persona sensible que se adentra entre las naves de algunas de ellas. Porque fueron construidas para asombrar, y porque su presencia sigue despertando sensaciones prodigiosas y emociones apasionantes.

Bibliografía

La época y la cultura del gótico

AURELL, Martin, *L'empire des Plantagenêt, 1154-1224*, París, 2003.

BALLANTI, Graziella, *Pietro Abelardo. La rinascita scolastica del XII secolo*, Florencia, 1995.

BARTLETT, Robert, *La formación de Europa. Conquista, colonización y cambio cultural. 950-1350*, Valencia, 2003.

BENSON, R. L., y G. CONSTABLE, *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Oxford, 1982.

BERMEJO, J. M., *La vida amorosa en la época de los trovadores*, Madrid, 1996.

BISSON, Thomas N., *La crisis del siglo XII*, Barcelona, 2010.

BLACK, A., *El pensamiento político en Europa, 1250-1450*, Cambridge, 1996.

BLOMME, Yves, *Poitou gothique*, París, 1993.

BONELL, Carmen, *La divina proporción*, Barcelona, 1999.

BRÉHIER, Émile, *La filosofía de la Edad Media*, México D. F., 1959.

BROOKE, Ch., *Europa en el centro de la Edad Media (962-1154)*, Madrid, 1973.

BÜLHER, J., *Vida y cultura en la Edad Media*, México D. F., 1946.

CAHILL, Thomas, *Los misterios de la Edad Media*, Barcelona, 2007.

CARDINI, F., *L'invenzione dell'occidente. Come la Cristianità europea divenne occidentale*, Chieti, 1995.

CHENU, M. D., *La Théologie au XIII^e siècle*, París, 1957.

COOMARASWAMY, A. K., *Teoría medieval de la belleza*, Barcelona, 1987.

DUBY, Georges, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, 1990.

—, *La época de las catedrales. El arte y la sociedad, 980-1420*, Madrid, 1993.

ECO, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, 1997.

—, *Historia de la belleza*, Barcelona, 2004.

FERRUOLO, S. C., *The Origins of the University. The Schools of Paris and their Critics, 1100-1215*, Stanford, 1985.

GANDILLAC, M. de, y otros, *Abélard, le Dialogue, la Philosophie de la Logique*, Ginebra, 1981.

GANDILLAC, M. de, y E. JEAUNEAU, *Entretiens sur la Renaissance du XIII^e siècle*, París-La Haya, 1986.

GARCÍA GUAL, Carlos, *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XIII: el amor cortés y el círculo artúrico*, Barcelona, 1997.

GÉNICOT, Leopold, *El espíritu de la Edad Media*, Barcelona, 1963.

—, *Europa en el siglo XIII*, Barcelona, 1970.

- GILSON, Étienne, *El espíritu de la filosofía medieval*, Madrid, 1981.
- , *La filosofía en la Edad Media*, Madrid, 1966.
- GUENÉE, B., *Histoire et Culture historique dans l'Occident Médiéval*, París, 1980.
- GURIÉVICH, Aarón, *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, 1990.
- HAY, D., *Europa en los siglos XIV y XV*, Madrid, 1978.
- HEERS, Jacques, *La invención de la Edad Media*, Barcelona, 1996.
- HERR, F., *El mundo medieval. Europa 1100-1350*, Madrid, 1963.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1978 (1931).
- KLEINSCHMIDT, Harald, *Comprender la Edad Media. La transformación de ideas y actitudes en el mundo medieval*, Madrid, 2009.
- LE GOFF, Jacques, *L'apogée de la chrétienté, v. 1180- v. 1330*, París, 1982.
- , *Los intelectuales en la Edad Media*, Barcelona, 1986.
- , *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, 1987.
- , *Lo maravilloso y lo cotidiano en la Edad Media*, Barcelona, 1988.
- , *El hombre medieval*, Madrid, 1997.
- , *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, 2002.
- , *Héroes, maravillas y leyendas de la Edad Media*, Barcelona, 2010.
- LECLERQ, J., *Saint Bernard et l'esprit cistercien*, París, 1966.
- LEMOINE, M., *Théologie et platonisme au XIIIe siècle*, París, 1998.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., *La dama como obra maestra de Dios*, México D. F., 1980.
- LIVIO, Mario, *La proporción áurea*, Barcelona, 2006.
- MUNDY, J., *Europa en la Alta Edad Media (1150-1309)*, Madrid, 1978.
- MURRAY, A., *Razón y sociedad en la Edad Media*, Madrid, 1982.
- NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1978.
- PASTOREAU, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, 2006.
- PAUL, Jacques, *La Iglesia y la cultura en Occidente (siglos IX al XII)*, Barcelona, 1988.
- , *Historia intelectual del Occidente medieval*, Madrid, 2003.
- PÉREZ GAMBINI, C., *La cultura medieval*, Madrid, 1979.
- PERNOUD, Régine, *La mujer en el tiempo de las catedrales*, Barcelona, 1982.
- POLY, Jean-Pierre, Andrés VAUCHEZ y Robert FOSSIER, *El despertar de Europa, 950-1250*, Barcelona, 2001.
- POWER, David, *El cenit de la Edad Media*, Madrid, 2006.
- SARANYANA, Josep-Ignasi, *La filosofía medieval*, Pamplona, 2007.
- SAUERLÄDER, W., *Le monde gothique*, París, 1989.
- SCHLOSSER, JULIUS VON, *El arte en la Edad Media*, Barcelona, 1981.
- SORALUCE BLOND, José Ramón, *Historia de la Arquitectura restaurada. De la*

Antigüedad al Renacimiento, La Coruña, 2008.

SOUTHERN, R. W., *Platonism, Scholastics Method and the School of Chartres*, Reading, 1979.

TARNAS, Richard, *La pasión de la mente occidental*, Gerona, 2008.

TUCHMAN, Barbara W., *Un espejo lejano. El calamitoso siglo XIV*, Barcelona, 1978.

VAUCHEZ, André, *La espiritualidad del Occidente medieval*, Madrid, 1985.

VERDON, Jean, *Sombras y luces de la Edad Media*, Madrid, 2006.

VERGER, J., *La renaissance du XII^e siècle*, París 1997.

VV. AA., *Abélard et son temps*, París, 1979 (1908).

WHITE, Lynn, *Tecnología medieval y cambio social*, Buenos Aires, 1973.

ZUMTHOR, Paul, *Le puit de Babel*, París, 1979.

—, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, 1995.

Catedrales góticas

ACKLAND, J. H., *Medieval Structure. The Gothic Vault*, Toronto, 1972.

ALONSO GARCÍA, G., *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*, Lérida, 1976.

ALONSO RUIZ, Begoña, *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasineses*, Santander, 2003.

—, *Los últimos arquitectos del gótico*, Madrid, 2010.

—, *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, 2011.

AMBELAIN, Robert, *Dans l'ombre des cathédrales*, Bussière, 2001.

ANDREWS, F. B., *The Medieval Builder and his Methods*, Oxford, 1925.

ANTONETTI, Guy, *Gothique en Picardie*, París, 1975.

AUBERT, Marcel, *Notre-Dame de Paris: les plus anciennes croisées d'ogives*, París, 1934.

—, *Le Gothique à son apogée*, París, 1964.

—, *Gothic cathedrals of France and their Treasures*, Londres, 1959.

—, *La cathédrale de Chartres*, París, 1952.

AUBERT, M., y J. TERRIER, *La architecture française à l'époque gothique*, París, 1943.

AZCÁRATE, José María, *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, 1958.

—, *El protogótico hispánico*, Madrid, 1974.

—, *Arte gótico en España*, Madrid, 2007.

BACHMANN, Erich (ed.), *Gothic Art in Bohemia*, Oxford, 1977.

