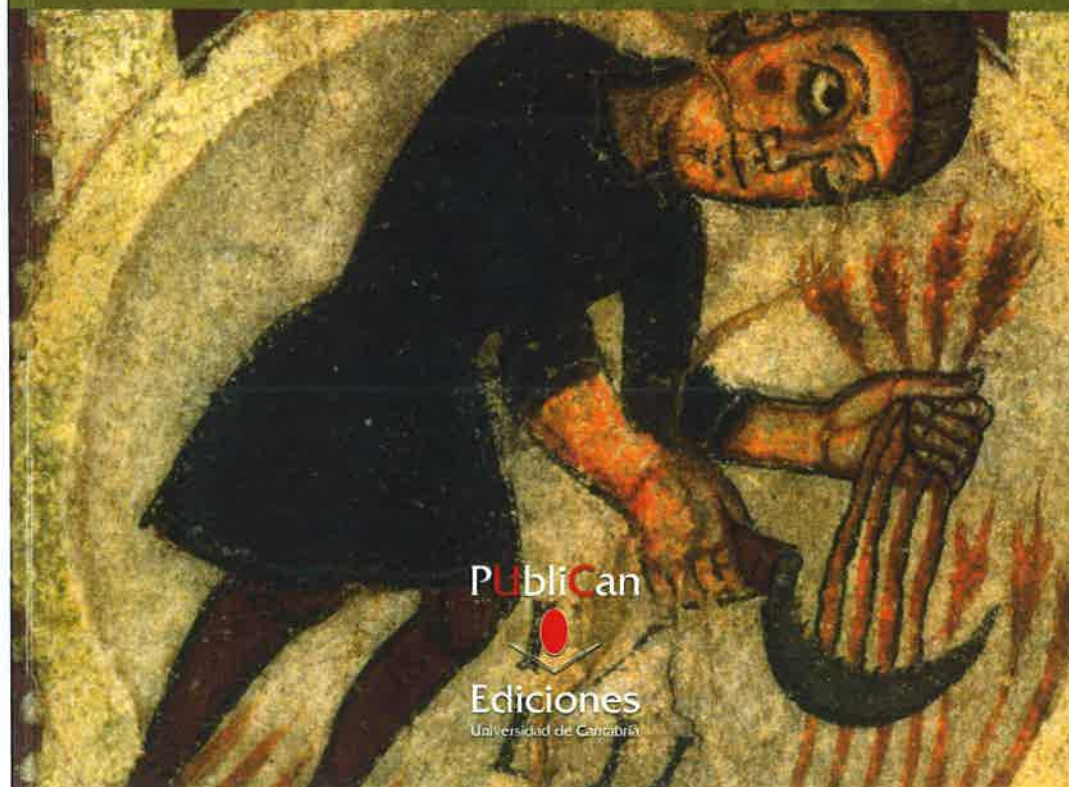


Homenaje al Profesor
JOSÉ ÁNGEL GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE

MUNDOS MEDIEVALES

ESPACIOS, SOCIEDADES Y PODER



PubliCan

Ediciones
Universidad de Cantabria

Comité Científico Internacional

Amélia Aguiar Andrade
Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Isabel Alfonso Antón
CSIC, Madrid

Achim Arbeiter
*Georg-August-Universität Göttingen,
Germany*

Agustín Azkárate Garai-Olaun
Universidad del País Vasco

Iñaki Bazán Díaz
Universidad del País Vasco

Juan Antonio Bonachía Hernando
Universidad de Valladolid

María Inés Carzolio
*Universidades Nacionales de Rosario
y de la Plata, Argentina*

Vincent Challet
Université de Montpellier III, France

Maria Helena da Cruz Coelho
Universidade de Coimbra, Portugal

**José Ramón Díaz de Durana
y Ortiz de Urbina**
Universidad del País Vasco

Sauro Gelichi
Università Ca'Foscari de Venezia, Italia

Jelle Haemers
Universiteit Leuven, België

Juan Francisco Jiménez Alcázar
Universidad de Murcia

Ángeles Libano Zumalacárregui
Universidad del País Vasco

Christian Liddy
University of Durham, United Kingdom

Eduardo Manzano Moreno
CSIC, Madrid

Georges Martin
Université Paris-Sorbonne, France

José María Mínguez Fernández
Universidad de Salamanca

Salustiano Moreta Velayos
Universidad de Salamanca

Giuliano Pinto
*Università degli Studi di Firenze,
Italia*

José Ángel Sesma Muñoz
Universidad de Zaragoza

Josep M. Salrach Marés
Universitat Pompeu Fabra

Louis Sicking
Universiteit Leiden, Nederland

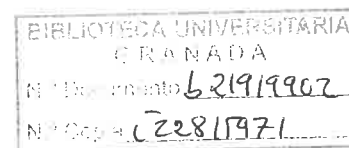
Philippe Sénac
Université de Toulouse, France

Lluís Tó Figueras
Universitat de Girona

MUNDOS MEDIEVALES ESPACIOS, SOCIEDADES Y PODER

Homenaje al Profesor
JOSÉ ÁNGEL GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE

Tomo I



Editores

Beatriz Arízaga Bolumburu
Dolores Mariño Veiras
Carmen Díez Herrera
Esther Peña Bocos
Jesús Ángel Solórzano Telechea
Susana Guijarro González
Javier Añibarro Rodríguez

PUBliCan



Ediciones
Universidad de Cantabria



Mundos medievales : espacios, sociedades y poder : homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre / editores, Beatriz Arizaga Bolumburu... [et al.]. — Santander : PUBliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, D.L. 2012.

2 v. ; 24 cm.

D.L. SA. 544-2012

ISBN 978-84-8102-650-4 (O.C.)

I. España—Civilización—Edad Media. 2. España—Historia—Edad Media. I. García de Cortázar, José Ángel. II. Arizaga Bolumburu, Beatriz, ed. lit.

94(460)“0414/1474”(082.2)

Esta edición es propiedad de la EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA, cualquier forma de reproducción, distribución, traducción, comunicación pública o transformación sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Consejo Editorial

Presidente: José Ignacio Solar Cayón

Área de Ciencias Biomédicas: Jesús González Macías

Área de Ciencias Experimentales: M^a Teresa Barriuso Pérez

Área de Ciencias Humanas: Fidel Ángel Gómez Ochoa

Área de Ingeniería: Luis Villegas Cabredo

Área de Ciencias Sociales: Concepción López Fernández y Juan Baró Pazos

Directora Editorial: Belmar Gándara Sancho

Diseño y maquetación: Daniel Díez Álvarez

Imagen de la portada: Cripta de San Isidoro de León y Glosas de San Millán

© Autores

© Editorial de la Universidad de Cantabria

Avda. de los Castros, s/n., 39005 Santander

www.libreriauc.es | www.unican.es/publicaciones

ISBN: 978-84-8102-650-4 (Obra completa)

978-84-8102-648-1 (Tomo I)

DL: SA 544-2012

Impreso en España—Printed in Spain

Imprime: Imprenta Kadmos

Sumario

Tomo I

PRESENTACIÓN

JOSÉ CARLOS GÓMEZ SAL	XIX
<i>Rector de la Universidad de Cantabria</i>	
JESÚS ÁNGEL SOLÓRZANO TELECHEA	XXI
<i>Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cantabria</i>	
BEATRIZ ARIZAGA BOLUMBURU	
ESTHER PEÑA BOCOS	
SUSANA GUIJARRO GONZÁLEZ	XXVII
<i>Universidad de Cantabria</i>	
Cronología de la biografía académica del Prof. José Ángel García de Cortázar	XXXVII
Publicaciones del Prof. José Ángel García de Cortázar	XXXIX
Tesis de Licenciatura y Tesis Doctorales dirigidas por el Prof. José Ángel García de Cortázar	LI
Tábula gratulatoria	LV

