

AC 20 133

Bienvenidos a este espacio de la UNED, el tiempo del curso de acceso. Les informamos que nuestras emisiones ya pueden encontrarlas en internet, en la página web de la UNED. Y esta noche, en nuestro programa Historia del Arte, con la profesora Sagaradio Aznar, hablaremos y analizaremos el arte gótico.

Esta noche, en nuestro espacio, vamos a hablar del arte gótico con la profesora Sagaradio Aznar. Buenas noches. Hola, buenas noches, Isabel.

Una de sus manifestaciones más importantes, y estamos hablando, por supuesto, del arte gótico, es, sin duda, la arquitectura. Una arquitectura completamente distinta a cualquiera de las que le habían precedido. ¿Dónde y cómo nace este nuevo concepto arquitectónico? Bueno, antes de contestarte a la pregunta, me gustaría aclarar que el término gótico nace, efectivamente, tú lo has dicho, para designar sobre todo a la arquitectura, y es en el campo de la arquitectura en el que se reconocen con más facilidad todas las características del nuevo estilo, del estilo gótico.

Es más, hasta los últimos 100 años, más o menos, no nos hemos acostumbrado a hablar con naturalidad de la escultura de la pintura gótica. Incluso hoy mismo existe todavía cierta incertidumbre en el trazado de los límites exactos del estilo gótico en estos dos campos, en la pintura y en la escultura. Sin embargo, en el campo de la arquitectura no existe ninguna duda.

Es un estilo con unas características muy específicas, muy concretas, y que, además, nace en un momento muy determinado. Contestando a tu pregunta, te diré que ningún estilo anterior o posterior al gótico permite fijar el momento de su aparición en la misma medida que se puede hacer con el arte gótico. El arte gótico nace exactamente entre 1137 y 1144, cuando se construye, por iniciativa de Lavaz Suger, el Templo Real de la Abadía de Saint-Denis en las puertas a la entrada de París.

La explicación es, al mismo tiempo, histórica y artística. Es decir, los reyes de Francia estaban derivando en ese momento todas sus pretensiones a la corona francesa de la antigua, de la vieja tradición carolingia, a pesar de que estaba bastante claro que todos ellos pertenecían a la dinastía de los Capetos. Sin embargo, este poder que iban adquiriendo con mucha dificultad se veía constantemente eclipsado por el de los nobles, que eran vasallos de los reyes franceses únicamente en teoría y que, en realidad, no dejaban que el poder real se afirmase de un modo contundente hasta, precisamente, el siglo XII, el siglo en el que Lavaz Suger, consejero de Luis VI, desempeña un papel fundamental al lado de los reyes, forjando una alianza muy fuerte entre la monarquía y la Iglesia y agrupando así a toda Francia y a toda la nación detrás del rey.

¿Pero qué papel desempeñó, en todo este proceso de consolidación de la autoridad real, la construcción de la Abadía de San Denis? Bueno, es que los proyectos arquitectónicos de Lavaz Suger en San Denis son parte de esa misma idea. Es decir, en realidad, San Denis no era una

construcción, sino una reconstrucción. La Iglesia había sido fundada a finales del siglo VIII y tenía un doble prestigio.

Por un lado, era el santuario del apóstol de Francia, lo que le confería un importante carácter sagrado, religioso, pero, por otro, era el monumento más importante de la dinastía carolingia, de la que ya he dicho antes que los reyes franceses estaban empeñados en descender, porque allí era donde se había consagrado rey Carlo Magno y porque contenía los enterramientos, las tumbas de varios personajes de esta dinastía, de la dinastía de los carolingios. Lo que quiso Suger, en resumen, era convertir esta abadía en el centro espiritual de Francia y, para ello, en el centro espiritual de Francia y en el centro político de Francia, también, de alguna manera. Y, para ello, la vieja iglesia tuvo que ser ampliada y reconstruida en lo que, desde luego, es, sin ninguna duda, el primer estilo gótico.

