

# LAS CATEDRALES GÓTICAS Y EL FIN DE LA EDAD DE LA PIEDRA

*Gastón Soubllette A.*

*Instituto de Estética*

*Pontificia Universidad Católica de Chile*

En el marco de la arquitectura religiosa medieval, el autor intenta abordar un aspecto sólo tangencialmente tratado, a saber: el elemento empleado por los arquitectos medievales europeos para realizar sus obras, vale decir, la piedra. El arte gótico sería la comprobación de que la relación hombre-piedra no terminó con el neolítico, ni con el advenimiento de la llamada Edad de Bronce, sino que se continuó en la realización ininterrumpida de obras de arquitectura que concluye, en gloria y majestad, en las catedrales de los siglos XII y XIII.

In the framewrok of the medieval religious architecture, the author tries to undertake an aspect that has been only superficially dealt with, namely, the element medieval European architects used to make their works, i.e., stone. Gothic art would be the proof that the man-stone relationship did not end with the Neolithic, nor with the advent of the so-called Bronze Age, but it continued in the uninterrupted realization of architecture works that conclude, reaching its highest expression point, in the twelfth and thirteenth-century cathedrals.

Sobre la arquitectura religiosa medieval se ha escrito mucho y muy lúcidamente desde hace muchas décadas, de manera que pretender decir algo nuevo sobre el tema, que constituya un aporte válido a los amplios estudios realizados hasta hoy, es poco menos que imposible. Con todo, y desde un punto de vista diferente al adoptado por los autores que han estudiado a fondo este arte, el autor de este pequeño ensayo intentará hacerlo a partir de un aspecto de la cuestión mencionado sólo tangencialmente.

Este aspecto es el elemento empleado por los arquitectos medievales europeos para realizar sus obras de arte sagrado, vale decir, la piedra.

Sentado este criterio, el autor se atreve a afirmar que, aunque parezca aventurado decirlo, con la erección de las iglesias del alto gótico en Europa terminó lo que en este escrito se denominará la "edad de la piedra"

La afirmación podrá parecer extraña y fuera de lugar, por eso es necesario llamar la atención del lector sobre un hecho quizás conocido superficialmente por quienes tienen una mediana cultura general, pero casi enteramente desconocido en su verdadero significado y magnitud. Sobre este hecho, para los pocos que se han interesado en él, se ha logrado reunir hasta la fecha suficiente información como para entender que el hombre, a lo largo de decenas de miles de años, tuvo con el elemento piedra una relación especial cuya naturaleza nos

es hoy desconocida. El fruto de esa relación fueron obras de trabajo lítico que cubren una extensa gama de objetos que va desde la micro artesanía hasta la macroconstrucción.

En lo que a la arquitectura gótica se refiere, el aporte novedoso al tema sería la proposición de que esa relación hombre-piedra no terminó con el neolítico ni con el advenimiento de la así llamada "edad del bronce", sino que continuó en la realización ininterrumpida de obras de arquitectura, especialmente significativas en diversas regiones del mundo, para concluir, sí, en gloria y majestad, en las catedrales góticas de los siglos XII y XIII.

Sobre este tema se puede afirmar, aún hoy, que nadie sabe nada esencial de cómo fue esa relación del hombre con este elemento, en la intimidad misma del acto de trabajar sobre él, para que los resultados llegaran a ser lo que son, cuyos testimonios han quedado a la vista, resistiendo los milenios (dada la consistencia de la materia empleada) y desafiando la racionalidad en que se basa la ciencia moderna.