I. SEMBLANZAS

Grata Memória	3
<i>José Mattoso</i>	
<i>Cum cornu et albende:</i> As saídas de campo do Professor García de Cortázar	7
<i>João Carlos Garcia</i>	
El Profesor García de Cortázar y su Magisterio en la Universidad de Cantabria: <i>El Metropolitano toma el Metropolitano para ir al Metropolitano</i>	11
<i>Esther Peña Bocos</i>	
¿Pero, dónde está Escania?	33
<i>Manuel Ángel Bermejo Castrillo</i>	
Los trabajos de García de Cortázar (1966-1978): una apuesta por la renovación historiográfica del medievalismo español	37
<i>Martín F. Ríos Saloma</i>	
El maestro José Ángel García de Cortázar y las fuentes documentales	49
<i>Esperanza Botella Pombo</i>	

II. ESTUDIOS GENERALES

El componente cruzado de la Reconquista <i>Vicente Ángel Álvarez Palenzuela</i>	59
Mujeres de la Orden del Hospital en la España Medieval <i>Carlos Barquero Goñi</i>	71
Oloron, le difficile développement d'une Ville du Piémont Béarnais <i>Jean Pierre Barraqué</i>	79
Del Tumbo de Celanova a la historia de los monasterios y prioratos anejos a Celanova, de Fray Benito de la Cueva. Consideraciones acerca de la percepción y organización del espacio <i>María Inés Carzolio</i>	93
El espacio berciano en la Edad Media, punto de partida y escenario de nuestras investigaciones <i>Mercedes Durany Castrillo / M^a del Carmen Rodríguez González</i>	105
La Hagiografía como Fuente Histórica en el Medioevo <i>F. Javier Fernández Conde</i>	119
Los orígenes medievales de la imagen del Cristo descendido de la cruz, destinado al desenclavo, y la procesión del Santo Entierro <i>Fernando Galtier Martí</i>	139
La devoción real a Santiago Zebedeo en la catedral de Compostela. Algunas representaciones medievales <i>José Manuel García Iglesias</i>	147
La organización social de un espacio andalusí. Reflexiones en torno a la vega de Granada <i>Miguel Jiménez Puertas / Luis Martínez Vázquez</i>	159
Las señoras en el claustro <i>M^a del Carmen Pallares / Ermelindo Portela</i>	173
Promotores, artífices materiales y destinatarios de las inscripciones medievales <i>Alberto Peña Fernández</i>	187
Las villas de La Bureba en la Edad Media <i>Francisco Ruiz Gómez</i>	205
Propuestas metodológicas para el estudio de los cartularios medievales <i>Alfonso Sánchez Mairena</i>	217
¿Es posible hacer una Historia ecológica? Bases teóricas y estado de la cuestión <i>Cristina Segura Graiño</i>	231
Las mezquitas en la organización social del espacio del Reino de Granada <i>Carmen Trillo San José</i>	243
¿El vino de los Cortázar? Una aproximación a la bodega en época medieval <i>Luis Rafael Villegas Díaz</i>	255

III. SIGLOS VI-XII

Notas sobre el (desaparecido) fuero de Ocón (La Rioja, 1174) <i>Ignacio Álvarez Borge</i>	269
Aproximación a la articulación y organización social del espacio de los valles centrales de Asturias de Santillana: la huella de un pasado <i>Elisa Álvarez Llopis</i>	281
A restauração da Diocese de Braga no contexto da Igreja Hispânica <i>Luís Carlos Amaral</i>	295
Asilos monásticos: vejez y mundo cenobítico en el noroeste hispánico entre los siglos IX al XI <i>José Miguel Andrade Cernadas</i>	311
A festa como arma política na Idade Média <i>Julietta Araújo</i>	325
El broche de cinturón de tipo visigodo de la galería inferior de la Garma <i>Pablo Arias Cabal / Roberto Ontañón Peredo / Enrique Gutiérrez Cuenca / José Ángel Hierro Gárate / Eva María Pereda Rosales</i>	335
Breve semblanza de un arzobispo de Toledo en tiempos de cruzada: Martín López de Pisuerga <i>Carlos de Ayala Martínez</i>	355
Algunas hipótesis sobre el fuero (perdido) de la villa de Castro Urdiales (1163) <i>Juan Baró Pazos</i>	363
A dialética da Natureza na Hispânia Visigótica <i>Mário Jorge da Motta Bastos</i>	375
La organización social del espacio en la montaña central asturiana: el concejo de Aller en la alta Edad Media <i>Soledad Beltrán Suárez</i>	389
La vida del espíritu en los monasterios <i>María Luisa Bueno Domínguez</i>	403
Más allá del territorio, transiciones en el entorno del Jalón <i>Marisa Bueno Sánchez</i>	413
Cómo funcionaban los talleres constructivos en la alta Edad Media hispánica <i>Luis Caballero Zoreda / María de los Angeles Utrero Agudo</i>	427
Algunas perspectivas sobre el ejercicio del poder real en Cantabria en los siglos XI al XIII <i>Carmen Díez Herrera</i>	441
Últimas transformaciones en las grandes villae sorianas, reflejo de un poblamiento tardoantiguo <i>Eusebio Dohijo</i>	459
La documentación de la Castilla condal: viejos problemas y nuevas perspectivas <i>Julio Escalona</i>	473
Propiedad agraria y dependencia campesina: en torno a la heredad de foris <i>Carlos Estepa Díez</i>	489

