

EVOLUCIÓN E INVENCION DE LA ARQUITECTURA GÓTICA

FERNANDO CHUECA GOITIA

Entre las características que definen a la arquitectura gótica, una de la más importantes es el empleo sistemático de la bóveda de ojivas, así llamada por recibir este nombre los arcos diagonales que la refuerzan o mejor dicho que la sostienen. Aunque la palabra ojiva proviene de otra hispano musulmana, aljibe, en España a los arcos diagonales se les llamaba «cruceiros», denominación perfectamente expresiva de su disposición orgánica.

Las bóvedas son elementos de fábrica que cierran el espacio formando techumbre, y que se sostienen gracias a la estabilidad mecánica que les otorga su propia forma geométrica que es la que las suele caracterizar, y por ende, dar nombre. Existen las que presentan una sola superficie (cuya ley geométrica puede ser la más elemental o la más compleja) y las que se componen de varias, bien definidas, que se cortan entre sí, dando lugar a líneas geométricas en el espacio que reciben el nombre de aristas. Si a estas bóvedas simples o compuestas, se les añaden unos arcos como costillas o nervios más prominentes, para su refuerzo, tenemos una estructura más complicada en que arco y bóveda se conjugan con vistas a un determinado propósito técnico y estético. Lo más frecuente es que estos arcos coincidan con las aristas en los casos de las bóvedas compuestas, es lo que sucede en la típica bóveda ojival. Pero la arquitectura presenta muchos casos en los que los nervios no coinciden con las aristas, como cuando unos arcos fajones refuerzan una bóveda seguida de cañón.

Cuando las bóvedas góticas, por el puro placer estéticos de multiplicar los nervios y formar con ellos bellos dibujos, se perdió la caracterización geométrica de las diversas partes y se esfumaron, por así decirlo, las aristas, quedando una superficie, más o menos caprichosa, invadida por una tupida maraña de nervios.

La bóveda ojival pura se compone de superficies cóncavas (de planta triangular), apoyadas en arcos que corresponden a las aristas y las causan perfectamente, sobre todo los arcos ojivos diagonales o cruceiros, como quiera llamárseles. Por lo tanto para que esta configuración sea clara, el número de superficies o partes en que se divide la bóveda ha de ser escaso; cuatro, seis u ocho. Bóvedas cuatripartitas, sexpartitas, y octapartitas, fueron las más empleadas durante los años del apogeo del estilo. Más adelante fue también muy usada la bóveda con terceletes y ligaduras, dividida en doce partes. De este último esquema arrancan todas la bóvedas estrelladas que gozaron del extraordinario favor en las postrimerías del gótico.

Posiblemente la bóveda ojival no hubiera surgido si no se hubiera conformado el espacio arquitectónico con una pulsación rítmica. Ya desde el románico las naves de las iglesias pierden continuidad de las naves de las basílicas clásicas y se convierten en una suma de tramos. El ritmo de las columnas en la basílica se sustituye por un ritmo de tramos mucho más amplio. Estos tramos se dividían con unas columnillas que ascendían desde la base del pilar hasta la línea de arranque de las bóvedas. El deseo de acusar más esta partición llevó a unir las dos columnillas fronterizas por un arco fajón o perpiaño, cuyo motivo era más estético que mecánico. Así se logra esa perfecta pulsación rítmica que vemos en la profunda nave de la basílica de Compostela. Al configurarse de este modo el organismo arquitectónico, la continuidad de la bóveda resultaba un profundo contrasentido. Progresivamente este organismo se va fraccionando, hasta llegar al puro esquematismo de una catedral gótica, que es como una cristalización aditiva de elementos que se repiten. Las naves ya no son naves sino sumas de capillas. De hecho los maestros, al referirse en sus contratos, informes, etc., a las bóvedas, lo harían con el nombre de capillas.

