

Introducción

El término gótico, en principio, se aplicaba sólo a la escultura. Aparece en el Renacimiento, en la obra *La vida de los más ilustres [...]*, de Vasari, para referirse a la arquitectura pasada de moda de los godos, los bárbaros, refiriéndose así a toda la arquitectura anterior al renacimiento italiano, lo que puede dejar traslucir la opinión de los artistas del s.XVI sobre este estilo; creían que lo habían traído los godos de las grandes invasiones del s.V. Este desprecio por el gótico se extiende desde el siglo XVI al XVIII.

A finales del s.XVIII surgen una serie de voces que reivindican el gótico (entre ellas, Goethe y su predilección por la catedral de Estrasburgo) y nace una interpretación mística del gótico, sobre todo por parte de arquitectos alemanes e ingleses. Asimismo, surge un paralelo en la literatura gótica, el género de la novela gótica, cuya primera novela es *El castillo de Otranten*, de Walpole, y donde aparecen arquitectos góticos, criptas, vidrieras,...

Se construirá en neogótico en los siglos XIX y XX, incluso pasará a América, con un estilo en el que se recuperan la estética y las formas pero no la manera de construir. En el siglo XIX, con el comienzo de los nacionalismos, los países comenzarán a disputarse la invención del gótico; incluso empieza un interés por toda la época medieval, con lo que surgen diferentes caracterizaciones de lo medieval en Inglaterra, Francia, y Alemania, ya que la época gñotica se considera la gran época gloriosa.

Habrán dos visiones del gótico nacidos en Francia; una de signo laico, basada en la figura de Viollet-le-Duc, quien admira la técnica constructiva gótica, preocupándose realmente de cómo funciona esta arquitectura; y otra de signo religioso retratada por Emile Mâle.

En el siglo XX se crea una historiografía de carácter idealista, donde intentaban encontrar la esencia del gótico, lo común a todas las manifestaciones de este estilo, representada por los alemanes. Generaciones posteriores intentarán encontrar lo común entre el pensamiento escolástico y el arte gótico.

El gótico es, fundamentalmente, un arte de ciudad, cuyo gusto proviene de la monarquía, a través de los burgueses, que eran los mecenas. La Iglesia se encuentra en una época de crisis que remata con el cisma en el siglo XIV, pero aún así, la población es tremendamente religiosa, lo que creará un arte fundamentalmente religioso.

1. El primergótico

El gótico nace en Francia como consecuencia del importante cambio de las artes producido a partir de la reconstrucción de la abadía de Saint-Denis en torno al 1140. Francia era un reino pequeño, constituido por unas pocas tierras alrededor de París, con un rey con mucho prestigio, ya que era rey por la gracia de Dios, pero con poco poder.

- Abadía de Saint denis

Se trata de una abadía benedictina afiliada a Cluny y situada en las afueras de París, donde se produce una gran revolución arquitectónica, debido al Abad Sugerio (1151).

Saint-Denis era una abadía real, sede del Panteón real carolingio. El edificio, construido bajo los carolingios, era de grandes dimensiones, pero no estaba en buenas condiciones, por lo que Sugerio decide en 1130 renovarlo, contando con el apoyo real. El abad era amigo de Luis VI el Gordo (1108-1137) y muerto éste, de Luis VII (1137-1180), a quien consiguió casar con Leonor de Aquitania, que poseía la mitad de la actual Francia. El gótico nace, pues, estrechamente unido a la monarquía.

Sugerio comienza a construir un nuevo nártex (1135–1140) a los pies de la iglesia, y promociona una portada con un programa escultórico novedoso, pero arquitectónicamente, el nártex y la fachada, armónica con las dos torres, son de estilo normando, aunque se introduce ya el rosetón.

Entre 1140 y 1144 construye una nueva cabecera de modo que engarce con la nave carolingia de colaterales dobles ya existente. Pero en 1144 se intentó mejorar la nave y se planearon los cimientos de una nueva que no se llegó a terminar.

Sugerio escribió tres pequeños libros para el capítulo de la abadía, dos de ellos para rendir cuenta de las obras (De administratione, y De oratio), y otro para la consagración del templo (De consecratione), en el que se reflexiona sobre el valor estilístico de la obra. Son relatos en primera persona, algo que aparece por primera vez en la Edad Media.

La cabecera de Saint-Denis es considerada la primera obra gótica según los expertos. Se opone totalmente a Bernardo, el fundador del Císter, que estaba en contra de que las iglesias fuesen cada vez más grandes. La cabecera de Saint Denis es grande, con una nueva espacialidad. Por primera vez se diseña una doble girola, cubierta con bóvedas de crucería, y donde la luz entra de manera uniforme en las capillas, creando sensación de amplitud. La estructura realmente se basa en módulos pequeños de esquema triangular. No se sabe que había en el cuerpo superior, que fue sustituido hacia 1230, con el gótico radiante. Las columnas eran estrechas y de fuste monolítico. Era todo uniforme, sin escalonamiento del suelo ni de los volúmenes.

- Abadía de Saint Martin des Champs

Se reconstruye en 1130. Se fraguan los cambios iniciados en Saint Denis. Tenía también una gran cabecera, aunque hay una tendencia a derribar los muros de separación de las capillas radiales, pero al no ser estas regulares, no hace el mismo efecto. Además, aún conserva la jerarquización de espacios, algo típico del románico, con la capilla axial tripartita principal que sobresale de la estructura general, al igual que se jerarquizan las cubiertas.

Pero la búsqueda de la luz es la misma que encontramos en Saint Denis. El arco es apuntado y la bóveda de crucería están ligados al gótico, pero más por la forma en que se usan los mismos, ya que existían con anterioridad en Cluny III, San Ambrosio de Milán o Durham y la bóveda de crucería surgió con los normandos, quienes ya conocían el arco apuntado, pero no inventaron el gótico, ya que no empleaban muros delgados. Se pretende una sensación de livianidad, ligereza; este muro delgado ya se emplea en París, donde este uso es habitual desde el románico.

La decoración interior del edificio será vegetal, perdiéndose la rica ornamentación románica, ya que se prevalece más lo lineal que lo plástico. También en este sentido el gótico parece relacionado con lo normando (zig-zags de los pilares cilíndricos de Durham). Los elementos decorativos vienen marcados siempre por valores lineales que aparecen enseñándonos la estructura tectónica del edificio, algo especialmente gótico.

El arco apuntado y la bóveda de crucería permiten mayor libertad en el diseño del edificio. El arco apuntado soporta más peso y permite hacer bóvedas más complejas, como bóvedas de igual altura en espacio de distinta superficie. Permite, además, la creación de bóvedas de crucería. Lo que no se sabe es si los nervios soportan y transmiten las presiones o tienen, más bien, una función decorativa.

El uso de la bóveda de crucería puede deberse también a causas económicas, para ahorrar en la construcción de la cimbra. Pero la cuestión se encierra en que esos nervios son los que nos hacen creer que esas líneas de fuerza existen; en ello consiste el gótico, en el uso de la trama lineal de fuerza expresiva.

El arco apuntado y la bóveda de crucería proviene de Normandía y Borgoña; pero la doble girola debió de llegar directamente del mundo paleocristiano.

Sugerio y las artes figurativas. La vidriera.

Sugerio adoptó en sus vidrieras la lectura tipológica y mística de la Biblia. Con él nace la idea de que las cosas brillantes pueden producir sensaciones que nos conduzcan a Dios (ello conduce, además de a las vidrieras, al uso del dorado).

- Vidriera anagógica de Saint Denis

Formada por medallones que presentan el tema de velar–desvelar. El medallón superior (a) tiene una iconografía novedosa, en la que se establecen relaciones tipológicas; Dios flanqueado por los tetramorfos, imagen que se funde con el carro de Ainarab (Samuel, VI). Lo que Sugerio identifica en los tituli. Encima del arca se coloca la imagen del Dios Padre sosteniendo una enorme cruz y a Criso. Tras el crucificado se dispone el velo del templo. La decoración de entrelazos del Arca de la alianza se continúa en el crucificado, lo que señala el nexo claro entre los objetos litúrgicos del Antiguo y del Nuevo Testamento. El tetramorfos proclama la nueva ley, y el velo supone una imagen de frontera entre los dos testamentos, un velo que se muestra de nuevo en los medallones inferiores. En el segundo medallón (b), se muestra a Moisés con el rostro velado y los israelitas intentando desvelarlo. Esta imagen se interpreta tipológicamente en el medallón inferior (c), donde aparece Cristo flanqueado por las alegorías de la Sinagoga y la Iglesia, y con los dones del Espíritu Santo. Cristo se retira el velo de la sinagoga y coronando a la Iglesia (lo que Moisés veló anteriormente, Cristo lo desvelará). Esta iconografía instruía a los monjes en las relaciones entre los dos testamentos, y también fue pensado para que a través de ello, los monjes llegaran a un estado de excepción espiritual. También decoró el coro con objetos de orfebrería (crucifijos de oro, relicarios,...) con el mismo fin.

Sugerio no es el único testimonio de estas teorías sobre la ornamentación, que aparecen también, por ejemplo, en el libro V del Codex Calixtus, pero deja la semilla para la posterior desmaterialización del muro y su invasión por la vidriera de color.

Orígenes de la escultura gótica

En Saint Denis aparece un modelo escultórico nuevo en la fachada occidental. Existía ya una fachada triple, y Sugerio decidió decorar las tres portadas entre 1135–1140.

En el gótico se da la depuración y la multiplicación de la decoración de las portadas al desaparecer los capiteles interiores.

- Fachada de la Abadía de Saint Denis

Presenta una mezcla entre decoración tridimensional y bidimensional, ya que uno de los tímpanos se decora con mosaico, algo que parece tener que ver de nuevo con la lectura tipológica de la Biblia, ya que Flavio Josefo, un romano que estuvo en Jerusalén, dice en su obra que en el templo de Jerusalén había un tímpano que era un mosaico de oro.

No se conserva nada de ese tímpano ni de las esculturas de Saint Denis, sólo quedan algunos elementos de la portada oeste que se mezclan con restauraciones del s XIX. Si hay grabados de los reyes, reinas y profetas columna, que se confundieron con efigies de los reyes franceses. No es extraño que haya profetas–columnas, ya que Sugerio veía en los doce columnas de la girola a los apóstoles.

En la caracterización de las cabezas de la serie estatuaria de Saint–Denis hay una serie de convergencias; ojos ahuecados (se rellenarían con pasta vítrea), están policromadas, su estilo se vincula con Borgoña y se relaciona con algunas esculturas de Chartres, y en su pelo se marcan los mechones regularmente, definiendo unos caracolillos que no aparecerán hasta el 1150–1180, recordando a la escultura arcaica griega.

Como no conservamos ninguna estatua completa de Saint Denis, utilizamos las de Chartres.

- Esculturas de Chartres.1141–1151

Las esculturas son estatuas columna, figuras labradas en el fuste de una columna que se despegan del marco mural, es decir, supone la liberación del muro. Las figuras se labran a partir del fuste de una columna, lo que provoca que esculturas de gran altura estilización. Así continúa la ley de adaptación al marco, incluso más rígida que en el románico. La figura humana románica es relivaria, mientras que en el gótico es una estatua–columna con mayor libertad escultórica, lo que abre posibilidades para una nueva decoración.

El género de la estatua–columna surge en Saint Denis debido a variadas influencias; la miniatura, el mobiliario litúrgico, las portadas románicas que decoran las esquinas de las jambas o el parteluz, y en las que se ponen estatuas en los abocinamientos de las portadas, como en St. Etienne de Toulouse.

- Fachada de la Abadía de Saint denis

En Saint Denis se representaba un juicio final de tradición borgoñona, con estatuas con muy poco volumen. Las dovelas se disponían verticalmente, no de manera radial como se solía hacer en el gótico, por influencia de Aquitania, como en la portada de San Pedro de Vezelay, cuya disposición vertical permitía relacionar una tema con otro en un programa que representaba los vicios y las virtudes; doce vírgenes necias y doce savias, basadas en la Psychimachia de Prudencio.

- Portada occidental de Chartres

En 1135 hay un incendio y se pretende reforzar el edificio. Se construye una torre y, después, el resto de la fachada. Se propone como mentor a Thierry de Chartres, director de la escuela de la ciudad. En principio de planteo reconstruir sólo la torre norte, pero luego se decidió rehacer también la portada, introduciendo una serie de modificaciones; en vez de tres portadas anchas separadas por contrafuertes, se contraen en el cuerpo central, unificadas por estatuas –columna. Se trata de una de las portadas más racionales en uno de los principales centro marianos, objetivo de peregrinación y sede de la mejor escuela teológica del momento, lo que influirá en la programación escultórica de la fachada. Se empieza a construir hacia 1145.

Las tres portadas están perfectamente integradas gracias a la supresión de los contrfuertes, ocn lo que las torres, también se hacen eco de tras grandes ventanas que existían en la fachada románica y que iluminaban una capilla elevada románica. Las portadas parecen más altas porque da la impresión de que las torres comprimen el cuerpo central y no se corresponden con las naves inferiores.

Existen muchas incoherencias, como dovelas cortadas, series iconográficas en las que faltan elementos,... Se ha llegado a pensar que los escultores no estaban labrando para Chartres, pero seguramente sea causa de falta de precisión a la hora de construir, ya que al añadir la torre sur y tener que montar todos los elementos habría que cortar y suprimir cosas para poder encarjar todo.

Da la impresión de que los artistas de Chartres tiene un gran sentido del equilibrio y que quieren contrarrestar las tendencias verticales deudas a la gran altura de las portadas de arco apuntado, marcando claramente las líneas de imposta e incluso, en la parte principal, marcando una horizontal continuada con los pedestales de las estatuas–columnas que estaban ininterrumpidas, uniendo las tres portadas.

Se disimulan las juntas forrando todo con estatuas y se crea otra franja horizontal a través de los capiteles seguidos que narran la historia de la salvación y el modo en el que Dios Interviniera en la vida de los hombres y en su historia, es decir, la relación de Dios con el tiempo humano. Además de este trasfondo teológico tan complejo, al ser la portada pública de un santuario de peregrinación muy visitado, también puede ser leída en clave más simple por los visitantes, que de algún modo pueden verse reflejados en ella, siguiendo el marcado

sentido de especular de las portadas góticas.

La fachada refleja una clara jerarquización, en la que los personajes del Antiguo Testamento se disponen en su parte baja, aunque, debido a la enorme altura de las portadas, incluso éstos están por encima del espectador. Las columnas que soportan estas figuras están decoradas con una red que las forra, que recuerda a las dos columnas decoradas con algo semejante a una red del Templo de Salomón, de donde proviene también las columnas salomónicas.

Sobre las portadas hay un friso corrido de capiteles que narra la vida de la virgen, además de la concepción, la infancia y pasión de Cristo, narrados teniendo en cuenta la noción medieval del tiempo como algo cerrado. El hecho de que aparezca la infancia de la Virgen denota un conocimiento del arte bizantino y del mundo oriental. Las escenas no siguen un orden cronológico en su narración y la escultura es más libre en las estatuas-columnas; pierde el gran hieratismo, formalismo y rigidez a favor de una mayor libertad, lo que crea un contraste.