Cuestiones documentales sobre el monasterio de Sahagún y la implantación de la Regla Benedictina	499	La monarquía asturleonese en el Bierzo (siglos IX-X)	733
<i>Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza</i>		<i>Iñaki Martín Viso</i>	
Fruela I y la desestructuración de la cuenca del Duero	515	La "reorganización espiritual" del Reino de León en los siglos X-XI y su reflejo en la arquitectura: los monasterios de San Miguel de Escalada y Peñalba de Santiago (provincia de León)	747
<i>Juan José García González</i>		<i>Artemio M. Martínez Tejera</i>	
Teudemiro de Orihuela y la invasión islámica	529	Ascenso, auge y caída de San Miguel como protector de la monarquía pamplonesa, siglos X-XII	759
<i>Luis A. García Moreno</i>		<i>Fermín Miranda García</i>	
Reflexiones sobre la organización social del espacio del norte de Guadalajara antes de la conquista castellana: Riba de Santiuste y su territorio (siglos IX-XII)	545	Zamora y Salamanca en la Alta Edad Media según la cronística Cristiana (de <i>Sampiro</i> a la <i>Estoria de España</i>)	769
<i>Guillermo García-Contreras Ruiz</i>		<i>José María Monsalvo Antón</i>	
San Millán de la Cogolla, entre la historia y el mito. La elaboración de una memoria histórica	557	El curioso devenir historiográfico de los <i>hispani</i>	785
<i>Javier García Turza</i>		<i>Ernesto Pastor / Juan José Larrea</i>	
La <i>praeparatio</i> de Alfonso VII y sus descendientes al trono leonés. La formación en el oficio regio. Siglos XII-XIII	573	Antroponimia vasca altomedieval: la aportación epigráfica	795
<i>Ángel G. Gordo Molina</i>		<i>David Peterson</i>	
La creación de las comunidades campesinas y las parroquias rurales en una sociedad feudal de conquista: el sur de la Corona de Aragón (mitad del siglo XII-mitad del siglo XIII)	583	Aportación al estudio de las estelas en la provincia de Burgos: estelas medievales en el curso medio del Arlanza	807
<i>Enric Guinot Rodríguez</i>		<i>Alejandro Ramos Benito</i>	
Procesos de transformación del poblamiento antiguo al medieval en el norte peninsular astur	599	Los ámbitos fronterizos castellano-leoneses frente al Islam entre los siglos XI-XII	823
<i>José Avelino Gutiérrez González</i>		<i>Manuel José Recuero Astray</i>	
Un pequeño enigma: el origen de los <i>Usatici</i>	615	Los testamentos de las infantas Elvira y Sancha: monasterios y espacios de poder	835
<i>Aquilino Iglesia Ferreirós</i>		<i>Carlos Reglero de la Fuente</i>	
El proceso de documentación de la novela histórica Mont Elín de los caballeros	627	El reino de Portugal y su consolidación frente a León y Castilla en la primera mitad del siglo XII a través de la documentación	849
<i>Juan Francisco Jordán Montés</i>		<i>Paz Romero Portilla</i>	
Indicadores toponímicos de las migraciones internas en Aragón, siglos XI-XII	643	La fundación del monasterio cisterciense de Santa María de Valdediós	859
<i>Carlos Laliena Corbera</i>		<i>Juan Ignacio Ruiz de la Peña Solar / Miguel Calleja Puerta</i>	
Sermón, sociedad y sacralización del orden social. Siglos XII-XIII	653	Datos sobre el poblamiento altomedieval en Valdegovía (Álava)	873
<i>Miguel Larrañaga Zulueta</i>		<i>Paquita Sáenz de Urturi Rodríguez</i>	
Del <i>Locus</i> de Paterno al <i>Comitato</i> de <i>Banu</i> Gómez	665	Obispos, abades, presbíteros y aldeas. Una aproximación a las formas y las bases del dominio social en la Álava del siglo IX	885
<i>José Ángel Lecanda</i>		<i>Igor Santos Salazar</i>	
La ciudad de Madinat Ilbira y el poblamiento de la Vega de Granada (siglos VIII-XI)	681	El primer siglo de la Meseta bajo el dominio islámico. La reestructuración del poder	901
<i>Antonio Malpica Cuello</i>		<i>Luis Serrano-Piedecabras Fernández</i>	
Poder y pueblo en la génesis de la monarquía feudal: El reino-imperio leonés entre mediados del siglo IX y mediados del siglo XI	693	Os Seguius: Una familia de Francos na Coimbra do século XII	915
<i>Dolores Mariño Veiras</i>		<i>Leontina Ventura</i>	
Para um inventário da documentação diplomática anterior a 1101 conservada em arquivos portugueses	705	Interacción islamo-cristiana en el siglo X: el retrato del f° 134rv del Beato de Gerona	927
<i>André Evangelista Marques</i>		<i>Juan Zozaya</i>	
<i>Los pilares de la Tierra: Novela histórica y arquitectura en la Europa de las catedrales</i>	719		
<i>Juan Manuel Martín García</i>			

LOS PILARES DE LA TIERRA: NOVELA HISTÓRICA Y ARQUITECTURA EN LA EUROPA DE LAS CATEDRALES

Juan Manuel Martín García
Universidad de Granada

Resumen

Este trabajo supone una contribución amena y, al mismo tiempo, científica, que analiza la evolución del arte medieval del siglo XII, el tránsito del románico al gótico y el cambio ideológico y espiritual que subyace a las transformaciones propias de la arquitectura de aquella época, a través de la novela de Ken Follet, *Los pilares de la Tierra*, uno de los mejores ejemplos de ficción histórica que, al margen de sus implicaciones estrictamente comerciales, constituye un firme compromiso hacia la historia y el arte de la época medieval.

Abstract

This paper is a pleasant and at the same time, scientific contribution. To analyze the evolution of the medieval art of the twelfth century, the transition from Romanesque to Gothic and the ideological and spiritual change underlying the transformation of the architecture of that period, through the novel by Ken Follet, *The Pillars of the Earth*. The novel is one of the best examples of historical fiction that, apart from its purely commercial implications, constitutes a strong commitment to the history and the art of medieval times.

"Un frío domingo de Pascua el sheriff William Hamleigh cabalgó a través de Newport y cruzó el puente de piedra que conducía a lo que ahora se llamaba la ciudad vieja de Kingsbridge. Ese día iba a ser consagrada la nueva catedral recientemente terminada. Franqueó la imponente puerta de la ciudad y enfiló por la calle mayor que acaban de adoquinar. Las casas a los lados de la calle eran todas de piedra con tiendas en la planta baja y vivienda encima. William se dijo con amargura que Kingsbridge era ya más grande, más bullicioso, más rica de lo que jamás había sido Shiring. Al llegar al final de la calle, torció en dirección al recinto del priorato, y allí, ante sus ojos, se alzaba el motivo del engrandecimiento de Kingsbridge y del declive de Shiring: la catedral. Era deslumbrante."

Hacia el último cuarto del siglo XII el paisaje de las ciudades más importantes de Europa ya había iniciado un proceso de transformación propio de lo que sería el concepto general de una ciudad gótica. Una ciudad en la que la Catedral expresaba su símbolo más representativo dentro y fuera de las murallas que seguían delimitándola y que poco a poco iban a ser objeto, ellas también, de un profundo cambio para adaptarse a las nuevas condiciones de vida que imponía una sociedad cada vez más creciente y con mayores necesidades de espacio y habitabilidad.

Este crecimiento demográfico se encuentra entre uno de los factores, junto con las reivindicaciones políticas, sociales y territoriales de la monarquía y el auge del comercio después de varios siglos de cierto estancamiento, que están en la base de comprensión más íntima y extraordinaria de la mentalidad gótica con la que se relaciona directamente la construcción de algunos de los edificios más singulares de la época.

Pero aún hay más. La Catedral gótica, como ya lo había sido hasta entonces la iglesia de peregrinación románica y, antes que ésta, las grandes basílicas de Oriente y Occidente, es un espejo en el que se refleja el propio mundo que la crea; un mundo que quiere simbolizar en ella todo aquello que conforma su particular visión de la realidad tanto inmediata como supra terrena. Un mundo que encuentra en el espacio solemne, grandioso y lumínico de la Catedral el escenario donde, una vez más, se puede proponer un diálogo con lo sublime de forma intensa, fluida y constante. Como ha señalado Paul Frankl, “el concepto de Dios ha experimentado muchos cambios, desde el animismo, la magia y el politeísmo hasta el monoteísmo y el cristianismo; los cambios estilísticos de la arquitectura eclesial cristiana acompañan a los del concepto de Dios dentro de la religión cristiana. Las casas de Dios cambian, y al cambiar expresan los cambios en las concepciones que abrigan los hombres religiosos. Lo que cambia no es Dios, sino su reflejo en las mentes de los hombres; es el espejo el que cambia, y este significado reflejado es el tema de la arquitectura como arte. El Hombre gótico refleja a Dios de una manera gótica, y la arquitectura eclesial gótica es arte porque las formas góticas simbolizan el concepto de Dios que era válido en la época gótica”¹.

Como ya ocurriera en otros momentos anteriores y como volverá a ocurrir también con posterioridad a este periodo, el arte de cada una de las épocas que han jalonado la historia del Hombre y, en particular, el arte religioso cristiano que desde las postrimerías del Imperio Romano ha desarrollado los espacios necesarios para hacer de esa relación con Dios uno de sus marcos de referencia, lo que nos propone no es otra cosa que una singular manera de materializar su propio concepto de Dios, al menos, el concepto vigente y aceptado en cada una de estas épocas.

El que se corresponde con el arte gótico es aquel que después de varios siglos de presentarse ante los hombres en su dimensión más inaccesible, más justiciera, lo hace ahora en su proporción más humana, más cercana, dando por rota la frontera, el abismo, que hasta entonces había existido entre una y otra realidad, entre la de los hombres y la de Dios.

La arquitectura, en este caso, el paso de los templos románicos, caracterizados como lo era la primitiva Catedral de Kingsbrige por ser “una estructura achaparrada y maciza

con gruesos muros y ventanas minúsculas”, a las grandes máquinas catedralicias del Gótico clásico, es un buen indicador de la transformación simbólica del concepto de Dios a lo largo de la Edad Media. Pero también lo son el resto de manifestaciones artísticas propias de este mismo periodo. Entre ellas las artes figurativas se alían de igual modo a la hora de expresar el nuevo carácter de la cultura medieval.