¿Cómo ciertas comunidades indígenas nuestras realizaban sus finos trabajos en sílex hasta lograr piezas tan delgadas como una hoja, y microemblemas guerreros (puntas de flecha de mínimas dimensiones) extrayendo, de un pequeño núcleo, lascas de ínfimo tamaño sin quebrarlo? ¿Cómo se construyeron los megalitos en diferentes regiones del mundo, los cuales causan hoy nuestra admiración, tanto más si en su construcción se emplearon bloques que pesan varios cientos de toneladas, extraídos de canteras situadas a gran distancia? ¿Cómo en la India se construyeron templos monolíticos tallados en la roca viva? ¿Cómo se extrajeron de las canteras, pulieron y trasladaron los bloques con que se construyó la pirámide de Keops, la cual se halla situada a 800 kilómetros del yacimiento pétreo? ¿Cómo se levantó la capa de arena del desierto hasta dejar al descubierto la roca continental para echar sus fundamentos? ¿Cómo se emplazaron las piedras ya transportadas y pulidas, unas sobre otras, y se compenetraron sus diseños hasta lograr una forma piramidal perfecta, regida por un complicadísimo y estricto plan geométrico, en el cual se resume toda la ciencia del trazo, la superficie y el volumen que los griegos formularon después por escrito y enseñaron al mundo? ¿De dónde procede el conocimiento del globo terráqueo y del mapa estelar de que dan testimonio las medidas geodésicas y las referencias astronómicas de la pirámide, y también de las catedrales clásicas del alto gótico europeo?

A estas interrogantes nadie ha podido responder, y el misterio que las envuelve apunta a lo que antes hemos hecho referencia como una relación especial del hombre con el elemento piedra, la cual no era otra cosa sino una manifestación más de una relación más vasta con todos los elementos, seres vivos y fuerzas de la naturaleza que el hombre de la antigüedad tuvo a la manera de un estado psíquico de integración con el cosmos. Por eso esa relación especial del hombre antiguo con la piedra no se ajusta a las categorías de la racionalidad mecánica y causalista que es propia de nuestra modernidad, de ahí la imposibilidad de dar satisfacción a nuestra mente con explicaciones, sin advertir que las interrogantes mismas a las que se quiere responder son concebidas mediante un modelo racional inadecuado para entender los testimonios de un acontecer que se sustrae a esa forma de discernimiento.

Para ilustrar lo que se está afirmando con un testimonio terminante, basta saber que un estudio de la pirámide de Keops realizado con los criterios de la ingeniería moderna llegó a la conclusión que aun la tecnología actual, con todos sus adelantos, no sería capaz de construirla.

Pero el hombre siempre ha trabajado con la piedra, aun hasta nuestros días, y sólo llegó a abandonar su empleo en gran escala con el advenimiento de la ingeniería y la arquitectura de hoy, que se vale básicamente del hierro y del cemento, con lo cual se quiere decir que después de la construcción de las catedrales del alto gótico en Europa se continuó trabajando con la piedra hasta las primeras décadas de este siglo. En ese sentido se puede decir que el "nuevo París", diseñado por Napoleón III (el París del barón Haussman) con sus edificios de un estilo suntuoso aunque bastante uniforme, los cuales llenan los *boulevards* de esa lujosa ciudad, y cuyos ejemplares más recientes se construyeron poco antes de la Primera Guerra Mundial, todos de piedra canteada y labrada, es lo último que el hombre europeo realizó empleando básicamente ese elemento. Con todo, la proposición que este escrito hace como contribución novedosa al tema es que la relación antes aludida del hombre con la piedra, realizó su última obra "significativa" en las catedrales del alto gótico. Porque las construcciones posteriores, desde la suntuosa arquitectura renacentista y barroca adelante, hasta los edificios de departamentos de la *belle époque* en toda Europa y los imponentes monumentos metropolitanos de Occidente, corresponden, en mayor o menor grado, a un arte que se propuso, como logro deliberado, el "crear belleza", entendiendo por tal una composición regida por la ley del equilibrio formal, destinada al deleite de los sentidos y del "alma" según el concepto platónico de este término, todo lo cual ocurrió en el ámbito de un modelo racional que fue la base de la cultura moderna.