En la **portada occidental**, en el tímpano septentrional se representa la fórmula de la ascensión; Cristo elevado al cielo por dos ángeles que lo flanquean y se colocan sobre un mar de nubes. En el dintel superior se representaban unos ángeles que hacen señas a una serie de profetas y apóstoles (que sólo son 10). Algunos ángeles señalan hacia abajo y otros hacia arriba. Ambas partes se separan por medio de las nubes. La portada supone otra interpretación distinta de la Ascensión, ya que en las arquivoltas se representa el zodiaco en el que faltan los signos debido a que al montar las dovelas no encajaban, y un calendario en el que los meses del año se simbolizaban por las actividades agrícolas propias del mes, lo que supone una incoherencia iconográfica al relacionarlos con la ascensión. Ambos elementos no se encuentran fundidos, no siguen un esquema lineal, jugando de nuevo con esquemas cíclicos y representan el suceder del tiempo. El hecho de la representación del trabajo (agrícola) que Dios creó tras la expulsión del Paraíso hace pensar que la portada hace alusión al Dios que ha de Venir. Es el Dios que ha de llegar pero aún no ha llegado, por lo que continúa la condena humana; no el Dios que ha venido, ni el que vendrá en la Apocalipsis, sino el que existe fuera del tiempo y que crea el tiempo humano.

En el tímpano meridional se representa el tiempo que Dios vivió entre los hombres. No sólo es una portada cristológica, sino también mariana, y en su centro se dispone una reproducción de la Virgen de Chartres, muy venerada, y a la que rendía culto la catedral, y que se representa en estricta frontalidad.

Lo que se narran son episodios de la infancia de Cristo con un esquema ideográfico particular para proporcionarle interiores con connotaciones simbólicas. Así, en el dintel inferior se disponen la Anunciación, la Natividad, y la Visitación, con una curiosa disposición de María, tumbada, y con el niño encima en la escena de la natividad. En el dintel superior está la Virgen flanqueada por dos ángeles que la inciensan. La Virgen se representa como Trono de Sabiduría (sedes sapientae), entronizada, coronada, y sirviendo de trono a su hijo para hacer hincapié en el niño.

En las arquivoltas aparecen las personificaciones de las siete artes liberales, que representaban el saber de la época y que se dividen en dialéctica, retórica, gramática (letras), y aritmética, geometría, astronomía y música (ciencias). Se representan como mujeres y les acompañan otras tantas representaciones con el sabio de la Antigüedad más famoso que las desarrollaba.

En la portada central, se representa la segunda venida de Cristo, con la visión teofánica que se corresponde al final de los tiempos, una visión codificada por la Edad Media, tomada del libro de la Apocalipsis. Cristo aparece en magestad, dentro de una mandorla y flanqueado por los tetramorfos, y con los ancianos en la arquivolta. Pero a la fórmula básica se le han añadido otros personajes que eliminan la intemporalidad de la escena y la sitúan al final de los tiempos, como el apostolado flanqueado por dos testigos del apocalipsis. Así, Chartres abre una serie de portadas dedicadas a la imaginería del final de los tiempos y el Juicio Final adquiere un tono especial y unas particularidades iconográficas que provienen de la mezcla del Apocalipsis y las

Las tres portadas están unidas iconográficamente; el Dios que ha de venir, el Dios que vino, y el Dios que vendrá, con un discurso unitario. El único que mira al espectador es el de la segunda venida de Cristo, que es el que algún día nos mirará y al único que podremos tener remotamente acceso.

Tipologías cistercienses

La arquitectura cisterciense es coetánea al nacimiento del gótico y tiene cierta importancia ya que ayudó a extender algunas claves del gótico y facilitó su admisión por los hábitos visuales de ver los monasterios cistercienses, ya que las nuevas formas no chocaban tanto. Las orden del Cister difundió el uso masivo del arco apuntado y la bóveda de crucería en zonas donde no había dicha tradición, a principios del gótico.

La orden de Cister es posterior al movimiento de la reforma. Frente al ritualismo de Cluny y el incumplimiento de la regla de San Benito, se levantan una serie de personajes que pretendían recuperar la vida monástica primitiva. Además, a mediados del s. XII surge el eremitismo. A causa de esto, en la segunda mitad del XII aparecen nuevas órdenes religiosas, como los cartujos (voto de silencio), hambrunos, o la orden premonstratense (fundada por Robert d'Arbier y que se estableció en el monasterio de Cîteaux, éste fundado por Robert de Molesmote).

La orden cisterciense es la orden benedictina reformada, que lleva la regla a su máximo cumplimiento. Llevan hábito blanco y hacen tres votos; castidad y pobreza, obediencia, y conversión y estabilidad. Los nuevos monasterios se hacen para que se pueda cumplir la regla monástica de San Benito y para cobijar a una nueva figura, la del converso, quien había hecho voto de obediencia, pero no son monjes, y llevan a cabo tareas agrícolas. Esto supuso una revolución social, ya que los trabajadores vivían con los monjes, y trajo consigo la necesidad de replantear la distribución del monasterio.

Las fundaciones cistercienses debían de estar en lugares apartados, de difícil acceso y cerca de vías de agua, aunque ya en España, los monasterios se situaron en el camino de Santiago. El Cister nace en Borgoña, y tiene en San Bernardo de Clairvaux su principal representante, y uno de los autores más destacados de la reforma.

Los monasterios cistercienses eran autárquicos y tenían una estética común. Estaban prohibidas las torres, que denotaban soberbia, y las vidrieras de colores, que eran una distracción. Por lo demás, no había una normativa escrita para la arquitectura, pese a la similitud de los monasterios, sobre todo los de la primera generación.

No se conservan los monasterios más importantes, Cîteaux y Clairvaux, tampoco Cîteaux II y Clairvaux II (1133–1153), pero sí conservamos parientes cercanos, como Fontenay (1139–1147) o Le Thoronet–Fontenay (abadía fundada por un pariente de Bernardo que reproducía las formas de Clairvaux II).

Monasterios cistercienses de primera generación

Al exterior, no tenían porque tener una portada monumental, y constaban de dos puertas en el crucero; una al lado sur, la puerta de maitines, que comunicaba con el dormitorio de los monjes; y en el brazo norte, la puerta de los muertos, por donde salían los monjes difuntos al cementerio. Había una tercera puerta que se abría al claustro y otra en el primer tramo de la nave que comunicaba con las construcciones de la panda occidental, la zona reservada a los conversos, mientras que la panda oriental era la zona dedicada a actividades espirituales (esta era la zona más sagrada), y la sur, dedicada a actividades físicas.

Panda oriental: consta de sacristía (*vestiario*), de la que no había una tipología concreta, y la sala capitular. Ésta era de planta rectangular con tramos cuadrados cubiertos por bóvedas de crucería y una gran entrada flanqueada por vanos y abierta al claustro, para que los conversos pudieran participar, muy ocasionalmente, en las ceremonias de los monjes. Encima de la sala capitular estaba el auditorio y en el cuerpo alto de la panda

oriental, el dormitorio de los monjes, donde dormían, y de donde salía la escalera de maitines que comunicaba con la iglesia.

Panda sur; debido a que la panda oriental cobijaba la sala capitular y la occidental era para los conversos, el claustro se quedaba pequeño, por lo que el reflectorio se situaba perpendicularmente para que encajase mejor. El reflectorio solía ser rectangular, construido por módulos cuadrados cubiertos con bóveda de crucería que se repite, algo típico del Císter. Un ejemplo es la abadía alemana de Eberbach, país donde arraigó profundamente la orden cisterciense, o el de Heisterbach. En el reflectorio había siempre un púlpito, como se ve en Santa María de las Huertas. Ocasionalmente había reflectorios de dos pisos que evocaban modelos bíblicos de Jerusalén y al cenáculo de la última cena.

Panda occidental; en Fontenay no se conserva la panda occidental, dedicada a los conversos. Generalmente tenía dos cuerpos; en el inferior se hallaba el granero o bodega (*cellarium* o *cilla*) y en el superior la sala de los conversos (dormitorio).

La fuente del claustro (*lavatorium*) tenía también mucha importancia. Era una estructura arquitectónica especial. Se encontraba usualmente situado en el ala sur o en la norte, pero siempre alineado con el reflectorio, para lavarse antes de comer. Los monjes llevaban a raja tabla el cumplimiento del *mandatum*, la conmemoración del lavado de pies de la Última Cena; así, lavaban los pies a los visitantes pobres. Los *lavatorium* eran fuentes cubiertas como magnos baldaquinos, casi siempre de plan central, por la tradición cristiana de emplear el plan central para espacios bautismales y asociados a fuentes.

Entre el muro occidental del claustro y el muro de la cilla estaba el corredor de conversos, un pasillo muy estrecho que comunicaba el dormitorio de conversos con la puerta de conversos de la iglesia. En el monasterio de Alcobaça aparece de nuevo la retícula cisterciense; una planta rectangular dividida en tramos cuadrados cubiertos por una bóveda de crucería. En la sala de conversos no se ahorra en decoración artística y se le da una dignidad arquitectónica parecida a la del dormitorio de monjes. Algo típico del Císter es el uso de mensulones sustituyendo a semicolumnas adosadas donde habitualmente se apoyaban las bóvedas, como ocurre en el monasterio de Vauclair en Suíza.

Los grandes prototipos de iglesias cistercienses del s.XII vienen delimitados por Clairvaux. La primera iglesia ha desaparecido por ser de adobe y madera. La segunda fue construida en tiempos de Bernardo, cuya única norma fue la prohibición de la decoración figurativa porque distraía a los monjes. Otro prototipo fue Fontenay.

En todas las iglesias cistercienses de la primera generación había una gran regularidad del trazado, ya que traducían un valor moral a un valor estético, una gran sencillez. Constaban de plantas modulares con una precisión en el cálculo de proporciones, que buscaban, además, una buena acústica.

La cabecera tenía un ábside rectangular, intentando evitar círculos. Eran cabeceras pequeñas, ya que el coro se trasladaba a los primeros tramos de la nave, y el altar al crucero, elevado sobre gradas, mientras que en la cabecera se disponía un altar matutino. Existía, además, algún tipo de cierre móvil entre la zona del coro y la de conversos, que se situaban a los pies de la iglesia.

En Fontenay nos sorprende también por su sencillez y humildad. Hay un solo cuerpo de alzado, lo que hace que la nave central se quede sin luz. Ésta se cubre con una bóveda de cañón apuntado, y en las naves laterales, con cañones transversales, algo que no era común en el románico, excepto algunos casos como S. Philibert de Tournus, que adoptó modelos conocidos en Borgoña por su resistencia a imitar a Cluny.

Las iglesias cistercienses experimentan con la luz, debido a una nueva disposición de los vanos en una búsqueda de valores lumínicos. No hay ventanas en la nave, por lo que la luz se localiza en el este y el oeste, y crea un espacio muy luminoso. Esta disposición puede deberse a la vinculación de la luz con las horas de los

monjes. Además, jugaba con efectos lumínicos de la luz de la mañana, ahí se situaba el altar matutino.

Hay un delicado pulido de la piedra (los sillares encajan perfectamente) que da a la iglesia, de algún modo, valores lineales por la gran angulosidad de las aristas.

San Bernardo muere en 1153, y en Clairvax deciden construir una nueva iglesia, Clairvaux II (1153–1174), que constituye a la anterior como un modelo prestigioso de las iglesias cistercienses (de hecho fue imitada por otras como Pointigny o Alcobaça). Incorpora ya ciertos elementos del primer gótico.

La cabecera tiene girola, que albergaba una reliquia preciada; el cuerpo de San Bernardo. Las capillas radiales siguen un esquema sometido a disciplina; capillas trapezoidales que forman un bloque único, ya que se unen al exterior formando un bloque corrido.

Conserva las capillas del crucero, de planta cuadrada, e incorpora en alzado un repertorio de primer gótico; crucería compleja con baquetones en el prebisterio. Se trata de una iglesia de grandes dimensiones con una gran nave sin vanos y un empleo de la luz. Se usa el mensulón para apoyar las semicolumnas que soportan la bóveda de crucería, lo que crea la sensación de que el edificio se dispone sobre el visitante gracias al efecto de cortar las semicolumnas, buscando un marco arquitectónico humilde. Tanto la ménsula, con diseños variados, como las vidrieras, sin color, las rejas o pavimentos, fueron objeto de experimentación artística.

La decoración recuerda al arte insular, a la miniatura especialmente, que decoraba los libros pensados para monjes, y por lo tanto, estaba relacionado con la actividad meditacional de los monjes. Dos folios sueltos se conservan del Reiner Musterbuch o Schizzenbuch (libro de dibujos), libros con modelos que fueron pasando de taller en taller. Son repertorios heterogéneos de entrelazos, incluso con apéndices vegetales, pero nunca con decoración figurativa.

Por ejemplo, una vidriera del monasterio de Eberbach está decorada de entrelazos, pero no se usa vidrio de color. También se decoran las rejas como las de la abadía de Ourscamp.

La estética es semejante a la miniatura insular, con juegos de líneas sin fin que se cruzan. Pudieron ser usadas como una manera de abstraerse los monjes para la meditación. En el s.XII hay un cambio en la vida espiritual monástica y surge la noción de la espiritualidad y de la oración interior. Las religiosidad, antes se basaba más en el aspecto exterior, ahora se interioriza y personaliza. La peregrinación física y el ritualismo quedan relegados como algo de los laicos, mientras que los monjes deben realizar una peregrinación interior (*peregrinatio in stabilitate*) y acercarse a Jerusalén en pensamiento. Así la arquitectura cisterciense y su sistema decorativo fueron pensados con el objetivo de favorecer la meditación y la contemplación monástica por medio de las formas, y el entrelazo podía estimular ese recorrido interior.

La catedral de Sens y la catedral de laon

- catedral de Sens

Sens era un importante centro, sede del arzobispado metropolitano de Francia. La catedral se comienza a reconstruir en los años 30 del s.XII, pero en la década de 1140 se incorpora una nueva cuadrilla de arquitectos que van a transformar lo que iba a ser un edificio románico en una catedral del primer gótico.

En planta, se busca un enorme espacio central dilatando el centro del edificio y no los espacios laterales como ocurría en Saint Denis. Se crea una gran nave central que se prolonga hasta el prebisterio sin ruptura, ya que no hay crucero. Existe otra nave colateral estrecha que rodea la nave y se funde con la girola. Hay dos capillas paralelas con uso y acceso particulares, que son más bajas que la nave y no constituyen un crucero. Se trata de una planta muy simple, típica de la tradición local del sur de París, donde se realizaban plantas sin crucero pero con girola a mediados del siglo XI, en el románico.

Sens se comienza a construir con un lenguaje románico tardío, lo que se observa en el alzado de la capilla de San Juan, al norte, con bóveda de horno, arcadas, ..al igual que en la parte baja del muro exterior.

En la crónica de un monasterio vecino, donde se habla de la historia de la construcción de Sens, se dice que Enrique el Jabalí inició la reconstrucción (1132–1142); en ese periodo se reconstruye parte de los muros y la capilla románica de San Juan. El arzobispo sucesor, Hugo de Toucy continúa la labor (1142–1164), realizando un nuevo diseño.

Idean un nuevo sistema de ordenación espacial de planta tradicional, con una nave central organizada a partir de dobles tramos colosales donde se alternan los soportes gruesos y débiles y con una gran unidad que se repite.

Sin embargo, el tramo doble ya existía en las termas romanas y en la arquitectura románica lombarda, donde se empleaba la unidad colosal con bóveda de crucería. En el lenguaje morfológico de la tradición normanda, donde se producía la integración del doble tramo colosal con pequeños tramos de nave colateral, es donde se encuentra la raíz de los dobles tramos colosales góticos. Pero los tramos en el gótico se cubren con bóvedas sexpartitas y no cuatripartitas, que dividen y funden a la vez el doble tramo. Las bóvedas sexpartitas nacen en Saint Etienne de Caen, de la década de 1120.