- BAILLEUX, Natalie, *Notre-Dame de Paris*, París, 1993.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, 1983.
- BARNES, C. F., *Villard de Honnecourt. The Artist and his Drawings: a Critical Bibliography*, Boston, 1982.
- BARRALI ALTET, X., *La España gótica. Cataluña, 1. Tarragona y Lérida*, Madrid, 1987.
- BECHMANN, Roland, *Les racines des cathédrales*, París, 1981.
- , *Villard de Honnecourt. La pensée technique et sa communication*, París, 1991.
- BECHMANN, Roland, Alain ERLANDE-BRANDENBURG, J. GIMPEL y Régine PÉROUD, *Cuaderno de dibujos de Villard de Honnecourt*, Madrid, 2001.
- BERNARD, Philippe, *Métiers du bâtiment et techniques de construction à Aix-en-Provence à la fin de l'époque gothique (1400-1550)*, Aix-en-Provence, 1995.
- BIDEAULT, Maryse, y Claudine LAUTIER, *Île de France gothique. 1. Les églises de la vallée de l'Oise et de Beauvaisis*, París, 1987.
- BINDING, Gunther, *Le gothique rayonnant: le temps des cathédrales*, París, 1999.
- BLONDEL, Jean-François, *Le Moyen Âge des cathédrales*, París, 2007.
- BOËTHIUS, G., y L. ROMDAHL, *Uppsala domkyrka 1258-1435*, Uppsala, 1935.
- BONY, J., *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley, 1983.
- BOTTINEAU, Yves, *Notre-Dame de Paris et la Sainte Chapelle*, París, 1966.
- , *Haute-Normandie gothique*, París, 2001.
- BRANNER, Robert, *La cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*, Bourges, 1962.
- , *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, Londres, 1965.
- BUESA CONDE, Domingo (ed.), *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, 1987.
- BURCKHARDT, Titus, *Chartres y el nacimiento de una catedral*, Barcelona, 1999.
- CALI, François, *L'ordre ogival*, París, 1963.
- CAMILLE, Michael, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, 2000.
- , *Arte gótico, visiones gloriosas*, Madrid, 2005.
- CARRERAS Y CANDI, F., «Les obres de la catedral de Barcelona, 1298-1445», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VII (1913-1914), pp. 22-30, 128-136, 302-317 y 510-515.
- CASSANELLI, R. (ed.), *Talleres de arquitectura en la Edad Media*, Barcelona, 1995.
- CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO, Francisco A., y Manuel J. SALAMANCA LÓPEZ, *La catedral. Símbolo del renacer de Europa*, Cuenca, 2010.
- CHAUDET, Paul (ed.), *Merveilleuse Notre-Dame de Lausanne. Cathédrale*

bourguignonne, Lausana, 1975.

CHECA, Fernando, y Bernardo GARCÍA (eds.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, 2005.

CHICÓ, Mário T., *A arquitectura gótica em Portugal*, Lisboa, 1968.

CHUECA, Fernando, *La catedral nueva de Salamanca*, Salamanca, 1951.

—, *Historia de la arquitectura occidental. Gótico en Europa*, Madrid, 2000.

CIRICI PELLICER, A., y J. GUMÍ CARDONA, *L'art gòtic català. L'arquitectura dels segles XIII i XIV*, Barcelona, 1974.

CLARK, Kenneth, *The Gothic Revival. A Study in the History of Taste*, Londres, 1928.

COLOMBIER, Pierre du, *Les chantiers des cathédrales*, París, 1973.

CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Arquitectura alfonsí*, Sevilla, 1974.

—, *Los constructores de la España medieval*, Sevilla, 2006.

COMPANYS I FERRERONS, I., y N. MONTARDIT I BOFARULL, «Relació d'obrers, treballs i materials consignats al llibre de l'obra de la Seu de Tarragona, anys 1335-1338», *Universitas Tarraconensis*, 10 (1992), pp. 283-303.

CORRAL LAFUENTE, José Luis (ed.), *La Seo del Salvador. Catedral metropolitana de Zaragoza*, Zaragoza, 2000.

—, «Los constructores del gótico. Catedrales», *Historia National Geographic*, 18 (2005), pp. 63-77.

—, «La simbología de los templos góticos. El lenguaje de las catedrales», *Historia National Geographic*, 40 (2007), pp. 78-91.

—, «El apogeo del gótico. Notre Dame de París», *Historia National Geographic*, 49 (2008), pp. 2-15.

—, «Los masones. Constructores de catedrales», *Historia National Geographic*, 102 (2012).

CORROYER, Edmond, *L'Architecture gothique*, París, 1981.

CRÉPIN-LEBLOND, Thierry, *La cathédrale Notre-Dame de París*, París, 2000.

DEUHLER, Florens, *Gothic Art*, Londres, 1973.

DIAS, P., *A arquitectura gótica portuguesa*, Lisboa, 1994.

DOMENGE I MESQUIDA, J., *L'obra de la Seu. El procés de la construcció de la catedral de Mallorca en el trescents*, Palma, 1995.

DUBY, Georges, *San Bernardo y el arte cisterciense*, Madrid, 1992.

DURÁN GUDIOL, Antonio, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, 1991.

DURAND, G., *Monographie de l'église Notre-Dame. Cathédrale d'Amiens*, 3 vols., París, 1901-1933.

EGBERT, V. M., *The Medieval Artist at Work*, Princeton, 1967.

EGGER, Anne, *Amiens, la cathédrale peinte, 1220-1270*, París, 2000.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *L'Art gothique*, París, 1983.

- , *Notre-Dame de Paris*, París, 1991.
- , *La catedral*, Madrid, 1993.
- , *Quand les cathédrales étaient peintes*, París, 1993.
- ESPAÑOL, Francesca, *El gótico catalán*, Barcelona, 2002.
- FALCÓN, T., *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla, 1980.
- FAVIER, Jean, *L'univers de Chartres*, París, 1988.
- FITCHEN, John, *The Construction of Gothic Cathedrals*, Oxford, 1961.
- FRANCASTEL, Pierre, *Frontières du Gothique*, París, 1970.
- FRANKL, Paul, *Arquitectura gótica*, Madrid, 2002 (1960).
- FREIGANG, Christian, *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1999.
- FREIXAS I CAMPS, Pere, «Antoni Canet, maestro mayor de la Seo de Gerona (1417-1426)», *Revista de Gerona*, 44 (1972), pp. 50-60.
- , *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Barcelona, 1983.
- GARCÍA MELERO, José Enrique, *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración. La incidencia del neoclasicismo en el gótico*, Madrid, 2001.
- GILLE, B., *Les bâtisseurs des cathédrales*, París, 1986.
- GIMPEL, J., *Les bâtisseurs des cathédrales*, Bourges, 1973 (1958).
- GOLDSTREAM, N., *Les maçons et les sculpteurs*, París, 1992.
- GÓMEZ, Rebeca Eugenia, *Gótico y Renacimiento*, Madrid, 2010.
- GÓMEZ DE CÓZAR, Juan Carlos, *Cul de Lampe. Adaptación y disolución del gótico en el reino de Sevilla*, Sevilla, 2009.
- GÓMEZ RASCÓN, Máximo, *La catedral de León. Cristal y fe*, León, 1998.
- , *Las vidrieras de la catedral de León*, 2 vols., León, 2000.
- GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa, *Historia del arte de la Baja Edad Media*, Madrid, 2010.
- GRODECKI, L., *Arquitectura gótica*, Madrid, 1977.
- GUÉNET, François, y Aline KINER, *La cathédrale, livre de pierre*, París, 2004.
- GUIJARRO GONZÁLEZ, Susana, *Maestros, escuelas y libros. El universo cultural de las catedrales en la Castilla medieval*, Madrid, 2004.
- HARVEY, J., *The Master Builders. Architecture in the Middle Ages*, Londres, 1971.
- HOAG, J. D., *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985.
- HOMS RAURICH, G., «Los constructores de la catedral de Gerona: aportación a su estudio (1367-1377)», *Cuadernos de Historia Económica de Cataluña*, 17 (1977), pp. 75-157.
- HOUVET, Étienne, *Chartres. Guía de la catedral*, Chartres, 2002.
- ICHER, F., *Les ouvriers des cathédrales*, París, 1998.
- JACOBS, D., *Los constructores de catedrales de la Edad Media*, Barcelona, 1974.
- JACQUES PI, Jessica, *La estética del románico y el gótico*, Madrid, 2003.