El autor de este texto está consciente de lo difícil que resulta, en tan reducido espacio, expresar convenientemente las ideas que están en juego en estas proposiciones, porque ellas exceden el marco de referencias con que el hombre actual examina la historia y en especial la historia del arte. Con todo, lo que aquí se quiere decir se entiende mejor si se diferencian los modelos culturales que separan a la modernidad de las otras épocas, planteando como cuestión medular de esa diferencia el hecho de que la mente del hombre antiguo, ese que levantó megalitos y dejó esparcidos sus trabajos líticos sobre toda la superficie de la tierra, funcionaba conforme a un marco de referencias analógicas y no lógicas (tal era su "lógica"...).

La mente analógica es aquella que ejercita el entendimiento aproximando las cosas no conocidas a las ya conocidas, detectando modos y procesos que la capacidad simbolizadora del inconsciente ve como semejantes. Y es mediante esa semejanza que lo desconocido deviene próximo y conocido. Va de suyo que una tal estructura mental es la que formuló el sentido del mundo mediante mitos y metáforas poéticas, y que mediante la ley psíquica de la analogía vio el orden universal integrado por entidades que no pueden ser extrapoladas de un total básico en cuya referencia se definen y valorizan las cosas y se establecen sus categorías.

Tal fue el ancestro de la humanidad actual el cual por su estructura mental analógica tuvo con la piedra una relación que la lógica no podrá jamás explicar.

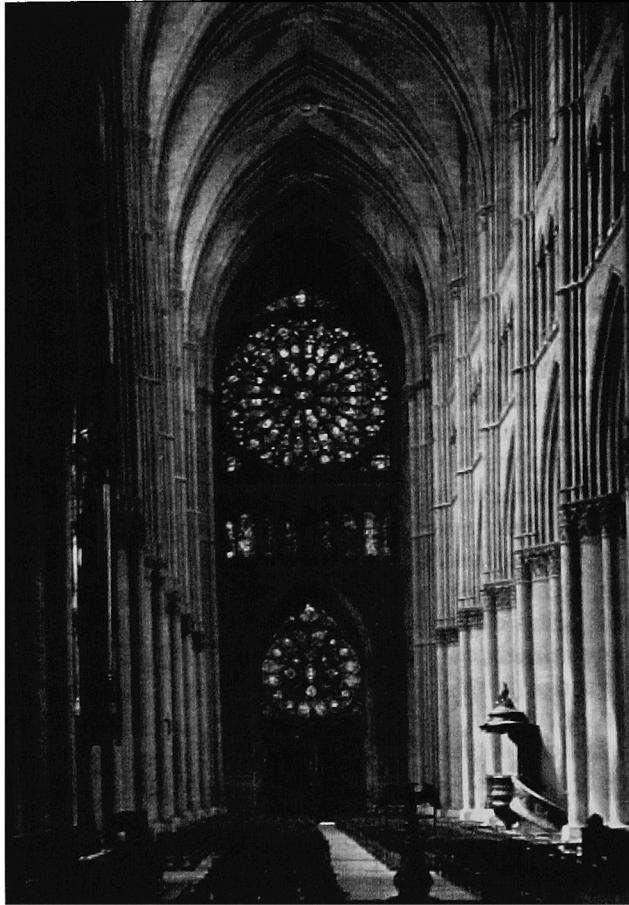


Foto 1.

Ahora bien, los últimos vestigios de esa mente analógica, y por ende de esa relación del hombre con la piedra, se dio en el gremio de arquitectos que erigieron las célebres catedrales de los siglos antes mencionados. Por eso se dijo antes que con sus obras de arquitectura sacra terminó la "edad de la piedra".

El corte que significó en la evolución espiritual del occidente cristiano el fin del orden medieval y el advenimiento de ese período llamado Renacimiento, puede medirse con un ejemplo local pero elocuente. Ese ejemplo se halla en la opinión que el crítico de arte florentino del siglo XVI Giorgio Vasari formulara sobre el gótico. Sostiene Vasari que el estilo gótico no tiene validez estética, y que carece de "gusto", para emplear sus propias palabras, aunque reconoce que no está exento de grandeza. En lo que se refiere a esto último (la grandeza), a juzgar por el tenor de las palabras con que Vasari se refiere al gótico parece no haber en su punto de vista más que una constatación en el plano puramente material, vale decir, que lo que impresionó a Vasari (quien debió tener del gótico europeo una experiencia muy limitada) son las dimensiones de los edifi-

cios y la elevación de sus bóvedas. Pero lo que estaba absolutamente fuera de su capacidad de comprensión es el significado profundo del gótico como producto de una sapiencia, para él desconocida. Por eso sus juicios son solamente estéticos y en el limitado sentido clasicista que lo entiende la cultura europea a partir del siglo XV.

