

Capítulo 1

EL MODELO ARTÍSTICO GÓTICO

Esther Alegre Carvajal

Esquema de contenidos

1. La historia del Gótico como estilo artístico.
 - 1.1. Teorías e interpretaciones.
2. La Edad del Gótico en Europa.
3. Las catedrales góticas.
 - 3.1. Elementos arquitectónicos del sistema constructivo gótico.
 - 3.2. El proceso constructivo.
 - 3.3. El significado simbólico de la luz coloreada.
 - 3.4. Espacios y usos de la catedral.
4. Los constructores de catedrales: el arquitecto y sus medios.
 - 4.1. Movilidad de los constructores y difusión del Gótico.
 - 4.2. El dibujo arquitectónico.
5. La ciudad en la cultura gótica.
 - 5.1. La forma de la ciudad medieval cristiana.

1. La historia del Gótico como estilo artístico

El “estilo artístico Gótico” tal y como lo estudiamos hoy, desde su diversidad y multiplicidad y en su contexto espacio-temporal de más de tres siglos, es el resultado de un largo y complejo proceso que, en parte, corre parejo a la propia construcción de la Historia del Arte como disciplina. Existe, por tanto, una larga Historia del ‘Gótico’, tema del que se ocupa la ‘historiografía artística’, que responde a los diferentes modos de entender y de enfocar el hecho artístico diferenciado de la Baja Edad Media a lo largo del tiempo.

El término ‘Gótico’ proviene del latín *gothicus*, aquello que pertenece o es relativo a los godos. Como tal, aplicado a un fenómeno artístico, fue uti-

lizado por primera vez en 1550 por el gran historiador del arte italiano Giorgio Vasari (1511-1574) en su famosa obra *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani [...]*, dedicada a las biografías de pintores italianos, donde, en el Capítulo III, se refiere al arte en la Edad Media:

“Este orden [el gótico] ha sido abandonado por nuestros buenos artistas por considerarlo monstruoso, bárbaro y sin ninguna armonía, y en vez de orden debería llamarse confusión y desorden. [...] Este estilo fue inventado por los godos” (Vasari, *Le vite [...]*, 1550, Capítulo III).

Las duras palabras que Giorgio Vasari dedica a lo que él llama arquitectura *tedesca* (germánica) o *maniera dei goti* (estilo propio de los godos), le sirven para confrontar el *oscuro* arte del medievo frente al glorioso pasado de la Antigüedad clásica. Según su opinión, el arte Gótico, entendido como todo el arte medieval, suponía una decadencia sombría con respecto a la admirada época clásica que aspiraba a restaurar. Con ello, Vasari planteó una explicación que se mantuvo vigente hasta el siglo XIX, según la cual el arte alcanza su perfección en la Antigüedad, que es su modelo más alto, para después degenerar en los siglos de la Edad Media y volver a renacer, con la imitación de los antiguos, en la perfección del arte del Renacimiento.

En el siglo XVIII la renovación conceptual que supuso la obra de Johan Joachim Winckelmann (1717-1768) frente a las dominantes teorías vasarianas, no produjo una revisión sobre la superioridad del arte de la Antigüedad clásica –ahora fijada en la arquitectura griega– y el menosprecio de lo medieval, pero supuso la adopción del concepto de “estilo” como categoría en la evolución artística: *“Una historia del arte concebida en estos principios debe hacer conocer los diferentes estilos y los diversos caracteres de los pueblos, de los temas y de los artistas”* (Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, 1764), lo que permitió que la idealización de la antigüedad clásica, como perfección insuperable y esencia de lo bello, fuera rápidamente contestada por el movimiento *Romántico*.

Es en la segunda mitad del siglo XVIII cuando, especialmente en los campos de la estética y la literatura, empezaron a despuntar las manifestaciones en favor del arte medieval, aunque la idea del medievo como un tiempo de barbarie y de ignorancia y el rechazo de su arte se mantienen hasta las primeras décadas del siglo XIX, que es cuando el *Romanticismo* descubre, con asombrosa admiración, la arrolladora fuerza y originalidad del *Gótico*. En Inglaterra surge la *novela gótica* (de terror) con Horace Walpole (1717-1797); en *El castillo de Otranto* (1764), donde expone la fascinación romántica por las ruinas medievales y con John Ruskin (1818-1900), protagonista del *revival Gótico* (*Neogótico*) la recuperación de un supuesto estilo nacional que atiende a un sentimiento moral.

Ensalzada por Goethe, Chateaubriand o Victor Hugo el Romanticismo vio en la religiosidad medieval y especialmente en la arquitectura gótica, el impulso de la fe plasmado en las grandes catedrales, pero también el símbolo de la identidad nacional. François-René de Chateaubriand escribía: “No se puede entrar en una iglesia gótica sin experimentar una especie de estremecimiento y cierta percepción de lo divino” (*El genio del cristianismo*, 1802), mientras que para Johann Wolfgang von Goethe la torre de la catedral de Estrasburgo era: “Un encumbrado y extendido árbol de Dios, que proclama con mil ramas, un millón de ramitas y hojas tan numerosas como las arenas del mar, la gloria del Señor, su dueño” (*Sobre el estilo y el arte alemán*, 1772). Representaba, por tanto, la encarnación de un arte enraizado en la naturaleza, obra propia del genio alemán. De esta religiosidad encendida, surge la iniciativa de culminar la construcción de la catedral de Colonia que, iniciada en 1248, permanecía inacabada desde 1560. El llamamiento nacional en favor de su conclusión, en 1814, consiguió implicar a toda la nación, y, finalmente, se culminó el edificio.

En Francia, gracias a Victor Hugo y su *Notre-Dame de París* (1831), el Gótico y sus catedrales se convirtieron en un mito:

“Y la catedral no era solo su compañía, era su universo, era toda su naturaleza. No soñaba con otros setos que los vitrales siempre en flor, con otras umbrías que las de los follajes de piedra que se abrían, llenos de pájaros, en la enramada de los capiteles sajones, otras montañas que las colosales torres de la iglesia, otro océano que París rumoreando a sus pies”.

A partir de este momento se sueña con un renacimiento del arte medieval y se llena de contenido el término Gótico, que empieza a distinguirse y separarse de otros estilos artísticos medievales como el *Románico*. El entusiasmo *romántico* y el movimiento historicista promovieron amplias restauraciones de edificios medievales y la finalización de catedrales inacabadas, como la de Colonia, llegando a instituir el *estilo Neogótico*, arquitectura realizada a imitación de la gótica medieval, con la que se erigieron innumerables iglesias y edificios de todo tipo. El estilo Neogótico marcará la *era victoriana* en Inglaterra, destacando la construcción del palacio de Westminster como sede del Parlamento y como símbolo nacional de las libertades inglesas.