A pesar de todo, no hay que confundirse, la arquitectura gótica no es solo francesa. Nace en Francia, pero desde el norte de Francia se extiende con muchísima rapidez por toda Europa, donde es conocida con el nombre de obra moderna o francesa y donde, durante todo el siglo XIII, empieza ya a perder ese sabor de importación francés y empiezan a afirmarse las diferentes variedades locales. A pesar de todos los rasgos locales o regionales que pueda tener, está claro que la arquitectura gótica tiene un evidente carácter internacional, subrayado por algunas características que son comunes a cualquier manifestación en cualquier país.

¿Cuáles son estas características? Bien, estas características, evidentemente, existen y dan un sabor muy particular a cualquier ejemplo de arquitectura gótica que podamos contemplar. Y son características, sobre todo, de carácter técnico. La arquitectura gótica es, fundamentalmente, una innovación técnica, aunque luego el estilo llegue mucho más allá en sus consecuencias.

La arquitectura gótica fue consecuencia del descubrimiento de que el método de abobedar las iglesias por medios de arcos cruzados podría ser desarrollado mucho más consecuentemente y con más amplios propósitos, o sea, de un modo más valiente. Si era cierto que los pilares bastaban para sostener los arcos de la abóboda, entre los cuales las piedras restantes eran, simplemente, relleno, entonces los muros vacíos que existían entre pilar y pilar en realidad eran superfluos, estaban sobrando, no sostenían nada. Los arquitectos góticos creyeron que era posible levantar una especie de andamiaje pétreo muy sofisticado que mantuviera unido todo el conjunto del edificio.

Lo único que se necesitaba para esto eran delgados pilares y estrechos nervios. Lo demás, entre unos y otros, podía suprimirse sin ningún peligro de que el andamiaje se hundiera o se hundiese en un momento dado, porque, además, al exterior estaba apoyado en un ingenioso sistema que llevaba los empujes de la bóveda hasta los arbotantes, y desde estos, desde los arbotantes hasta los contrafuertes, o mejor, iba a los contrafuertes a través de los arbotantes, unos arbotantes que ahora están separados del muro y que se rematan en unos pináculos altos muy elegantes. Como veis, ya no necesitaban los pesados muros de piedra románicos y,

en su lugar, se podrían abrir unas ventanas muy amplias, enormes, que ocupan casi toda la pared y en las que meten vistosas y siempre simbólicas vidrieras.

El ideal de estos arquitectos era construir iglesias casi como se construyen, para que os hagáis una idea, casi como se construyen ahora los invernaderos, pero en lugar de una estructura de hierro y de vigas de acero, ellos tenían que trabajar con piedra y eso exigía una gran capacidad arquitectónica y, además, hacer cálculos muy minuciosos. El resultado era un tipo de iglesia totalmente nuevo, un edificio de piedra y de cristal como no se había visto nunca hasta entonces. Aunque lo dicho hasta ahora, ya supone muchísimas innovaciones, ¿hay alguna otra innovación importante en la arquitectura gótica? Sí, hay una muy clara, por la que la Luna nunca va a confundir un edificio gótico con un edificio de otra época, sobre todo románico, y es el arco apuntado.

Los arcos de medio punto del estilo románico resultaron adecuados, desde luego, para los fines arquitectónicos que tenían los arquitectos góticos por una razón muy sencilla, porque si nos proponemos salvar la distancia entre dos pilares con un arco semicircular, solo podemos hacerlo de una manera porque solo hay un radio posible y la bóveda solamente puede alcanzar una altura determinada, ni mayor ni menor, precisamente por eso, porque el arco de medio punto es inamovible, es como es. Pero si lo que quieres es hacer la bóveda más alta, como pretendían los góticos, tenemos que aguzar el arco. Lo mejor es prescindir, entonces, del arco de medio punto y hacer que dos segmentos de arco se encuentren en un punto determinado, en el punto que nosotros queramos, en el punto que elija el arquitecto.