Es cierto que la experiencia estética se da en el dominio intuitivo, y es anterior a la formulación de un pensamiento mediante el cual se da cuenta de ella, aunque también es cierto que la experiencia estética siempre se da conforme a un referente cultural, de manera que no se puede decir que exista una experiencia estética *per se*, independientemente del ámbito en que se sitúa el sujeto. Lo cual se dice no para afirmar que la comprensión del gótico pasa por una información previa acerca de la sapiencia que le sirvió de base, sino para que se entienda que el gótico es un depurado producto de una cultura a la cual aparece integrada la sapiencia antes aludida.

Esa sapiencia del gótico fue la que hizo posible hallar las fórmulas constructivas que plasmaron el estilo, e hizo del gremio de los arquitectos en el alto medievo, una elite que no ha tenido igual en la historia de Occidente, pues la grandeza del gótico, a la que Vasari alude en términos puramente materiales, proviene de que en él se sintetiza lo más alto de la cultura medieval, y sus célebres catedrales constituyen una obra de "arte total" que sólo en esa instancia histórica pudo materializarse, integrando a ella a toda la comunidad.

El gótico de los siglos XV y XVI, etapa que corresponde a la decadencia del estilo, por el mismo barroquismo de que hace gala, muestra que la base cultural que le dio origen estaba ya bastante debilitada, de manera que al advenimiento del Renacimiento, por muy cultos que hayan sido los artistas y humanistas que entonces se distinguieron, era de hecho imposible hallar entre ellos a alguien del nivel intelectual de un Vasari, que estuviese en posesión de las claves interpretativas del estilo del norte.

La sapiencia del gótico, por lo que se ha podido investigar hasta hoy, corresponde a una enseñanza recibida en la escuela de los gremios, en la cual se sintetizó una herencia milenaria de conocimientos, espiritualidad, mitos y ritos, que entonces se puso al servicio de la Iglesia cristiana. Lo cual es visible en el sistema de trazos reguladores que constituye el plan formal del edificio, hoy descifrado en gran parte, en todo lo cual se detecta un empleo de la geometría y de la cifra, asociadas al simbolismo metafísico de las formas y los números, de una fuerte raigambre pitagórica y platónica. Por eso Pitágoras, entre otros sabios antiguos, figura en los grupos escultóricos de los portales de algunas catedrales, junto a los profetas, apóstoles y santos. Mitos helénicos, como el del Laberinto, y mitos célticos como el de la virgen telúrica de color negro y el Santo Grial, también se hallan presentes en el simbolismo de las formas y lineamientos invisibles de las catedrales, a lo que hay que agregar astronomía, alquimia, cábala hebrea y alta mística. Pero también por sobre todo, el edificio, poblado de grupos escultóricos y bajo relieves, vitrales y otros elementos, junto con enseñar, cual libro de piedra, las verdades de la fe cristiana a una comunidad que en su mayor parte no sabía leer, ha organizado toda su inmensa imaginaria mediante un plan teológico que hoy sorprende por su ortodoxia, a lo cual se mezcla cierto esoterismo cabalístico que, lejos de desvirtuar esas verdades, nos las muestran en una luz

no acostumbrada en el ámbito del dogma católico, como pudo ser el caso del sacerdocio de Melquisedec, mencionado en la Epístola a los Hebreos (atribuída al apóstol Pablo), respecto del cual, en la catedral de Chartres, parece darse por sentado que existió, no sólo como una dignidad sacerdotal suprema, atribuída en plenitud a Jesucristo, sino que fue históricamente transmitida en una línea ininterrumpida de personajes bíblicos reales, entre los cuales se incluye a Aarón, el hermano de Moisés, al profeta Samuel y a los reyes David y Salomón.