- JAMES, John, *The Contractors of Chartres*, Dooralong, 1979.
- JANTZEN, H., *Arquitectura gótica*, Buenos Aires, 1959.
- KATZENELLENBOGEN, Adolf, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Londres, 1959.
- KARGE, Henrik, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y en España*, Valladolid, 1995.
- KIMPEL, D., y R. SUCKALE, *L'Architecture gothique en France, 1130-1270*, París, 1990.
- KOCH, J., *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Nueva York, 1956.
- KRAUS, Henry, *À prix d'or: le financement des cathédrales*, París, 1991.
- KURMANN, Peter, *La façade de la cathédrale de Reims*, 2 vols., París, 1987.
- KUTAL, Albert, *L'art gothique de Bohême*, Praga, 1971.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, y Cristina MONTERDE ALBIAC, «Un libro de fábrica de la Seo de Zaragoza del año 1346», *Aragón en la Edad Media*, VIII (1989), pp. 363-381.
- LAMBERT, Elie, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1990.
- LEFRANÇOIS-PILLION, L., *Maîtres d'oeuvres et tailleurs de pierre des cathédrales*, París, 1949.
- LIAÑO, Emma, *Gótico*, Madrid, 2003.
- LIAÑO MARTÍNEZ, J., «Un estudio de fisonomía urbana: el proceso constructivo de los templos góticos tarraconenses con motivo de la peste negra de 1348», *Universitas Tarraconensis*, 6 (1983-1984), pp. 71-82.
- MACAULAY, David, *Nacimiento de una catedral en el siglo XIII*, Barcelona, 1984.
- MÂLE, Émile, *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986.
- , *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*, Madrid, 2011.
- MARÍAS, Fernando, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, 1992.
- MARTINDALE, Andrew, *El arte gótico*, Barcelona, 1994.
- MARTÍNEZ PRADES, José Antonio, *Los canteros medievales*, Madrid, 2001.
- MAYER, A. L., *El estilo gótico en España*, Madrid, 1960.
- MINNE-SÈVE, V., y H. KERGALL, *La France romane et gothique*, París, 1990.
- NAERT, D., *Le labyrinthe de la cathédrale de Reims*, París, 1996.
- NAVARRO ESPINACH, Germán, «La industria de la construcción en los países de la Corona de Aragón (siglos XIII-XVI)», *XXX Settimana di Studi*, Prato (2004), pp. 167-208.
- NAVARRO FAJARDO, Juan Carlos, *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana*, Valencia, 2006.
- NAVASCUÉS, P. (ed.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura*

española. *Las catedrales de Castilla y León*, Ávila, 1995.

OLDENBOURG, Zoé, *L'épopée des cathédrales*, París, 1972.

PALACIOS GONZALO, José Carlos, *La cantería medieval. La construcción de la bóveda gótica española*, Madrid, 2009.

PALOMERO ARAGÓN, Félix, y Magdalena ILARDIA GÁLICO, *Una vanguardia artística medieval. Recorrido por el conjunto de la catedral de Burgos*, Valladolid, 1996.

PALOMO FERNÁNDEZ, Gema, *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*, Cuenca, 2002.

PANOFSKY, Erwin, *La arquitectura gótica y el pensamiento escolástico*, Madrid, 1986.

PASTOUREAU, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, 2006.

PÉREZ MONZÓN, Olga, *Catedrales góticas*, Madrid, 2003.

PÍRIZ PÉREZ, Emilio, *La arquitectura gótica en la diócesis de Ciudad Rodrigo*, Salamanca, 1974.

POMAR CASTELLANO, C., J. LLOMPART BIBILONI, y J. SASTRE MOLL, *La contabilidad de los libros de fábrica de la catedral de Mallorca*, Palma, 1997.

PRACHE, A., *Saint-Remi de Reims. L'oeuvre de Pierre de Celle et sa place dans l'Architecture gothique*, GinebraParís, 1978.

—, *Notre-Dame de Chartres. Image de la Jérusalem céleste*, París, 1993.

PUENTE, Ricardo, *Vidrieras medievales. La catedral de León*, León, 2007.

RECHT, R., *Sur le dessin d'Architecture gothique*, París, 1981.

—, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle)*, París, 1999.

RECHT, R. (ed.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo, 1989.

RICKMAN, Thomas, *Attempt to Discriminate Style of Architecture in England*, Londres, 1840.

RÍOS SERRANO, Demetrio de los, *La catedral de León*, 2 vols., León, 1989 (1895).

RODIN, Auguste, *Les cathédrales de France*, París, 1914.

RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*, Sevilla, 1988.

ROPS, Daniel, *La Iglesia de la catedral y de la cruzada*, Barcelona, 1956.

ROWE, Nina, *The Jew, the Cathedral and the Medieval City*, Nueva York, 2011.

SANCHIS SIVERA, J., *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909.

SANDRON, Dany, *Picardie gothique. Autour de Laon et Soissons. L'Architecture religieuse*, París, 2001.

SARRADE, M. T., *Les connaissances mathématiques des bâtisseurs des cathédrales*, París, 1986.

SASTRE MOLL, J., «El primer libro de fábrica y sacristía de la Seo de Mallorca

- (1327-1345)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 43 (1987), pp. 45-48.
- , «Canteros, picapedreros y escultores en la Seo de Mallorca y el proceso constructivo (siglo XIV)», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 49 (1993), pp. 75-100.
- , «La financiación de las obras de la catedral de Mallorca, siglo XIV», en *Homenatge a Antoni Mut Calafell, arxiver*, Palma de Mallorca, 1993, pp. 277-294.
- , *El primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca, 1327 a 1345*, Mallorca, 1994.
- SAUERLÄNDER, Willibald, y otros, *Le monde gothique*, París, 1989.
- SELDMAYR, H., *Die Entstehung der Kathedrale*, Zúrich, 1950.
- SIMSON, Otto von, *La catedral gótica*, Madrid, 1986.
- STREET, G. E., *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926.
- STEIN, H., *Les architectes des cathédrales gothiques: étude critique*, París, 1929.
- SWAAN, Wim, *The Gothic Cathedral*, Londres, 1969.
- THIÉBAUT, J., *Nord de la France gothique: Picardie, Artois, Flandre, Hainaut: Les edifices religieux*, París, 2006.
- TOMAN, Rolf (ed.), *El Gótico. Arquitectura, escultura, pintura*, Madrid, 2004.
- TORREÑO CALATAYUD, Mariano, *Arquitectura gótica valenciana*, Valencia, 2010.
- TORRES FONTES, Juan, *Las obras de la catedral de Murcia en el siglo XV y sus maestros mayores*, Murcia, 1969.
- VIVES I MIRET, J., *Reinard des Fonoll, escultor i arquitecte anglés, renovador de l'art gòtic a Catalunya (1321-1362)*, Barcelona, 1969.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, M., *Arquitectura y poder en el siglo XIII. Las catedrales góticas*, León, 2002.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, M., M. V. HERRÁEZ ORTEGA y M. C. COSMEN ALONSO, *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994.
- VILLETTE, Jean, *Les portails de la cathédrale de Chartres*, París, 1994.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, París, 1856.
- VITET, Ludovic, *Monographie de l'église de Notre-Dame de Noyon*, París, 1847.
- VV. AA., *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1969.
- VV. AA., *Arquitectura de Toledo. Del Romano al Gótico*, 2 vols., Toledo, 1991.
- VV. AA., *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994.
- VV. AA., *Arte gótico. Historia del Arte de Castilla y León (vol. III)*, Valladolid, 1995.
- VV. AA., *Catedral de Mallorca*, Palma, 1995.
- VV. AA., *La cathédrale (XII-XIV siècles)*, *Cahiers de Fanjeaux*, 30 (1995).
- VV. AA., *Toutes les cathédrales de France*, *Notre Histoire*, número especial, París, 1996.