Y esta es, precisamente, la idea del arco apuntado. Su gran ventaja es que pueden variarse según se... hacerlos más chatos, más puntiagudos, en fin, de acuerdo con las exigencias de la estructura del edificio. Ya para terminar con todo el edificio, podríamos comentar las novedades que supone una fachada gótica.

Sí, desde luego. En cualquier fachada de una catedral gótica, vemos cómo todos los detalles han sido reunidos en un conjunto muy coherente y siempre muy equilibrado. La escultura tiene un papel perfectamente definido dentro de la forma arquitectónica y, al mismo tiempo, todas las arquerías a modos de encaje, los enormes portales y las ventanas, disuelven la continuidad de las superficies murales, con lo cual, el efecto del conjunto se aproxima mucho más al de una pared calada, una pared que no pesa, una pared ingrátida.

Por otro lado, la escultura de los tímpanos ya no muestra ese apelotonamiento denso y ese movimiento frenético que tenía la escultura románica. Ahora se va a poner un énfasis especial sobre la simetría y sobre la claridad. También, por otro lado, será realmente en las jambas donde se van a producir los avances más importantes de la escultura gótica y donde se da el primer paso hacia la reconquista de la escultura monumental exenta que se había perdido, de alguna manera, desde el final de la Antigüedad.

Un ejemplo muy bonito, espléndido, se puede contemplar en la escena de la visitación que pertenece a las jambas de la catedral de Reims, mientras que los maestros románicos hacían en

las jambas figuras de santos que parecían pilares, eran pilares realmente firmemente encajados en la armazón arquitectónica, de hecho, tenían incluso una función de sustentación. El maestro que trabaja en Reims, que hace la visitación, da vida a cada una de sus esculturas, a cada una de sus figuras. Son figuras que parecen moverse, mirarse entre sí, de un modo solemne.

Todas sus vestiduras, la disposición de sus vestiduras, indica nuevamente que existe un cuerpo bajo ellas, no son vestiduras rígidas, hay un estudio de anatomía. Los emblemas de las figuras, que las hacen muy fácilmente reconocibles para los fieles, y todo el afán docente de estas esculturas religiosas es exactamente igual de importante que en el románico, exactamente igual. Pero ahora el escultor gótico emprende su tarea de otra manera, o con otro espíritu, digamos.

Para él, estas estatuas no son solo símbolos sagrados o solemnes evocaciones de una verdad moral, sino que el escultor gótico las trabaja como si cada una de ellas fuera una figura válida por sí misma, distinta de su compañera, de la que tiene al lado en su actitud o en su tipo de belleza. Son siempre figuras individualizadas. De alguna manera, el escultor gótico intenta recuperar el arte clásico perdido, y estas figuras femeninas de la visitación no pueden dejar de recordarnos a las esculturas que ya vimos de las matronas romanas.

A los escultores ya no les preocupa solo lo que representan, sino también el modo en que lo representan, y por eso empiezan a contemplar la naturaleza de nuevo, se vuelven otra vez hacia la naturaleza, no tanto para copiarla, sino como para aprender de ella, realizar figuras que tengan un aspecto convincente. Les vuelve a preocupar que las figuras tengan un aspecto convincente, pero, de todos modos, hay una gran diferencia entre el arte griego y el gótico. Tampoco vamos a confundirnos.

A los artistas griegos les interesaba, sobre todo, elaborar la imagen de un cuerpo bello. Para el artista gótico, sin embargo, toda esta técnica y todos esos recursos solo eran un medio para un fin determinado, el de representar su tema sagrado, el tema que les importaba de la manera más emotiva y más veraz. Lo importante seguía siendo el mensaje y la edificación, la educación que los fieles pudieran obtener de él, aunque ahora estuviera unido, de alguna manera, al sentimiento.

Vamos al interior de la iglesia. Antes has hablado de la nueva concepción del espacio, de las vidrieras y de su valor simbólico. ¿Se podría explicar un poco más profundamente, un poco mejor? Sí, desde luego.