También toman de la tradición normanda la utilización del triforio y su organización con ventanas geminadas, que aparecen, por ejemplo, en Mont Saint–Michel.

Se organizan tres cuerpos de alzado; arquería, triforio y ventanas, que en su momento eran dos ventanas altas con un muro separándolas y ligeramente apuntadas, ya que los de tracería actuales son del siglo XIII.

El interior es muy novedoso, el primer ejempli en la arquitectura del primer gótico en el que se aplica una forma numérica simple al sistema complejo de un alzado. Todo se basa en el nº2; tramos dobles, que a su vez se dividen en dobles arcadas, dos ventanas en el claristorio y el triforio se multiplica por dos con las ventanas geminadas, y en las partes débiles del alzado se usan cilindros parejos.

En la cabecera se emplean columnas, lo que justifica el uso de pilares cilíndricos pareados para emular el valor plástico de las columnas en los acentos débiles.

Existen una serie de elementos que indican que la construcción se debe a arquitectos parisinos; el empleo de columnas en vez de pilares, el muro poco espeso, el uso de baquetones (columnas de fuste muy delgado) enjarjados a contralecho. Este último elemento supone un cambio en la mentalidad arquitectónica, ya que los baquetones estaban colocados en alzado en sentido contrario a como eran tallados. Así, los baquetones ya no están unidos al sillar. Poco a poco habrá un crecimiento progresivo del uso de formas y elementos tallados en cantera, como prefabricados. Se usan para articular el muro en alzado en los acentos débiles, se trata de fustes monolíticos exentos enganchados al muro por medio de un enjarje, que se apoyan en unas piezas en forma de anillo. En cantera, los baquetones se labraban siguiendo hiladas horizontales, y se colocan verticales, a contralecho. En cambio, las semicolumnas románicas seguían las líneas de las hiladas del muro y se labraban a pie de obra a partir de un sillar. El baquetón rompe la línea de sillares del muro. A partir de este momento se usarán masivamente piezas a contralecho, incluso en el s.XIII vendrán prefabricadas las ventanas de tracería.

En Sens y Saint Denis se buscan soluciones para ampliar los edificios a lo ancho, algo habitual hacia 1140 gracias a una buena situación histórica de euforia, sobre todo por el matrimonio de Luis VII y Leonor de Aquitania, que unió dos grandes partes de Francia.

Pero esta situación se rompe en 1152 cuando se divorcian. La caída del reino francés se refleja en el hecho de que París deja de ser el único centro de innovaciones arquitectónicas y la vanguardia se encontrará también en el norte del reino francés, el actual norte de Francia y sur de Bélgica, mientras que en la segunda mitad del

s.XII en el sur de París se limitan a repetir Sens.

A partir de 1160 la innovación no irá tras la búsqueda de espacios más anchos, sino tras el crecimiento en altura. En ambos centros se encuentra la misma solución; alzar los cuerpos laterales en altura, lo que supone una mayor altura de la nave central. De este modo, se recupera la iglesia de gran tribuna, pero con cuatro cuerpos de alzado. Parece que la receta de los cuatro cuerpos ha llegado de experiencias tardorrománicas del sur de Flandes.

Catedral de Tournai

Realizada hacia 1135–1140, en románico de tradición otoniana. Consta de cuatro cuerpos de alzado, como ya se había realizado en Trinidad de Essen, pero aquí no se emplean sólo en la cabecera, sino en todo el edificio. Se compone de la arcada, tribuna, arcada ciega y vanos, que ya están en la bóveda (en Essen había una techumbre de madera). En el transepto se observa un cierto interés por aumentar la altura, ya que cambian las proporciones, mientras que en la nave hay una gran tribuna, en el transepto hay una arcada baja muy alta y un tercer cuerpo muy reducido, como nichos. Pero no tiene ningún elemento gótico, ya que se siguen marcando las líneas horizontales con la línea de imposta, y no hay una red de ortogonales que forre el muro, típica del gótico, sobre todo del primer gótico, como una trama sistemática en los alzados. La planta es trilobulada.

Notre Dame de París y Laon

Comparten los cuatro cuerpos de alzado y la preocupación por alzar bóvedas, pero también hay diferencias.

Notre Dame comenzó en 1163, con la intención de reconstruir la vieja catedral carolingia del obispo Murice de Sully. Se terminó hacia 1225, cuando se le añadió un nuevo claristorio. Su planta es deudora de Saint Denis, con una doble girola, naves colaterales dobles y sin crucero marcado en planta, es decir, poco articulada. Los cuatro cuerpos se componen de arcada, tribuna, óculos y claristorio, integrado desde el arranque de la bóveda.

Laon proviene de una tradición totalmente distinta, ya que consta de una planta muy articulada con crucero muy desarrollado en anchura y sus fachadas entendidas con un gran aparato arquitectónico. La planta fue diseñada hacia 1165, pero la cabecera rectangular es del s.XIII, la primitiva era semicircular. Incluso hay unas capillas en el crucero. El alzado es también diferente, se compone de arcada, tribuna, triforio de tradición normanda semejante al de Sens y claristorio desde el arranque de la bóveda.

Comparten la utilización de elementos de contrarresto ocultos bajo el tejado al nivel del tercer cuerpo con el uso del arco botarel. Así, tras el triforio de Laon hay unas espuelas transversales que apoyan sobre la bóveda, con lo que se refuerza desde la tribuna hasta el arranque de la bóveda, lo que es una novedad que sirve para levantar las bóvedas en altura. En **Notre Dame** usan el arco botarel detrás, marcando los tramos a la altura de los óculos, que eran ciegos y tenían detrás un tejado. Ambas soluciones son resultados de un mínimo pensamiento arquitectónico. Nunca alargaron los vanos más allá del arranque de la bóveda porque lo consideraban un punto frágil.

La planta de París responde a la simplicidad local y sorprende en cuanto a la regularidad de su trazado. El módulo cuadrado se repite, creando la trama y la composición columétrica se basa en un módulo cúbico, lo que da la impresión de un espacio regulado. Frente a este uso del módulo como algo fundamental, **Laon** supone la concepción del espacio radicalmente distinta. Su planta es muy articulada, y en ella parecen primar los efectos trágicos sobre los racionales, hasta cierto punto que no se sabe donde están los límites del edificio, ya que el espacio se extiende en todas las direcciones a partir del chorro de luz que se propaga desde la linterna del crucero. En alzado, cada cuerpo tiene una forma diferente, lo que crea efectos lumínicos basados en el claroscuro.

También hay diferencias en cuanto a la articulación exterior. En París no se conserva, pero otras construcciones parecen indicar que el volumen exterior se articularía con volúmenes simples combinados. En Laon encontramos una escultura que esconde la estructura real. Este modo de entender la arquitectura como una escultura gigante se le debe más al románico que al gótico. Uno de los elementos sorprendentes de Laon son las capillas que parecen colgar de las torres en cascada, acompañando el ábside principal, hoy perdido. Estas capillas son composiciones de volúmenes muy complejos que producen un efecto de monumentalidad.

Frente al muro espeso del norte, de tradición normanda, en París se emplea el muro ligero, muy delgado, con un pulido y una articulación muy cuidados. No se usa el baquetón, sino pilastras de muy poco grosor. En Laon, sin embargo, no hay una depuración lineal del muro, como en París, sino que se tiende más a la plasticidad a través del uso de haces de baquetones. El espacio interior de Laon se concibe más escultóricamente que en Notre Dame, aunque no quiere decir que no hay acentos lineales.

En los transeptos de Laon y las naves de París, hacia 1180 se incorporan novedades que ya se están creando en fábricas coetáneas. En París encontramos los arbotantes, inventados allí. Al mismo tiempo, tanto en Laon como en París, el acento lineal se extiende hasta el suelo, extendiendo el uso de baquetones a los pilares, lo que es casi la marca de fábrica de 1180. Los curiosos pilares de Laon fueron objeto de diversas interpretaciones, se encuentran marcando los dos primeros tramos de las naves, por lo que se pensó que esto podía haberse debido a un cambio de taller, pero algunos expertos afirman que el resto del alzado de estos tramos es igual, por lo que no era esta la explicación. Ese era el lugar donde se situaba el coro antes de modificar la cabecera, y los extraños pilares indican que ese espacio es un espacio diferente, especial. Así, en 1180 en Laon y París se crea un nuevo tipo de pilar. Además, los baquetones se empleaban de modo ilusorio para representar las fuerzas tectónicas.

Otra interpretación en la zona norte afecta al tratamiento del muro espeso. Esta técnica está heredada de los normandos, que empleaban unos muros espesísimos horadados, entendidos como un muro abovedado en pasajes, que ya se usaba en Inglaterra. En Laon el pasaje aparece en el triforio de la nave. Los normandos horadaban el cuerpo superior, y aque las partes más altas eran difíciles de horadar. Hacia 1130, progresivamente se va a intentar horadar cada vez más el edificio, hasta el siglo XIII, llegando al suelo. Esto comienza en la zona norte y luego se extiende a la Champagne.

Estas experiencias se perciben sobre todo en Laon en la zona del crucero y en las capillas abiertas en él. Eran dos capillas superpuestas, una nivel del suelo y otra de dos cuerpos a nivel de la tribuna, como algo ilusorio, en el muro de cierre del brazo norte de Laon.

En la capilla a nivel de tribunas se horada el muro hasta el suelo de la capilla, con lo que el muro espeso se desmaterializa en gran manera. Se sustituye el grosor entre los vanos por simples baquetones y en la parte superior, las ventanas se diseñan en la pantalla interior del muro, con lo que en la parte superior se elimina la pantalla interna. Así, el muro se concibe como dos pantallas paralelas más que como un muro completo y se ahueca sujetándolo a la trama de baquetones y arcos apuntados.

En el tramo intermedio a nivel de tribunas que corresponde al cuerpo de la torre, se vuelve a comprobar que entienden el muro como dos pantallas paralelas, aunque en la capilla se atreven a más. El muro espeso se reduce al mínimo y el muro interior se suprime por fustes monolíticos, creando efectos de penetrabilidad espacial, por lo que se crea una sensación de límites poco definidos. El horadamiento ha llegado ya al nivel de las tribunas en Laon.

A los mismos autores del transepto se debe la fachada occidental, donde introducen elementos morfológicos y de equilibrio compositivo que se repetirán durante el s.XIII.

Las fachadas incorporaban rosetón ya desde St. Denis, pero en **Laon** crece enormemente. La fachada se compone por dos registros de grandes oquedades con importantes contrastes lumínicos, ya que las oquedades

son muy profundas por realizarse en un muro espeso. El rosetón ocupa buena parte de la anchura de la nave central, alcanzando el mismo tamaño que la parte central.

Hay un nuevo vocabulario arquitectónico, como el empleo de los gabletes que coronan las tres portadas como elementos enfático, o los pináculos entre las portadas que disimulan los contrafuertes del muro espeso y que se repiten a menor escala en el cuerpo superior de la fachada. Son unos volúmenes de gran movilidad típicos del maestro de Laon, con un horadamiento que se sujeta a la red de ortogonales.

Diseña dos torres muy caladas donde se juega se nuevo con el vaciado del muro. Son como baldaquinos o tabernáculos dispuestos radialmente en los ángulos de la torre creando de nuevo una sensación de movilidad. Se trata de unas torres muy ahuecadas con unos bueyes asomados desde la cima de los tabernáculos, cuya presencia resulta un misterio. Según la leyenda, los bueyes traían piedras voluntariamente para la construcción de la catedral. Las dos torres da la sensación de colgar del cielo, lo que pudo ser sugerido por la Jerusalén celeste, que baja al cielo al final de los tiempos.

El gablete se había usado muy esporádicamente sobre los vanos en la capilla mayor de las iglesias, un uso muy selectivo que se piensa pudo relacionarse con referencias al templo de Salomón; ahora se emplea en las portadas.

Al mismo tiempo que en París, se está inventando el arbotante. Los más antiguos que se conservan aparecen en una iglesia de pequeña entidad de los alrededores de París, construida hacia 1180, Sant Leu d'Esserent. En ella, el arbotante sirve para estribar el edificio desde el exterior. Antes experimentaban con refuerzos dentro del muro, bajo el tejado. Sin embargo, los arbotantes se apoyan a un nivel distinto y bloquean mejor la bóveda, aunque los arbotantes primitivos encajaban mal el muro. Igual tipo de arbotantes se usaron en Chapeaux, aunque es un arbotante menor que el pilar sobre el que se apoya.

Probablemente el arbotante nació en Notre Dame de París. Mientras que los arcos cuadrantes de refuerzo apoyaban en el arranque de la bóveda, los arbotantes de primera generación lo hacían más arriba, a 30° del arranque de la bóveda.

Por otro lado, en la zona norte los muros eran tan espesos que no había manera de que la bóveda se derrumbase, pero en París se usaba un muro mucho más delgado, y al estribar el edificio por fuera se conseguía mayor libertad arquitectónica, ya que se rompía la tiranía del tejado. Parece que el arbotante se comenzó a utilizar como solución de emergencia.

El primer gótico en Inglaterra; canterbury

El primer gótico, exportado desde Francia, arraiga antes en Inglaterra que en ningún otro sitio. Los normandos, que ya conocían la bóveda de crucería y el alzado de muchos cuerpos. Construyeron muchas catedrales nuevas por lo que en la segunda mitad del XII no se realizaron grandes construcciones.

La arquitectura gótica inglesa mantiene contrastes de la arquitectura románica normanda; como las plantas muy articuladas que integran los diferentes elementos de la catedral o las naves muy largas.

- Catedral de canterbury

Concretamente en Canterbury, el primer gótico francés arraigó de manera fuerte y temprana. Canterbury se sitúa al sureste de Inglaterra, cerca del Canal de la Mancha, en una zona ganadera y agrícola. Era la sede del arzobispado primado de Inglaterra, la más antigua de todas las islas y donde se supone se conservaba el cuerpo de San Agustín.

En 1162 es nombrado arzobispo un personaje que, en principio, no era eclesiástico, Thomas Becket, quien

quería que la jurisdicción eclesiástica se separase de la civil y que el rey no pudiese nombrar arzobispos. El rey, que no estaba de acuerdo, ordenó que lo asesinasen cuando volvía de Sens, y tras su muerte, se generó un enorme culto a su figura. Simultáneamente se produce un gran incendio que destruye la antigua catedral de Canterbury. Éstos datos los conocemos gracias a Gervasio de Canterbury.

Tras el incendio, el arzobispo y el arzobispo envían cartas al continente para solicitar arquitectos que realizasen un proyecto donde se debían armonizar las partes nuevas con lo que se conservaba. El concurso lo ganó Guillermo de Sens, quien, a pesar de haber nacido allí, se había formado en el norte. Las obras comienzan en 1175 y en 1179 muere Guillermo de Sens y éste es sustituido por Guillermo el Inglés, quien termina la fábrica en 1184.

Tras el incendio se conservaban el transepto oeste y la nave, por lo que la reconstrucción se basó en el coro, el transepto este, el prebisterio, y la capilla de la corona de Beckett. La nueva basílica debía de satisfacer todas las necesidades una gran afluencia de peregrinos.

La planta es complicada, articulada e irregular, además de muy larga. Hay un doble crucero, siguiendo la tradición normanda. Las cubiertas son homogéneas y se emplean para uniformizar las distintas entidades espaciales.