Pero el camino hacía el conocimiento y la delimitación del alcance del arte Gótico ha sido mucho más arduo que su estricta revalorización y ha supuesto un laborioso, y en muchos casos, complicado esfuerzo de los historiadores del arte por interpretar y reunir todas sus manifestaciones. Pode-

mos afirmar que la historiografía artística ha encontrado serias dificultades para su definición.

Una vez definido y valorado el sistema arquitectónico gótico, representado por las grandes catedrales de los siglos XII y XIII, se producen una serie de interpretaciones contrapuestas, tal y como veremos a continuación, que, sumadas unas con otras, han ido completando el panorama y ampliando la visión, a la vez que han puesto de manifiesto el calado y hondura de la época. Sin embargo, durante largo tiempo, entre los diferentes eruditos se mantuvo una perspectiva peyorativa del *Gótico*, ahora no comparado con el arte de la *antigüedad clásica* o con el *renacentista*, sino puesto en relación consigo mismo. Es decir, frente a la pureza, originalidad, belleza y espiritualidad del *Gótico Clásico*, el arte, y específicamente la arquitectura, que en los diferentes territorios europeos se produce en los siglos XV y XVI, lo que se ha denominado como el periodo del *Gótico Tardío*, –que convive con las formas renacentistas italianas–, se consideró como la manifestación de la degeneración y el declive de una cultura.

Las formas arquitectónicas se complicaron y se enriquecieron con fines puramente decorativos; en cada territorio, este Gótico más ornamental tuvo su peculiar forma de expresarse, lo que dio lugar a movimientos como el *flamígero*, el *perpendicular*, el *isabelino* o el *manuelino*; formas de expresión que, como se ha apuntado, gozaron durante mucho tiempo de una valoración negativa al ser entendidas como formas degeneradas del *Gótico Clásico* de las catedrales y no como una pujante, variada, rica y personal renovación.

Posteriormente, esta diversidad fue considerada una de las notas dominantes del estilo y se acentuó más a medida que éste se perpetuaba, hacia el siglo XVI. Esta fructífera fase final, denominada *Gótico Tardío*, se vio enriquecida por la pluralidad y complejidad que impusieron nuevas formas artísticas –entre otras manifestaciones–, como la vigorosa arquitectura civil que cubre las ciudades de flamantes edificios representativos de los distintos poderes –religioso, nobiliario, regio o municipal–, o una rica escultura funeraria; y, desde el punto de vista del historiador del arte, por una riqueza documental que nos suministra una valiosa información sobre personalidades, procesos, encargos, etc., una realidad histórica sobre la práctica artística desconocida en las fases anteriores de la Edad Media.

Teniendo en cuenta estos matices, en la actualidad entendemos como *Gótico* un amplio periodo artístico del mundo occidental que, según los diferentes países y las regiones europeas, se desarrolla en momentos cronológicos diversos pero que, de forma general, podemos establecer desde mediados del siglo XII en Francia, siglo XIII en el resto de Europa y hasta comienzos del XVI (siglo XV en Italia), aunque en su dilatada expansión ofrezca divergencias profundas en los distintos territorios.

1.1. Teorías e interpretaciones

Tal y como hemos apuntado, el Gótico no ha sido un estilo de interpretaciones homogéneas, sino de valoraciones y teorías múltiples y en gran parte contrapuestas, centradas todas ellas en el significado de la arquitectura de las grandes catedrales del periodo clásico; pocos debates arquitectónicos han sido tan enriquecedores, variados y controvertidos como los realizados alrededor de esta arquitectura gótica. Hasta tal punto que se pueden diferenciar dos corrientes durante mucho tiempo antagónicas: *la escuela francesa*, que parte del racionalismo arquitectónico y la lógica constructiva impuesta por los estudios de Viollet-le-Duc y sus interpretaciones, y *la escuela espiri-*

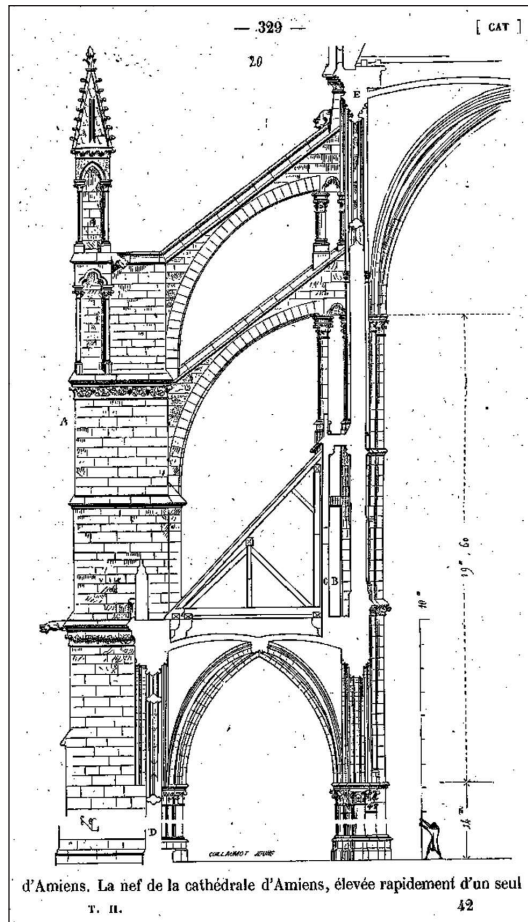


Figura 1. Dibujo de Eugène Viollet-le-Duc. Pináculos de Notre Dame de Reims (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française*).

tualista germánica, inaugurada con la visión que los románticos tenían sobre el Gótico y retomada en las teorías de Wilhelm Worringer. Ambas parten de dos propuestas decimonónicas historicistas.

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 1854-1859) (figura 1) explicó la arquitectura gótica desde un punto de vista racional, es decir, desde la lógica constructiva de la estructura, aplicando un análisis científico y técnico. Fundamentada su teoría en una ingente y extensa labor de restauración de edificios góticos, entre ellos la catedral de *Notre Dame* de París. Estableció que las nervaduras, así como el resto de los elementos del Gótico, es decir, el arco apuntado, las bóvedas de crucería, los arbotantes, se debían a impecables soluciones constructivas, en respuesta a una estructura que explicó como una correlación entre pesos y empujes –sin precisión cuantitativa y geométrica–, y asoció el nuevo método constructivo y su lógica a una sociedad “laica, burguesa, secular” (figura 1). En palabras del propio Viollet-le-Duc:

“El arco apuntado y sus extensas consecuencias en la construcción aparecen en nuestros monumentos precisamente cuando el arte de la arquitectura es practicado por laicos y sale del recinto de los claustros donde hasta entonces exclusivamente se cultivaba”.