Las fuentes de inspiración que sirven a los artistas, pintores y escultores fundamentalmente, a la hora de crear los amplios y ricos programas iconográficos destinados a la decoración de portadas, capiteles, muros y altares no pueden escapar a la nueva realidad social, cultural y religiosa que dibuja el panorama de las sociedades europeas tardomedievales. Sin ir más lejos, aunque el tema principal en las portadas de las nuevas construcciones seguirá siendo, como lo había sido antes, el Juicio Final, la forma de caracterizar dicha escena y el trasfondo de su mensaje ha iniciado un cambio trascendental. Ya no será el texto apocalíptico de San Juan que da forma a la representación de la Maiestas Domini del románico el soporte literario del que deviene una imagen de la divinidad grave y distante; ahora, el referente se encuentra en la versión más humanizada del Evangelio de San Mateo, según la cual la imagen de Cristo es ya la de un ser que en su sufrimiento y en su triunfo está siempre al lado del hombre, de ahí que sea frecuente su representación con el torso desnudo, mostrando los estigmas de la Crucifixión y rodeado de personajes que interceden o portan los atributos de la Pasión.

Esta constatación nos “obliga a contemplar las obras artísticas como manifestación de complejos fenómenos en los que no se puede hablar de las formas sin acudir a los presupuestos estéticos, ni de éstos sin considerar los teológicos; como tampoco es posible una aproximación a las imágenes religiosas considerándolas únicamente reflejo de un afán de trascendencia ajeno por completo a intereses temporales”². Lo que subyace a todo ello es una concepción integral y totalizadora del arte que bajo ningún concepto puede sustraerse a la realidad en la que se desarrolla así como a sus componentes más representativos, entre los que la religión, sobre todo en el caso de las sociedades europeas medievales, es por su dimensión de trascendencia y por su visión y concepción universalista del mundo, un componente fundamental para procurar la comprensión del arte de esta época.

Y esto es, precisamente, uno de los principales inconvenientes a los que nos enfrentamos a la hora de iniciar un acercamiento al arte del periodo gótico y en general de la cultura medieval; y lo es por “la dificultad de penetrar en el mundo espiritual y sensible de los seres de aquella época. La barrera fundamental está en la religión cristiana, entendida en su forma medieval, cuando determinaba pensamiento y sentimiento, abarcando todas las circunstancias de la vida”³.

No extraña, por tanto, que desde mediados del siglo XIX, coincidiendo con el periodo en el que se asiste a una revalorización romántica de la Edad Media hayan sido muchos los intentos que desde diversas posiciones han procurado acercarse a esa dimensión estética, cultural y religiosa que se haya detrás de la caracterización y de la significación del arte de aquella época. Desde el constructivismo de Viollet-le-Duc o de Choisy, pasando

¹ FRANKL, P., *Arquitectura gótica*. Editorial: Madrid, 2002: 419.

² AA.VV., *Historia Universal del Arte*. Vol. IV: Románico/Gótico. Editorial: Barcelona, 1991: 12.

³ TOMAN, R. (ed.), *El Gótico*. Editorial: Colonia, 1999: 8.

después por el formalismo de los estudios de Jantzen, Sedlmayr o de Otto von Simson, sin olvidar la particular línea interpretativa de Erwin Panofsky, para quien “durante el periodo que se extiende aproximadamente entre 1130-1140 y 1270 se puede observar... una conexión entre el arte gótico y la escolástica que resulta más concreta que un simple paralelismo y no obstante más general que esas influencias individuales que los consejeros eruditos ejercen sobre los pintores, los escultores o los arquitectos”⁴, no han dejado de surgir desde el ámbito de los investigadores del arte medieval continuas referencias, a través de explicaciones más o menos contundentes, encaminadas a favorecer una mejor comprensión para el desarrollo de la cultura artística del Occidente medieval cristiano.

Este particular carácter que nos ofrece la cultura medieval en el que las barreras entre lo estético y lo religioso son a menudo tan difícil de precisar, nos impulsa a contemplar su propia evolución interna, es decir, el paso de una fase a otra, de unas convicciones a otras y de un estilo a otro, desde una perspectiva en la que cualquier aproximación debe tomar en consideración todos los posibles presupuestos que el historiador y el historiador del arte pueda tener en cuenta.

Por eso, y aunque con frecuencia se ha llegado a afirmar que el arte gótico es simplemente el resultado de la sustitución de unos determinados y concretos elementos constructivos por otros, no obstante, la realidad se presenta de forma mucho más compleja dando entrada a un conjunto de factores que de forma habitual salen fuera de lo que son los parámetros usuales de un estilo artístico para entrar de lleno en una dimensión mucho más integral. Y es que “el arte gótico supuso mucho más que la adopción de la crucería ojival, o que la eliminación en los muros de los empujes de las bóvedas para transmitirlos, a través de nervaduras, a los puntos de descarga; el arte gótico, como el románico contribuyó a la formación de una nueva concepción del mundo, de una nueva manera de entender la realidad, de una forma distinta de concebir las relaciones de lo humano con lo divino”⁵.

Es cierto que su triunfo en los diversos escenarios del occidente medieval europeo vendría de la mano de algunas importantes innovaciones en los sistemas constructivos, pero también es igual de cierto que nunca habrían de ser estas tan decisivas ni determinantes como para explicar las profundas transformaciones que experimenta la cultura y la sociedad de la Baja Edad Media en el tránsito del siglo XII al XIII. Hay que mirar, como hemos señalado con anterioridad, a factores de índole demográfico, a factores de reafirmación de la autoridad política y, sobre todo, a factores de significación religiosa. Y especialmente a estos últimos por cuanto es en el seno de estas sociedades donde va a prender la llama de un primer humanismo, destinado a convertirse en el *leit motiv* de la cultura moderna o renacentista, que ya entonces se tradujo en una poderosa ansia por vivir. Y aunque “en la época gótica, el Hombre siempre sabía que no era más que una parte de un todo... , podía percibir que, aún siendo una parte, representaba un todo si su propia voluntad regía la de otros hombres o al menos desempeñaba un papel en la determinación del todo...”⁶.

⁴ PANOFSKY, E., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Editorial: Madrid, 1986: 31.

⁵ AA.VV., *Historia Universal del Arte*. Vol. IV: Románico/Gótico. Editorial: Barcelona, 1991: 226.

⁶ FRANKL, P., *Arquitectura gótica*. Editorial: Madrid, 2002: 419.

La extraordinaria personalidad de Suger, abad de Saint-Denis, quedaría perfectamente insertada en el marco de esta nueva realidad espiritual y religiosa del gótico con respecto al románico. Considerado, junto con San Bernardo de Claraval, uno de los creadores de la dimensión más conceptual del mundo gótico, concibió la arquitectura de su tiempo como el resultado de una obra teológica capaz de expresar, fuera ya de las limitaciones del templo románico, los nuevos caminos y senderos hacia los que se abría el pensamiento y las experiencias de un Cristianismo postmilenario que encontró en el medio urbano y en los grandes experimentos catedralicios su principal laboratorio de ensayos.

El abad Suger se nos presenta como un personaje crucial en la configuración de la nueva estética que, como afirmaba Henry Focillon⁷, aparece en Francia a comienzos del siglo XII para irradiar desde aquí, desde su abadía, la de San Dionisio, al resto de Europa.

“Cuando todavía estaba en España, [Jack] oyó hablar a un albañil viajero del abad Suger y de la nueva iglesia que estaba construyendo en Saint-Denis. Aquella primavera, mientras se dirigía hacia el norte a través de Francia, trabajando de vez en cuando, siempre que necesitaba dinero, oyó con frecuencia mencionar a Saint-Denis. Al parecer, sus constructores estaban utilizando ambas técnicas nuevas, la bóveda de nervaduras y los arcos ojivales, y la combinación resultaba asombrosa.