A pesar de estar emparentado con las catedrales francesas, no presenta cuatro cuerpos de alzado, porque la nave que se conserva sólo tenía tres. Lo que sí encontramos es el entramado de baquetones hechos con mármol de Tournai, que es en realidad una caliza de color azul oscuro, una piedra que en Francia se usaba para marcar horizontales o para elementos concretos. Enm Canterbury también se usan los baquetones formando los soportes, al igual que el doble tramo y la bóveda sexpartita.

En la Capilla de la Trinidad, en la cabecera, hay un interés por ahuecar el muro espeso, y la pantalla interior se reduce a baquetone, mientras que la exterior casi se reduce a vanos. El empleo de pilares circulares pareados también remite al gótico francés.

2. El gótico clásico

El primer gótico se va a exportar hacia 1190 a través de la ruta que comunicaba Flandes con el norte de Italia, una ruta comercial muy importante que tenía un punto fundamental en la Chapaña, ya que en los alrededores de Troyes se celebraba una gran feria anual. En torno a 1185 se generaliza un nuevo tipo de alzado nacido en la Chapaña y que se exporta fuera de Francia. Así, la iglesia de Sairn-Yved de Braine será copiada en las catedrales de Lyon y Lausana hacia 1200 y será una solución que jalonará la ruta hacia Italia.

Se trata de un alzado de 3 metros diferente al de Sens. Además de un nuevo lenguaje, cambia el concepto de triforio, y nace el triforio continuo que, en lugar de estar formado por parejas de arcos es una estructura continua, como un cinturón. Al mismo tiempo cambian las proporciones del alzado.

Teóricamente, en éste momento nace el gótico clásico, pero presenta dos opciones diferentes: Chartres y Bourges. Según Jean Bonût, esta es la etapa de la arquitectura del arbotante, ya que los arquitectos aprenden a sacarle un provecho ingenieril y estético. El arbotante, que nació como un amaño, se empieza a ver como algo útil en torno al 1195, y permite una mayor libertad compositiva y constructiva. En Bourges se comienza a usar en 1195 y en Chartres en 1194.

Las Catedrales de Chartres y Bourges

Chartres arde en 1194, e inmediatamente se concibe la reconstrucción de la Catedral. En su financiación jugaron un papel importante los gremios de la ciudad, al igual que en Bourges, donde la catedral se planteaba desde la década de 1170. En ésta había dos problemas: los terrenos y que la catedral románica y antigua

lindadaba con la vieja muralla tardorromana.

Curiosamente Chartes y Bourges se diseñan estando amenazadas por Ricardo Corazón de León, y se amplían en anchura y se diseñan más grandes. Las soluciones de ambas solo se parecen en el número de arbotantes y que éstos parecen marchar al exterior la estructura modular de la planta.

La planta de Bourges se relaciona con París y si París ya estaba poco articulada, en Bourges esto se simplifica. No hay crucero, solo nave central con colaterales dobles y doble girola, incluso en principio no había ni capillas radiales. La cabecera se situaba sobre el foso de la muralla, y por ello, además de no romper la compacidad, las capillas radiales son pequeñas.

Chartes, tanto en planta como en alzado, se relaciona con Laon. Su planta es muy articulada, con una cabecera muy grande para lo que es el edificio. Además, tiene doble girola, y el muro de cierre de las capillas laterales es curvo, lo que hace parecer todavía más grande.

- La Catedral de Bourges

Sigue la tradición del primer gótico parisino con un volumen que tiene el aspecto de un buque varado. Al interior, el claristorio es de 1220, con un vano importado de Chartes, ya que el claristorio primitivo era más bajo. La cabecera es, igualmente deudora de la generación anterior ya que al exterior se forma con el escalonamiento de franjas horizontales y con tejados con vertiente de 45° organizados horizontalmente. También presenta una serie de ventanas y arcos ciegos en un ritmo arco ciego-vano-vano-arco ciego.

Los arbotantes no rompen la silueta del edificio, sino que mantienen la pendiente. Se trata de una arquitectura muy tradicional en algunos casos y muy innovadora en otros, realizada por un artista muy personal.

El interior no se compone de una suma de cubos, sino de huecos y se intenta transformar el espacio interior lanzando arbotantes altos. El espacio de la nave central se extiende a las colaterales dobles con una colateral interna muy alta, mientras que la externa es muy baja, lo que crea un gran contraste de proporciones, lo que se agudiza con la gran pulsión vertical de la girola.

El hecho de lanzar las colaterales internas muy altas podría tener un lejano precedente en Cluny III, donde se emplean unas altas colaterales internas con arco apuntado, lo que acentúa el efecto de pulsión vertical. Pero había grandes machones que separaban la nave central de las colaterales, de las que prescinde Bourges, donde aparecen unos machones ligeros que crean un espacio unitario entre la nave central y las colaterales internas.

El alzado consta de tres cuerpos ya que desaparece la tribuna y el alzado se simplifica, reinterpretando el triforio que se hace a la antigua. Así los tres cuerpos son la arcada, un triforio tradicional escalonado y arco de descarga, y un claristorio. Pero observando el alzado desde un lateral, se observan como cinco cuerpos, ya que se combinan los tres cuerpos con los dos de la nave colateral externa creando una ilusión visual. Así, el esquema de tres cuerpos se repite en la nave exterior a una altura diferente.

Se emplea el muro ligero de tradición parisina, con triforios muy estrechos y sin profundidad en las naves laterales, sin tribuna. Hay una sensación de multiplicidad de unidades por la repetición de las estructuras a diferentes niveles. Hay una posible influencia de la revolución musical que tuvo lugar en París, con la aparición del órgano, el canto coral y el contrapunto. Se asemejan a una estructura fugada, ya que la fuga era una melodía escalonada y cantada a varias voces. Otras influencias o estimulantes para la concepción interna de Bourges podían ser la intención de fundir dos edificios en uno: una iglesia superior sobre otra inferior que se abre y le deja paso, como si la iglesia superior cayera desde arriba, de nuevo una iglesia descendiente del cielo como la Jerusalén Celeste, al igual que ocurría en Laon.

El doble vuelo de los arbotantes en el exterior cae sobre los triforios como un refuerzo más de la estructura de

los edificios. Los triforios abovedados, al mismo tiempo, funcionaban como referente y muestran la tensión de las fuerzas. Es una estructura colgante, ya que vacían el interior más que componer una estructura primaria de superposición de espacios.

La nave se organiza con tramos dobles y bóveda sexpartita, una composición tradicional, típica de la generación anterior y con un ritmo pausado. Los soportes más fuertes se colocan en los acentos fuertes, pero no hay un contraste de acentos, por lo que en alzado se desdibuja el doble tramo porque no hay baquetones, sino que se usan semicolumnas delgadas aparejadas a los machones y al muro. Si que hay acentos lineales, pero no expresan nada.

- La catedral de Chartes

Es deudora de la arquitectura del norte, concebida escultóricamente y con un muro espeso y planta articulada, de tal modo que existe una afiliación directa con Laon.

La planta se compone a través de la afiliación de contrarios; una nave estrecha de columnata simple con una cabecera de columnata doble con girola con capillas radiales, como si hubiese dos arquitectos distintos para las naves y la cabecera.

Frente a la sutileza y complicación de Bourges, Chartres es muy sencilla, pero presenta una revolución total de escala del edificio, ya que es muy grande, compuesta por enormes elementos.

Resucita el alzado simple de Breines; arca simple, triforio continuo y clarestorio. Hay un gran escalonamiento entre la nave central y las laterales. Apuntalan la estructura con arbotantes exteriores que permite aumentar las ventanas del clarestorio, que son tan altas como la arcada y arrancan más abajo que la bóveda, mientras que en Breines las ventanas eran poco altas ya que en la primera generación el clarestorio se abría en el arranque de la bóveda. En Bourges, sin embargo, los arbotantes se usaban para ahuecar espacio.

La articulación en tramos es muy poderosa, con gran dinamismo, con tramo simple y bóveda cuatrimpartita, lo que crea un espacio menos pausado, de este modo, el muro está muy articulado. El cambio de escala se introdujo en algunas catedrales de la primera generación, como Soissons, en cuyo coro se adoptó el estilo y la escala de Chartres. Al exterior, los contrafuertes marcan la composición espacial del edificio, con un nuevo tipo de alzado, vano y arbotante, un nuevo vocabulario que tendrá transcendencia en el gótico clásico. Es una iglesia de formas simples, rotondas y centralizadas con arcos de medio punto.

En la **fachada occidental** se empotró un enorme rosetón y se reaprovecha la parte baja de la vieja portada de la generación anterior (las agujas de las torres son posteriores). El rosetón recuerda al de la fachada norte de la catedral de Laon, y tendrá gran importancia en el nuevo lenguaje morfológico.

En la Edad Media, los rosetones se llamaban espejos, y pudieron ser entendidos en clave figurativa. Pero hacia 1200, se entendían más como una rueda (rotae), un elemento fundamental en el pensamiento medieval. Era un elemento para organizar el pensamiento, un recurso memotécnico y una metáfora para organizar reflexiones como vicios y virtudes, la vida contemplativa,...

Los rosetones ligeramente anteriores a Chartres confirman la idea de que el rosetón se puede identificar como rueda, como en la iglesia tardorrománica de primer gótico de Châlons-sur-Marne, cuyo rosetón se organiza como rueda de fortuna.

El rosetón de Chartres se disponía con pequeños rosetones exteriores que crean una sensación de giro o pivotaje, lo que resulta en una arquitectura de movimiento. Además, su colosal tamaño supone una muestra del poder ingenuo.

Los arbotantes del exterior y el cuadrante del rosetón rompen la línea del cielo con un diseño totalmente novedoso. Además del nuevo modelo de rosetón, en Chartes hay un nuevo modelo de vano; vano geminado coronado por un rosetón, donde se funden rosetón y lanceta, aunque aquí aún es un vano aparejado.

Por último, se presenta un nuevo tipo de pilar que permanecerá durante el gótico clásico, el pilar combinado. Este es el resultado de la experimentación con soportes de Laon, que, parecen concentrarse en un único soporte. Las columnillas se engarzan en los cuatro puntos cardinales creando un soporte muy robusto, contrario a la esbeltez de Bourges.

La escultura monumental en la segunda mitad del siglo XII

La portada nacida en Saint –Denis con réplica en Chartres se pone de moda en las catedrales de la primera generación. Pero hacia 1170 hay un cambio en las portadas reales con la aparición de series estatuarias de personajes veteroestamentarios. Es un cambio, tanto en estilo como en iconografía.

- Portada occidental de Senlis

Senlis se halla cercano a París y es como una versión pequeña de Saint–Denis, iglesia a la que evoca. Su fachada introduce un tema que va a ser muy habitual en el gótico; la coronación de la Virgen.

María aparece como reuna al lado del rey, su hijo, como si fuese su esposa. Es un tema eclesiástico, una metáfora de las bodas entre Cristo y su iglesia, en la que María es una alegoría de la iglesia. Esta imagen tendrá una larga gestación a partir de los comentarios sobre Cantar de los cantares, un poema de la Biblia que fue leído en clave metafórica, entendiendo la relación del novio y la novia como Cristo y el alma del creyente (Bernardo de Claraval), o en clave eclesiástica, como Cristo y su Iglesia. Así, en los comentarios se empieza a ilustrar como Cristo y María.

Con anterioridad, las representaciones de la Virgen se ceñían a su calidad como madre, como trono de su hijo, como aparece en Chartes, pero ahora se sienta de pie, en igualdad con él, en la Gloria, y como reina del cielo, a raíz del crecimiento del culto mariano ya que María cobra importancia en la redención. Además, parece hablar con su hijo a igual altura. Así no se representan en estricta frontalidad, sino realizando una acción y adquiriendo vivacidad. Incluso se rompe la estructura del tímpano, ya que no une la figura central con el eje, sino que el centro está libre, e incluso podríamos dividir el tímpano en partes iguales y diferenciadas.

En el dintel se representa la muerte y ascensión de la Virgen, dándole gran protagonismo. Estas escenas no son bíblicas, sino relatos apócrifos que se representaban en el arte bizantino, por lo que en esta época se extiende el culto oriental a la Virgen complementando con la Maria ecclesia del tímpano, que ha resucitado y reina viva en el cielo.

Hay un nuevo estilo donde se da el diálogo, la ternura y el movimiento. En las arquivoltas aparece el árbol de Jessé, es decir, la genealogía humana de Cristo, un tema ya conocido, donde los personajes veteroestamentarios se alojan en el ramaje, mientras que los profetas y apóstoles se sitúan en la parte exterior. El árbol continúa en el tímpano, donde se recoge el esquema del tallo, señalándose a Cristo como el último vástago.

Conservamos vaciados en escayola de las estatuas columnas originales, donde se representa a María y a Cristo en la perpetuación de su sacrificio por la Iglesia. También aparecen personajes veteroestamentarios y neotestamentarios del comienzo de la vida de Cristo, que suponen prefiguraciones del sacrificio de Cristo; San Juan bautista, con una indumentaria muy ascética y una fúlgura de catecúmeno arrodillado, se coloca sobre la peana, que en este momento se convierte en un elemento que señala los atributos de personajes de las estatuas–columna; Moisés, con la vara de bronce que se convirtió en serpiente (sería una prefiguración de Cristo) pisa al becerro de oro; Abraham, con Isaac representa el pseudosacrificio de Isaac, señalado éste por el

cordero a los pies; Simón, sumo sacerdote al que presentaron a Jesús niño y anunció su Pasión; y por último, David, con un pergamino en la mano que marca el salmo 22 de David, interpretado como una prefiguración de Cristo, aparece además como si bailase.

En Senlis hay un nuevo estilo en el que las figuras tienen su propio peso específico, se apoyan realmente con los pies sobre un soporte físico, mientras que en Chartres los pies cuelgan. Hay una nueva búsqueda estilística también en el dintel y las arquivoltas de la portada, donde las figuras se desprenden del fondo, con un relieve muy alto y con su propio peso específico. Hay una gran movilidad e inquietud y una nueva representación de los plegados que permite percibir la estructura del cuerpo. Puede que esta corporeidad sea la misma que se buscaba en el plano teológico, en la que se afirmaba que tras la muerte resucitaba cuerpo y alma. En las dovelas hay una búsqueda del movimiento e independencia de la figura, así, los reyes miran hacia arriba y se revuelven en el entrelazo del ramaje como si estuviesen inclinados. Además, tienen un volumen independiente con respecto al marco.

El arte 1200

Desde finales del XII aparece en escultura un nuevo interés por el cuerpo humano, no desnudo. Deriva de la preocupación por la resurrección y la discusión sobre el tipo de cuerpo que tendría cada uno en el cielo. Hay dos corrientes; la que afirma que los cuerpos serán gloriosos, transparentes, y emanadores de luz, y la que habla de un cuerpo sensible, por lo que parece una preocupación por el cuerpo y por los cuerpos celestiales.

El novedoso estilo de Senlis tiene sus fuentes en las artes del metal, que componían la vanguardia de la escultura con el intento de recuperar el bulto escultórico y romper con la tendencia al relieve del románico.

El origen de estas innovaciones se encuentra en el Valle del Mosa, en Bélgica, donde ya desde principios del s. XII se dan experiencias para recuperar el bulto, ya que el bronce permite una mayor libertad espacial.