Figura 2. Karl Friedrich Schinkel, Ciudad medieval junto al mar (1813).

Viollet-le-Duc y, junto a él, sus alumnos y seguidores formados en la Academia de Bellas Artes francesa (1816), entendieron que las estructuras góticas eran producto de un método constructivo, en algunos momentos interpretado como revolucionario, que se podía analizar de forma racional y científica, por lo que sus conjeturas incidieron directamente en la teoría de la arquitectura, y en el que todos los elementos arquitectónicos respondían a una necesidad práctica, es decir, se caracterizaban por una economía constructiva que era muy superior a la de cualquier estilo del pasado. Viollet-le-Duc señaló al respecto:

“La arquitectura y la construcción de la Edad Media no pueden separarse, porque la primera no es sino una forma gobernada por la segunda. En esa arquitectura gótica no encontraremos elemento, por pequeño que sea, que no haya sido impuesto por una necesidad constructiva; y la variedad de las estructuras góticas se debe a que las necesidades a satisfacer eran también numerosas y variadas”.

La interpretación racionalista francesa se opuso, durante mucho tiempo, a toda una tradición, especialmente germánica, de interpretación de la arquitectura gótica en clave *espiritualista o estética* (figura 2). La filosofía romántica alemana había elaborado un nuevo concepto, fundamental en la justificación que se hizo del estilo Gótico en el siglo XIX: la idea de *volksgeist* o *espíritu nacional*, que es el reflejo de cada pueblo y que permitirá explicar las culturas del pasado con una absoluta coherencia como producto del espíritu de cada pueblo y reconocido por sus propios valores, diferentes de los clásicos (figura 2). Los trabajos de Wilhelm Worringer (*La esencia del estilo gótico*, 1911) –hoy superados, pero que tuvieron una tremenda repercusión–, recogen este planteamiento; así, el Gótico se interpreta como una creación del espíritu de los pueblos del norte que surge libre y opuesto al ideal clasicista de los pueblos mediterráneos.

La historiografía del siglo XX, una vez asentada la explicación de la arquitectura gótica en términos de estructura y técnica siguiendo los principios de Viollet-le-Duc y cerrados los intensos debates que se habían producido sobre el lugar de origen y nacimiento del Gótico en favor de Francia, buscará incidir en su significado simbólico.

El formalista Hans Jantzen (*Arquitectura gótica*, 1959), define el ‘espacio gótico’ y su ‘estructura diáfana’ como símbolo de lo inmaterial. Por primera vez utiliza términos como “desmaterializar”, “ligereza”, “verticalidad”, “soporte invisible”, o su aportación “estructura diáfana”, para explicar las características del espacio gótico. Más adelante, el vienés Hans Sedlmayr (*El nacimiento de las catedrales*, 1959), apoyándose en la poesía mística de

la época y en los escritos del abad Suger, interpreta la catedral gótica como una materialización terrenal de la Jerusalén celestial, la arquitectura como representación de un ideal. Sedlmayr creía en la preeminencia de la *idea*, dado que, cada gran trabajo de arquitectura, cada creación formal debe ser la consecuencia de una *idea*. Fue el primer historiador que reconoció la relación simbólica entre la catedral gótica y la Ciudad Celestial, en este sentido,



Figura 3. Arbotantes de la catedral de Notre Dame en París.



Figura 4. Interior de la catedral de León.

la catedral es el elemento que une la tierra y el cielo (el *Libro de Enoch*, describe el palacio celestial como “construido con cristales”) (figura 4). Estructuralmente establece la teoría del “sistema de baldaquino” –el término que usaba para el ensamble formado por una bóveda y sus cuatro soportes–, como un elemento definitorio del espacio arquitectónico gótico.

Fundamental fue la obra de Erwin Panofsky (*Arquitectura Gótica y Escolasticismo*, 1951) para explicar el Gótico en su contexto histórico como un fenómeno estético y espiritual que surge para dar expresión a las necesidades religiosas y culturales. Panofsky establece una relación directa entre las catedrales góticas y la filosofía escolástica, colocando la historia del arte dentro de la historia del pensamiento. Su paralelismo está expuesto de forma muy sugerente, al igual que en la *Summa escolástica*: la presentación artística debía hacerse según métodos de rigurosa división y subdivisión, en una subordinación perfectamente definida; así se jerarquiza la estructura constructiva de la catedral, teoría que comparte muchos puntos de vista con el racionalismo constructivo.

El libro de Otto von Simson (*La catedral gótica*, 1956) será otro destacado trabajo en este sentido. Su gran aportación es haber explicado la “luz” como principio constructivo de la catedral. A partir de comentarios de los escritos de Suger, explica el significado de la luz coloreada, retomando y ampliando la idea ya expuesta por Panofsky acerca de la influencia de la metafísica neoplatónica de la luz en el abad Suger. Simson afirma que, para entender una arquitectura, su propósito creativo, es necesario conocer el clima intelectual que lo ha gestado, en este sentido, analiza el clima intelectual de la Escuela catedralicia de Chartres como el lugar que permite el nacimiento de la arquitectura gótica. Explica que las catedrales son “*el símbolo del Reino de Dios sobre la tierra*”, y, por lo tanto, ni la bóveda de crucería ni el arco apuntado son los elementos que definen la arquitectura gótica, dado que son medios, no fines, sino el uso de la luz coloreada, así como la relación que se establece entre estructura y apariencia que caracteriza, de forma única, estas catedrales góticas.

Para Sedlmayr, Simson y Panofsky la *teología de la luz* es la verdadera sustancia de la arquitectura gótica (figura 5). Estos autores tuvieron en común la búsqueda de una interpretación de la arquitectura ligada a las intenciones simbólicas de aquellos que las encargaron. Cada uno de ellos sostenía que toda creación formal debía ser la consecuencia de alguna *idea*, la intención simbólica como precedente de cualquier empresa arquitectónica: teológica para Simson, poética para Sedlmayr y filosófica (escolástica) para Panofsky.

Frente a tales interpretaciones idealistas se realizaron comentarios que tuvieron en cuenta aspectos económicos y materiales de la edificación. Propuestas sumativas como la de John Summerson (*Heavenly Mansions*, 1948),

que expone cómo el Gótico surge en coincidencia con un auténtico renacimiento cultural que tuvo manifestaciones de gran vigor en la jurisprudencia, la literatura y la ciencia; una atmósfera cultural que fomentaba la admiración por lo clásico; o más recientemente la explicación propuesta por Günther Binding (*Medieval building techniques*, 2004) que ha investigado la actividad de los talleres medievales.