Ahora bien, este maridaje entre matemáticas y filosofía, mediante la plena vigencia del símbolo en la abstracción geométrica y el número, que fue parte de la cosmovisión de Pitágoras y Platón, se muestra plenamente vigente en el gremio de los arquitectos, como así mismo la relación de la arquitectura con las fórmulas proporcionales de la naturaleza mediante la aplicación de la sección áurea, como también el arquetipo del logro inalcanzable de la cuadratura del círculo, como vinculación de lo celestial con lo terrenal.

El trabajo de abstracción en extremo minucioso que ha debido hacerse para determinar el módulo de medida usado en la construcción, dado que el sistema métrico actual no existía entonces, nos plantea el misterio del "codo sagrado", empleado en la Gran Pirámide, como también en las más importantes construcciones de Mesoamérica. Tema que nos introduce en esa cosmovisión totalizadora del hombre antiguo, porque de ahí derivan también todas las preocupaciones de esos arquitectos por la ubicación y orientación de sus obras, en relación a las medidas geodésicas, con una ciencia muy vasta sobre la energía de la tierra en relación a la psique humana, absolutamente extraña a la mentalidad moderna y al ámbito en que se dio la sapiencia eclesiástica a partir de Tomás de Aquino.

En lo que se refiere al tema de la piedra, para dar razones de lo afirmado antes, en el sentido que las catedrales del alto gótico europeo serían las últimas obras significativas de una



Foto 2.

forma especial de relación del hombre con ese elemento, cabe considerar previamente el hecho de que las catedrales europeas de los siglos XII y XIII, especialmente los tres modelos clásicos de Chartres, Reims y Amiens, fueron construídas sobre el emplazamiento de otros edificios ro-mánicos que les precedieron, los cuales a su vez fueron levantados en lugares donde hubo antes templos paleocristianos, los que a su vez ocuparon áreas desafectadas de santuarios paganos de enorme antigüedad, célticos u otros. Los mismos nombres de las ciudades lo están indicando, pues Chartres es una palabra aglutinada cuyo origen es CARNUT-IS. El monosílabo "Is" significa lugar sagrado o santuario, y "Carnut", es el nombre de una tribu céltica que habitaba la selva que rodeaba la colina en que hoy se alza la catedral, en la cual había una cámara dolménica que albergaba a una virgen madre negra, que tenía a su hijo sentado en sus rodillas. Reims, es también una palabra aglutinada como Amiens. La primera alude al santuario de los Remos, tribu céltica cuyo ancestro mítico parece haber sido el hermano adversario de Rómulo, fundador de Roma. Y la segunda alude al lugar sagrado o santuario (IS) de la tribu de los Ambiones, de manera que Amiens, por su origen es AMBION-IS.

En el caso de estas catedrales, los arquitectos, como es patente en Chartres, por una afinidad de memoria genética quisieron emplazar el nuevo templo cristiano respetando el mito que activaba el espíritu del lugar. En Chartres la coincidencia entre el emplazamiento de la catedral y la planta del santuario druídico es total. En el mismo sentido deben interpretarse la ubicación de vírgenes negras y blancas en lugares claves en referencia al eje y al centro sagrado desde donde se empezó a construir el templo. Así, se descubre la secreta intención de los arquitectos de establecer un nexo de continuidad entre el pasado pagano y la nueva fe en Cristo, lo cual emparenta la nueva construcción, en su materialidad misma, con las piedras ciclópeas de la cámara dolménica de Carnut-Is que constituía el principal santuario druídico de la Galia continental. Esas piedras fueron depositadas, como lo afirma una crónica del siglo XVI, en las profundidades de la tierra a modo de fundamento.