Denis había sido el primer obispo de París. Fue decapitado en Montmartre, y luego siguió caminando, con la cabeza cortada entre las manos, a través del campo, hasta aquel sitio, donde finalmente cayó. Lo enterró una mujer devota, y después se erigió un monasterio sobre su tumba. La iglesia se convirtió en lugar de enterramiento de los reyes de Francia. Suger, el obispo actual, era un hombre poderoso y muy ambicioso que había reformado el monasterio, y empezaba a modernizar la iglesia”.

A San Dionisio se le atribuye además un tratado que, según parece, sirvió de base al abad Suger en su particular concepción del espacio religioso. Un tratado en el que la idea central es: Dios es luz. Con ella se quería expresar, lo mismo que en épocas pasadas aunque acudiendo a innovaciones estéticas de distinto signo, aquella idea según la cual el hombre pudiera alcanzar el conocimiento de Dios. En la base de los escritos de San Dionisio o Dionisio el Aeropagita, encontramos que “de esta luz inicial, increada y creadora, participan todas las criaturas. Cada una de ellas recibe y transmite la iluminación divina según su capacidad, es decir, según el rango que cada uno ocupa en la escala de los seres, según el nivel en que ha sido situado jerárquicamente por el pensamiento de Dios. Originado en una irradiación, el universo es una corriente luminosa que desciende en cascadas, y la luz que emana del Ser supremo coloca a cada uno de los seres creados en un sitio inmutable. Pero la luz todo lo une. Vínculo de amor, irriga el mundo entero, lo instala en el orden y en la cohesión, y puesto que todos los objetos reflejan más o menos la luz, esta irradiación, gracias a una cadena continua de reflejos, suscita, desde las profundidades de las tinieblas un movimiento inverso, movimiento de reflexión hacia su foco de irradiación...”⁸.

La Abadía de Saint-Denis, y después de ella los demás organismos catedralicios de la Edad Media gótica, representa el escenario privilegiado donde tiene lugar esa irradiación de luz que convierte al templo en un recinto celeste, en la nueva ciudad celeste de la Tierra. Ese carácter se realizó desde una posición hacia el espacio arquitectónico basada en la claridad.

⁷ FOCILLON, H., *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*. Editorial: Madrid, 1988: 131.

⁸ DUBY, G., *Tiempo de Catedrales. El arte y la sociedad, 980-1420*. Editorial: Barcelona, 1983: 132-133.

La claridad, no obstante, había sido también la base de la dimensión sagrada de las iglesias románicas; pero una claridad estructural que medía la sublimación del espacio y la contemplación material de lo divino a través de una pureza de las formas y de los componentes tanto del interior como del exterior de los edificios. Las iglesias del periodo románico, y sobre todo las grandes iglesias de peregrinación, fueron concebidas como estructuras de gran magnificencia capaces de provocar en los fieles un sentimiento de estremecimiento que no tenía precedentes salvo por las grandes basílicas romanas del siglo IV. Su espectacular tamaño y el orden constructivo que prevalece en ellas forma parte de una dimensión simbólica a través de la cual cualquiera “debía sentirse colmado de admiración, permanecer estupefacto ante la arquitectura y con el corazón embargado de sentimientos religiosos hasta alcanzar, a través de la belleza humana, la belleza divina”⁹.

Frente a esa concepción del espacio arquitectónico propia del románico, de la que participan congruentemente todos sus elementos constructivos y decorativos como parte de un conjunto de leyes que tratan de buscar la armonía de lo material con lo sublime, la catedral gótica nos propone, en cambio, un espacio esencialmente luminoso en el que las grandes vidrieras que cerraban los huecos de los amplios ventanales de los muros asumían ahora la representación simbólica de Dios. “Las vidrieras que están en la iglesia –escribió Pierre de Roissy, canciller de Chartres, en su *Manual sobre los misterios de la Iglesia* (1210-1213)–, impiden que pasen el viento y la lluvia, pero en cambio transmiten la claridad del sol. Y simbolizan la Sagrada Escritura, que repele lo que nos es nocivo, pero que, al mismo tiempo, nos ilumina. Estas vidrieras son grandes en el exterior y reducidas interiormente porque el sentido espiritual es más fácil de percibir [...]”¹⁰.

A través de ellas se hacía efectiva la contemplación material de lo celeste mediante aquellos vitrales con escenas que inundaban el espacio religioso de esa luz que para el Abad Suger representaba al mismo Dios.

“William había oído hablar de las vidrieras de colores, obra de artesanos que Jack Jackson había llevado desde París. Se preguntaba a qué se debería todo aquel alboroto sobre ello, ya que se imaginaba que una ventana coloreada sería algo así como un tapiz o una pintura. En ese momento comprendió a qué se referían. La luz del exterior brillaba a través de los cristales de colores produciendo un efecto verdaderamente mágico. La iglesia estaba repleta de personas que estiraban el cuello para poder admirar las ventanas. Las imágenes representaban pasajes de la Biblia, el cielo y el infierno; santos, profetas, apóstoles y algunos ciudadanos de Kingsbridge que presumiblemente habían pagado las vidrieras en que aparecían: un panadero llevando una bandeja de hogazas, un curtidor y sus cueros, un albañil con sus compases y su nivel”.

El resultado de todo ello se traduce en una lectura anagógica de la Catedral gótica, según la cual, los fieles, en este caso a través de la luz que traspasa las vidrieras, alcanzaban un estado de elevación y enajenamiento del alma como consecuencia de la contemplación de las cosas divinas. Para Suger la arquitectura de su tiempo debía encontrarse supeditada a lo que para él suponía el principio de la transparencia, poniendo fin a una situación que

⁹ AA.VV., *Historia Universal del Arte*. Vol. IV: Románico/Gótico. Editorial: Barcelona, 1991: 100.

¹⁰ AA.VV., *Historia Universal del Arte*. Vol. IV: Románico/Gótico. Editorial: Barcelona, 1991: 270.

como ha señalado Panofsky era propia de una etapa anterior, de una fase preescolástica en la que lo más característico era que se “aislaba la fe de la razón interponiendo entre ellas una barrera insuperable; del mismo modo la estructura románica da la impresión de un espacio determinado e impenetrable, tanto desde el exterior como desde el interior. El misticismo disolverá la razón en la fe y el nominalismo disociará completamente la una en la otra”¹¹. Esta será una de las grandes conquistas de la arquitectura gótica. En ella el papel de los teólogos medievales y de los arquitectos que lo hicieron posible constituye uno de los argumentos de mayor importancia y, además, exigente de una intensa reflexión que nos permita dar a unos y otros el grado de responsabilidad que en todo el proceso tuvieron cada uno de ellos.

Es decir, se trata de reflexionar si esta interpretación de la Catedral como espacio luminoso representativo del poder de Dios, “fue la responsable, en última instancia, de las concepciones de las formas arquitectónicas y del espacio gótico, o si, por el contrario, la vida de las formas fue independiente de la simbólica y fueron los teólogos medievales quienes le atribuyeron a posteriori un determinado significado”¹². En realidad hay que pensar que unos y otros forman parte de la sociedad en la que vivieron y por lo tanto son el resultado de un amplio conjunto de factores cuya suma está en la base sobre la que se configuró la realidad sociocultural de una época que aspiraba a la totalidad, a la suma y homologación de todas las partes en una sola estructura frente a la diversidad de las formas propia del estilo románico.