Georges Duby (*La edad de las catedrales*, 1980) retoma la interpretación simbólica de la luz como principio organizador de la catedral, y establece la conexión cierta entre espiritualidad y estructura arquitectónica, además de analizar el marco social en el que se produce la creación artística, enriqueciendo, de este modo, la perspectiva histórica. Superada la interpretación de Viollet-le-Duc respecto al carácter cívico o comunal (laico y burgués) del movimiento que produjo las catedrales, Duby, aporta un interesante estudio sobre el crecimiento de las ciudades y la importancia de la vida urbana, conectando ciudad y construcción de la catedral, y destaca el nacimiento y la difusión de ciertos *órdenes mendicantes* como los franciscanos y dominicos.

Dieter Kimpel ha estudiado los distintos aspectos socioeconómicos que intervienen en la construcción de estos enormes edificios, poniendo la catedral en relación con las fuerzas productivas del momento a través de la custodia de reliquias como factor de peregrinación y de prosperidad económica, la organización del trabajo en logias y, a partir del siglo XIV, en gremios. Ofrece una interpretación en la que se unen recientes e interesantes

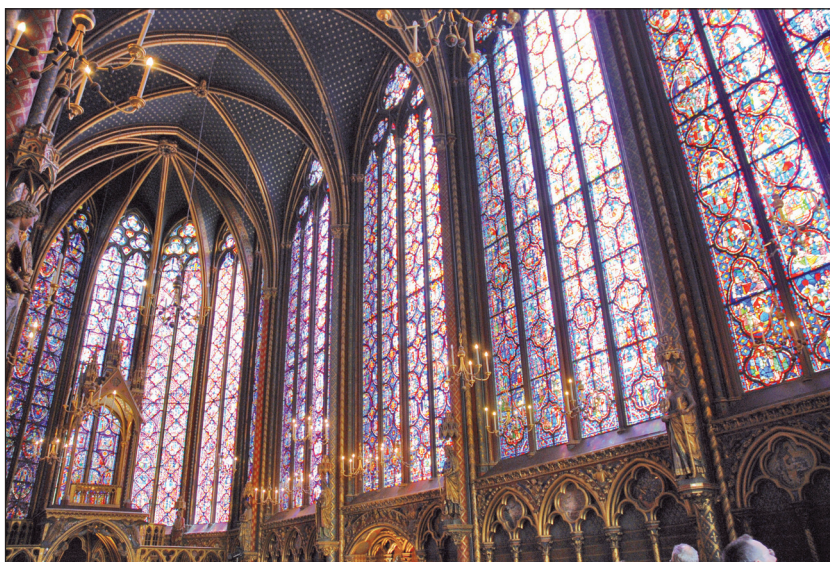


Figura 5. Interior de la Sainte-Chapelle de París.

estudios sobre el factor político, el poder y la definición de una determinada estructura del poder que promueve la nueva arquitectura (Dieter Kimpel y Robert Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich: 1130-1270*, 1985).

Las últimas interpretaciones del Gótico tienden a hacer complementarios los diferentes enfoques, es decir, el racionalismo de lógica constructiva con las interpretaciones históricas y simbólicas, y explican el Gótico como la expresión artística de la Baja Edad Media, derivada del acrecentamiento del poder real y la creación de una cultura secularizada en la que tienen una importancia esencial las universidades y las órdenes mendicantes. A partir de estos supuestos se crean nuevas estructuras sociales, económicas y técnicas que permiten el desarrollo de estructuras arquitectónicas complejas, como son las catedrales, y ven en la plasmación artística gótica la imagen de la nueva sociedad.

Sin caer en los excesos, sin desdeñar ni olvidar el conjunto de aportaciones realizadas por los diferentes autores sobre el espíritu gótico, y conscientes de que el debate sobre la interpretación del *estilo Gótico* no está cerrado, en estas páginas vamos a acercarnos al 'problema del Gótico' poniendo el acento en la técnica, en los procedimientos y elementos constructivos, en los condicionamientos estructurales, entendiendo que los edificios, su evolución y sus filiaciones, se hallan ligados, de forma estrecha, al desarrollo lógico de los elementos constructivos, aunque sosteniendo y alimentado la idea de que el Gótico se produce cuando se encuentran, en clara relación dialéctica, aspectos espirituales, simbólicos y constructivos, así como religiosos, económicos, sociales y políticos.

2. La Edad del Gótico en Europa

El arte Gótico propiamente dicho coincide en el tiempo con la plenitud y la crisis de la Edad Media. En Europa, los siglos XII y XIII fueron un tiempo de expansión y desarrollo caracterizado por un crecimiento sustantivo de la población y de la economía. Las mejoras técnicas, y un mayor aprovechamiento de los recursos energéticos, permitieron una notable expansión de los cultivos lo que permitió que la plena Edad Media careciera de hambrunas y epidemias significativas y que se gozara de una explosión demográfica desde el siglo XI, que permite un movimiento de urbanización de grandes dimensiones.

La fractura feudal hizo que el poder fuera absorbido por unas incipientes monarquías que, aunque también feudales, tendían a centralizar las prerrogativas regias (sirvan como ejemplo Castilla, Inglaterra, Fran-

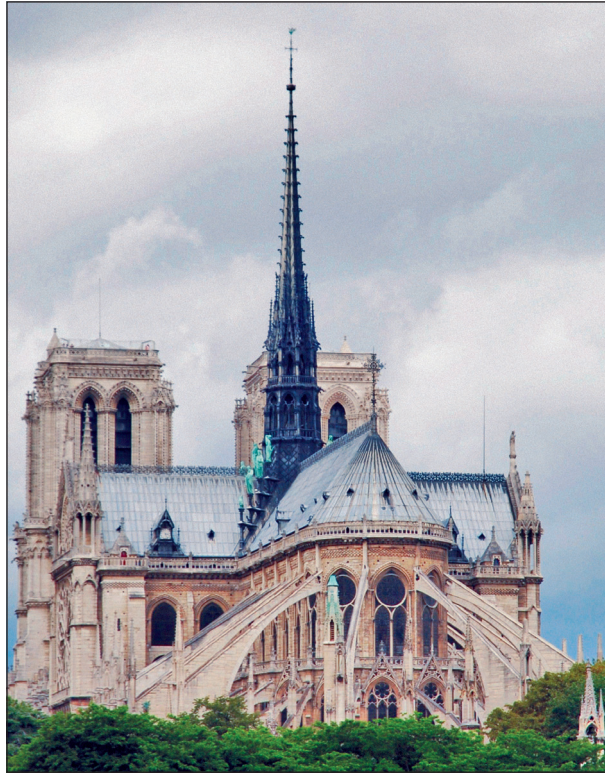


Figura 6. Vista de la catedral de Notre Dame en París.