Actualmente, apenas podemos imaginarnos la impresión que estos edificios tan distintos a los anteriores debieron causar en las personas que antes solo habían conocido las pesadas y las oscuras estructuras del estilo románico. Aquellas iglesias, las románicas, tan sólidas, tan fuertes, expresaban algo de la iglesia militante, de esa iglesia militante que ofrecía protección contra los ataques del mal. Pero las nuevas catedrales góticas proporcionaban a los fieles un atisbo o una idea de otro mundo, de un mundo diferente.

Ellos habían oído hablar, en himnos o en sermones, de la Jerusalén celestial, con sus entradas de perlas, sus joyas inapetecibles, sus calles de oro puro, de cristal transparente, tal y como se describe en el Apocalipsis. Ahora, esa visión, esa visión de una Jerusalén celeste, desciende a la tierra y no solo los pilares, los nervios y las traferías de las iglesias se realzaban en oro, sino que sus paredes habían dejado de ser frías y cerradas y se habían convertido en grandes estructuras de vidrios coloreados. Nunca se repetirá bastante la importancia que tuvo la vidriera en la estética gótica y en la simbología gótica.

A medida que las estructuras góticas iban haciendo cada vez más finas y las vidrieras adquirían proporciones más grandes, ocupaban más espacio en las paredes, el vidrio por sí colomado fue relegando la iluminación de los manuscritos de los que hablábamos el día pasado y fue pasando a ocupar incluso el primer puesto en el campo de la pintura. Como la producción de este cristal, del cristal de las vidrieras, se hallaba estrechamente vinculada a los grandes talleres de las catedrales, los proyectistas se sentían cada día más influidos por la escultura arquitectónica y así llegaron a crear, hacia el año 1200, un estilo gótico inconfundible. Si miramos una vidriera de cerca, nos damos cuenta de que está integrada por centenares de diminutos pedazos de cristal, unidos entre sí por medio de tiras de plomo.

La máxima dimensión de estos pedazos quedaba rigurosamente limitada por los métodos primitivos de la propia factura del vidrio en la Edad Media, por lo cual el artista autor de cualquiera de estas ventanas o de estos vitrales no pudo pintar sobre el vidrio, sino más bien pintar con vidrio, es decir, como si se tratase de un rompecabezas, para que os hagáis una idea. Tan solo los detalles más pequeños, los ojos, los cabellos o algún pliegue del tejido pudieron ser añadidos mediante la pintura. Toda esta arquitectura tan completa y que incluye en sus conjuntos tantas artes diferentes, ¿tuvo algún tipo de evolución? Sí, claro, desde luego.

El siglo XIII fue el siglo de estas grandes catedrales que estamos viendo, de las que estamos hablando, y en las que intervinieron, de alguna manera, casi todas las ramas del arte. La labor originada por estas empresas tan ingentes, tan enormes, prosiguió durante el siglo XIV y aún incluso después, durante el XV, pero para entonces las catedrales ya no constituían el principal foco artístico de las ciudades. Debemos recordar que el mundo cambió en gran medida durante aquel periodo.

A mediados del siglo XII, cuando empezó a desarrollarse el estilo gótico, Europa era todavía un continente de labradores poco poblado, con monasterios, con castillos feudales como centros principales de poder o de cultura. La ambición de las grandes sedes episcopales de poseer grandes catedrales propias se puede decir que fue la primera señal de un despertar del espíritu cívico, del espíritu de las ciudades. 150 años después, esas ciudades se habían convertido en fecundos centros de comercio y sus burgueses, sus ciudadanos, se fueron independizando cada vez más del poder de la Iglesia o del poder de los nobles de los castillos.