- VV. AA., *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997.
- VV. AA., *Les bâtisseurs de cathédrales, L'Histoire*, número especial, París, 2000.
- VV. AA., *Vidrieras medievales de Cataluña*, Madrid, 2001.
- VV. AA., *Les cathédrales de l'ouest de la France, 303: Arts, Recherches et Créations*, 70 (2001).
- VV. AA., *Le monde des cathédrales*, París, 2003.
- VV. AA., *El Mediterráneo y el arte gótico al inicio del Renacimiento*, Barcelona, 2003.
- VV. AA., *Una arquitectura gótica mediterránea* (2 vols.), Valencia, 2003.
- VV. AA., *La modernidad del gótico. Seis puntos de vista sobre la arquitectura medieval*, Sevilla, 2004.
- VV. AA., *La catedral de León en la Edad Media*, León, 2004.
- VV. AA., *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006.
- VV. AA., *El Gótico*, Barcelona, 2006.
- VV. AA., *El siglo XIV*, Barcelona, 2006.
- VV. AA., *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*, Tarazona, 2009.
- VV. AA., *La ciutat de Mallorca i els segles del Gòtic*, Palma de Mallorca, 2010.
- VV. AA., *Seminari sobre l'estudi y la restauració estructural de les catedrals gòtiques de la Corona catalana-aragonesa*, Gerona, 2011.
- WENZLER, Claude, y Hervé CHAMPOLLION, *Architecture religieuse gothique. Les cathédrales gothiques, un défi médiévale*, París, 2000.
- WILSON, Ch., *The Gothic Cathedral. The Architecture of the Great Church (1130-1530)*, Londres, 1990.
- WORRINGER, Wilhelm, *La esencia del estilo gótico*, Madrid, 1925.
- , *L'Art gothique. Album de Villard de Honnecourt*, París, 1967.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Baja Edad Media. Los siglos del Gótico*, Madrid, 1992.

Fuentes

- CLARAVAL, Bernardo de, *sau Sermones super Cantica, Patrologia Latina* n.º 183, Bruselas, s.a.
- , *Oeuvres complètes*, 22 vols., París, 1990 y ss.
- ESCOTO ERÍGENA, Juan, *Periphyseon (Sobre la naturaleza)*, Pamplona, 2007.
- GLABER, Raúl, *Historiae*, ed. de E. Pognon, París, 1947.
- MACCAGNOLO, E. (ed.), *Il divino e il megacosmo, testi filosofici della scuola di Chartres*, Milán, 1980.
- MORTET, V., y P. DESCHAMPS, *Recueil des textes relatifs à l'architecture et à la condition des architectes de France au Moyen Age, I: XI-XII siècles; II: XII-XIII siècles*, 2 vols., París, 1995 (1929).

NOGENT, Guiberto de, *De vita sua*, ed. de E. R. Labande, París, 1981.

PANOFSKY, Erwin (ed.), *El abad Suger sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid, 2004.

SAN VÍCTOR, Hugo de, *Didascalion*, ed. de M. Lemoine, París, 1991.

SUGER, *Libellus de consecratione ecclesiae sancti Dionysii*, en *Patrologia Latina* n.º 186, pp. 1200-1226, Bruselas, s.a.

—, *De rebus in administratione sua gestis*, en *Patrologia Latina* n.º 186, pp. 1227-1248, Bruselas, s.a.

VORÁGINE, Jacobo de la, *La leyenda dorada*, ed. de José Manuel Macías, 2 vols., Madrid, 2005.

YARZA, Joaquín, y otros, *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval II. Románico y Gótico*, Barcelona, 1982.

Esoterismo

BAYARD, Jean-Pierre, *El secreto de las catedrales: ¿qué mensaje ocultaron hasta hoy los templos sagrados?*, Gerona, 1995.

BLONDEL, Jean-François, *Les légendes des cathédrales*, París, 2002.

BOUGARD, J. F., *Chartres ou la cathédrale du nombre*, París, 2003.

CHARPENTIER, Louis, *El misterio de la catedral de Chartres*, Madrid, 2002.

FERNÁNDEZ BUENO, Lorenzo (ed.), *Gótica. Secretos, leyendas y simbología oculta de las catedrales*, Madrid, 2005.

FULCANELLI, *El misterio de las catedrales*, Barcelona, 2003 (1923).

GUINGUAND, Maurice, y Beatriz LANNE, *La cuna de las catedrales. Enigmas y sociedades secretas*, Madrid, 1987.

JACQ, Christian, *El mensaje de los constructores de catedrales*, Barcelona, 1976.

—, *El misterio de las catedrales*, Barcelona, 1999.

LUZ LAMARCA, Rodrigo de, *El misterio de la catedral de Cuenca*, Cuenca, 1988.

—, *El misterio de la catedral de Cuenca: el Santo Grial. Su sede y su significado*, Cuenca, 2005.

ROVERSI MONACO, Fabio A., *Los secretos de las catedrales*, Barcelona, 2001.

SANTARCANGELLI, Paolo, *El libro de los laberintos*, Madrid, 2002.

Literatura

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *La catedral*, 1903.

ELIOT, Thomas Stearns, *Asesinato en la catedral*, 1935.

FALCONES, Ildefonso, *La catedral del mar*, 2006.

FOLLET, Ken, *Los pilares de la tierra*, 1989.

- , *Un mundo sin fin*, 2007.
- CORRAL, José Luis, *El número de Dios*, 2004.
- , *Fulcanelli. El dueño del secreto*, 2008.
- , *El amor y la muerte*, 2010.
- GOLDING, William, *La construcción de la torre*, 1964.
- HUGO, Victor, *Nuestra Señora de París*, 1831.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *La catedral*, 1898.
- MALLORQUÍ, César, *La catedral*, 2000.
- SCHÄTZING, Frank, *Las sombras de la catedral*, 2003.
- SIERRA, Javier, *Las puertas templarias*, 2000.
- URBAN, Milos, *La sombra de la catedral*, 2006.

Catálogo de las principales catedrales góticas

Albi (Santa Cecilia)

Fechas: 1277-1512

Maestros: Dominique Florence

Medidas: longitud, 100 m; anchura, 18 m; altura nave, 40 m; altura torre, 78 m

Planta: basilical; 1 nave

Características: en ladrillo; la nave gótica más ancha de Francia

Amberes (Nuestra Señora)

Fechas: 1352-1521

Maestros: Jan Appelmans y Pieter Appelmans

Medidas: longitud, 177 m; anchura, 55 m en crucero; altura nave, 40 m; altura torre, 123 m

Planta: cruz latina; 5 naves

Características: catedral desde 1570

Amiens (Nuestra Señora)

Fechas: 1220-1401

Maestros: Robert de Luzarches, Thomas de Cormont, Renault de Cormont

Medidas: longitud, 145 m; anchura, 70 m en crucero, 32 m en nave; altura nave, 42,3 m; altura torres, 68,19 y 61,7 m

Planta: cruz latina; 3 naves; 3 en crucero; 5 en coro del crucero a la cabecera

Características: 7.700 m²; cimientos de 9 m de profundidad; la catedral gótica más larga y grande de Francia

Angers (San Mauricio)

Fechas: 1148-siglo XVI

Maestros: Noël Pinot

Medidas: longitud, 90,47 m; anchura: 48 m en crucero, 16,38 m en nave; altura nave, 24,68 m; altura torres, 77 m y 70 m

Planta: cruz latina, 1 nave

Astorga (Santa María)

Fechas: 1471-siglo XVIII

Maestro: Rodrigo Gil de Hontañón

Planta: cruz latina; 3 naves

Auxerre (San Esteban)

Fechas: 1215-siglo XIV

Medidas: longitud, 100 m; anchura, 30 m; altura torres, 68 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Ávila (El Salvador)

Fechas: 1174-siglo XIV

Maestros: Fruchel

Medidas: longitud, 85 m; anchura, 42,5 m; altura nave, 28 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Bamberg (San Pedro y San Jorge)

Fechas: 1174-siglo XIV

Medidas: longitud, 85 m; anchura, 42,5 m; altura nave, 28 m; altura torres, 81 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Barcelona (Santa Cruz y Santa Eulalia)