En Lieja, hacia 1102–1118, se da la primera generación de bronceístas, encabezada por Rainiero de Huy

- Pila bautismal de San Bartolomé de Lieja

Realizada por Rainiero de Huy hacia 1107–1118, influirá mucho en el primer gótico, ya que en esta zona no habrá un románico verdadero, sino que se pasa del ottoniano al gótico. Sigue la ley del decoro, representando en una pila bautismal el bautismo de Cristo. Hay un interés por la anatomía humana, con unos pliegues muy tensos que dejan ver una silueta anatómica clara y con una gran proporción en el cuerpo. No interesa una representación mimética, por lo que no hay nada de paisaje, suelo, árboles... sólo interesa la figura humana tridimensional y su anatomía. Así, el río Jordán parece una montaña. Las figuras apoyan los pies sobre un soporte físico, no hay pies colgantes, y el espacio no los comprime contra la pila ya que, aunque el relieve es muy bajo, produce la sensación de gran volumen, un recurso que proviene del arte carolingio. Además, las imágenes se sitúan de espaldas, generando espacio añadido hacia el fondo.

El pedestal también es innovador, con 12 bueyes dispuestos radialmente, precedentes de una importante iconografía gótica. Representan los doce bueyes de la fuente de Salomón que se situaba en el atrio del templo. Así, se mezcla la iconografía de la fuente de Salomón con el bautismo de Cristo, de santos y de catecúmenos.

La segunda generación será más importante, centrada en la figura de Godofredo de Huy, quien realizó la cruz monumental que Sugerio había encargado para Saint Denis. Tenía 6 metros de alto y estaba realizada en bronce con esmaltes y apoyaba sobre una peana con cuatro evangelistas. No se conserva, pero sí hay otras cruces que nos pueden servir de referencia, como la siguiente.

- Cruz del monasterio de Saint-Bertin en Saint-Omer

Sólo se conserva el pie de la cruz, realizada hacia 1160, por Godofredo de Huy con orfebres litúrgicos. El pie de la cruz de Saint Denis tenía forma de capitel invertido, con figuras exentas de los avangelistas, aunque figuras exentas físicamente y tridimensionales prácticamente no había en la Edad Media.

Aquí nos encontramos con figuras en movimiento y con una tensión sorprendente. Parecen buscar la inspiración en el cielo, ya que miran hacia arriba. Hay una gran tensión e inquietud en la figura, ya que a los bronceadores de la segunda generación les interesa el movimiento de las figuras porque han logrado ya la tridimensionalidad.

De nuevo hay una tensión en los pliegues, y juegan con su multiplicación. También hay un enriquecimiento aún mayor en la notación de los cabellos. Los evangelistas se tiran de la barba, un gesto que en la Edad Media representaba la gran tensión ante el contacto con la divinidad, tensión que se expresa también en el resto del cuerpo.

- Estatuilla de la personificación del mar.

Realizada por Godofredo de Huy, ha perdido el tridente. Presenta unos pliegues tensos, con un gran movimiento complicado y una torsión del cuerpo.

- Ángeles

Obra también de Godofredo de Huy, presenta de nuevo los pliegues tensos y un preciosismo, incluso en las alas, con una cualidad de orfebre en la minuciosidad de los detalles. Hay una sensación de movimiento en las alas, en estrecha relación con los ángeles en la Asunción de María en Senlis, también por los cabellos y los pliegues tensos.

La tercera generación de escultores tiene su más importante representante en Nicolás de Verdún.

- Retablo de Klosterneuburg

Realizado hacia 1180–1182 es considerado una obra maestra por la densidad de su programa escultórico y la sorprendente calidad de sus esmaltes que remiten a la orfebrería. Remite al arte bizantino, algo típico del arte 1200. Esta obra suele datarse de entre 1180 a 1220–1230, a camino entre el primer gótico y el gótico clásico. Se compone de obras difícilmente clasificables, que tienen unas búsquedas formales comunes (espacialidad y representación volumétrica del cuerpo), cuyas fuentes se encuentran en el arte bizantino, por lo que tienen un carácter antiquizante.

Nicolás de Verdún fue un gran bronceador. Realizó este retablo en esmalte con bronce dorado. Estaba pensado para ser colocado detrás del altar, ya que, a partir de 1214, a raíz de la consolidación del dogma de la Transustanciación, y por tanto, de la Eucaristía, los retablos alcanzan una gran importancia. Le faltan algunas piezas y está desordenado, pero conserva la estructura fuertemente racionalizada del programa iconográfico.

Tiene tres registros que se corresponden a las tres eras históricas que codificó la teología medieval, según la cual comienza en el Génesis y se divide en tres etapas; ante legem (desde el Génesis hasta la entrega de las tablas de la ley), sub lege (desde la entrega de las tablas hasta la llegada de Cristo) y sub gratia (desde la llegada de Cristo).

Ésta última se dispone en el registro central, flanqueado por la era anteleum, en el registro superior, y la restante en el inferior. Así, se establecen relaciones tipológicas entre las escenas de la vida de Cristo y las de las otras dos eras, como prefiguraciones de sus acciones en el antiguo testamento, con una claridad dispositiva. Algunos ejemplos son los siguientes.

El Bautismo de Cristo; el río Jordán parece una montaña, al igual que en la pila bautismal de Lieja, y la escena se sitúa junto al paso del mar rojo y la fuente de bronce del templo de Salomón. Aparece de nuevo un modo de representar los episodios del antiguo testamento. Así, el mar Rojo apenas está representado, pero se ve en los paños mojados que lo acaban de cruzar, dejando ver la anatomía. Se representa el efecto por la causa. Apenas se interesa por la escenografía, sólo se presta atención a las figuras, con su corporeidad y volumen. Cabe hasta lo anecdótico, y ha perdido dosis de dramatismo.

La fuente de bronce se representa con un picado y los 12 bueyes se colocan radialmente, como un reloj. Perspectiva muy forzada. Además, experimenta con los escorzos de los bueyes, que dibujan muchos giros y variaciones, porque le interesan las figuras.

La anunciación, la natividad y la circuncisión se relacionan con los mismos hechos referidos a Isaac y Sansón, que también nacieron en circunstancias extraordinarias y divinas. El programa representa una estricta racionalidad, lo que deriva en una gran claridad de exposición, lo que es una novedad.

En la bajada al infierno de Cristo, donde acude a liberar a Adán y Eva, pide al diablo. En la resurrección, tanto la figura de Cristo como la escena en sí se representa con un marcado carácter bizantino, visible en el cabello. Emplea la ley de los tres círculos a la hora de dibujar los rostros. Musculatura envejecida de Adán y Eva.

La influencia del arte bizantino pudo llegar a través del camino continental de las cruzadas, vía Hungría, ya que desde la tercera Cruzada se trajeron de forma masiva obras bizantinas. Otro canal de entrada pudo ser Sicilia, que estaba bajo el dominio normando y en ella se consumía mucho arte bizantino; de allí pasaría a Inglaterra y se introduciría en la miniatura, ya que los reyes ingleses tenían relaciones de parentesco con los sicilianos.

Pero Nicolás de Verdún no se limita a copiar, recupera la cualidad ilusionística del primer arte bizantino llenándolo de vida, alejándolo del esquematismo. Se recupera el color tonal y el sombreado para dar el volumen que había desaparecido en el arte bizantino. Incluso cambió la técnica del esmalte para alcanzar su objetivo artístico.

Así, hacia 1160 (antecedentes de la obra de Nicolás de Verdún) en obras como la placa funeraria de Godofredo de Plantagenet, se usa un esmalte en la figura plana, concentrado en el interés por lo decorativo. Se trata del ejemplo más antiguo de señales heráldicas en un escudo, en este caso, los leones. La heráldica nace en la segunda mitad del s.XII como un calco del sistema de reconocimiento árabe.

Por su parte, Nicolás de Verdún emplea el esmalte sólo en los fondos, mientras que las figuras son de bronce dorado, lo que los hace monocromos, pero los moldea con el contraste entre negro y dorado. Los fondos también son monocromos, ya que sólo colorea las figuras, pareciendo estas como recortables. En todas las escenas, la notación ambiental está reducida al mínimo, ya que sólo le importan los escorzos, el movimiento, el volumen, y la expresión humana. Quiere representar el pathos, los sentimientos de los personajes, no en el rostro, sino en el cuerpo.

Los plegados son barrocos, múltiples, como si se tratase de una tela blanda que nos deja ver la anatomía. También se emplea el tensamiento del manto. A esto se le conocía como pliegues blandos o muldenfaltenstil. Así, hasta entonces sólo se representaba las protuberancias de los cuerpos para dar volumen, pero Nicolás de Verdún representa el hueco como un truco metonímico, lo cóncavo por lo convexo.

De este modo, el retablo está marcado por la influencia bizantina y presenta una tendencia antiquizante. Es representativo de un estilo que se denominó 1200.

La pieza era, en realidad, un retablo, que a partir de 1214 se empezará a desarrollar más. Fue convertido en ambón y actualmente faltan piezas y se hallan desordenadas.

El otro gran ámbito de representación en esta época es la miniatura inglesa, cuyo interés por el arte bizantino proviene del contacto de la Casa Real inglesa con la siciliana. El diálogo de la miniatura inglesa con lo bizantino se resuelve en un mayor desarrollo del volumen.

- Biblia de Winchester

Se trata de una biblia románica en la que, algunas hojas están realizadas por artistas góticos ingleses, como el maestro de la hoja Morgan. Esta hoja es la muestra del ciclo de la historia de David y Saúl, el primer rey de Israel que levantó el ánimo con su música. El modelado de las figuras da un gran volumen. Lo que interesa son las figuras, que aparecen recortadas sobre un fondo que no interesa, ya que a pesar de representarse una arquitectura no hay ambientación espacial. La influencia bizantina se ve en las caras, los peinados, los colores. Hay un gran interés por el sombreado, especialmente de los brillo y las formas claras, lo que ayuda a recuperar el bulto.

La muerte de Absolon (hijo de David) es otra ilustración de la misma biblia. En ella aparece Absolon rodeado en una montaña acompañado por los sabios que predicen su muerte, y su padre, David, con una gran carga emocional, influencia bizantina. De nuevo los brillos marcan el volumen, los fondos tienen poca importancia. Absolon muere de forma absurda al enredarse el cabello en un árbol mientras cabalgaba. Se muestra el dolor de David al taparse éste la cara con el manto. Detallismo a la hora de decorar los bordes con motivos geométricos, bizantinizantes. En los cabellos de las figuras se busca un sombreado nítido y hay una búsqueda de la representación anatómica.

En breve, los miniaturistas y los pintores murales adquirirán un nuevo lenguaje bizantinizante.

- Capilla de San Anselmo

Pintura mural. Se representa la llegada de San Pablo a Malta, donde realiza el milagro de la serpiente y logra que sus habitantes se conviertan. Aparece San Pablo con la serpiente en la mano. La narración se simplifica con la exclusión de detalles secundarios. Abunda el uso del brillo, más que anteriormente, ya que se cubren grandes superficies de líneas blancas para producir gran volumen. Hay un gusto por los efectos ópticos, ya que las orlas representan un intento de representación tridimensional del estuco.

Las experiencias en miniaturas inglesas llegan a Francia y hacia el año 1200, encontramos miniaturas que probablemente se realizaron en Laon, que reflejan influencias inglesas.

- Salterio de la reina Ingeburda

Los salterios se decoran con escenas de la vida de Cristo. En la página más famosa de éste, aparece una lámina con fondo de oro donde se emplea el brillo para conseguir volumen. El plegado, cuyas posibilidades se redescubren en la Edad Media por su insistencia en la figura vestida, es barroquizante, con pliegues blandos, casi fidiacos. Los rostros son de nuevo bizantinos, en especial el ángel, y los colores adquieren connotaciones simbólicas, como en el arcángel San Gabriel donde se intenta representar la luminosidad de su rostro, descrita en la Biblia. Aparece de nuevo el efecto de figuras recortables.

El uso orgánico del plegado se extiende a la escultura, como se observa en Laon.

- Portada occidental de Laon

La portada central se dedica a un ciclo de María y se introducen novedades iconográficas, al igual que en la puerta norte, dedicada también a la Virgen, y la sur, con un Juicio Final.

El uso de los pliegues con verosimilitud se muestra en la Epifanía de la portada norte, heredera de las

miniaturas inglesas, mientras que la anatomía es poco creíble por ser poco importante. También se observa en la natividad del dintel, con una iconografía propia del gótico, cuyo ángel tiene un plegado más marcado.

Laon también es interesante por su iconografía ya que se extenderá el protagonismo de María, a la que se le dedican las dos portadas. Esto se puede deber, a que, en esa época, la virginidad de María era un tema muy debatido, y los teólogos elaboraban sermones con prefiguraciones de este hecho, como la virgen con el unicornio, la visita de Hebecuc a Daniel en el foso de los leones, el pasaje de Gedeón y el torsión, el arca de la alianza o la zarza ardiente, e incluso relatos paganos, como la sibila evitrea. Esta insistencia en la virginidad de Marís se debe al gran surgimiento de herejías, como los cátaros o los amauritenses, que negaban su virginidad; todo ello en el momento en el que se realizó este conjunto escultórico, aunque puede no ser esta la única razón. Así, en las arquivoltas de la portada de la Epifanía, aparecen prefiguraciones veteroestamentarias de la virginidad de María, y en la misma escena de la epifanía se alide mediante la figura que desenvaina la espada a la matanza de los inocentes; la elipsis es un recurso muy empleado en estas portadas.

Se representa la muerte de la virgen, y a su derecha un Juicio Final donde aparece la técnica de los pliegues blandos. Tanto en los condenados como en los bienaventurados, la diferenciación social es importante. Los bienaventurados dirigen la mirada hacia arriba, donde habría una representación de Dios, ya que en la época se creía que la felicidad se debe a la visión beatífica.

En el oeste se enterraba la gente de los burgos, por ello se situaba allí los temas del Juicio Final y de la muerte, y la resurrección de la virgen. Las iconografías de la infancia se colocarían en la portada norte porque allí dominaban las funciones parroquiales y bautismales. Conservamos dos estatuas-columnas de la portada de la coronación de la Virgen que representan profetas con unas figuras que no son frontales y donde se avanza en el naturalismo de los paños.

- Portadas de los hastiales de Chartres

Al rematar Laon, los escultores se trasladaron a Chartres, donde se desarrollan las macroportadas, con una multiplicación de la iconografía. El trabajo de los escultores de Laon se puede explicar por la inexistencia de una cantera en Chartres, con lo que hubo que recurrir a Laon.

Chartres contaba con una portada que databa de 1150, pero se instaló esta en el hastial oeste. La portada norte se planificó como única, pero cuando la sur se hizo triple, la norte se remodeló, con tres puertas conectadas por porches que son anteriores.

Del diseño original de Chartres sabemos que el norte daba a la casa del cura, el sur a la casa del conde, con quien el episcopado tenía rivalidad, y el norte al público. La portada más antigua era la norte, donde aparecen de nuevo los pliegues multiplicados.

Hastial Norte

Se representa, en la portada central, la escena de la coronación, con el árbol de Jessé en las arquivoltas. Se pierde, con respecto a Laon, la organicidad, el movimiento y la vida, tendiendo más hacia una elegancia ceremonial. También se observan cambios en las estatuas de la derrama de las jambas, con personajes veteroestamentarios que prefiguran la pasión de Cristo. Se representa, entre otros, a Jeremías, que porta una cruz de dedicación al templo, y también Isasías, Simón y San Juan Bautista. A los pies de Isasías, se representa a Jese, dormido, pues Isasías profetizó que Cristo nacería del linaje de Jese.