La bóveda de ojivas cubriendo su tramo de nave respectivo, tiene la perfecta autonomía de una capilla y responde plenamente a la configuración orgánica de todo el conjunto. Hemos visto que la bóveda de ojivas es algo así como la respuesta a la fragmentación de las naves en tramos para integrarse luego por un proceso aditivo de carácter rítmico. Aunque los procesos no pueden intelectualizarse hasta tal extremo, y en realidad todo se produce de manera más concomitante que secuencial, puede aceptarse esta motivación. Luego, una vez establecida, la bóveda de crucería recobra sobre toda la estructura y la condiciona y sus elementos, arcos fajones, formeros y ojivos se reflejan puntualmente en el pilar hasta que todo el organismo adquiera tal concordancia y cohesión que aparece como el más razonado discurso, el más puro ejemplo de racionalidad. En esto profundizó agudamente Panofsky, cuando trazó el paralelo entre la filosofía escolástica, como filosofía de la razón y la arquitectura gótica, uno de los movimientos más racionalistas que ha conocido la arquitectura. Pero ahora sigamos con nuestro tema sobre todos los factores de evolución y los de invención en la arquitectura gótica.

Las bóvedas de ojivas no son un invento de la arquitectura gótica como no lo es tampoco el arco agudo. Una cosa es que determinados elementos adquieran un valor de caracterización dentro de un estilo y otra que sean invención propia. El arco de herradura caracteriza en grado sumo la arquitectura del Islam, lo que no impide que los romanos y visigodos ya lo hubieran usado.

De la misma manera las primeras bóvedas de ojivas aparecen en el románico del norte de Italia, como en la basílica de San Ambrosio de Milán, y en la arquitectura normanda, en esa asombrosa catedral de Durham (Inglaterra), comenzada en 1093, que con sus premoniciones parece desafiar todo intento de clasificación rigurosa, y que en el pleno período románico anticipa rasgos que pertenecen por definición al estilo gótico y que por lo tanto privarían a este de toda virtud inventiva.

Los arcos apuntados son también frecuentes en el románico, sobre todo en Borgoña, el Poitou y la Provenza. Lo que sucede es que un estilo no puede tomarse como un agregado de elementos, sino como un todo coherente animado de un espíritu motor. Este espíritu motor es el que da al estilo rango de tal, y solo desde él podemos entenderlo sin caer en contradicción. Más que de una voluntad artística que imprime

a las formas, muchas veces coincidentes, una expresión distinta. Es lo que llamaríamos reemprender con elementos aportados por la evolución un camino nuevo, alumbrado por una visión diferente de las cosas que lleva a una nueva organización funcional.

Así, y solo así, podemos a nuestro juicio, superar esa disyuntiva entre los que afirman la existencia de una evolución progresiva que conduce gradualmente del románico al gótico y los que por el contrario ven en la arquitectura gótica una fórmula o sistema enteramente nuevo y distinto. Si partimos de los elementos entre sí, sin pararnos a estudiar su combinación estructural, su organización funcional, su significado en la expresión general, tendremos que dar la razón a los evolucionistas, ya que existe realmente una verdadera evolución de formas que transitan del románico al gótico, en fenómeno parecido al que luego sucederá entre el renacimiento y el barroco. Pero si nos atenemos a la sintaxis (es decir, a la organización funcional) al contenido primario sobre la forma tendremos que convenir que el estilo gótico en cuanto a organización funcional tiene algo de revelación.

En la historia del Arte unos son partidarios de la evolución y otros de la invención. La historia del Arte como evolución nos servía para describir el desarrollo de las fuerzas ciegas que lo empujan; aquellas en que interviene más la naturaleza que la técnica, la raza que el individuo, el instinto que la educación, la costumbre más que la investigación. Por eso, los pensadores Positivistas del siglo XIX, afectos a la evolución cargaron el acento sobre aquellos factores naturales, ambientales y de costumbre que condicionan el arte. Tal es la bien conocida postura de Taine, que estudia el arte como consecuencia de un medio físico y racial. La insuficiencia evidente de este método de aproximación hizo que la corriente más moderna buscara por otros caminos la explicación del complejo fenómeno de la producción artística. La importancia vino a recaer entonces en los factores humanísticos y espirituales frente a los naturales o biológicos. Tanto los «formalistas» como los «sustancialistas» coincidían en dar la primacía a los valores humanísticos de la obra de arte, principalmente los que corresponden a la vida intelectual del hombre. Pero no podemos olvidar que el hombre posee, además, una vida vegetativa y otra sensitiva, que están más cerca de las fuerzas naturales y que se traslucen también en el arte.