Con esto se está queriendo decir que en la construcción de los templos europeos del alto gótico confluyen hacia la fe cristiana y se sintetizan corrientes espirituales muy diversas procedentes de un pasado remotísimo, cuando la cultura de la piedra enfrentó al hombre con ese elemento para trabajarlo con unas manos, unos ojos, y una mente que no son ni pueden ser los nuestros, pero que sí fueron, y no en pequeña medida, los de quienes levantaron esos edificios religiosos europeos. Así, esta sapiencia misteriosa del hombre primitivo que permitió la realización de obras de tales dimensiones como los megalitos, coronados por la gran pirámide egipcia, a fines del neolítico y comienzos de la edad del bronce, y trabajos artesanales de tal difusión territorial como los antiguos instrumentos líticos que cubren toda la superficie de la tierra, en las catedrales góticas alcanzaron su última realización significativa, entregando al Cristo, modelo del hombre, lo mejor de la sabiduría que desde varios milenios precedió su venida al mundo, a la manera como los magos de Oriente hicieron su ofrenda al Jesús niño.

De modo que si es cierto que el templo está ahí, en su apariencia deslumbrante y sus gigantescas dimensiones, en medio de las casas de una talentosa y

laboriosa burguesía cristiana (como la gallina que cobija a sus pollos bajo sus alas), y que dentro se reúnen los hijos de la Iglesia de Cristo a celebrar el sacramento de su fe, no es menos cierto que eso lo hacen entre los muros y bajo las bóvedas de un templo que por sus características formales da testimonio de experiencias humanas muy diferentes a la intención básica que motivó su construcción. Lo cual es patente en la elevación desmesurada del espacio interior que privilegia la dirección hacia lo alto, en desmedro de la dirección horizontal hacia el altar donde se celebra la eucaristía.

Así un estudio de la articulación del espacio gótico deja al descubierto las preocupaciones de los arquitectos medievales quienes, desde mediados del siglo XII inician una búsqueda de fórmulas constructivas llevada por la clara intención de trabajar el elemento piedra para realizar con él una construcción metafísica, lo cual lograron realizar pero excediendo por mucho la función que la construcción estaba destinada a cumplir. Por eso si bien se puede afirmar que la intención consciente de la erección de las catedrales góticas, en el consenso social, fue la construcción de un templo donde se pudiera reunir toda la comunidad urbana para la celebración de la eucaristía, las características formales del templo nos permiten considerarlo con total independencia de esa función.

Porque esas preocupaciones que fueron las que hicieron posible el resultado que hoy se ofrece a nuestra contemplación, saltan a la vista, por la fuerza incontenible de una tectónica que se propuso doblegar al elemento piedra para que expresara lo que por sus características de densidad y gravedad no puede expresar. Porque si en el pasado remoto la construcción megalítica o ciclópea, y la misma arquitectura helénica después, emplearon la piedra confirmando con su lógica constructiva esas características del elemento, en la arquitectura medieval, románica y especialmente en la gótica, el elemento piedra fue empleado para despojarlo de esas características, de manera que la obra resultante fuese un espacio laberíntico delimitado por muros elevados al extremo de lo posible y perforados, también al extremo, por vanos de gigantescas dimensiones cubiertos por vidrieras de deslumbrante policromía, al tiempo que la gravedad del elemento fue reducida a cero, por la desmesurada elevación de las bóvedas de crucería.

Una tendencia semejante se echa de ver en la música polifónica sacra (*Ars Antiqua*) que se cantó en ese espacio así concebido, pues si la música litúrgica oficial de la Iglesia cristiana occidental fue la monodia gregoriana, desde los tiempos del Papa Gregorio Magno, y el ideal estético que la motivó fue el propósito de que la música fuese sierva de la palabra y no viceversa, en llegando el siglo XII, junto con el descubrimiento de las fórmulas constructivas del gótico arquitectónico, los músicos consagrados al servicio del culto descubren el arte y las leyes de la polifonía modal en las cuales, como sus colegas arquitectos, hacen gala de un constructivismo sonoro verdaderamente catedralicio, aunque los motivos melódicos en que se basaron hayan sido tomados del repertorio gregoriano.