El fruto de todo ello será, desde el punto de vista estético, un organismo arquitectónico extraordinariamente satisfactorio que aspira a sintetizar una rica tradición y no una radical ruptura con las experiencias de épocas pasadas. De hecho, podemos afirmar que “el paso del románico al gótico, al menos en el terreno constructivo es mucho menos abrupto de lo que pudiera parecer. Las profundas diferencias formales entre ambos estilos no son tan notorias cuando se analizan los sistemas constructivos utilizados, que mantienen algunas notables pautas comunes”¹³. Lo que cambia, como ya hemos dejado señalado, es la íntima y profunda concepción simbólica y religiosa que subyace en el fondo de la construcción gótica. Una concepción de la que participan los teólogos y, también, los arquitectos, cuya labor adquiere ahora un papel fundamental.

El *magister operis*, el maestro constructor, que se sitúa al frente de estos grandes proyectos va a ser objeto de un reconocimiento del que no se habían podido beneficiar los arquitectos románicos, que quedaron casi siempre, salvo casos excepcionales en los que las condiciones de un cierto progreso económico, político y social permitieron otra situación muy distinta, condicionados por un anonimato generalizado que se enraza en las bases de ese aspecto escatológico propio del Cristianismo, que como ha afirmado Paul Frankl “hizo que las ambiciones y éxitos políticos, militares y económicos parecían insignificantes, pues los goces de este mundo eran considerados como tentaciones de Satanás...”¹⁴. Ahora

¹¹ PANOFSKY, E., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Editorial: Madrid, 1986: 50.

¹² AA.VV., *Historia Universal del Arte*. Vol. IV: Románico/Gótico. Editorial: Barcelona, 1991: 270.

¹³ ESCRIG PALLARÉS, E. y PÉREZ VALCARCEL, J., *La Modernidad del Gótico. Cinco puntos de vista sobre la arquitectura medieval*. Editorial: Sevilla, 2004: 121.

¹⁴ FRANKL, P., *Arquitectura gótica*. Editorial: Madrid, 2002: 419.

la situación había experimentado, en este sentido, un avance muy importante, surgiendo la idea de un arquitecto más o menos profesional; que se sitúa al frente de la obra como su director principal; que es mucho más que un simple artesano pues conoce muy bien los procedimientos técnicos y tecnológicos de su trabajo pero también ha tenido contacto con tratados y escritos sobre arquitectura; es poseedor de una importante experiencia y no está ajeno a lo que rodea y conforma su mundo, de ahí que se coloque en una posición de ventaja con respecto a épocas pasadas.

“Tom trabajaba en el proyecto de su catedral... Le gustaba sentarse junto a la puerta de la casa de invitados y contemplar, al otro lado del césped, la catedral en ruinas. A veces hacía diseños sobre una plancha de pizarra. Sabía que para la mayoría de la gente resultaba difícil visualizar objetos sólidos y espacios complejos, pero para él siempre había sido muy fácil.

Y un domingo, unos dos meses después de la partida de Ellen, se sintió preparado para empezar a dibujar. Hizo una alfombrilla de juncos tejidos y ramitas flexibles de poco menos de un metro por algo más de cincuenta centímetros, y luego unos laterales de madera para que la alfombrilla tuviera los bordes levantados como una bandeja. A continuación quemó algo de tiza a modo de cal, lo mezcló con una pequeña cantidad de argamasa y llenó la bandeja con la mezcla. Cuando comenzó a endurecerse, se puso a trazar líneas sobre ella con una aguja. Para las líneas rectas utilizó la regla, el cartabón para los ángulos rectos y los compases para las curvas.

Haría tres dibujos. Una sección para explicar cómo estaba construida la iglesia, una elevación para ilustrar sus hermosas proporciones y un plano del suelo para señalar el emplazamiento...

Tom quería que comprendiera lo que se le estaba proponiendo, que visualizara el edificio y que se sintiera atraído por él. A uno le resultaba difícil imaginar una iglesia grande y sólida cuando sólo le enseñaban unas cuantas líneas garrapateadas sobre escayola. Philip necesitaría toda la ayuda que Tom pudiera prestarle...

Claro que si Philip acepta el proyecto Tom tendría que dibujarlo de nuevo, con más cuidado y a escala exacta. Debería hacer muchos más dibujos, centenares de ellos. Plintos, columnas, capiteles, ménsulas, marcos de puerta, torrecillas, escaleras, gárgolas y otros incontables detalles. Estaría dibujando durante años. Pero lo que tenía delante era la esencia del edificio, y era sencillo, económico, bello y perfectamente proporcionado”.

Los arquitectos del Gótico participan, por tanto, de los nuevos imperativos que marcan la trayectoria del arte de este periodo. Y lo mismo ocurre con el resto de elementos que configuran la estructura de la Catedral y su evolución con respecto a la época románica. Todos son componentes de una correspondencia homológica de las estructuras, es decir, que todos, siguiendo los mismos principios que regían entonces el pensamiento escolástico, son parte de un todo en equilibrio y armonía.

Para conseguirlo fue necesario tomar en consideración todos los esfuerzos que, partiendo de la tradición románica y si cabe mucho antes, se habían venido desarrollando en relación con la definición del espacio arquitectónico de los templos cristianos, en cuya concepción, como ya hemos dejado señalado, más que un verdadero espacio lo que se hace sensible es una dimensión esencialmente espiritual que se traduce en un fuerte impulso hacia el altar. Lo que correspondió a los constructores modernos fue aprovechar todas esas experiencias y, a la vez, hacerlas compatibles con las innovaciones de su tiempo proponiendo un nuevo marco de relaciones entre los elementos constructivos y la definición de ese espacio con el que se quiere simbolizar un particular concepto de Dios.

Entre esas novedades las más importantes son las que se relacionan, en primer lugar, con el empleo de arcos apuntados en sustitución de los semicirculares propios del románico; y en segundo lugar, la experimentación con bóvedas ojivales para las cubiertas que contribuyen a la configuración de un nuevo espacio arquitectónico en el que la esbeltez y la claridad sirven para reforzar el sentido último de estos grandes edificios. En el caso de estas últimas, su construcción responde a un “sistema simple y económico que permite concentrar los esfuerzos en unos puntos concretos dejando libre de esfuerzos la estructura muraria intermedia. Esto permite la ejecución de vitrales de dimensiones excepcionales que dejan pasar una cantidad de luz impensable hasta entonces. Y es precisamente la luz, como expresión de la gloria divina el principal objetivo de los obispos que promovieron los primeros edificios góticos”¹⁵.

“En el interior [de la abadía de Saint-Denis], se producía un cambio inmediato. Antes de la nave propiamente dicha había una entrada baja, o nártex. Al mirar hacia el techo no pudo evitar sentirse excitado. Allí los constructores habían recurrido a una mezcla de bóveda de nervaduras y arcos ojivales. Advirtió de inmediato que ambas técnicas combinaban a la perfección. La gracia de los arcos ojivales se acentuaba con las nervaduras que seguían su línea...

El principio de la bóveda de nervaduras consistía en hacer un techo con algunas nervaduras fuertes, rellenando con material los huecos entre ellas. Habían aplicado ese principio a todo el edificio. El muro del presbiterio consistía en unos pilares fuertes unidos por ventanas. La arcada que separaba el presbiterio de sus naves laterales no era un muro, sino una hilera de pilares unidos por arcos ojivales, dejando amplios espacios a través de los cuales la luz podía penetrar por las ventanas hasta el centro de la iglesia...

Habría dado la sensación de extrema fragilidad de no haber sido porque la nervadura demostraba con toda claridad que el peso de la construcción lo soportaban los estribos y las columnas. Aquello era una demostración irrefutable de que un gran edificio no necesitaba muros gruesos con ventanas minúsculas y estribos macizos. A condición de que el peso se hallara distribuido con precisión exacta sobre un armazón capaz de soportar peso, el resto de la construcción podía ser un trabajo ligero en piedra, cristal o, incluso, en espacio vacío. Jack se sentía hechizado. Era casi como enamorarse. Euclides había sido una revelación, pero eso era algo más que una revelación porque también era bello. Jack había tenido visiones de una iglesia como aquella, y en esos momentos estaba contemplándola, tocándola, de pie debajo de su bóveda, que parecía alcanzar el cielo”.