cia, Aragón, etc.). Cada vez más asentadas, estas monarquías buscaron su expansión territorial: paradigmático es el ejemplo de los reinos cristianos de la Península Ibérica cuya conquista cristiana de tierras al Islam, efectuada desde el siglo IX, tuvo un hito fundamental cuando el rey Alfonso VI tomó la importante ciudad de Toledo (1085). Así mismo, el rápido crecimiento de los excedentes agrarios permitió la expansión de un incipiente mercado comercial. Las famosas ferias de la comarca francesa de Champagne ilustran, de forma fehaciente, la vuelta a la economía comercial de los habitantes de Europa lo que provocó, a su vez, la expansión del fenómeno urbano, es decir, el auge de las ciudades. Las nacientes ciudades y los nuevos mercados favorecieron también el apogeo de las manufacturas artesanales, controladas mediante nuevas instituciones como los gremios.

Más adelante veremos que, en muchos territorios, el Primer Gótico está totalmente vinculado al poder monárquico, que lo alentará como una expresión de su incipiente poder, y al de los obispos, ambos asentados en una renovada cultura urbana y en el florecimiento de la economía de estas

ciudades (figura 6). Pero no hay que olvidar que el Gótico coincide también con el desarrollo de las universidades, de la filosofía escolástica, y con la expansión de las órdenes religiosas, las *monásticas* como el Cister y las *mendicantes* como franciscanos y dominicos.

Esta expansión alto medieval se vio truncada cuando, en el año 1348, una terrible plaga de peste bubónica, la *Peste Negra*, azotó el continente europeo. La epidemia fue tan brutal que la población quedó prácticamente reducida a la mitad. La peste se convirtió en una pandemia, con rebrotes continuos y constantes durante los siglos XIV y XV que provocaron notables lapsos de mortalidad catastrófica.

Así da inicio lo que algunos autores llaman la *crisis de la Baja Edad Media*, caracterizada por el cisma de Aviñón (1378), que provocó la división del poder temporal de la cristiandad, el afianzamiento de las monarquías feudales y las revueltas urbanas: los *Ciampi* florentinos (1378), la revuelta *Jacquerie* francesa (1358), los *tyleristas* ingleses (1381), los *payeses de Remença* catalanes (1432-1462), procesos que evidencian cómo habían cambiado las relaciones sociales a lo largo del Medievo.

Tal vez una de las consecuencias determinantes de este proceso, y una de las que más condiciona el periodo posterior, sea el avance continuo de las prerrogativas y el afianzamiento y ampliación de los poderes monárquicos europeos, ya no feudales, sino asentados en reinos, así como su preeminencia sobre la nobleza feudal. Hacia el siglo XIV es ya un hecho el dominio de reinos como Castilla, Portugal, Francia, Aragón, Inglaterra, Hungría o Polonia.

Estos procesos tuvieron un alto coste: la guerra. La Baja Edad Media estuvo marcada por innumerables conflictos bélicos: de carácter religioso, contra las múltiples herejías que asolaron Europa, los cátaros, lolardos, husitas; entre diferentes reinos: la *Guerra de los Cien Años*, que enfrentó a Francia e Inglaterra entre 1337 y 1453; la *Guerra de los Dos Pedros*, que enfrentó a los reinos de Castilla y Aragón entre 1356 y 1369; conflictos de índole civil: *Guerra Civil Castellana* (1437-1445), *Guerra Civil Catalana* (1462-1472) o *Guerra de las Dos Rosas inglesa* (1455-1485).

3. Las catedrales góticas

La catedral es el edificio simbólico de esta época gótica y es gracias al empeño por construir catedrales como se llega a codificar el sistema constructivo gótico, en concreto en la región de Île-de-France (Francia), y como se produce su difusión por toda Europa. La construcción de catedrales se ha interpretado como el empeño y el triunfo de una sociedad urbana, símbolo

de la confianza de la ciudad en su capacidad, sus recursos, su riqueza y su prestigio. Como símbolo político y cívico, la catedral se interpreta también como una arquitectura destinada a transmitir una 'arquitectura del poder', ya sea monárquico, eclesiástico o ciudadano, frente a las dos formas arquitectónicas propias de la Alta Edad Media y del poder feudal: el castillo y el monasterio.

En medio de la ciudad, la catedral destaca sobre el resto de sus edificios por su monumentalidad y grandeza (figura 6), y marca el carácter, la estructura y el contorno de los núcleos urbanos medievales. Sus notables volúmenes quedan escondidos en juegos infinitos de arbotantes, pináculos, haces de columnas y arcos apuntados, mientras que sus fachadas presiden plazas que se expanden al espacio interior de la catedral a través de grandes portadas flanqueadas por torres esquinales. Por tanto, no es solo un elemento de referencia espiritual y física, sino que también sirve de espacio cívico utilizado para la concentración, el encuentro e incluso el mercado, así como para la liberación de las tensiones de la sociedad a través de la festividad religiosa.

El arte Gótico, por tanto, se desarrolla en una comunidad urbana, que es ante todo un centro económico. La catedral, la iglesia parroquial y el convento se implantan en el estrecho tejido urbano y dentro de él, junto a mercados, ayuntamientos, hospicios u hospitales, arquitecturas civiles cada vez más numerosas a partir del siglo XIV. Esta cultura urbana se contrapone al monasterio, como también se oponen las nuevas órdenes mendicantes a las monásticas, que no se alejan de la ciudad, sino que se instalan en ellas.