Fechas: 1298-siglo XIX

Maestros: Jaume Fabre, Bernat Roca, Arnau Bargués, Bartomeu Gual

Medidas: longitud, 79 m; anchura, 25 m; altura nave, 26 m

Planta: basilical; 3 naves

Bath (San Pedro y San Pablo)

Fechas: 1499-1616

Medidas: altura torre, 50 m

Planta: cruz latina; 3 naves; testero recto

Bayeux (Nuestra Señora)

Fechas: siglos XII-XV

Planta: cruz latina; 3 naves

Beauvais (San Pedro)

Fechas: 1235-1324

Maestros: Guillaume de Roye, Aubert d'Aubigny, Martin Chambiges

Medidas: longitud, 58,6 m; anchura, 58,6 m en crucero; altura nave, 48 m (la más alta del mundo); altura torre, 153 m en flecha sobre el crucero (cayó en 1573)

Planta: cruz latina; 3 naves

Características: inacabada desde el crucero

Berna (San Vicente)

Fechas: 1421-1575

Maestros: Mathieu Ensinger, Stefan Hurder, Niklaus Birenvogt, Erhard Künig

Medidas: longitud, 87 m; anchura, 36 m; altura nave, 23,5 m; altura torre, 100,6 m (acabada en 1893)

Planta: basilical; 3 naves

Beverley (San Juan y San Martín)

Fechas: 1213-1420

Medidas: longitud, 100 m

Planta: cruz latina; 3 naves, 3 en crucero

Bolonia (San Petronio)

Fechas: 1390-finales siglo xv

Maestros: Antonio di Vincenzo, Baldassarre Peruzzi, Jacopo Barozzi da Vignola

Medidas: longitud, 132 m; anchura, 60 m; altura, 45 m en cúpula

Planta: cruz latina; 3 naves, 3 en crucero

Bourges (San Esteban)

Fechas: 1195-1324

Medidas: longitud, 118 m; anchura, 41 m; altura, 37 m nave; altura torre, 66 m

Planta: basilical; 5 naves

Breda (Breda)

Fechas: siglos XIII-XIV

Medidas: altura torre(s), 97 m (1)

Bremen (San Pedro)

Fechas: 1219-principios siglo XVI

Medidas: longitud, 92 m; anchura, 38 m; altura nave, 31 m

Planta: 3 naves; doble coro

Características: en ladrillo

Bristol (Santísima Trinidad)

Fechas: 1298-1515

Maestros: Adam Lock

Planta: cruz latina; 3 naves; testero recto

Bruselas (San Miguel y Santa Gúdula)

Fechas: 1226-principios siglo XVI

Medidas: longitud, 108 m; anchura, 50 m en crucero; altura torres, 69 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Burgo de Osma (Santa María de la Asunción)

Fechas: 1232-finales siglo XIII

Medidas: longitud, 71,8 m; anchura, 41,8 m en crucero; altura nave, 19,8 m

Burgos (Santa María)

Fechas: 1221-siglo xv

Maestros: Enrique, Juan Pérez, Juan de Colonia

Medidas: longitud, 106,4 m; anchura, 31,29 m, 59,64 m en crucero; altura, 23,49 m

Características: planta cruz latina; 3 naves

Cambrai (Nuestra Señora)

Fechas: 1149-1251; torre siglo xiv (destruida en 1792)

Medidas: longitud, 130 m

Planta: cruz latina; 3 naves, 3 en crucero

Características: desaparecida

Canterbury (Cristo)

Fechas: 1170-1505

Maestros: Guillermo de Sens, Yevele, Guillermo el Inglés

Medidas: longitud, 159 m; anchura, 40 m en naves, 48 m en crucero; altura torre central, 91 m

Planta: patriarcal; 3 naves

Chartres (Nuestra Señora)

Fechas: 1195-1260

Medidas: longitud, 130 m; anchura, 33 m, 63,4 m en crucero; altura nave, 37,5 m; altura torres, 115 y 105 m

Planta: cruz latina; 3 naves, 3 en crucero; 5 en coro

Chichester (Santísima Trinidad)

Fechas: 1184-siglo xix

Medidas: altura torres, 82 m (en 1870)

Planta: cruz latina; 3 naves; testero recto

Colonia (San Pedro y María)

Fechas: 1248-1447; 1824-1880

Maestros: Gerardo de Saint Trufen, Gerardo de Ketwich, Enrique Sunere, Gerardo de Rile, Arnaldo, Juan

Medidas: longitud, 144,58 m; anchura, 86,25 m en crucero; altura nave, 43,35 m; altura torres, 157,38 m

Planta: cruz latina; 5 naves, 3 en crucero

Características: el monumento más alto del mundo hasta 1884; 7.914 m²; 407.000 m³

Como (Santa María de la Asunción)

Fechas: 1396-1487

Medidas: longitud, 87 m; anchura, 36 m, 56 m en crucero; altura nave, 75 m en bóveda de crucero

Características: 3 naves

Coutances (Nuestra Señora)

Fechas: 1251.

Medidas: longitud: 87 m; anchura: 27 m, 33,70 m en crucero; altura nave, 21,90 m; altura torres, 77 y 75 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Cuenca (Santa María y San Julián)

Fechas: 1196-siglo xv; fachada 1907

Planta: cruz latina; 3 naves

Dijon (Nuestra Señora)

Fechas: 1220-1393

Maestros: Guillermo de Ulpiano

Planta: cruz latina; 3 naves

Durham (Cristo, Santa María y San Cuthbert)

Fechas: siglos XII-XV

Planta: cruz latina; 3 naves; testero recto

Ely (Santísima Trinidad)

Fechas: 1229-1533 Maestros: Alan de Walsingham

Medidas: longitud, 163,7 m; altura torres, 66 m

Planta: cruz latina; 3 naves, 3 en crucero; testero recto.

Características: cúpula gótica de madera única en el mundo

Erfurt (Santa María)

Fechas: mediados siglo XIII-1372

Estrasburgo (Nuestra Señora)

Fechas: 1277-1439

Maestros: Revino de Steinbach, Hervé de Pierrefonds, Juan de Steinbach, Hans Hutz

Medidas: longitud, 110 m; anchura, 41 m; altura nave, 30 m; altura torre, 142 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Exeter (San Pedro)

Fechas: 1270-1370

Planta: cruz patriarcal; 3 naves; testero recto

Florenia (Santa María de las Flores)

Fechas: 1296-1460

Maestros: Giotto, Andrea Pisano, Francesco Talenti, Giovanni di Lapo Ghini, Filippo Brunelleschi

Medidas: longitud, 153 m, anchura, 100 m en crucero

Planta: cruz latina; 3 naves

Características: cúpula octogonal de 105 m de altura y 41 de anchura

Friburgo de Brisgovia (Santa María)

Fechas: 1210-1513

Maestros: Juan de Gmund

Medidas: altura torre, 116 m Planta: basilical; 3 naves

Gante (San Bavón)

Fechas: 1228-1569

Maestros: Jan Stassin

Medidas: altura torre, 90 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Gerona (Santa María)

Fechas: 1312-siglo XVI

Maestros: Enrique de Narbona, Jaime Faverán, Guillermo Cors, Francisco Saplana, Guillermo Bofill

Medidas: altura nave, 22,98 m (la gótica más ancha del mundo)

Planta: basilical; 1 nave, 3 en coro

Glasgow (San Mungo)

Fechas: 1197-1480

Medidas: longitud, 87 m; anchura, 20 m; altura nave, 33 m

Planta: basilical; 3 naves; testero recto

Gloucester (San Pedro)

Planta: cruz latina; 3 naves

Gniezno (Santa María de la Asunción)

Fechas: 1175-siglo XVI

Haderslev

Fechas: 1270-1440

Hertogenbosch (San Juan)

Fechas: 1220-1340

Medidas: longitud, 115 m; anchura, 62 m en crucero; altura torres, 73 m

Huesca (Santa María)

Fechas: 1273-1511

Maestros: Guillén Inglés, Juan Alguíñero, Juan de Cuadros, Pere Jalopa

Planta: cruz latina; 3 naves

Laon (Nuestra Señora)