Las figuras ya no parecen estar labradas diagonalmente, sino que ahora se usan bloques prismáticos planos, lo que hace que parezcan más bien relieves, que estatuas. Por otro lado, sigue profundizando en los rostros, aunque, como usaban modelos de escayola, los tipos más o menos se repiten. Hay verdaderos avances narrativos en estos tipos de figuras de las jambas, como se ve, por ejemplo, en Abraham.

Así, en estos tipos de figuras se observa la presencia de un maestro que domina el tratamiento de los rostros y otros maestros menores que repiten su modelo, al igual que usan un modelo para el cuerpo. Normalmente se trataba de pequeños modelos de escayola que tenían en los talleres, lo que explica la insistencia en los rostros, los cuerpos, y las manos, incluso hay tipos que se repiten en diferentes catedrales (Amiens, Chartres, Reims,). Esto se puede deber a la gran cantidad de estatuas que había y al enorme trabajo que suponía independizar a cada personaje. Sin embargo, hay rostros y estatuas en Chartres que se alejan del estereotipo y denotan una enorme calidad del maestro, la búsqueda más naturalista pero sujeta siempre al mismo ritmo decorativo de Chartres. Aparecen las relaciones narrativas entre las estatuas, con las miradas y los gestos, que escenifican a los personajes representando una acción dramática.

En la portada izquierda ya no aparece el amanetramiento del estilo 1200, sino que se da un gran movimiento y expresividad, con un taller que procede del arte 1200 de Sens, dos corrientes muy separadas que no estaban en contacto. Es una portada mucho más narrativa.

Su modelo iconográfico se encuentra en Laon, ya que es una portada de infancia, con la Epifanía en el tímpano, y la natividad y la anunciación en las jambas; es otro ejemplo de cómo en Chartres se entiende la serie estatuaria como un lugar más para narrar y componer escenas, dotando a la narración de mayor dramatismo, convirtiéndose más en una representación que en una narración de la historia. Fue realizada hacia 1205-1215.

En la visitación, se disponen estatuas de enormes dimensiones, apareciendo una Isabel anciana, una María con el vientre hinchado y Zacarías con un nuevo lenguaje corpóreo. María aparece embarazada ya en la anunciación debido a las discusiones que se mantenían en la época sobre la virginidad de la misma. Aparece de nuevo el pliegue blando y multiplicado que se arremolina a los pies de las figuras, típico del arte 1200, combinado con el tono ceremonial típico de Chartres.

En la portada derecha se representa a Job sobre una montaña de estiércol, en el tímpano. Está acompañado por tres personajes que se burlan de él, y aparece el diablo tentándolo, lo que podría tener que ver con una imagen penitencial. Esa teoría se basa en el hecho de que al rector de la escuela de Chartres, Pierre de Roisy, escribió un tratado sobre este tema. Job, como imagen de Cristo, aparecería tentado por herejías. Pero estas portadas pueden tener una lectura simple. En el dintel aparece abajo el Juicio de Salomón, y en las dovelas los héroes del Antiguo Testamento, defensores del pueblo de Israel, y Judith y Esther; por lo que se afirma que no ha y unidad iconográfica. En las dovelas aparecen también imágenes penitenciales, como Judith haciendo penitencia echándose ceniza sobre la cabeza.

Hastial sur

Parece mostrar un discurso más homogéneo que la norte. Además presenta una serie de elementos integradores en la fachada que unen las tres portadas. La serie estatuaria se ajusta a la dedicación de las tres capillas de la cabecera, dedicadas a los santos mártires, a los apóstoles y a los santos confesores, como una portada anunciadora de las capillas de la cabecera. En la parte superior se representan santos y una galería de reyes, como dos poderes equilibrados, ideal al que aspira la sociedad.

La portada derecha se dedica a los santos confesores, y se representan a los obispos cristianizadores; San Martín, San Isidoro, y San Nicolás. Éste último se introdujo como santo conocido a finales del 1100; era obispo de Mira, en Turquía, pero hacia el año 1090 llegan a París sus restos, con lo que se vuelve muy venerado en el norte.

La portada central está dedicada a los apóstoles, y en su tímpano se representa el Juicio Final, pero con formulación gótica, lejano al Apocalipsis, y más cercano a la versión de Mateo, donde decía que aparecerían los signos de la pasión en el cielo. En Chartres se incorporan Juan y la Virgen flanqueando a Cristo, quien muestra sus yagas; María y Juan son intercesores que suplican el perdón, es la fórmula bizantina de la deasis.

Se conserva el parteluz, uno de los más antiguos, con la representación de Cristo en alusión a yo soy la puerta, quien pase por mí quedará libre de todo mal. Es un Cristo maestro, con un libro en la mano, es el vencedor de la muerte (a esto alude el pisar al aspid –serpiente– y el basilisco).

La portada izquierda está dedicada a los santos mártires, con la representación en el tímpano del martirio de San Esteban, el primer mártir de la historia.

Hay una gran cantidad de estatuas, además, a las portadas se le añaden posteriormente los porches, a partir de 1200. Son portadas narrativas en las que los santos se disponen sobre pedestales que aluden a sus historias. A base de este tipo de imágenes, los iletrados conocían la vida de los santos.

En la portada de los mártires se constata el progresivo aumento de imágenes, donde se añaden nuevas vidas de santos. En la Edad Media, ni las obras arquitectónicas ni la literatura se concebían como estructuras cerradas, si no que se ampliaban. En las jamas aparece el primer santo Papa, San Clemente, flanqueado por san Esteban y san Lorenzo. No se representa el martirio pero se alude a éste en el pedestal; recurren a la elipsis. De este modo no se representa lo cruento, siguiendo la ley del decoro, la ceremonia, y la cortesía de Chartres.

En las nuevas figuras de 1130 ya aparecen los martirios en los pedestales, fruto de un nuevo gusto figurativo. En esta época se construyen los porches.

Por otra parte, es destacable la representación de los santos vestidos al modo de la época, característica común de la Edad Media.

- Monumento funerario de los Plantagenet. Abadía de Fontevraud

Se representan a Leonor de Aquitania, su esposo, Enrique II, y el hijo de ambos, Ricardo corazón de León. Las esculturas fueron labradas años después de que los personajes muriesen hacia 1220. En esta época hay una restauración de panteones y efigies funerarias, que ya no se conciben como retratos de difuntos, sino como hitos históricos. Además, al tiempo que se resucitaba el sentido corporal y el bulto escultórico en las portadas de las catedrales, resucita la efigie del yacente sobre la tumba, que había desaparecido. Seguramente fueron realizados por los talleres de Chartres.

Se les muestra yacentes sobre un lecho con una tela pétrea ricamente decorada, lo que debe provenir del gran ceremonial funerario de los reyes ingleses. Tienen los ojos abiertos, como si no estuviesen muertos, sino resucitados. Parece haber de nuevo un papel de la mujer a partir de 1200, y Leonor de Aquitania, resucitada, se representa leyendo un libro, que podría ser de devoción o sino una metáfora del libro de su corazón que enseña a Cristo.

Son escultores muy hábiles, habituados a hacer estatuas columna, capaces de sugerir la caída de los paños aunque la figura esté en horizontal. Pliegues multiplicados, sujetos a un ritmo que recuerda a Chartres.

El estilo 1200 se dio también en territorio alemán, por influencia de la escuela mesana.

- Estatuas del cierre del coro de la catedral de Halberstadt

Aparecen de nuevo los pliegues multiplicados con caída. Un Cristo preside el coro (existen desde época románica), tímidamente doloroso, ya que ladea la cabeza y parece sufrir. Ya no se representa como un triunfador sobre la muerte, como en el románico. La región alemana es más expresionista que la francesa, y hasta los querubines están tristes, María oprime sus manos en un gesto de dolor contenido y Juan apoya su mano en la mejilla, muestra también de dolor contenido. Pliegues blandos y anatomía que se aproximan más a Laon que a Chartres.

- Portada de la catedral de Estrasburgo.

En esta época, Estrasburgo pertenecía a Alemania y se une al arte 1200. Era una catedral románica, y su portada así lo parece, ya que es bífora, sin dovelas decoradas, pero que data de 1220. La portada que estudiamos, la sur, se abría a la plaza donde se celebraban los juicios y la catedral estaba enfrente del palacio episcopal, y, de hecho, la escultura de los derrames y la representación de Salomón, (que databa de 1230, ahora es una reconstrucción del XIX) tiene una connotación judicial. Aparece Salomón desvainando la espada como un rey justo.

Las esculturas de los tímpanos y de los derrames son de dos décadas diferentes. La más antigua es la de los tímpanos, de hacia 1220, donde se representaba la muerte y la coronación de María. Hay claras diferencias entre los dos, aunque son contemporáneos, en el tratamiento estilístico; la muerte de la Virgen es una imagen terrena, y la coronación es celestial, menos narrativa y expresiva, y más ceremoniosa. En la muerte hay una preocupación por representar las emociones humanas sobre todo en los rostros, que en Nicolás de Verdún no tenían expresividad. Se profundiza en el rostro triste, se recupera el rostro agónico de la antigüedad, quizás por medio de modelos bizantinos. Cristo, quien bendice a su madre, sostiene su alma, que habitualmente se representaba como una figurilla desnuda, aunque en el caso de la Virgen aparece vestida. Los pliegues blandos se acercan a los de Nicolás de Verdún.

En la misma portada, se representa a la Sinagoga y a la Iglesia. La Sinagoga aparece ciega, derrotada, sin corona y con la lanza rota; el motivo de su ceguera es que los judíos no pudieron entender la llegada de Cristo como profeta. No es una lucha entre Sinagoga e Iglesia, es la concordia final entre judíos y cristianos que alude a un pasaje de la Apocalipsis. De hecho, hay un diálogo de miradas entre ellas y parece que se van a abrazar, todo ello en un contexto judicial. Una razón para esto puede ser la gran comunidad judía que había en Estrasburgo. La Iglesia aparece coronada, con un cáliz y con estandarte de la cruz. Los rasgos de ambas figuras son muy bellos; de hecho, en este momento aparece como discurso teórico la belleza en los personajes sacros.

Los autores de la portada debieron de estar en Chartres, ya que son figuras con gran movimiento. Las dos figuras de las que hablamos se giran sobre sí mismas, y además son verdaderas estatuas, lo que no aparece en las esculturas de Chartres, que todavía se unían al fuste. Esta influencia de Chartres se observa, sobre todo, en la imagen de Santa Modesta del pórtico norte, que tiene una gran torsión. Sus pliegues aún son blandos y se arremolinan en torno a los pies, pero tiene un gran movimiento y una torsión complicada basada en un giro helicoidal.

Al entrar por la puerta sur se encuentra el pilar de los ángeles, un pilar acantonado, que recuerda a Chartres, que sirve para engarzar la vieja fábrica románica con la nueva gótica en el crucero. Se decora con imágenes de profetas, ángeles con trompetas y un Cristo juez. Se trata de un Juicio Final que da un nuevo enfoque con el discurso sobre la justicia. Otra vez hay una gran expresividad, torsión de los cuerpos, movimiento helicoidal, Ninguna figura está quieta y parece que bajan del cielo, como si el pilar fuese una escalera al cielo.

La arquitectura del gótico clásico en Francia; las sucesoras de Chartres

Chartres se convierte en el modelo a imitar en Francia, mientras que Bourges sólo lo fue de manera periférica y siempre simplificándolo.

- Catedral de Reims

Chartres fue rápidamente interpretada por Reims. Era la catedral donde se realizaban las coronaciones de los reyes franceses, que en la Edad Media eran sagrados.

Reims está claramente inspirada en Chartres, con una serie de modificaciones, a consecuencia de las pautas

marcadas por dicha ceremonia. Así, se prescinde de la doble girola y las capillas radiales, que en Chartres eran muy pequeñas, adquieren mayor entidad y se hacen más profundas y se comprimen en función a la línea perimétrica que marcan los contrafuertes exteriores. Hay crucero, pero la articulación de la planta es mínima, ya que se rompe la articulación entre crucero y cabecera, que se unen en un bloque compacto, ya que la ceremonia de coronación se realizaba en la cabecera. Las naves son muy largas.

Otra particularidad de Reims es que la capilla axial es más grande que las demás, ya que hasta ahora todas las capillas radiales eran iguales.

Reims fue planteada por Jean d'Orbais, formado en la zona norte y emparentado con Chartres, en 1203. repite la tradición del muro espeso normando. Las características de Reims son equilibrio, claridad y compacidad. Se dañó durante la Segunda Guerra Mundial y se halla restaurada.

Su interior también se inspira en Chartres, con el mismo sistema, pero con diferentes proporciones. El alzado se compone de arcada, triforio, triforio corrido y clarestorio, pero más estrecho y ancho que Chartres. Además, en Chartres, como remate del pilar acantonado se colocaba cada capitel a una altura diferente, mientras que en Reims se armoniza con un único capitel corrido con decoración vegetal, por lo que la separación de los tramos no es tan clara. En la girola se disponen de unos pilares circulares.

En Reims se inventa un nuevo lenguaje morfológico, y aparece la tracería. Su desarrollo comenzó con los fustes a contralecho y las ventanas aparejadas de Chartres. En Reims se emplea ya la tracería, con la construcción de piezas prefabricadas en cantera, únicos, lo que permite mayor libertad y variedad en el diseño de las formas.

Hay una gran claridad compositiva y equilibrio que se transmite al exterior. Se tiende a equilibrar la pulsión vertical de los pináculos con la balaustrada, a equilibrar las fuerzas. Además, desde el exterior se puede percibir el alzado interno, así también la altura de la balaustrada y de los pináculos muestra la altura del triforio y del clarestorio.

Los pináculos tienen unas hornacinas ocupadas por ángeles que custodian aímbolos de las puertas del edificio, de nuevo un intento para evocar a la Jerusalén Celeste.

- Catedral de Amiens

Comienza en 1220, y se termina en 1235. Fue ideada por Robert de Luzarches. En su construcción hubo un gran problema, ya que la iglesia parroquial de San Nicolás no quería ceder sus terrenos para la construcción de la catedral, y exigieron una capilla importante en la catedral que funcionase como parroquia.

En planta se observa una cabecera con una enorme capilla axial, que en Reims ya había comenzado a crecer, aunque en Amiens el apuntamiento se exagera por la capilla de San Nicolás. Es una planta deudora de Chartres, aunque la cabecera no tiene doble girola, sino que se comprime y se disponen capillas radiales más grandes, como ocurría en Reims. Tiene un enorme prebisterio y un crucero con su propia identidad independiente, a diferencia de Reims.

El alzado consta de nuevo de tres cuerpos; arcada, triforio, y clarestorio, pero las proporciones han cambiado radicalmente. Hacia el 1220 parece haber un renovado interés por la altura de los edificios. Amiens es extremadamente alto, y la nave principal es más estrecha, por lo que se percibe como un espacio con gran tensión vertical, mientras que el pilar acantonado se hace muy esbelto y se elimina la robustez de Chartres.

Hay un nuevo diseño de las partes altas del edificio, germen del gótico radiante. Se pierde un poco el fuerte entramado de Chartres y Reims y la articulación mural pierde sustancia, al igual que el muro, ya que se aplica el modelo parisino del muro delgado. Las partes altas del muro son simple tracería y vidrio.