Para el espíritu científico y Positivista de los hombres del siglo XIX, el mundo de los fenómenos naturales (al menos hasta el punto de investigación de la materia a que habían llegado) era mucho más fácil de clasificar y reducir a leyes que aquel otro inaprehensible y misterioso del comportamiento humano. Es pues, muy comprensible que trataran de asimilar el arte a un proceso natural, con sus fases de crecimiento, desarrollo y decadencia, y no explicarlos desde la altura del azar humano.

Modernamente ha empezado a imponerse un nuevo punto de vista en el estudio de la historia del Arte, el punto de vista sociológico, y libros como el de Arnold Hauser, Historia Social de la Literatura y el Arte, han hecho bastante ruido. El punto de vista sociológico participaría por su enfoque colectivo con muchos aspectos del positivismo y por un sentido dialéctico con otros del espiritualismo. No cabe duda que un *aproach* sociológico al estudio del arte gótico puede ser fructífero desde el momento en que la arquitectura gótica, más que una creación individual es una creación colectiva, de acuerdo con el espíritu de la Edad Media donde no tenía cabida la personalidad del artista tal y como ha quedado establecida desde el Renacimiento. Julian Marías nos decía que la fe en la Revelación y la creencia absoluta en sus

promesas llevaba consigo el desinterés por ganar una presunta inmortalidad en este mundo, haciendo que el nombre personal quedara fijado a la obra como una garantía de salvación. La obra dejaba en este aspecto de ser personal y se convertía en colectiva, pero tampoco hay que pensar que el hombre se anegaba en la masa y perdía el estímulo creador, ni se sentía alienado como en la sociedad de masas contemporánea. Para esto basta con comprobar el enorme poder creativo del arte medieval. Si no era necesario salvar el nombre terrenal porque la inmortalidad del ser humano estaba asegurada por la Redención, era necesario en cambio salvar la obra porque ésta era como el testimonio visible y constantemente renovado de esta Redención. Si el hombre medieval no se hubiera sentido capaz de cantar con alegría la Redención, es que hubiera dejado de creer en ella.

Los canteros solían vivir en comunidad pero dando cada uno lo mejor de su talento inventivo y de su inspiración; por eso los factores evolutivos producto de la tradición, del hábito, de la norma heredada podían convivir con los factores inventivos. Sabemos que esa comunidad era casi siempre trashumante, porque el cantero medieval no tenía más residencia que la que le imponía el «chantier», el tajo, la tarea, que reclamaba sus servicios. Por eso el lugar donde la comunidad se encontraba a si misma era la logia, es decir, el porche o tinglado donde al resguardo del sol y de la lluvia se llevaba a cabo el duro trabajo de la talla de la piedra. Todos los que hemos dirigido alguna obra de cantería hemos visto constituirse automáticamente estas logias o tinglados más o menos modestos, donde también, terminado el trabajo, pasaban las horas de descanso, de conversación, de comida y de siesta.

En la Edad Media estas logias eran también el lugar donde se discutían los problemas interesantes del oficio. Eran un poco como clubes donde muchas veces las discusiones eran vivas y se promovían incidentes que obligaron en ocasiones a que interviniera la autoridad de los obispos y cabildos, y hasta que se redactaran reglamentos para la vida de esas logias. Uno de los más antiguos reglamentos que se conocen es de York en 1352. De aquí el origen remoto de las logias masónicas y de los francmasones, nombre que ha solido ser mal interpretado pues francmasón se creía que era masón (cantero) que gozaba de franquicias o privilegios cuando en realidad era el cantero que tallaba los trabajos más delicados, bien fueran de estereotomía o de escultura. El *free stone mason*, como dicen los ingleses, era el oficial más distinguido.

Por fuera del relativo anonimato de los maestros medievales, dos personalidades gigantescas presiden el nacimiento del estilo gótico y ambas nos ponen otra vez ante el dilema constante de si el gótico es consecuencia de la evolución o de la invención. Una de estas figuras, San Bernardo de Claraval, nos conduce por los caminos de la evolución, la otra el abate Suger nos pone frente a la invención.