Fechas: 1160-1207

Medidas: longitud, 110 m; anchura, 30 m, 56 m en crucero; altura nave, 26 m; altura torres, 60 m; torre en portada sur, 56 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Lausana (Nuestra Señora)

Fechas: 1170-1275

Maestros: Jean Cotereel, Pierre d'Arras

Medidas: longitud, 80 m; anchura, 20 m; altura nave, 32,5 m; altura, 68 m torre campanario, 79 m en la linterna

Planta: cruz latina; 3 naves

Le Mans (San Julián)

Fechas: h. 1145-1430

Medidas: longitud, 134 m; anchura, 52 m en crucero; altura nave, 34 m

Planta: cruz latina; 3 naves, 5 en el coro

León (Santa María)

Fechas: 1255-siglo xv

Maestros: Simón, Enrique, Juan Pérez

Medidas: longitud, 90 m; anchura, 29 m; altura nave, 30 m; altura torres, 73 y 69 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Características: 1.765 m² de vidrieras

Lichfield (Santa María y San Chad)

Fechas: 1195-1330

Medidas: longitud, 113 m; anchura, 21 m; altura torres, 58 m, 77 m en torre central

Planta: cruz latina; 3 naves

Lincoln (Santa María)

Fechas: 1192-1235

Medidas: altura torre central, 82 m

Planta: cruz patriarcal; 3 naves; testero recto

Londres (San Pablo)

Fechas: 1087-1314

Medidas: longitud, 179 m; anchura, 30 m en nave, 92 m en crucero; altura torre, 140 m (estimada)

Planta: cruz latina; 3 naves, 3 en crucero

Características: destruida en 1666

Magdeburgo (Santa Catalina y San Mauricio)

Fechas: 1209-1520

Maestros: Bastian Binder

Medidas: longitud, 120 m; altura nave, 32 m; altura torres, 101 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Malinas (San Rumoldo)

Fechas: 1200-siglo XVI

Medidas: altura torre, 97,28 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Manchester (Santa María, San Dionisio y San Jorge)

Fechas: 1215-1481

Meaux (San Esteban)

Fechas: finales siglo XII-1253

Maestros: Gautier de Varinfroy

Planta: basilical; 5 naves

Metz (San Esteban)

Planta: cruz latina; 3 naves

Milán (San Ambrosio)

Fechas: 1386-1510

Maestros: Simone da Orsenigo, Nicolas de Bonaventure, Jean Mignot

Medidas: altura, 108,5 m en aguja central

Planta: cruz latina; 5 naves; 3 en crucero, 3 en coro

Múnich (Nuestra Señora)

Fechas: 1468-1494

Maestros: Jörg von Halsbach, Lukas Rottaler

Medidas: longitud, 109 m; anchura, 40 m; altura nave, 31 m; altura torres, 99 m

Planta: basilical; 3 naves

Características: en ladrillo

Murcia (Santa María)

Fechas: 1383-1488

Maestros: Diego Sánchez de Almazán

Planta: cruz latina; 3 naves

Nápoles (Santa María; San Genaro desde el XVI)

Fechas: 1272-1323

Planta: 3 naves

Narbona (San Justo y San Pastor)

Fechas: 1272-1340

Maestros: Jean Deschamps

Naumburgo (San Pedro y San Pablo)

Fechas: finales siglo XII-1270

Planta: cruz latina; 3 naves

Características: 2 ábsides enfrentados

Noyon (Nuestra Señora)

Fechas: 1148-siglo XIV

Medidas: longitud, 105 m; altura nave, 26 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Orleans (Santa Cruz)

Fechas: 1559-1601

Medidas: longitud, 136 m; altura torres, 80 m, flecha central, 115 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Orvieto (Santa María)

Fechas: 1290-1408

Maestros: Fra Bevignate, Lorenzo Maitani

Medidas: longitud, 90 m; anchura, 33 m; altura nave, 34 m

Planta: basilical; 3 naves; testero recto

Oviedo (San Salvador)

Fechas: 1377-siglo XVI

Medidas: longitud, 130 m; anchura, 50 m; altura nave, 30 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Palencia (San Antolín)

Fechas: 1321-1516

Maestros: Isambart, Bartolomé Solórzano, Martín Ruiz de Solórzano

Medidas: longitud, 130 m; anchura, 50 m en crucero

Planta: cruz patriarcal; 3 naves

Palma de Mallorca (Santa María)

Fechas: 1300-1601

Maestros: Ponç des Coll, Jaume Fabre

Medidas: longitud, 121 m; anchura, 55 m; altura nave, 44 m

Planta: basilical; 3 naves

Características: rosetón de 13,8 m, uno de los más grandes del mundo

Pamplona (Santa María)

Fechas: 1394-1501

Medidas: anchura, 26,2 m; altura nave, 25,3 m

Planta: cruz latina; 3 naves

París (Nuestra Señora)

Fechas: 1163.

Maestros: Pierre de Montreuil, Jean de Chelles

Medidas: longitud, 128 m; anchura, 40 m; altura nave, 37 m; altura torres, 69 m, 96 m aguja sobre crucero (siglo XIX)

Planta: basilical; 5 naves

Características: 5.000 m²

Perpiñán

Fechas: 1327-siglo XV

Peterborough (San Pedro, San Pablo y San Andrés)

Fechas: 1118-1380

Planta: cruz latina; 3 naves; testero recto

Plasencia (Santa María de la Asunción) 284

Fechas: 1498-siglo XVI

Maestros: Juan Francés, Juan Pérez, Diego Díaz, Enrique Egás, Juan de Álava, Francisco de Colonia

Planta: basilical; 3 naves

Características: inacabada

Praga (San Vito)

Fechas: 1344-siglo xx

Maestros: Matías de Arrás, Peter Parler, Jan Parler, Václav Parler

Planta: cruz latina; 3 naves

Ratisbona (San Pedro)

Fechas: 1172/1273-principios siglo xvi

Medidas: longitud, 86 m; anchura, 34,8 m; altura nave, 32 m

Planta: basilical; 3 naves

Reims (Nuestra Señora)

Fechas: 1211-1275

Maestros: Jean d'Orbais, Jean-le-Loup, Gaucher de Reims, Bernard de Soissons

Medidas: longitud, 138,75 m; anchura, 30 m; altura nave, 38 m; altura torres, 86

m

Planta: cruz latina; 3 naves, 5 en coro desde crucero a cabecera

Ripon (San Pedro y San Wilfrid)

Medidas: altura nave, 38 m

Planta: cruz latina; 3 naves; testero recto

Roskilde

Fechas: 1170-finales siglo xiv

Planta: basilical; 3 naves.

Características: en ladrillo

Ruán (Nuestra Señora)

Fechas: 1200-1540

Medidas: longitud, 144 m; anchura, 28 m, 57 m en crucero; altura nave, 28 m; altura torres, 82 m y 75 m, 151 m en la aguja

Planta: cruz latina; 3 naves, 3 en crucero

Salamanca (Santa María de la Asunción)

Fechas: 1513-siglo xviii

Maestros: Antón Egás, Juan Gil de Hontañón, Juan de Badajoz, Alonso de Covarrubias

Planta: basilical; 3 naves

Características: cabecera plana

Salisbury (Santa María)

Fechas: 1220-1320

Maestros: Elías de Dereham

Medidas: longitud, 134,7 m; anchura, 25,6 m, 61 m en crucero; altura nave, 25,6 m; altura torre, 63,8 m, aguja central, 123 m

Planta: cruz patriarcal; 3 naves; testero recto

Segovia (Santa María)

Fechas: 1525-1577

Maestros: Juan Gil de Hontañón, Rodrigo Gil de Hontañón, García Cubillas

Medidas: altura torre, 88 m

Planta: basilical; 3 naves

Senlis (Nuestra Señora)

Fechas: 1153-1191

Planta: cruz latina; 3 naves, 3 en crucero

Sens (San Esteban)