La catedral se convierte en el templo gótico por excelencia, en donde se plasma de manera genial y asombrosa el presentimiento que el hombre de la época alcanza del mundo sobrenatural; es reflejo, asimismo, de una nueva concepción del arte y, con ello, es una forma diferente de entender el mundo. La nueva arquitectura pretende acercar a los fieles, de una manera vivencial y casi palpable, los valores religiosos y simbólicos de la época. Para lograr esta materialización espiritual fue preciso adoptar una novedosa técnica constructiva en la que elementos como el *arco apuntado u ojival* –por lo que durante un tiempo el estilo fue conocido también como *ojival*–, la *bóveda de crucería* o de *ojivas* y el *arbotante* (figura 3), fueron empleados de forma sistemática, circunstancia que permitió levantar estructuras esbeltas y ligeras que transformaron, en profundidad, la percepción del espacio interior respecto a las arquitecturas cristianas precedentes, sobre todo la románica. Con la solución gótica no era necesario construir muros continuos para sostener la bóveda, como había sido preciso en la *bóveda de cañón románica*, todo el peso de la *bóveda de crucería* era conducido por las nervaduras hasta unas columnas que llegan hasta los cimientos. La estructura gótica se basaba en *columnas* y *nervaduras*: se hacía un

esqueleto, que era el responsable de la estabilidad del edificio, acentuado por la nueva ordenación de los apoyos, exentos o adosados al muro, y también por el aligeramiento de los mismos (figura 7). Elementos de bóvedas y muros, eran simple relleno, que podían ser sustituidos. Esta estructura, que queda modelada, se hace visible de forma original gracias a la luz coloreada que devuelven las *vidrieras* (figura 5).

El estilo Gótico es el resultado de un proceso constructivo que articula todos los elementos arquitectónicos: *arco apuntado*, *bóveda de crucería*, *arbotante*, *pináculos*, *contrafuertes*, con el propósito de crear un espacio en el que la luz coloreada que se filtra por las *vidrieras* y su valor simbólico sean el principio de su significación. Estos elementos son empleados conjuntamente para definir un espacio de elevación e ingravidez, simbólico y transfigurado por la *luz*, que irrumpe en el espacio interior arquitectónico a través de amplísimos ventanales cubiertos de vidrieras que fragmentan, tamizan, modifican y falsean esa luz natural, ahora teñida de colores, lo que crea un escenario irreal, un espacio sagrado simulado. También acentúan la tensión, entre la materialidad de los elementos constructivos y el artificio de su utilización, para lograr la sensación de ingravidez y desmaterialización (figuras 4 y 5).

3.1. Elementos arquitectónicos del sistema constructivo gótico

La arquitectura gótica, al igual que la románica, se plantea como primer escollo constructivo para lograr un edificio sagrado, la cubrición completa con bóvedas de piedra, por tanto, las grandes catedrales definen su espacio interior, la planta del edificio y el desarrollo de los tramos de sus naves, en altura y en anchura, a partir del proyecto de su *cubierta abovedada*.

Como ya se ha indicado, las bóvedas góticas no actúan a compresión, como las románicas, apoyándose en los muros, sino que dirigen sus empujes a ciertos puntos que los recogen. La estructura de esta arquitectura se basa en la concentración de los esfuerzos de las cubiertas en puntos concretos, al contrario de como se hacía en el Románico, en el que el peso de los abovedamientos se repartía a lo largo de los muros portantes. Según Viollet-le-Duc:

“Ya no se trata, como en la arquitectura románica, de masas homogéneas sino de una suerte de organismo, cada una de cuyas partes no solo tiene un propósito, sino una acción, a veces activas, como los contrafuertes” (Entretiens, Lección XII).

Para Viollet la estructura gótica es un sistema de esfuerzos activos con elementos de contrarresto claramente identificados “*la estructura consiste en miembros independientes, cada uno cumpliendo una función determinada*”. En la construcción gótica, el principio de ‘equilibrio de fuerzas’ sustituye al de ‘estabilidad inerte’, es decir, las fuerzas de tracción reemplazan a las fuerzas de compresión “*Este sistema se basa en el principio de elasticidad que reemplaza el principio de estabilidad absoluta adoptada por los romanos*” (*Dictionaire*).

Este tipo de solución estructural se consigue gracias a la *bóveda de crucería (nervada u ojival)* (figura 8), conformada por *dos arcos apuntados crucizados*, las *ojivas*, y más ligera que cualquier otro tipo de bóveda construida hasta la fecha, *nervios estructurales* (auténticas *cimbras* permanentes) sobre los que se apoyan los *plementos* de las bóvedas, ahora simple cerramiento sin función estructural. Esto permite que los pesados *arcos fajones* antiguos –embebidos en la bóveda y que servían para reforzarla–, se transformen en ligeros arcos frontales (*arcos torales*) y en *arcos formeros laterales*. Todos estos nervios convergen en los puntos de apoyo –pilares o grupos de pilares– que, ante la ligereza de la cubierta, pueden diseñarse con una esbeltez extraordinaria. Este entramado de nervios, arcos y soportes constituye un armazón tridimensional y unitario sobre el que descansan las bóvedas y es, además, el esqueleto que da forma a los tramos de las naves –central o laterales–, que pueden repetirse, de manera seriada, hasta el infinito (figura 7).

El resultado es una estructura diáfana (figura 9) creada a base de elementos verticales que permite, por una parte, que los muros tradicionales, liberados de las cargas, pasen a ser simples cerramientos del espacio y que el macizo pueda ser sustituido por el hueco, y por otra, al pesar relativamente poco, tolera que la altura de las naves sea superior y que se aumente la distancia horizontal entre sus apoyos (luces estructurales). Los constructores góticos descubrieron que el arco apuntado es más esbelto y ligero que el de medio punto ya que, gracias a su verticalidad, traslada menos empujes laterales, lo que permite formas más flexibles y salvar mayores luces; pero también descubrieron que un aparejo, a base de piezas pequeñas y homogéneas, permite construir estructuras complicadas, aunque resistentes y ligeras.

Además, los arquitectos góticos diseñaron, crearon o descubrieron una serie de elementos arquitectónicos, exteriores al edificio, destinados a equilibrar esta frágil estructura ya que absorbían los empujes horizontales que no podían ser contenidos por los pilares, demasiado altos. Los *arbotantes* fueron utilizados por primera vez en 1180, en *Notre Dame* de París, para reforzar su *bóveda ojival sexpartita* (figura 3 y 10). Los *arbotantes* son arcos exteriores que transmiten, lejos del pilar de apoyo, las tensiones que ejerce

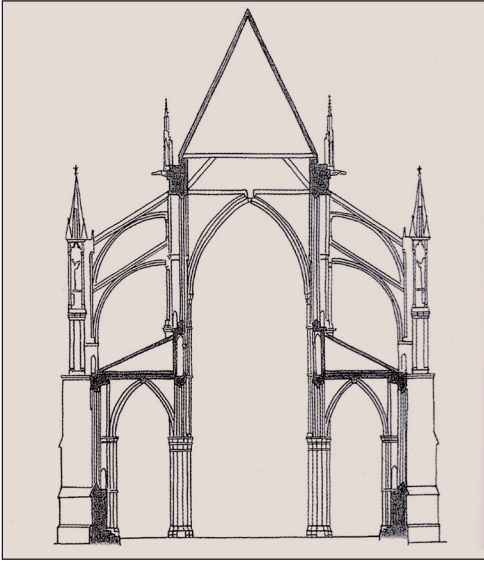


Figura 7. Sección de la catedral de Reims.