Las grandes ventajas que se relacionan con el sistema de arcos apuntados y bóvedas ojivales de crucería, tales como la solidez, la diafanidad y el ansia de verticalidad que tanto demandaban los arquitectos medievales, debía hacer frente también a algunos problemas de carácter estático, entre los que el más importante consistía en constriñer los empujes laterales producidos por el sistema de abovedamiento establecido. Para neutralizar estos empujes, “se disponen grandes arbotantes, es decir, arcos abiertos de un cuarto de circunferencia aproximadamente, que hacen la función de estructuras laterales de sostenimiento para la bóveda. Los arbotantes están situados principalmente encima de las naves laterales, ya que deben contrarrestar el empuje ejercido por las bóvedas... de la nave central; y este

¹⁵ ESCRIG PALLARÉS, F. y PÉREZ VALCARCEL, J., *La Modernidad del Gótico. Cinco puntos de vista sobre la arquitectura medieval*. Editorial: Sevilla, 2004: 123.

empuje lo descargan sobre elevados contrafuertes, estructuras de soporte más bien macizas colocadas en el exterior de los muros de la catedral¹⁶.

Todo ello confiere a la arquitectura gótica en relación con la románica un comportamiento característico basado en una concepción en la que ésta asume la función de un gran esqueleto que sobre todo en el exterior se traduce en un juego de volúmenes en el que participan los elementos murarios y sus correspondientes ventanales, los arbotantes, los contrafuertes y el extenso manto de bóvedas ojivales que cierran en su punto más elevado este original sistema de construcción.

En cuanto al espacio interior, la Catedral gótica propuso una estructura en la que se lleva a cabo un intento por "sintetizar todos los motivos principales que han llegado hasta ella por diferentes canales, realizando un equilibrio inestable entre el plano basilical y el plano centrado mediante la supresión de todos los elementos que podrían comprometer este equilibrio¹⁷, en línea con ese afán general por dotar al edificio catedralicio de una claridad y de una transparencia que, como vimos, constituye un eje esencial del pensamiento escolástico y del diseño arquitectónico. Y aunque la tendencia fue la de tomar en consideración los modelos de los que ya se disponía a lo largo de una extensa tradición, el tipo prevaleciente fue casi siempre el del modelo basilical longitudinal cuya conveniencia tanto estructural como simbólica estaba plenamente justificada.

"... la iglesia quedaba dividida en doce secciones llamadas intercolumnios. La nave tendría una longitud de seis intercolumnios; el presbiterio, de cuatro. Entre ambos, ocupando el espacio de los intercolumnios séptimo y octavo, estaría el cruce, a cuyos lados destacarían los cruceros, y sobre el que alzaría la torre.

Todas las catedrales y casi todas las iglesias tenían forma de cruz. Claro que la cruz era el símbolo único y más importante de la Cristiandad, pero también había una razón práctica. Los cruceros aportaban espacio utilizable para otras capillas y dependencias, como la sacristía".

En general, el esquema dominante será el de un edificio de grandes dimensiones con una nave central y dos o cuatro naves laterales moduladas en altura en función de sistemas de proporciones muy diversos. La central habrá de ser siempre el doble de ancha y de alta de las naves laterales, y la comunicación entre ellas se hará a través de series de grandes arcadas separadas, ya en este momento, por simples hileras de columnas y no por los gruesos y rotundos pilares de las iglesias románicas.

"A través de los huecos de ésta podían verse las ventanas con la parte superior redondeada de las naves laterales. Las ventanas debían coincidir exactamente con los huecos, de tal manera que la luz exterior penetrara sin impedimentos hasta la nave central".

Sobre esta arquería, y recogiendo de algún modo una tradición que ya está presente en la modulación de los interiores románicos, se disponen dos niveles más: el más próximo a la hilera de arcos y columnas, denominado tribuna, que forma una galería sin iluminación exterior situado justo encima de las naves laterales y, encima de esta, el triforio, llamado así porque en él se habían abierto ventanas de tres huecos.

16 GOZZOLI, M.C., *Cómo reconocer el arte gótico*. Editorial: Barcelona, 1993: 13-14.

"Tom diseñó los tres niveles del muro de la nave -arcada, galería y triforio- exactamente en proporciones 3:1:2. La arcada era la mitad de alta que el muro y la galería un tercio del resto. En una iglesia la proporción lo era todo. Daba una sensación de grandeza a toda la construcción".

Aunque en la Catedral gótica el énfasis puesto en la idea de la verticalidad como parte de un proceso que manifiesta los cambios y transformaciones de la época será objeto de una importante renovación de técnicas y procedimientos, no obstante, como en el templo románico, particularmente en aquellos que habían surgido a raíz de los grandes ejes de la peregrinación medieval, seguirá haciéndose presente una línea de tensión horizontal que se inicia en los pies del templo y que conduce, de forma inexorable, a la cabecera, al altar, al espacio privilegiado de relación entre el Hombre y Dios donde la comunicación entre ambos es más fluida, más directa y más intensa.

Aquí volveremos a encontrar la misma solución que resultó tan efectiva para los grandes templos de peregrinación: la prolongación de las naves laterales alrededor del altar mayor formando un corredor, en muchas ocasiones doble, que se denomina deambulatorio, en torno al que es frecuente instalar una serie de capillas radiales con las que satisfacer la demanda que resultaba cada vez más frecuente en los nuevos organismos catedralicios.

"Las iglesias modernas eran más altas, más largas, y sobre todo tenían más luz. También se las diseñaba para mostrar las tumbas importantes y las reliquias sagradas que los peregrinos acudían a visitar. Además, las catedrales iban teniendo cada vez más altares adicionales y capillas especiales dedicadas a determinados santos. Una iglesia bien proyectada, que respondiera a las crecientes demandas de las congregaciones, atraería muchos más devotos y peregrinos que los que Kingsbride atraía en la actualidad. Y al hacerlo así, a la larga ella misma podría subvenir a sus propias necesidades".

Está claro, pues, que la Catedral gótica es un producto más de la propia sociedad de finales de la Edad Media. Por lo tanto hay que ponerla en relación con el resto de elementos, a menudo múltiples y no poco complejos, que sirven para configurar este singular periodo y, sobre todo, su evolución con respecto al mundo románico en el que, sin embargo, hunde sus propias raíces. "El Románico es el estilo de las órdenes religiosas herederas de los Benedictinos y otras órdenes salidas a su amparo, fundamentalmente los Cluniacenses... El Románico comienza con los esquemas basilicales paleocristianos y termina creando un estilo propio que cualquiera puede reconocer sin dificultad¹⁸, que se apoya en la solidez de sus muros, la presencia de gruesos y profundos contrafuertes, la oscuridad de los espacios interiores y un sistema de cubiertas basado en el empleo de bóvedas de cañón, de aristas y elementos cupulados en los tramos del crucero.

En cambio, el Gótico es un estilo que nace y se desarrolla en un ambiente esencialmente urbano en el que la imagen de una sociedad feudal y enclaustrada resultaba cada vez más alejada de aquellas ciudades que empezaban a recuperar una actividad y un dinamismo desconocido desde la época imperial romana. Y aunque la sociedad seguía siendo el marco idóneo donde se materializa una religiosidad a través de la que el hombre se

17 PANOFKY, E., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Editorial: Madrid, 1986: 51.

18 ESCRIG PALLARÉS, E. y PÉREZ VALCÁRCEL, J., *La Modernidad del Gótico. Cinco puntos de vista sobre la arquitectura medieval*. Editorial: Sevilla, 2004: 32.

guía expresando su preocupación por la vida eterna, las nuevas condiciones de vida que surgieron a comienzos del siglo XII habrían de marcar un importante punto de inflexión sobre el que tendrá lugar la aparición de los primeros síntomas que se relacionan con la renovación estilística propia de este periodo. "En este clima, las instancias religiosas de celebrar la fe cristiana y la imagen de Dios con la edificación de nuevas y grandes iglesias coexiste con otros dos elementos: por un lado, el legítimo orgullo de los obispos y de los burgueses ricos de las grandes ciudades, protegidos tras sus poderosos muros, de sorprender y encantar al mundo con las gigantescas catedrales que dominan las casas y que son visibles desde muy lejos; por el otro, las enseñanzas de una filosofía –la escolástica– que encuadra de forma armónica todo el saber de la época y afirma la posibilidad de llegar a Dios, además de con la fe, a través de la razón"¹⁹.