Fechas: 1130-1520

Medidas: longitud, 111 m; anchura, 40 m; altura nave, 24,4 m

Planta: cruz latina, 3 naves

Sevilla (Santa María)

Fechas: 1401-siglo XVI

Maestros: Isanbret (¿Isambart?), Carlin, Juan Norman, Pedro de Toledo, Francisco Rodríguez

Medidas: longitud, 116,12 m; anchura, 76 m; altura nave, 56 m en cimborrio

Planta: basilical; 5 naves

Características: la segunda iglesia más grande de Europa tras el Vaticano

Siena (Santa María)

Fechas: 1200-1284

Maestros: Nicola Pisano, Giovanni Pisano

Planta: cruz latina; 3 naves, 3 en crucero; testero recto

Sigüenza (Santa María)

Fechas: siglos XIII-XIV

Medidas: longitud, 80 m; anchura, 28 m, 31 m en crucero; altura nave, 28 m; altura torres, 41,7 m y 40,5 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Soissons (San Gervasio y San Protasio)

Fechas: 1177-fines siglo XV

Medidas: altura torre, 66 m

Tarazona (Santa María)

Fechas: 1190-siglo XVI

Planta: cruz latina; 3 naves

Características: torre mudéjar en ladrillo

Tarragona (Santa María)

Fechas: finales siglo XII-finales siglo XIV

Maestros: Bartomeu

Planta: basilical; 3 naves

Toledo (Santa María)

Fechas: 1227-siglo XV

Maestros: Martín, Pedro Pérez, Rodrigo Alonso, Alvar Martínez, Hannequin de Bruselas

Planta: basilical; 5 naves

Tortosa (Santa María de la Asunción)

Fechas: 1346-finales siglo XVI

Maestros: Bernat Dalguaire

Planta: basilical; 3 naves

Tournai

Fechas: 1243-mediados siglo XVI

Medidas: anchura, 66 m máxima en el exterior; altura nave, 33 m

Planta: basilical; 3 naves

Características: ábsides en los dos brazos del crucero

Trondheim, antigua Nidaros (Trinidad)

Fechas: mediados siglo XII-siglo XIV

Medidas: longitud, 102 m; anchura, 50 m en crucero; altura nave, 21 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Troyes (San Pedro y San Pablo)

Fechas: siglos XIII-XVI

Maestros: Martin Chambiges, Thomas, Juan Thierry, Enrique Soudan, Enrique de Bruselas

Medidas: longitud, 113,85 m; altura torre, 74 m

Planta: cruz latina; 5 naves

Ulm

Fechas: 1377-1405

Maestros: Hartmann

Medidas: longitud, 124 m; anchura: 49 m, altura nave, 42 m; altura torre, 161,53 m

Planta: basilical; 5 naves

Características: la aguja gótica más alta del mundo (terminada en el siglo XIX)

Uppsala

Fechas: 1287-1435 (reconstruida en 1702)

Maestros: Étienne de Bonneuil

Medidas: longitud, 118 m; anchura, 45 m en crucero; altura nave, 27 m; altura torres, 118,7 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Utrecht (San Martín)

Fechas: 1254-1517

Medidas: altura torre, 111,16 m (hoy tiene 103)

Planta: basilical; 3 naves

Valencia (Santa María y San Pedro)

Fechas: 1262-1381

Maestros: Andrés Juliá

Planta: cruz latina; 3 naves

Viena (San Esteban)

Fechas: 1359-1454

Maestros: Wengler de Klosterneuburg, Hans de Prachatitz, Hans Puchsbaum

Medidas: altura torre, 137 m

Planta: cruz latina; 3 naves

Wells (San Nicolás)

Fechas: 1185-1300

Medidas: altura, 49 m torre central

Planta: cruz patriarcal; 3 naves, 3 en segundo crucero

Worcester (Santa María)

Fechas: 1224-finales siglo XIV

Medidas: longitud, 120 m

Planta: cruz patriarcal; 3 naves

York (San Pedro)

Fechas: 1230-1380

Medidas: longitud, 158 m; anchura, 76 m

Planta: cruz latina; 3 naves, 3 en crucero; testero recto.

Características: la mayor vidriera medieval del mundo

Zaragoza (El Salvador)

Fechas: principios siglo XIII-finales siglo XV

Planta: basilical; 5 naves

Principales catedrales góticas (por países en la Edad Media)

FRANCIA: Albi, Amiens, Angers, Auxerre, Bayeux, Beauvais, Bourges, Cambrai (desaparecida), Chartres, Coutances, Dijon, Laon, Le Mans, Meaux, Metz, Narbona, Noyon, Orleans, París, Reims, Ruán, Senlis, Sens, Troyes, Tours

INGLATERRA: Bath, Beverley, Bristol, Canterbury, Chichester, Dirham, Ely, Exeter, Gloucester, Lichfield, Lincoln, Londres (desaparecida), Peterborough, Ripon, Salisbury, Southwark, Wells, Worcester, York

ESCOCIA: Edimburgo, Glasgow

IMPERIO GERMÁNICO: Aquisgrán, Bamberg, Bremen, Colonia, Erfurt, Estrasburgo, Friburgo, Magdeburgo, Múnich, Naumburgo, Ratisbona, Ulm

PAÍSES BAJOS: Amberes, Breda, Bruselas, Gante, Hertogenbosch, Malinas, Utrech

CENTROEUROPA: Berna, Gdansk, Gniezno, Lausana, Praga, Viena

CASTILLA Y LEÓN: Almería, Astorga, Ávila, Burgos, Cuenca, El Burgo de Osma, León, Murcia, Oviedo, Palencia, Plasencia, Salamanca, Segovia, Sevilla, Sigüenza, Toledo

NAVARRA: Pamplona, Tudela

CORONA DE ARAGÓN: Barcelona, Gerona, Huesca, Palma de Mallorca, Tarazona, Tarragona, Tortosa, Valencia, Zaragoza

PORTUGAL: Coimbra, Lisboa

PAÍSES ESCANDINAVOS: Haderslev, Roskilde, Trondheim, Uppsala

ITALIA: Bolonia, Como, Florencia, Milán, Nápoles, Orvieto, Siena



Cúpula del Panteón, Roma (Italia), siglo I.



Cúpula de Santa Sofía, Estambul (Turquía), siglo VI.



Complejo de la catedral románica de Pisa (Italia), siglo XII.



Catedral románica de San Saturnino de Toulouse (Francia), siglo XII.



Interior de la iglesia de la abadía de Saint-Denis (Francia), siglo XII.



Nave de la catedral gótica de Laon (Francia), siglo XIII.



Dibujo de la planta de la torre de una catedral gótica, según Villard de Honnecourt, siglo XIII.



Catedral de París (Francia), siglo XIII.



Fachada de la catedral de París (Francia), siglo XIII (reformada en el XIX).



Nave de Notre-Dame de París (Francia), siglos XII-XIII.



Catedral de Chartres (Francia), siglo XIII.



Nave de la catedral de Reims (Francia), siglo XIII.



Dibujos de Villard de Honnecourt, siglo XIII.



Fachada de la catedral de Amiens (Francia), siglo XIII.



Catedral de Bourges (Francia), siglo XIII.



Nave de la catedral de Bourges (Francia), siglo XIII.



Cabecera de la catedral de Bayeux (Francia), siglo XIII.



Santa Capilla de París (Francia), siglo XIII.



Exterior de la catedral de Durham (Inglaterra), siglo XII.



Nave de la catedral de Durham (Inglaterra), siglo XII.



Nave de la catedral de Canterbury (Inglaterra), XIII.



Fachada de la catedral de Salisbury (Inglaterra), siglo XIII.



Ábside de la catedral de Lincoln (Inglaterra), siglo XIII.



Fachada de la catedral de Lincoln (Inglaterra), siglos XIII-XIV.



Fachada de la catedral de Wells (Inglaterra), siglo XIII.



Nave de la catedral de Wells (Inglaterra), siglo XIII.



Cabecera y crucero de la catedral de Sigüenza (España), siglo XIII.



Catedral de Burgos (España), siglos XIII-XIV.