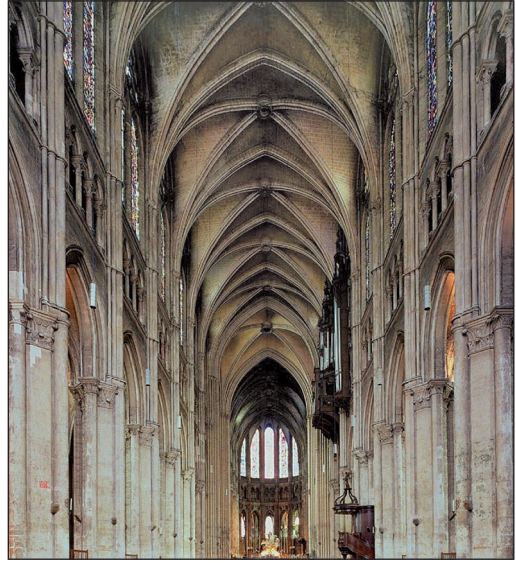


Figura 9. Nave central de la catedral de Chartres.



Figura 8. Bóvedas de crucería de la nave central de la catedral de Colonia.

la bóveda, pero para ello necesitan encontrar un apoyo inmóvil, los *botareles* o *estribos*, sólidos pilares que actúan como un contrafuerte aislado que absorbe el empuje del arbotante y lo descarga definitivamente en el suelo (figura 8, capítulo 2). Para que estos botareles y demás contrafuertes tengan más peso y resistencia, se decoran con *pináculos*, elementos que colaboran en la estabilidad de toda la estructura y reúnen el fin constructivo y el estético. Al respecto Viollet señaló:

“Es imposible sacar las formas decorativas de un edificio del siglo XIII sin detrimento de su solidez, es un organismo y se expresa como tal [...] como en el reino vegetal o animal no hay forma o proceso que no esté producido por la necesidad del organismo” (Entretiens VII).

Tan complejo sistema de esfuerzos y contrarrestos delimita, completamente el intrincado –y a veces abigarrado– aspecto exterior de las catedrales góticas, repleto de botareles, arbotantes y pináculos, que se complementa con *agujas*, *gárgolas*, *caireles*, *cresterías*, etc., cuya traza es inconfundible (figuras 3 y 10). En el interior, la nave central se vio libre de las *tribunas*, ya no eran necesarias, puesto que los empujes eran recogidos en el exterior por los arbotantes; así, el muro de la nave central se articuló, en altura, con un alzado que podemos denominar “clásico”: *arcada*, *triforio* y *claristorio* (figura 9).



Figura 10. Pináculos, arbotantes y contrafuertes de la catedral de Notre Dame en París.

Esta estructura, sorprendentemente ligera y flexible, libera los muros de las naves de elementos sustentantes, por lo que pueden ser horadados con grandes ventanales. Además, por su elasticidad, permite cubrir espacios de planta rectangular o trapezoidal de medidas diferentes, de tal forma que los tramos de la nave central pueden corresponderse con los de las naves laterales, aunque su superficie sea de distinto tamaño, e incluso puede seguir utilizándose con tramos de planta poligonal, tanto en el *deambulatorio* o *girola* como en el ábside; es decir, la estructura del tramo puede repetirse de forma seriada adaptándose a los diferentes espacios y creando ámbitos unitarios y diáfanos.

El origen de la *bóveda de crucería*, convertida en gótica y perfectamente dominada en *Saint-Denis*, hay que buscarlo en Normandía, como ocurre con el modelo de fachada estilizada de dos torres. En el Gótico Inicial o Preclásico fue habitual utilizar la *bóveda sexpartita* (tres nervios y seis plementos sobre un tramo cuadrado) (figura 3, capítulo 2); todavía no se había conseguido la uniformidad y diafanidad del espacio y las bóvedas sexpartitas cubrían tramos cuadrados de la nave central que tenían su correspondencia con dos tramos de las naves laterales y que fijaban la alternancia de soportes gruesos y débiles. Sin embargo, en el periodo clásico se generalizó la *bóveda de crucería simple* y los espacios interiores se hicieron homogéneos por la uniformidad de sus soportes. No obstante, al tiempo que el dominio técnico permite que las bóvedas cubran espacios cada vez más amplios (expandan sus luces), se produce el aumento de la crucería, con nervios secundarios y *terceletes* (arcos que cruzan y sustentan los amplios plementos), hasta llegar al Gótico Tardío, cuando se construyeron complejas *bóvedas reticuladas* y estrelladas, con multitud de nervios secundarios, ligaduras y terceletes, muchos sin sentido estructural alguno, y se generaliza la denominada *bóveda estrellada* y en Inglaterra a las bóvedas de *abanico*.

Los soportes evolucionan desde el típico pilar compuesto románico al pilar gótico, constituido por un núcleo central cilíndrico rodeado de columnillas. Éstas se corresponden con los arcos y nervios de las bóvedas, cada una con el suyo, según el principio de racionalidad constructiva establecido en la arquitectura románica que prevé que, a cada elemento sostenido, le corresponde un elemento sustentante. Por ello, la sección de un pilar gótico evoluciona desde pilar cruciforme románico, una cruz sencilla que se va enriqueciendo, progresivamente, con pilarcillos y molduras adosadas, hasta llegar a formar diseños extraordinariamente complejos. Obedecen a la necesidad de enlazar las bóvedas nervadas, que cada vez tienen más nervaduras, con los pilares. Pero, tanto el núcleo del pilar como las columnillas que lo rodean, son cada vez menos gruesas y presentan una mayor esbeltez, hasta convertirse en un haz de finas molduras.

Los capiteles que coronan las columnas adosadas presentan decoración de follaje, ya no se utilizan como soporte decorativo, a no ser de escuetos motivos vegetales. No retienen la mirada, como hacían los capiteles románicos cargados de figuras, sino que facilitan la transición, en una lectura de conjunto de las líneas arquitectónicas, desde la cúspide de las bóvedas, donde se cruzan los nervios hasta el suelo.

A esta concepción de la arquitectura corresponde también una visión diferente de la escultura que, en el interior, ya no distrae la mirada con proliferación de motivos, por el contrario, tiende a disolverse en molduras diversas y en elementos vegetales estrictamente adaptados a la claridad del proyecto. El propio capitel, incluso, pierde importancia haciéndose cada vez más pequeño y delicado (figuras 11 y 12).