Por eso, la elección de Iglesia ya no constituirá la principal labor de los arquitectos. En las ciudades que crecían o prosperaban, tenían que planearse muchos edificios particulares o

profanos, en otras palabras, arquitectura civil, casas consistoriales, sedes de los gremios, universidades, palacios, puentes o puertas de acceso a la ciudad. Uno de los mejores ejemplos conservados, de los más bonitos, es, sin duda, el Palacio Ducal de Venecia, comenzado en el siglo XIV, cuando mayor era el poder y la riqueza de la ciudad.

Un palacio, además, en el que podemos observar elementos tan góticos como la tracería o los arcos apuntados. Otro arte que se desarrolla muy tardíamente en el gótico es el de la pintura. ¿Por qué? Básicamente porque, hasta ahora, los pintores habían trabajado, sobre todo, en manuscritos iluminados.

Y, hasta el siglo XIII, los artistas no empezaron a abandonar los modelos de esos libros para representar temas simplemente porque les interesaban esos temas o porque les encargaban esos temas. Apenas podemos imaginarnos hoy lo que esto significó y la importancia que tuvo para toda la historia de la pintura. Siempre nos figuramos al artista como una persona que, con un libro de apuntes, sale y se pone a dibujar frente al natural aquello que más le apetece o que le gusta, pero la verdad es que hoy sabemos que el aprendizaje y la educación de un artista medieval era bien distinto.

De hecho, esto es una imagen muy contemporánea a los artistas. El artista medieval empezaba siendo aprendiz de un maestro al que acudía para instruirse y ocuparse de algunos pormenores muy poco importantes de determinados cuadros que el maestro estuviera ejecutando. O, incluso, de pormenores todavía mucho menos importantes como mezclar pigmentos o preparar las telas.

Gradualmente, este aprendiz de pintor debía ir aprendiendo cómo se representa un apóstol o cómo se dibuja la Virgen y también iba aprendiendo a copiar, de adaptar escenas de libros viejos a diferentes marcos, hasta que acababa por adquirir suficiente soltura como para ser capaz de ilustrar una escena de la que no conocía ningún patrón previo o, incluso, de incluir novedades técnicas en los modos tradicionales de la pintura. ¿Hay algún pintor que haya sido especialmente importante por su capacidad de innovación para toda la pintura posterior? Sí, sin ninguna duda, el florentino Giotto di Bondone. Giotto, que nació en el año 1266 y que murió en el año 1337, a principios del siglo XIV.

Antes de él, hubo pintores, desde luego, importantes, como Cimabue o como el Duccio, que ya habían hecho algunos avances serios y, después de él, hubo, por supuesto, otros, como Simone Martino, como los hermanos Lorenzetti, que continuaron esos avances. Pero solo el Giotto fue capaz de romper, definitivamente, con todo el hechizo o toda la atracción del conservadurismo bizantino, que en ese momento era la mayor influencia de la pintura italiana. Y no solamente romper con todo ese hechizo, sino también de trasladar a la pintura las figuras llenas de vida que ya hemos hablado, que habían aparecido en la escultura gótica.

De hecho, es costumbre comenzar un nuevo capítulo en la historia de la pintura con el nombre de Giotto, y algunos libros de historia de la pintura empiezan directamente por el Giotto. Los italianos estaban convencidos de que una época enteramente nueva del arte había comenzado

con la aparición de este pintor y veremos que, de alguna manera, tenían razón. Sus obras más famosas son las pinturas murales o los frescos, que se llamaban así por tener que pintarse sobre la pared cuando el yeso estaba aún húmedo, o sea, estaba fresco, como las que podemos ver en Asís, una de las más importantes que hizo.

En ellas, lo primero que notamos es una enorme simplificación de la pintura sobre la pared. La acción se desarrolla paralelamente al plano del cuadro, mientras que el paisaje y las figuras han quedado reducidas a un mínimo esencial. Hay los menos detalles posibles, únicamente los imprescindibles para entender, para que el fiel entienda qué escena está viendo, qué escena está mirando.