Queda establecido así un paralelo significativo entre la función destinada a cumplir por el templo cristiano (gótico) en la comunidad, y la disfuncionalidad de sus características formales, con la función que la monodia gregoriana por otra parte debía cumplir en esa misma comunidad, y la disfuncionalidad absoluta de las monumentales polifonías del *Organum*, *triplum* o *cuadruplum*, en el



cual lo importante para el compositor es el juego sonoro autónomo, independientemente de la oración cantada que es inherente a la monodia litúrgica.

Otro tanto se puede decir del constructivismo intelectual que a veces alcanza la frontera de la gratuidad pura y simple en ciertos escritos de la Escolástica. Recuérdese a ese respecto el juego inagotable de razonamientos concebidos para probar la no existencia de Dios que hace Tomás de Aquino, y la refutación de los mismos que hace a continuación, en lo cual salta a la vista el nerviosismo y el apetito de un intelecto que, con el pretexto de servir a la fe cristiana, da libre curso a su arrebató creativo.

En lo que respecta a las catedrales góticas, lo dicho anteriormente basta para entender que el trabajo del albañil de los siglos XII y XIII con el elemento piedra, fue en extremo original y novedoso respecto a todo lo que sus antecesores realizaron a través de varios milenios, pues mediante la articulación de los arcos ojivales, del cierre superior del espacio, como en el dinámico sistema de apoyo exterior y el rico diseño de vanos ciegos y luminosos de la superficie interna del muro de la nave central, el elemento piedra se mantuvo en un perpetuo estado de flexión. Así, todo el edificio devino como un instrumento vibratorio, en constante tensión, la cual, sin embargo, aparece como sublimada en la armonía del conjunto.

Ahora bien, ¿cómo se compatibiliza una búsqueda expresiva como la que motivó a los arquitectos góticos para construir templos de tales características, con la fe cristiana, cuya suprema instancia es la Cena Eucarística? Porque hay que reconocer que la disfuncionalidad de que hace gala una arquitectura tan compleja y misteriosa es un rasgo del estilo que en muchos sentidos podemos considerar como ajeno a esa fe religiosa. Y esto se entiende mejor si se interpreta la desmaterialización de los muros y su elevación al infinito como la expresión de una mística pujante, pues al privar a la materia de sus características de densidad y gravedad se está simbolizando claramente una superación de la dimensión material de la vida, que sólo puede darse en las grandes experiencias místicas, las cuales consideradas en su conjunto y más allá de las fronteras de las diferentes tradiciones religiosas del mundo, constituyen un fenómeno espiritual que, como tal, no es específica ni exclusivamente cristiano. Y es preciso reconocer que esa pujante mística es la que imprimió al edificio un carácter más determinante que la eucaristía misma.

Lo mismo se puede decir de la prodigiosa riqueza formal del tratamiento que los arquitectos dieron a la apariencia exterior del edificio, esto es, los resaltes, ritmos, ramificaciones, articulaciones, contrastes, elevaciones y relieves. Juego de una inagotable dinámica, que en su conjunto parece expresar la transfiguración del mundo visible, y la maravilla que "ni ojo vio, ni oído oyó de lo que Dios tiene reservado a los que le aman", como dice el apóstol Pablo. En todo lo cual, como sostiene Worringer (*La esencia del estilo gótico*), pueden percibirse las líneas matrices de la cosmovisión del hombre nórdico, quien, a diferencia del hombre clásico y el oriental, busca acceder a la plenitud mediante la intensidad del arrebató creativo y el afinamiento y la embriaguez de la sensibilidad. En ese sentido es muy válida su afirmación de que la estética del hombre nórdico es ajena al concepto clásico de belleza (en gran medida basado en la idea de equilibrio formal), pues lo que el nórdico busca es la tensión; no la belleza de la expresión, sino la fuerza de la expresión, independientemente de toda medida y equilibrio.