San Bernardo, todos sabemos, es el alma y el animador de la orden del Cister, que había fundado en 1098, San Roberto, abad de Molesmes, pero es también el organizador de la segunda cruzada, de 1147, el árbitro de la política europea de su tiempo, el primer consejero de la cristiandad y del papado.

Para San Bernardo los cluniacenses, por los que sentía veneración, habían relajado en exceso la regla de San Benito. El solía decir con humildad, que, considerándose más enfermo, necesitaba medicinas más fuertes, es decir, un tratamiento más riguroso. Vulgarizando la cosa diríamos que para las enfermedades del siglo el abad de Claraval

estimaba necesaria una dieta o un régimen más estrictos. Este régimen rigurosísimo es la orden del Cister.

La austeridad de la regla cisterciense se va a reflejar en el arte y en la construcción. Se despojará a las iglesias de los monasterios de todo elemento superfluo. Delante de las portadas desnudas ningún porche, ni tampoco ningún campanario arrogante. Se suprimirá toda escultura decorativa o figurativa, las vidrieras serán incoloras y la piedra de naves y capillas quedará desnuda sin las pinturas maravillosas y los oros refulgentes de la iglesia de Cluny.

Son muchos los célebres textos debidos al Santo donde se condena la vanidad de vanidades, y más locura que vanidad, con que brillan las iglesias y resplandecen las riquezas mientras el pobre pasa hambre. San Bernardo es un reformador religioso, un revolucionario social y un esteta puritano, pero, cosa curiosa, no es un revolucionario de la arquitectura. Sin embargo, muchos sentimientos estéticos mudaron con la reforma bernarda y con un espíritu que pudiéramos ahora llamar moderno. La arquitectura desornamentada, las líneas puras y desnudas, la piedra vista sin afeites son algo que apreciamos mucho en nuestros días.

Sin embargo la arquitectura del cister inventa poco. No hace más que repetir el tipo de estructura románica llamado borgoñona y añadir algún avance nuevo como la bóveda de ojivas, transformación de la bóvedas de arista del románico borgoñón. Por lo demás, el predominio de las masas, la escasez y poca amplitud de los vano, la índole de la molduración y el ornato, por escuetos que sean, no implican la aparición de una nueva sensibilidad.

Seguimos pues, en un proceso de avance lento. San Bernardo, oriundo de Borgoña, tomó, sin más preocupación, las construcciones de su tierra natal y le bastó con desnudarlas sin alterarlas, de todas maneras, por este solo hecho adquirieron una majestad que las hizo impresionantes en su sobriedad. El arte del cister tuvo gran influencia en su época, y en España muy considerable, porque alguna de las grandes abadías que aquí se construyeron, algunas de nuestras mejores catedrales, Tarragona, Lérida, Sigüenza, Tudela, son hijas del espíritu cisterciense que prendió admirablemente en la austera y tradicional Castilla.

Frente a San Bernardo su contemporáneo el abate Suger es en muchos aspectos su contrafigura. San Bernardo es un noble. Suger es un plebeyo. Como noble Bernardo desprecia las riquezas, el lujo, la ostentación; como plebeyo. Cuando llega al poder se llena de oro, de piedras preciosas de objetos raros y exquisitos. Suger es un cluniacense, Bernardo un cisterciense. Uno representará al Papa, el otro al rey de Francia.

A los once años Suger fue admitido en la escuela de St. Denis-de-l'Estrée a la sombra de la abadía, allí conoce a los hijos de la más alta nobleza y a los príncipes de sangre. Allí se iniciará su amistad con el futuro rey de Francia, allí germinó la ambición de toda su vida: reconstruir y exaltar la Abadía de St. Denis para gloria de la Religión y de Francia. En 1121 es elegido, sueño dorado de su vida, abad de Saint Denis. Comienza por llevar una vida de fasto y recibir las más duras críticas de San Bernardo, ante cuya autoridad moral se pliega. Pero si sus temperamentos son muy diferentes, saben que a ninguno de los dos les interesa una oposición abierta, uno

representa la papado y otro al rey, al que sirve como regente de Francia en algunas de sus ausencias.