La Europa del Gótico, la Europa de las Catedrales como la definió Georges Duby en uno de sus más importantes estudios sobre el arte y la sociedad de los últimos siglos medievales, nos ofrece un sistema de pensamiento y de actuación en el que se desvanece poco a poco el mundo románico, dando lugar a una mutación general en la que los grandes aparatos catedralicios, convertidos en el centro de la ciudad, acabarán prefigurando el horizonte de la prosperidad, de la riqueza, del bienestar y de la creatividad cultural de unas comunidades que no escatimaron esfuerzos a la hora de sacar adelante proyectos de tan gran envergadura.

El teocentrismo y el trascendentalismo románico va a dar paso, en el transcurso del siglo XII al XIII, a un prehumanismo con el que se relaciona el orgullo ciudadano y el afán de sectores como la burguesía, la corona e incluso el propio clero que a menudo unificaron sus esfuerzos para hacer de la Catedral la imagen por la que pasaba la definición de su propia ciudad. Por eso, aunque lo más visible son las novedades técnicas con las que se hace patente el cambio, lo que subyace en el fondo de todo ello es mucho más y, a menudo, mucho más profundo y determinante, pues será la base sobre la que se articula un nuevo mundo, una nueva realidad, una nueva concepción del Hombre y de su entorno así como de su relación con Dios.

Podemos señalar, por tanto, que el arte gótico es mucho más que la simple conjunción de novedades arquitectónicas puestas al servicio de un aparato constructivo capaz de despertar admiración y asombro ante la osadía de su verticalismo, ante la diafanidad de su espacio interior, ante su homología estructural o ante la luz celestial que parece generarse a través de sus vidrieras. Como ha afirmado Paul Frankl en su libro sobre *Arquitectura Gótica*, "una consideración estética del gótico se agota cuando hemos percibido su movimiento ascendente o en otros casos su extensión horizontal, cuando hemos gustado la calidad de sus miembros y la belleza de sus vidrieras, la mirada amenazadora de sus torres y la puñalada vertical de sus pináculos. Una consideración artística del gótico es algo más que una consideración estética. Presupone una comprensión estética, pero verticalismo sólo se convierte en un *sursum corda* cuando también entendemos su significado; entonces

¹⁹ ESCRIG PALLARÉS, F. y PÉREZ VALCÁRCEL, J., *La Modernidad del Gótico. Cinco puntos de vista sobre la arquitectura medieval*. Editorial: Sevilla, 2004: 8.

la amplitud de un interior viene a sugerir el mundo exterior a la iglesia y la extensión de sus dominios religiosos, y las vidrieras se convierten en un símbolo del mundo trascendente y de misticismo"²⁰.

"Mientras subía por los peldaños que conducían al presbiterio, [Jack] sintió un estremecimiento de temor supersticioso. Se detuvo al final de ellos y atisbó en la confusión de haces de luces de colores y de piedras que tenía ante sí. Poco a poco fue abriéndose paso la impresión de que ya había visto algo semejante. Pero en su imaginación. Ésa era la iglesia que había soñado construir, con sus amplias ventanas y onduladas bóvedas, una estructura de luz y aire que parecía mantenerse en pie como por ensalmo".

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Historia Universal del Arte*. Vol. IV: Románico/Gótico. Editorial: Barcelona, 1991.
- Barral i Altet, X., *Vidrieras Medievales en Europa*. Editorial: Barcelona, 2003.
- Bracons, J., *Las claves del arte gótico*. Editorial: Barcelona, 1996.
- Burckhardt, T., *Chartres y el nacimiento de la catedral*. Editorial: Palma de Mallorca, 2004.
- Choisy, A., *Histoire de l'architecture*. Editorial: París, 1996.
- Conti, F., *Cómo reconocer el arte románico*. Editorial: Barcelona, 1993.
- Duby, G., *Arte y sociedad en la Edad Media*. Editorial: Madrid, 1998.
- Duby, G., *Europa en la Edad Media: arte románico, arte gótico*. Editorial: Barcelona, 1981.
- Duby, G., *Hombres y estructuras de la Edad Media*. Editorial: Madrid, 1980.
- Duby, G., *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Editorial: Madrid, 1993.
- Duby, G., *La escultura: el testimonio de la Edad Media desde el siglo V al XV*. Editorial: Barcelona, 1989.
- Duby, G., *La Europa de las Catedrales, 1140-1280*. Editorial: Barcelona, 1966.
- Duby, G., *San Bernardo y el arte cisterciense: el nacimiento del gótico*. Editorial: Madrid, 1992.
- Duby, G., *Tiempo de Catedrales. El arte y la sociedad, 980-1420*. Editorial: Barcelona, 1983.
- Erlande Brandenburg, A., *El arte gótico*. Editorial: Madrid, 1992.
- Escrib Pallarés, F. y Pérez Valcárcel, J., *La Modernidad del Gótico. Cinco puntos de vista sobre la arquitectura medieval*. Editorial: Sevilla, 2004.
- Focillon, H., *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*. Editorial: Madrid, 1988.
- Follet, K., *Los pilares de la tierra*. Editorial: Barcelona, 1998.
- Frankl, P., *Arquitectura gótica*. Editorial: Madrid, 2002.
- Gozzoli, M.C., *Cómo reconocer el arte gótico*. Editorial: Barcelona, 1993.
- Guriévich, A., *Las categorías de la cultura medieval*. Editorial: Madrid, 1990.
- Jacques Pi, J., *La estética del románico y el gótico*. Editorial: Boadilla del Monte, 2003.

²⁰ FRANKL, P., *Arquitectura gótica*. Editorial: Madrid, 2002: 420.

- Jantzen, H., *La arquitectura gótica*. Editorial: Buenos Aires, 1970.
- Lasko, P., *Arte sacro, 800-1200*. Editorial: Madrid, 1999.
- Nieto Alcaide, V., *La luz, símbolo y sistema visual: el espacio y la luz en el arte Gótico y del Renacimiento*. Editorial: Madrid, 1989.
- Panofsky, E., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Editorial: Madrid, 1986.
- Panofsky, E., *El Abad Suger: sobre la Abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Editorial: Madrid, 2004.
- Panofsky, E., *El significado de las artes visuales*. Editorial: Madrid, 1991.
- Ramallo, G., *Las claves del arte románico*. Editorial: Barcelona, 1989.
- Rodríguez Montañés, J.M. et al., *Significado y función del edificio románico*. Editorial: Aguilar de Campoo, 2005.
- Schapiro, M., *Estudios sobre el románico*. Editorial: Madrid, 1995.
- Scobeltzine, A., *El arte feudal y su contenido social*. Editorial: Madrid, 1990.
- Simson, O., *La catedral gótica: los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval del orden*. Editorial: Madrid, 1991.
- Toman, R. (ed.), *El Gótico: arquitectura, escultura, pintura*. Editorial: Colonia, 1999.
- Toman, R. (ed.), *El Románico: arquitectura, escultura, pintura*. Editorial: Colonia, 2004.
- Viollet-le-Duc, E.E., *La construcción medieval*. Editorial: Madrid, 1996.