Otra novedad se encuentra en el claristorio, ya que el vano se empieza a complicar y se compone con una progresión de series subordinadas que alojan los mismos esquemas formales a diferentes escalas. Así hay una arcada con dos enormes lancetas y una gran roseta, y cada una de las lancetas está compuesta, a su vez, por dos lancetas y un rosetón.

Otra de las novedades está en la ruptura con la tiranía del triforio corrido que vuelve a presentarse con subdivisiones internas como en época antigua y parece quedar integrado en la estructura del claristorio. El resultado es una catedral muy alta, luminosa y ligera. El cambio de proporciones en el interior creó una serie de problemas de diseño de la fachada, ya que depende todavía de la tradición de fachada con dos torres, pero las nuevas proporciones chocan con las exigencias compositivas de estas fachadas.

La fachada, además, choca con la lijereza del interior ya que es recargada. También juega con el escalonamiento en profundidad, y, fiel a la tradición, traduce el interior al exterior, ya que se coloca la galería donde está el triforio. También debe sujetarse a la tiranía de concebir una portada con una gran puerta y gran rosetón. Para solucionar el problema, eleva el rosetón porque no podría aumentarlo ya que rompería la proporción con la portada. Así, se coloca una galería de reyes en el espacio libre y los vanos detrás de las portadas laterales.

Son embargo, a pesar de estar tan recargada, es una fachada muy estrecha, poco profunda, con una búsqueda de lijereza y aplanamiento del muro. Debido a la falta de profundidad tuvo que escalonar los contrafuertes. Se crea una ilusión óptica ya que las torres parecen más profundas.

3. El gótico radiante

El término rayonnant fue acuñado en el s.XIX. La tracería se vuelve más compleja y se ocupa más espacio. No hay un interés en el volumen, la estructura o la altura, sino que los esfuerzos artísticos se centran en el diseño de las tracerías. Hay un triunfo de los valores lineales de la arquitectura. También es una época de arquitectos con nombre, algunos con prestigio.

- Catedral de Troyes

El nacimiento del radiante se localizó en las partes altas de la catedral de Troyes, de 1231, donde el triforio se cala por detrás y se integra en el claristorio (el triforio también tiene tracería). Al calar el triforio por detrás, hay que realizar un tejado con poca vertiente, pero es un problema para la evacuación del agua; aquí se inventan las gárgolas.

A comienzos del 1230 hay un cambio en el modo de ver la arquitectura, no como una estructura, sino centrado en un aspecto decorativo y de diseño. Por ello la morfología de los edificios se centra en los vanos. En este nuevo sistema de decoración de los vanos se ha querido encontrar un reflejo de la escolástica; aplicarían una estructura similar a la estructura mental del pensamiento escolástico (series progresivas jerarquizadas)

- Cabecera de Saint Denis. 1231

Hay otra novedad aparte de los vanos; el abandono del pilar acantonado y vuelta al pilar complejo (como el románico pero más complejo). Las columnillas llegarían hasta el arranque de la bóveda.

París se convierte en un nuevo centro de la experiencia artística, de la mano del rey San Luis IX, que pretendía dignificar así la capital del reino, y que aunque había sido siempre un señorío episcopal, la monarquía a su llegada construye edificios simbólicos.

- Saint Chapelle

Entendido como un recurso más de propaganda real de la monarquía capeta. Era una capilla palatina y capilla relicario. Guardaba la corona de espinas de Cristo que San Luis había comprado al emperador bizantino, y un brazo de la vera cruz, más otros pequeños objetos.

Se distribuye en dos cuerpos de altura. En la parte inferior se crea una especie de zócalo que permite abrir grandes vanos en la zona alta. Se ha atribuido su diseño a Pierre de Montreuil. La Saint Chapelle tiene más parecido con Amiens que con Saint Denis (también se le quiere atribuir al mismo arquitecto).

La novedad es el uso particular del gablete, de forma enfática para las puertas y que ahora se incorpora a coronar las ventanas. Esto es similar a lo que se realizaba en Amiens. Por tanto la Saint Chapelle debe atribuirse a Thomas de Cormont, el segundo arquitecto de Amiens. Los vanos triangulares de la cripta son idénticos a los de las ventanas del rellano de la fachada de Amiens (cabe recordar que los talleres de Amiens se desplazaron a París).

La cripta se dedica a la Virgen. La policromía actual es del XIX pero es muy posible que sea similar a la originaria. En el cuerpo superior, el relicario se coloca en la parte central del ábside y se colocan vidrieras historiadas. En cuanto al relicario, se ha querido ver que se inspira en el relicario de San Taurin. Puede que la revolución del gótico radiante estuviese inspirada en piezas de orfebrería

Hacia 1250 aparecen ya otro tipo de experiencias.

- Catedral de Amiens.

Se realiza las cornisas sobresalientes y la zona superior exterior de la cabecera. Toma el relevo el arquitecto Reunald de Cormont. Gran libertad en el esquema morfológico del edificio. Multiplicación de las formas, juega con el arbotante, cambia el diseño de los pilares e introduce pequeñas tracerías en éstos. Los remates son más agudos, ya que Reunald pretendía conseguir un efecto de movilidad, por ello son agudos y erizados, una tendencia imaginativa del gótico radiante.

- Portada del crucero de Notre Dame de París

Se realiza en 1259 y se atribuye a Jean de Challes. Volvemos a encontrar la subdivisión de series escalonadas y repetición de formas. El gablete ha perdido sustancia y se escalona. La portada se organiza en arcada triforio, y un enorme rosetón calado. Los pináculos también se minimizan. Las portadas son en el fondo la consecuencia de la última portada de Laón. No hay nada de profundidad, más que en Amiens, el muro pierde su sustancia y no se proyecta la fachada como un cuerpo tridimensional. La portada sur, realiza por Pierre de Montreuil es semejante a la anterior.

El lenguaje del gótico radiante se extendió y arraigó profundamente en los arquitectos occidentales, y también influyó el gran prestigio de la monarquía capeta.

- Iglesia de San Urbano de Troyes.

Encargada por Urbano VI de Troyes, indica la evolución del estilo radiante en los años 60. Realizada en 1262 como una iglesia privada. la arquitectura radiante entiende al edificio como una arquitectura que se forra al exterior con un enorme tejido de tracería, paralela al muro. La portada del transepto norte tiene un componente imaginativo.

Escultura de los años '30; experimentación con los volúmenes exteriores.

En la década de los años 30 hay dos tendencias radicalmente diferentes. Difícilmente se pueden encuadrar en un mismo estilo. La escultura **antiquizante** de Reims se desarrolla paralelamente al cubismo gótico que se ve

en Amiens.

- Reims

El estilo antiquizante de Reims es un fenómeno muy particular. La catedral se paralizó en los años 30 y no se retomó hasta los años 50. Los famosos ángeles de Reims se suelen fechar erróneamente, su datación es de los años 60. Las esculturas tempranas de Reims se inspiran, por primera vez, en la escultura antigua. Antes la inspiración se hacía a través del mundo bizantino. Este momento clásico se encuentra en el brazo norte del crucero, aunque puede que se estuviese realizando para el oeste, pero esta obra se vio interrumpida en los 30. En la cabecera de San Pedro, de la portada central del lado norte, vemos las referencias al busto de Antonino Pío. Este diálogo con la antigüedad se debe a que Reims había sido un importante centro urbano (Durocotorum). Incluso técnicamente se inspiran en el pasado romano; uso del trépano para definir los cabellos, y lo mismo se puede decir de la célebre imitación de los pliegues, que parecen fidiacos. Incluso se han encontrado referentes concretos para los rostros de María e Isabel. Isabel se representa como una anciana por primera vez, y puede estar inspirada en una figura del sarcófago del s.III, el sepulcro de Fedra. Aunque se inspiran en figuras antiguas, estos artistas no tienen conciencia histórica. María podía estar inspirada en Livia. Se desconoce el motivo de porque ahora miran a referentes clásicos. La zona en la que se situaban estas esculturas era la zona canonical, quizás una explicación del uso de modelos antiquizantes. María se viste aquí a la romana, pero no sabemos si realmente era esta su intención.

Estos escultores que asimilaron las formas antiguas se trasladan a Alemania al cerrarse la cantera de Reims y allí recuperan una tipología antigua; la estatua equestre. No es el mismo autor ni la misma escuela el creador de la siguiente obra.

- Jinete de la catedral de Bamberg

La catedral fue encargada por Enrique II y puede que sea a éste a quien se represente en esta escultura. Otro de los posibles modelos sería Federico II. La estatua equestre se revupera al modo gótico; trasladándose de la plaza al muro. Consta de peana y baldaquino. En el s.XIX se discutió mucho sobre lugar original, se hablaba que podría ser exenta en realidad, pero en la actualidad sabemos que sólo está labrada por un lado y se piensa que esa es su ubicación originaria. El recuerdo a la antigüedad se halla en los paños. Obra no monolítica, sino encajada, consta de 6 piezas. El gesto del jinete se encontrará a lo largo del s.XIII, en personajes pertenecientes a la aristocracia.

La otra opción estilística es el **cubismo gótico**, que se localiza en la catedral de Amiens.

- Fachada occidental de la catedral de Amiens

Familia de formas que no tiene nada que ver con lo anterior. Parece someter la figura humana a esquemas geométricos. El movimiento se convierte en esquemas repetitivos y toda la figura se somete a una estructura geométrica lógica. Hacia el año 1115–1120 se había buscado en París un modo expresivo geométrico en los cierres de la portada oeste. La puerta norte de la fachada occidental es de coronación, y presenta un estilo más pausado, más seriado y esquematizado. Esto puede venir de las inspiraciones en marfiles bizantinos. También introduce novedades iconográficas; el arca de la Alianza como alusión a la virginidad de María, la muerte y la anunciación se presentan en una misma escena. Aquí aparece ya, por tanto, lo esquemático. En la anunciación y la visitación de Amiens parece que se usaron moldes fijos y el trabajo en serie. Otra innovación es el uso de las jambas para temas como la Epifanía o la presentación en el templo.

El estilo seco y duro de Amiens ha recibido muchas críticas, e incluso se ha dicho que sea el resultado de tener que hacer muchas esculturas de una vez, pero hace 50 años era considerado el culmen del gótico francés, porque se entendía el desarrollo gótico dentro de un esquema diacrónico que se ajustaba a un esquema vital. Se llegó a la conclusión de que era la esencia de lo que buscaban los escultores góticos. Se vuelve a sujetar a

un esquema geométrico (estatuas columnas). Interesa el pliegue en sí, no el cuerpo que hay detrás. Hace 50 años se sujetaba la figuración a esquemas geométricos. Un ejemplo son los apuntes tomados por arquitectos como Villard de Honnencourt. Este tipo de experiencias pueden tener algo que ver con el cubismo gótico, pero no tiene porque. Es más bien un testimonio de la convivencia de varios estilos. Puede que lo realizado por Villard sea un método de dibujo, aunque Panofsky afirma que es un sistema de proporciones. Villard reproduce figuras con *muldenfaltenstil*.

A comienzos de 1230 convivían estos dos mundos, el estilo 1200 y el cubismo gótico, pero en 1240 esta diglosia desaparece y surge un arte cortesano.

- Doce apóstoles de Saint Chapelle

Había poco espacio para la decoración escultórica, sólo un espacio mínimo entre los vanos, donde se colocan los doce apóstoles, que sostienen en sus manos una cruz de consagración. Se pretendía equiparar a la Saint Chapelle con la Jerusalén Celeste. Las figuras se dañan a finales del s.XVIII y se restauran en el XIX. Juego de mantos pesados, herencia del cubismo gótico al desinterés por el cuerpo, muy amplios, que buscan los claroscuros. En los rostros que se conservan, hay un interés por la moda del momento; el bigote se retuerce con tenacillas.

Frente a la monotonía seriada de Amiens, en la Saint Chapelle los apóstoles se individualizan por sus poses y plegados de los mantos, incluso se busca la individualidad de los rostros, más psicológicos.

París es el centro de la actividad intelectual por su universidad, donde se estudia teología, lengua y ciencias naturales. Tienen un papel fundamental en la renovación del pensamiento teológico los franciscanos y dominicos. Se exporta la arquitectura radiante y el nuevo estilo cortesano.

- Portada occidental de la catedral de Bourges

Temprano estilo cortesano, que coincide con la realización de la fachada occidental. En la portada occidental trabajan escultores formados en el estilo cortesano pero que buscan un estilo empático a la hora de representar el Juicio Final. La sonrisa no se había representado nunca hasta ahora. Se inventa para el gran público. En el dintel se representa la resurrección, y en la parte superior del mismo, San Miguel pesa las almas mientras sonríe al espectador con las alas desplegadas. En el tímpano, se coloca a Cristo Juez, rodeado de ángeles que sostienen la cruz, la corona de espinas y los clavos. Pliegues pesados, siguiendo el estilo cortesano. Los bienaventurados sonríen, entre los que se representa a todos los estamentos. San Francisco es el único que no sonríe. Lenguaje expresivo nuevo para que el pueblo acceda al discurso teológico.

El cielo se representa como el seno de Abraham (dios padre, también madre). En la época tardomedieval se va gestando la idea paternal del cielo y de la felicidad. En las enjutas, ángeles cantando; todos son detalles que apelan a la simpatía del espectador. Expresividad bipolar donde importa el contraste entre cielo e infierno. Los diablos adoptan rostros terroríficos y horribles. No existe diferenciación entre los pecadores. Se representa la boca del infierno como la boca de Leviathan, sobre la que se coloca la caldera del infierno. Dos personajes se asan dentro de ésta. Aparece un personaje con la lengua mordida por un sapo.

A partir de esta época, el sermón comensó a realizarse en lenguas populares, por lo que la gente acudía más a la iglesia; la decoración, por tanto, se dirige a ellos. En el dintel hay una preocupación por la naturaleza. Se presenta a los cuerpos saliendo de sus tumbas.

- Ángeles sonrientes de Reims

Datan de 1255–1270. Ahora la representación de la sonrisa se extiende a las jamas, pero sigue restringida a los bienaventurados.

Posteriormente, este nuevo modo de cargar de vida a las imágenes sagradas aparece en Alemania.

- Cierre de coro de la catedral de Namburgo

Establece un diálogo con el espectador. Representa la última cena; Cristo le da pan a Judas, a la vez que nos mira, indicándonos que es el traidor. El coro se completa con 12 relieves y 5 esculturas. En la escena de la que hablamos, sólo aparecen 6 apóstolos, ya que sólo pretende suscitar un sentimiento empático. Crea unos tipos de personajes con una personalidad definida y sabe colocar tridimensionalmente a las figuras. Muestran detalles que acercan al fiel a la vida cotidiana de Cristo. En la escena de la entrega de monedas de Caifás a Judas, el maestro revoluciona la tradición; sorprendente puesta en escena, donde Caifás, sentado, aparece rodeado de los judíos, que le cuentan secretos al oído mientras mira al espectador. Judas aparece ansioso, a diferencia de Caifás, que parece asfixiado. Judas, como los judíos, lleva el tocado judío como ordena el Concilio de Letrán. En el fondo, se representa el tema medieval del dinero y los judíos.

En el interior del coro aparecen las efigies de los primeros fundadores de las catedrales; intrusión de la iconografía del poder laico. No hay precedentes para este tipo de imágenes. Eckehardt y Huta son una de las parejas; ella, da la sensación de intranquilidad, él, empuña la espada. Reglindis aparece sonriendo, posando, y Herman compungido, con matizaciones increíbles.