Suger que no puede cambiar, ni sofocar su pasión sin límites por las riquezas y el lujo, explicará —siempre temeroso de San Bernardo— sus puntos de vista, diciendo que nada es suficientemente valioso para ofrecer al Señor y que ningún vaso por precioso que sea es digno de recibir la sangre de Jesucristo. De este modo frontales de oro, vasos riquísimos de pórvido o de berilio, una cruz de oro y gemas de siete metros de altura y otros muchos tesoros, algunos conservados en el Louvre, van a refulgir en el altar de Saint Denis. Pero la cabecera de la iglesia carolingia, angosta y sombría, no permite la contemplación de tantos tesoros ni la circulación de las gentes que desean admirarlos, reconocer la gran cruz y besar las reliquias.

Para salvar todos estos inconvenientes Suger destruye la vieja cabecera y en su lugar construye la nueva Capilla Mayor, deambulatorio y capilla radiales en busca de dos cosas, luz y desahogo. El resultado es portentoso. Los arquitectos de Suger, empujados por la sed de luz del abad, abren grandes huecos, aligeran los soportes, dejan todo diáfano y sutil, aguzan el ingenio para lograr con poca masa el equilibrio de fuerzas, la solidez de una atrevidísima fábrica. Los arquitectos de Suger han inventado el gótico.

En 1144. Luis VII Eleonora de Aquitania, los principales señores de Francia, los prelados de Soissons, Senlis Reims, Sens, Chartres, Beauvais, asisten a la ceremonia de consagración de la cabecera de Saint Denis. Como dice Focillón no es un episodio en los anales de la Abadía, ni un momento en los fastos dinásticos, es una gran fecha en una gran época. Es un momento crucial de la cultura de occidente. No es en Saint Denis donde aparecen las primeras bóvedas de ojivas, no importa, no es aquí donde aparecen determinados elementos constitutivos del nuevo estilo, no importa, pero aquí aparece algo más importante, un espíritu innovador movido por un anhelo de luz, de claridad, de poesía; aparece el alma del abate Suger, el fuego desbordante de su compleja personalidad y con ello aparece también una nueva organización funcional de las cosas. Algo que no tiene que ver con las cosas en sí, sino con las cosas en su articulación como organismo. Si el criterio positivista prevalece, cualquier arqueólogo bien informado minimizará la hazaña de Saint-Denis por encontrar que tales o cuales cosas ya estaban de antemano en una iglesia de Normandía o de Borgoña; pero si utilizamos el enfoque espiritualista nos damos cuenta de hasta qué punto Saint-Denis es una invención poética. Por eso decimos que en el nacimiento del arte gótico según se mire pueden existir factores de evolución y de invención que nos hacen quedarnos en un prudente término medio entre los que niegan al gótico toda invención y los que le niegan toda tradición o evolución.

El gótico debe mucho de su invención al hombre, en el fondo conservador, al cluniacense Suger, mientras que el revolucionario cisterciense, San Bernardo, fue mucho más conservador en materia de arquitectura. San Bernardo promovió una nueva estética, la estética de la desnudez, del «depouillement», pero Suger promovió algo diferente; la idea de la articulación que iba a dar nacimiento a un método y a un estilo, algo que iba a coincidir en el método racionalista del escolasticismo. Los prelados que acudieron a la consagración de Saint-Denis debieron sentir algo así como una revelación, y como apóstoles de la buena nueva la extendieron y predicaron en sus respectivas sedes, elevando las catedrales más decisivas que habían de representar el nuevo

estilo. La cadena áurea del gótico francés SaintDenis, Senlis Laon Soissons, Sens, París, Chartres, Bourges, Reims, Amiens, Le Mans, La Santa Capilla, Beauvais, había empezado a forjar sus primeros eslabones. Ya no era una orden monacal la que daba el impulso, los forjadores eran los representantes del clero secular, en último término las ciudades deseosas de manifestar su vitalidad, su constitución civil, sus libertades, tras los años oscuros del feudalismo, la abadía y del castillo. La Edad Media se despertaba a una nueva vida.