Es una pintura de una austera calidad en la que ya no hay episodios, y, en conjunto, la escena se abarca de una sola mirada. Las formas grandes y sencillas, la limitada profundidad del escenario, el escorzo en el brazo de algunas figuras, como, por ejemplo, una figura que acompaña a San Francisco en el panel central, el modelado de los rostros o el sombreado en los pliegues de los ropajes, son factores que dan a la composición una coherencia interior que nunca había tenido antes la pintura. No se había hecho nunca nada semejante, al menos desde hacía mil años.

Giotto redescubrió el arte de crear la ilusión de profundidad sobre una superficie plana. Con eso cambia todo el concepto de la pintura. En lugar de emplear los procedimientos de la pintura escultura, podía crear la ilusión de que el tema religioso pudiese estar acaeciéndose delante de nuestros mismos ojos.

Bien, por todas estas razones, la fama de Giotto se difundió por todas partes. Los florentinos estaban orgullosos de él, se interesaron desde el principio por su vida y se empezaron a crear... se empezó incluso a crear unas leyendas, se referían a anécdotas relativas a su ingenio o a su habilidad. Y esto también constituyó una buena novedad, porque antes nunca había sucedido nada parecido.

Naturalmente que hubo maestros, pintores que gozaron de una estimación general y que fueron recomendados de unos monasterios a otros o de un obispo a otro, vamos, pero en conjunto nadie pensaba que fuera necesario conservar los nombres de esos maestros para la posteridad. Eran, para las gentes de entonces, lo que para nosotros puede ser ahora un buen evanista o un sastre. Incluso los mismos artistas nos hallaban muy interesados en adquirir fama o en adquirir notoriedad.

Por lo general, ni siquiera firmaban sus obras. Ignoramos los nombres de los maestros que realizaron, por ejemplo, las esculturas de Chartres o las esculturas de Estrasburgo, aunque, sin duda, fueron maestros muy apreciados en su época. En este aspecto, también el pintor Giotto inició un nuevo capítulo en la historia del arte.

A partir de entonces, la historia del arte se formará con la historia de los grandes artistas. Has comentado antes la influencia bizantina en la pintura italiana de la época. ¿En qué consiste esta

influencia? La influencia bizantina es muy fuerte en la pintura italiana anterior al Giotto.

Y viene, sobre todo, a través de Venecia, que ya hemos visto qué fue en la lección de Bizantino. Vimos que era un foco del arte bizantino de la Segunda Edad de Oro. La influencia bizantina lo que hacía era la influencia de lo que era la pintura bizantina en ese momento, es decir, la pintura sobre fondos dorados, planos, con figuras hieráticas, muy esquemáticas, muy conceptuales.

Y siempre, por supuesto, temas religiosos, o eran bien crucifixiones o bien los temas de la Virgen en determinadas actitudes. Esto, sin embargo, esta influencia bizantina, yo creo que también, de alguna manera lo he dicho antes, fue importante todavía en pintores como Cimabue o como el Ducho, aunque estos pintores ya empezaron a hacer un cambio, es decir, no todos los cambios los hace Giotto. Cimabue y Ducho mantienen unos fondos dorados en sus pinturas, sobre todo en sus crucifixiones, pero ya es muy diferente la figura del propio Crucificado, que ya tiene volumen por sí misma y un cierto estudio de la anatomía.

Son, por decirlo de alguna manera, los antecesores de las innovaciones de Giotto, lo que pasa es que Giotto llega mucho más lejos. Pues con esto debemos despedirnos y hasta el próximo programa. Muchas gracias y muy buenas noches.

Gracias, Isabel. Y hasta aquí la programación de la UNED. Mañana estaremos de nuevo con todos ustedes, en esta misma emisora y a nuestra hora habitual.

Nuestro primer espacio será la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales. Continuaremos con Foro Político y Sociológico y Revista de Filosofía. Y, por último, el curso de acceso.

Un día más les agradecemos su compañía. Feliz madrugada. Subtítulos realizados por la comunidad de Amara.org