- Vírgenes prudentes y vírgenes necias. Catedral de Magdeburgo.

Aparecen colocadas en una portada del s.XIV pero las figuras pertenecen al siglo anterior, por lo que posiblemente esta no fuese la ubicación para la que estaban pensadas. Puede que sean parte del cierre de un coro, aunque no hay cimacios de uno, o sino sean de una portada de Juicio Final. Los escultores parecen interesados en enriquecer las expresiones. Es el primer lugar donde las vírgenes prudentes y necias adquieren un formato estatuario. Las vírgenes prudentes portan una lámpara y las necias se representan compungidas por haberse quedado dormidas. Inventan sonrisas y nuevas formas de llorar.

- Príncipe Mundo. Fachada occidental de la catedral de Estrasburgo

Data de 1280–1300 y se sitúa en la portada sur. Acompaña a las vírgenes prudentes y a las vírgenes necias. Representa al mundo y a sus placeres, y tenta a una de las vírgenes necias. Es un bello caballero, seductor, pero a sus espaldas se cubre de sapos y serpientes, lo que significa que es un espejo de la vanidad del mundo. Esta figura consta de precedentes literarios. Es la primera manifestación de lo macabro, que el s.XIV se continuará.

Miniatura

- Embelesamiento de Cristo

Alta calidad estética

- Salterio de la reina Ingeburda. Los magos ante Herodes.

De poca calidad, representa a los tres reyes, Herodes, y los astrólogos.

- Salterio de París

Se realiza mucha miniatura, aunque no de gran calidad. Aquí se representa a los sabios astrólogos. Es la miniatura más antigua donde se representa el astrolabio. La biblia fue realizada en París y se exportó a Santiago (dos copias), y a Madrid.

- Biblia de Viena

Todas empiezan con una imagen de Dios como arquitecto del mundo. Utiliza el estilo de los pliegues blandos y emplea para el fondo panes de oro. En muchas miniaturas no coincide el dibujo con el texto.

- Biblia de Toledo

Escrita en francés antiguo. Las miniaturas se organizaban en 8 medallones; la primera y la tercera fila narran episodios bíblicos, y la segunda y la cuarta, la moraleja. En el episodio del Génesis se representa el pasaje de la boda de Adán y Eva; la moraleja es las bodas de Cristo y su Iglesia. Otro episodio tiene como pasaje Adán y Eva comiendo de la manzana del pecado, y su moraleja es la desviación de la moral cristiana. El último pasaje es la expulsión del paraíso, y cuya moraleja es de que se expulsa de la Iglesia a los que incumplen las normas morales.

Hacia 1240 hay síntomas de cambio en la miniatura francesa. Tiende hacia un decorativismo y amaneramiento formal. Influencia del color de la vidriera. Tendencia hacia una cierta elegancia.

- Salterio del Rey San Luis

Ricamente ilustrado. Las figuras se recortan sobre un fondo en oro. Pliegues amplios y blandos. Aparecen tracerías y vidrieras. Se ilustran episodios del antiguo testamento como José presentando a sus hermanos ante el faraón de Egipto. La arquitectura de esta imagen emite al palacio del faraón.

En la segunda mitad del siglo se emplean los mismo parámetros y se gana en las representaciones de los volúmenes.

- Somme le roi. 1280. Maestro Honoré.

Fondo dorado, liberado de la decoración vegetal de los marcos. Siluetas recortadas. En la imagen, en la parte superior aparece Moisés recibiendo las tablas de la ley, y en la inferior, los israelitas adorando al becerro de oro. Se ve un renovado interés por el uso de los volúmenes de las figuras y por la gradación tonal.

La miniatura alfonsina

Alfonso X se hace cargo de un país multicultural. Era un hombre culto. Se encarga de exaltar el castellano y el gallego. Escribe una importante historiografía (General Estoria y Estoria de España, ambas ilustradas); la primera biblia en gallego-castellano; las siete partidas, un libro donde se recoge la historia del ajedrez y varias jugadas; mandó copiar siete códices de astrología; y realiza las Cantigas de Santa María, de las que hay dos ejemplares codice de los músicos y código rico, de éste último hay dos volúmenes, uno de ellos sin acabar. En estas cantigas, existían dos tipos; de loor –alabanzas– y de milagros –narrativas, con un discurso figurativo diferente (como ejemplo, ilustración del milagro de Mari Saltos)–. Son, en realidad, un marial iluminado. Hay antecedentes en Francia, pero de baja calidad, patrocinados por la baja nobleza, por ello no se debieron tomar como modelo, pero sí como referente para el formato de las viñetas multicompartimentadas. Otro referente pudo ser Maqamat-al-Harii, ricamente ilustrado.

4. Artes figurativas en Italia

Este país tuvo siempre un arte medieval muy particular, condicionado por su pasado clásico. Esta dependencia se nota en la arquitectura gótica, que entró con fuerte resistencia en Italia y en las artes figurativas, donde el arte clásico estaba omnipresente.

Italia era un mosaico de ciudades estado, y el territorio en manos del papado alcanzaba parte de la costa

adriática. Existía una gran tensión entre Federico II de Alemania y el Papa. Éste fue un gran mecenas literario y patrocinó estudios laicos. Las ciudades italianas se alían con el Papa o con el emperador. Federico muere en 1250.

Así mismo, el espacio geográfico determinó ciertas cualidades; en arquitectura, por ejemplo, no será preciso calar tanto los muros, ya que hay más luz. La propia escultura seguirá caminos singulares.

Escultura

Entre las figuras destacadas que trabajan en Italia se encuentra Benedetto Antelomi, de la zona de Parma y Ferrara. Se le atribuyen decoraciones escultóricas en el baptisterio de Parma. Realiza relieves sobre el ciclo de los meses, personificaciones de las estaciones, Salomón y la reina de Saba

- Reina de Saba

Salomón y la reina de Saba eran entendidos en la época como una prefiguración de Cristo y su Iglesia. Figuras muy esbeltas, al modo del gótico francés. Repite el gesto de tirar de la capa. Hay un estudio del movimiento, algo que sólo se entiende por la asimilación de las formas antiguas que determina diferentes hábitos visuales. Estilo de pliegues blandos, pero no tiene que provenir de un conocimiento directo del arte francés, puede que se deba a obras de orfebrería.

El diálogo con la antigüedad parece haber acentuado una escultura vincualada a la corte de Federico II, aunque casi no se conserva nada. Se realizaron muchas obras públicas como puertas que decoró con estatuas. En los fragmentos que han llegado se reconoce una inspiración en la escultura antigua, ya que el monarca posiblemente quisiera reivindicar un imperio con un arte público similar al romano.

Otro de los artistas destacados es Nicola Pisano, nacido en el sur, y que se instaló en Pisa, donde trabajó fundamentalmente. Seguramente se formó en el ambiente de la corte de Federico II.

- Pulpito del baptisterio de Pisa

El baptisterio evocaba al Santo Sepulcro. El pulpito fue terminado en 1259, según la inscripción. El pulpito adquiere una gran desarrollo porque el predicador expone un sermón en las fiestas más importantes del año. La iconografía hace alusión a los ciclos de la natividad, la pasión y el Juicio Final, al igual que en los coros, ya que normalmente se utilizaban para dichos eventos.

Los precedentes del pulpito decorado datan desde principios del s.XIII en la Toscana. El ministerio de la palabra es utilizado por órdenes mendicantes que tenían un gran prestigio.

En esta obra, utiliza leones para la base, y en el segundo cuerpo, la estructura denuncia los conocimientos de tracería. El estilo del mismo se forma en el sur de Italia y el diálogo con la arquitectura clásica se reaviva aquí; hay una inspiración directa en sarcófagos antiguos, ya que Pisa conservaba una colección de estas obras. Inspiración clásica evidente en rostros y manos.

Se observa una investigación a la hora de hacer las escenas, en contracción narrativa; en un mismo panel hay cuatro episodios diferentes que se integran en un mismo paisaje. Son el tema de la anunciación, la natividad, el primer baño de Jesús y el anuncio de los pastores. El baño del niño se narran en evangelios apócrifos, y fue modestamente representado en el arte bizantino, y aparece ahora porque el pulpito se halla enfrente de una pila bautismal. Hay cierto abigarramiento en la composición de la escena. No consigue profundidad por el conflicto entre la jerarquía del primer y segundo plano. Gran complejidad narrativa.

En el panel de la crucifixión nos encontramos ante una sola escena; es el momento en el que muere Cristo

(tiembla la tierra, hay un eclipse de sol). Lenguaje clásico en las anatomías. Hay una nocedad iconográfica; María aparece desmayada ante los pies de la cruz, pierde el sentido por causa del dolor que le provoca la muerte de su hijo. Este capítulo lo relataban también evangelios apócrifos. Esta representación prolifera desde 1260 en adelante. También hay textos que hablaban de la pasión como algo cotidiano, en proliferación de detalles para hacer más susceptible el dolor de la pasión. María sufre por la humanidad como su hijo; es una figura redentora. Nuevo vocabulario cuyo germen se podría poner en relación con la espiritualidad franciscana; María desmayada y el niño bañándose son representaciones físicas de sermones. Cristo crucificado con un solo clavo. Desde el XIII se le representa con las piernas torcidas. Personajes evangélicos con sentimientos y emociones.

Giovanni Pisano, hijo de Nicola, abandona la plasticidad pictórica por mayores contrastes lumínicos, mayor dramatismo y espacio. Figuras de menor tamaño y mayor calidad, logrando composiciones diferentes.

- Púlpito de San Andrés de Pistoya.

Datado en 1261. Composición centrífuga; personajes impulsados hacia fuera. De nuevo se representa a María desmayada y a Longhinos asombrado; revolución en el sistema de representación.

La escena de la natividad es deudora de la escena realizada por Nicola. De nuevo enriquece el discurso evangélico con anécdotas y por menores cotidianos que acercan más la escena al espectador. También funde una escena de muchos episodios, los mismo que la escena de Pisa y en el mismo esquema, pero aparecen una serie de anécdotas. Rompe la tiranía de composición jerárquica (reduce el tamaño de la natividad, donde la Virgen estira su brazo para acariciar a su hijo), una de las matronas del baño prueba la temperatura del agua...anécdotas en consonancia con la literatura devocional franciscana de libros como La leyenda áurea de Jacopo Varazza o Santiago de la Vorógina, recopilación de vidas de santos y narración de manera popular de los evangelios, con detalles cotidianos. Ternura ahora invade la escena de la natividad. Además, Giovanni enriquece con expresividad el relieve, distorsionando las figuras para que resulte la escena más expresiva y narrativa. Tiene en cuenta el punto de vista desde donde se va a contemplar el púlpito, y parte de esa distorsión. Sacrifica también el valor plástico por una preferencia a definir las figuras.

- Púlpito de la catedral de Pisa

Data de 1310. Composición más compleja. En vez de optar por un formato poligonal, curva los paneles del púlpito, dando una mayor sensación de profundidad espacial en relieve. Prosigue en esa línea para reducir figuras, búsqueda de la representación espacial.

En la escena de la epifanía se narra el viaje de los magos con todo lujo de detalles. No es una típica escena de reyes rindiendo culto a la Virgen, es una gran composición narrativa que incluye el viaje de los reyes con todo el cortejo, que se distribuye en forma de S, un recurso para conseguir una mayor profundidad, y al final de ésta, la Virgen con el niño.

En la escena de la matanza de los inocentes hay una gran confusión de personajes, y mucho dramatismo. También hay influencias de la antigüedad. Herodes da órdenes. El caos indica donde se celebra la matanza de los inocentes. De nuevo acerca el mensaje evangélico a la vida cotidiana para que sea fácilmente asumible.

En éste último púlpito no terminó de pulir las figuras. Influye la inclinación que sintió Giovanni por trabajar en obras de pequeño tamaño en marfil o madera; hay mayor riqueza en la composición de las escenas porque eran materiales más blandos.

Pintura italiana

Se producen profundos cambios en última mitad el s.XIII. En el siglo XV Ghiberti afirma que la pintura

floreció en la Toscana, y habla de Giotto, y de la dependencia de éste a su maestro Cimabue, aunque no lo era literalmente.

Se vive en Italia desde el s.XIII un gran consumo de tablas bizantinas, lo que influye en Cimabue.

- Madonna de los Uffizi. Cimabue

Quiere representar la perspectiva, por ello el trono está fugado. Hay claras reminiscencias a las vírgenes bizantinas rodeadas de ángeles. Reserva recursos de brillos bizantinos a la Virgen, la protagonista del cuadro. Se preocupa también por sombrear las figuras. Gran simbolismo; coloca cuatro profetas bajo el trono de María.

- Madonna de Ogni Santi. Giotto. 1313.

Utilización notable del sombreado para producir efectos de escultura. El trono es realmente tridimensional. Los rostros de los ángeles ya no tienen el esquema ideográfico simbólico, escalonándose en altura, sino queriendo sugerir una profundidad. Prescinde del simbolismo, ajustando todo a una perspectiva no sistemática. No parece para nada ser un discípulo de Cimabue

Los papas de Roma fueron grandes patronos artísticos desde 1290, al tener mayor estabilidad. Dos papas son importantes por su mecenazgo; Nicolás III y Nicolás IV. Roma quería prestigiarse. Se ordena la reconstrucción y la decoración de las basílicas paleocristianas en la zona del Vaticano y el Trastévere. En ese mundo romano está la figura que seguramente más influyó en Giotto; Pietro Cavallini. Se piensa que la recuperación del columnen en la figura humana y de la representación fugada de la arquitectura pudo ser posible gracias a pintores romanos que tenían próxima pintura romana antigua. Pietro Cavanelli trabaja a finales del XIII en Roma, en Santa María del Trastévere y Santa Cecilia in Trastévere.

- Mosaico de la presentación en el templo. Santa María del Trastévere.

Usa patrones iconográficos bizantinos, pero sombrea la figura de Simeón con gran rotundidad en progresivo oscurecimiento. Delimita claramente el foco de luz, recurso que pudo haber aprendido de la pintura clásica, especialmente del segundo estilo pompeyano.

En Roma pudo haber nacido este nuevo lenguaje escultórico de la pintura. En esta obra es más probable que encontrase Giotto su inspiración.

- Juicio Final. Santa Cecilia in Trastévere.

Responde a un patrón iconográfico bizantino, pero de nuevo aparece el modelado de las figuras y el sombreado hasta en los rostros.

De Giotto realizó la capilla Scrovegni en Padúa. Su obra en Asís posiblemente fuera realizada por discípulos de su taller. La basílica de Asís era enorme, y en ella también trabajó Cimabue. En 1190 se planea recubrir las paredes con frescos. En el nivel inferior se hallaba la tumba de San Francisco. La obra que se conserva de Cimabue está en muy mal estado. En la parte superior de la basílica hay un ciclo extensísimo de la vida de San Francisco que se convertirá en la versión oficial de su vida. Se defiende la riqueza eclesiástica y la propiedad de bienes, olvidándose de la austeridad que San Francisco defendía. La basílica dependía directamente del papa, y Nicola IV, el primer papa franciscano, se encarga de promover la obra.

En el gótico son muy dados a conservar parte de las antiguas arquitecturas insertándolas en la nueva catedral. Además, las obras se realizan por etapas, incluso con diferencias generacionales.

Notre Dame de Paris

–1163; cabecera

–1175–1220; naves

–1225–1230; alteracion de la cabecera y remate de las naves

Laon

–1165–1180; nave y cabecera

–1180–1200; transeptos

–1190–1205; fachada occidental