Por eso, a las grandes creaciones del gótico en arquitectura podemos aplicar, en algún sentido el calificativo de "estética de la desmesura". Porque hay en todo eso una pasión, que ha sido característica, de la cultura occidental, la cual en el medievo y en la arquitectura gótica especialmente logró su más depurada meta de expresión. En ello debemos ver el efecto iluminador de una síntesis sapiencial realizada, en la época, en el seno del gremio de constructores, en la que se fundieron como en un solo cuerpo de doctrina, la herencia del Medioriente, la herencia egipcia, helénica y latina, con la Cábala hebrea y la tradición céltica, todo lo cual vino a encontrarse con lo más precioso de la teología cristiana.

Es preciso reconocer, por otra parte, que el calificativo de "estética de la desmesura" podría conllevar una intención peyorativa, la cual no obstante sería tal si se tratase de la obra de un artista individual de la modernidad que expresa sus inquietudes personales, como puede ser desmesurada en ese sentido la 8ª Sinfonía de Gustav Mahler, llamada *Sinfonía de los Mil*. Otra cosa es la desmesura del alto gótico, obra síntesis de toda una cultura, realizada por una numerosa comunidad de albañiles que actuó como representante de un glorioso pasado de sabiduría que se puso al servicio de la fe cristiana, pero que, al hacerlo, no pudo evitar, por la continuidad pujante de ese pasado, que su obra terminara expresando también, con especial vigor, las preexistencias ancestrales que, desde muchos milenios antes se dieron en los secretos de la piedra, descubiertos por la lúcida intuición de hombres integrados a la armonía cósmica, en los secretos de la forma y del número, y de las fuerzas invisibles de la naturaleza y del universo todo, que actúan sobre la psique del hombre y determinan muchas motivaciones inconscientes de su obra.

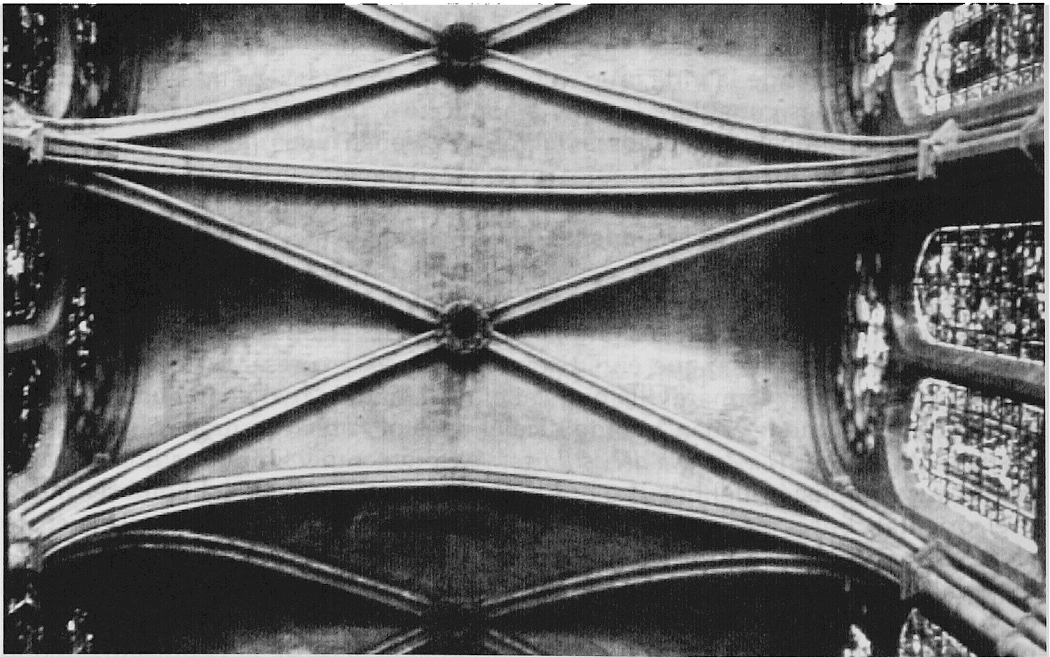


Foto 3.