Fachada de la catedral de Burgos (España), siglos XIII-XV.



Capilla de la catedral de Burgos (España), siglo xv.



Bóveda de la catedral de Burgos (España), siglo xv.



Nave de la catedral de Cuenca (España), siglos XII-XIII.



Interior de la catedral de Cuenca (España), siglos XII-XIII.



Vidrieras de la catedral de León (España), siglo XIII.



Arbotantes de la catedral de León (España), siglo XIII.



Nave y bóvedas de la catedral de Toledo (España), siglo XIII.



Nave de la catedral de Gerona (España), siglos XIII-XIV.



Interior de la catedral de Valencia (España), siglos XIII-XV.



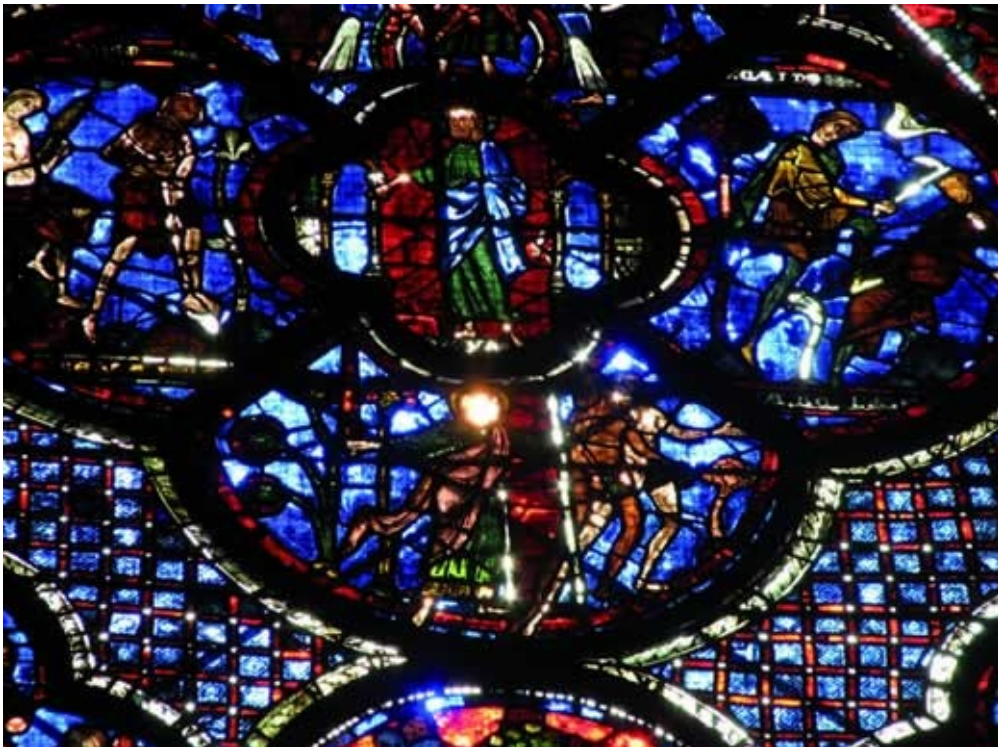
Bóvedas estrelladas de la catedral de Zaragoza (España), siglo XV.



Ábside y cimborrio de la catedral de Tarazona (España), siglos XIII-XVI.



Tímpano de la Portada Real, catedral de Chartres (Francia), siglo XII.



Efecto lumínico en una vidriera de la catedral de Chartres (Francia), siglo XIII.



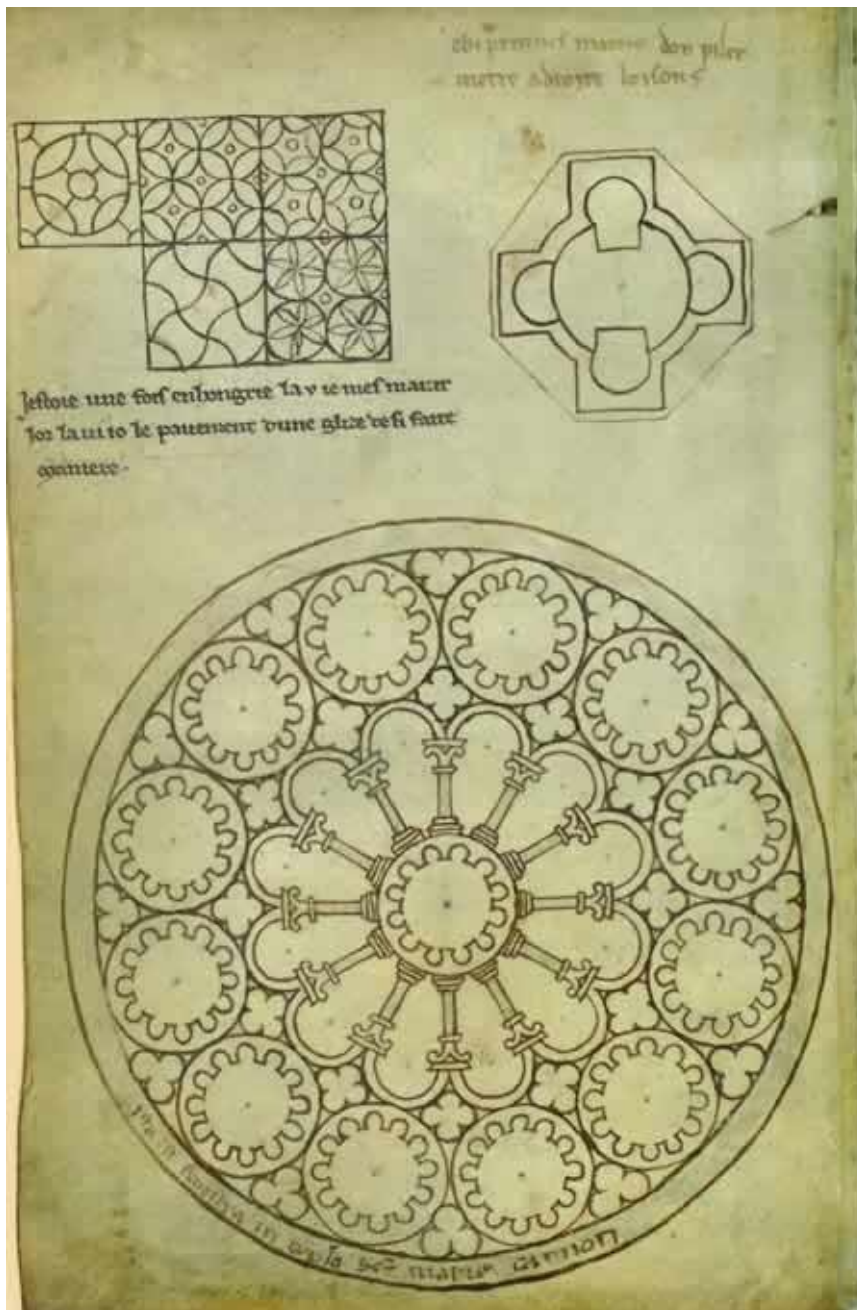
Escena de la Visitación de la Virgen, vidriera de la catedral de Chartres (Francia), siglo XIII.



Rosetón de la catedral de París (Francia), siglo XIII.



Relieve con el Arca de la Alianza, portal norte de la catedral de Chartres (Francia), siglo XIII.



Dibujos de un pavimento en Hungría y un rosetón, según Villard de Honnecourt, siglo XIII.



Centro del «laberinto» de la catedral de Chartres (Francia), sin el motivo original, siglo XIII.



El «laberinto» de Chartres (Francia), siglo XIII.



Dibujos de animales y un «laberinto», según Villard de Honnecourt, siglo XIII.



Escultura de un arquitecto gótico, pórtico norte de la catedral de Chartres (Francia), siglo XIII.



Inscripción del restaurador A. Toussaint, fachada de la catedral de París (Francia), 1853.



Aguja de la catedral de París (Francia), 1859.



Fachada de la catedral de Cuenca (España), siglo XIX.



Catedral de Colonia (Alemania), siglos XIII-XIX.