Sin duda, son las ventanas y sus vidrieras los elementos más característicos del Gótico. Estos ventanales evolucionan hasta conformar los amplios huecos góticos cubiertos de hermosas tracerías caladas de piedra. Grandes arcos apuntados o grandiosos rosetones circulares (figura 17) ocupan lo alto de las fachadas, en el periodo clásico asumen la forma radiante y sencilla, aunque en iglesias suntuosas es algo más complicada, para multiplicarse los adornos en el siglo XIV y en el XV; la tracería llega a ser un verdadero laberinto de lóbulos, folios, rosetas y todo tipo de curvas enlazadas (*vesica piscis*).

La invasión de las ventanas en las paredes de los edificios góticos hace que la pintura mural pierda alcance, siendo sustituida por la pintura en las vidrieras (figura 5). Al mismo tiempo, se desarrolla el arte del retablo, en donde se mezclarán pintura y escultura para expresar programas iconográficos coherentes.

Tal y como ocurre con la catedral románica, al exterior, el edificio gótico revela su estructura interna de manera que las grandes fachadas góticas se organizan de forma tripartita: tres cuerpos horizontales que se corresponden con el alzado de la nave central la dividen en altura, y tres secciones verticales, o calles, que se corresponden con la división entre nave central y naves laterales la recorren (figuras 13 y 14).

El *imafronte*, cuerpo horizontal inferior, se constituye con las tres portadas de las fachadas, equivalentes a la nave central, y las tres naves laterales. Sobre las puertas, una galería corre pareja a los *triforios* interiores. Más arriba se sitúa el rosetón calado que se ajusta al *claristorio* interior. Las dos torres laterales forman parte del cuerpo de la fachada y se rematan, con frecuencia, por *agujas* o *chapiteles* que marcan el sentido ascensional del conjunto. En estas puertas y fachadas se plasma la decoración escultórica que, a través de sus imágenes, explica la concepción teológica del mundo



Figura 11. Nave central de la catedral de Canterbury.



Figura 12. Nave central de la catedral de Colonia.

Gótico. Las portadas conservan una composición idéntica y los mismos elementos que la portada románica, pero en ella el abocinamiento viene marcado por las múltiples *arquivoltas* apuntadas. Las finas molduras, las columnillas, las tracerías caladas, los motivos vegetales, confieren un marcado aspecto gótico.

El estilo Gótico supone un paso decisivo en la liberación de las artes figurativas respecto a la arquitectura. La escultura, aunque sigue ligada a ella, muestra en el tratamiento del relieve una libertad respecto al marco arquitectónico que no hubiera sido posible en el *Románico*. Tanto pintura como escultura rompen la llamada *ley de adecuación al marco*, con lo que los relieves pasan a ser trabajados más con un aspecto de escultura de bulto redondo adosada, que de estatuas-columnas como habían sido las *románicas*.

El volumen, el movimiento y la expresividad constituyen las características de una escultura que camina, con claridad, hacia un marcado *naturalismo*. Se centra en las portadas, que adquieren un gran desarrollo y reproducen temas como el *Juicio Final*, la *Coronación de la Virgen* o la *Vida de los Santos*. En la portada de *Saint-Denis*, el vano central sigue dedicándose

al tema tradicional del *Juicio Final*, pero *los ancianos del Apocalipsis*, esculpidos en las arquivoltas, ya no están dispuestos de manera radial en torno al tímpano, sino que siguen el sentido de las arquivoltas.



Figura 13. Fachada de la catedral de Reims.

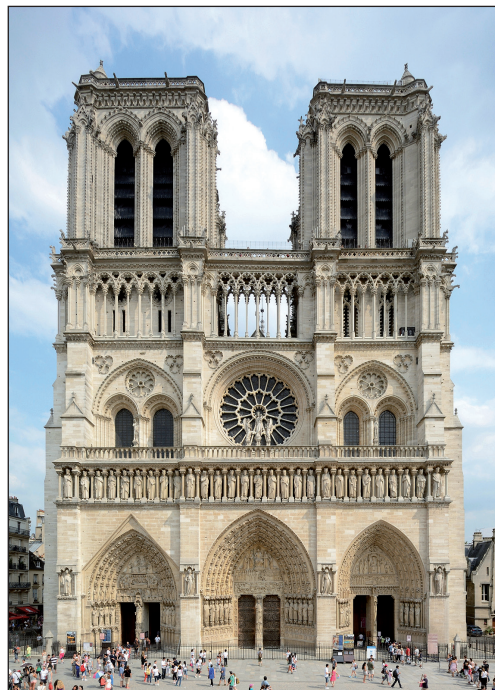


Figura 14. Fachada de la catedral de Notre Dame en París. Nueva.

3.2. *El proceso constructivo*

Las catedrales góticas se explican, desde hace tiempo, como la expresión más perfecta de la teología y de la cosmología medieval reflejada en piedra, producto de una filosofía pura que se elabora y expresa en el siglo XIII. Sin embargo, pocas son construidas a lo largo del tiempo en que estas ideas están vigentes, la mayor parte de ellas son empresas constructivas que requieren de medios materiales y humanos tan ingentes que se dilatan a lo largo de varios siglos, doscientos, trescientos años o más. Por tanto, gran parte de las catedrales no están construidas estrictamente en estilo *Gótico Clásico*, sino que combinan estilos diferentes, adiciones, sustituciones, reconstrucciones y todo tipo de intervenciones y alteraciones del pro-

yecto original, durante y después de que el edificio esté terminado. Es más, muchas han permanecido inacabadas hasta el siglo XIX o XX, época en la que se concluyeron siguiendo criterios, en muchos casos no del Gótico, sino del Neogótico. Otras sufrieron la devastación durante las dos Grandes Guerras Mundiales, de ahí que lo que contemplamos sea una reconstrucción fidedigna, aunque contemporánea.

Atendiendo a esta larga historia, propia de cada uno de los edificios, es como cobra auténtico sentido la interpretación de la catedral como resultado del empeño de toda una comunidad en su conjunto, como símbolo de las posibilidades de una ciudad, sostenidas en el tiempo, de su capacidad, de sus recursos y de su riqueza, pero también de sus dificultades, sus obstáculos y sus conflictos, así como de la búsqueda de prestigio, de sus utopías y quimeras. La historia de una catedral es inherente a su proyecto inicial, pero también lo es a sus interrupciones, sus sustituciones, destrucciones, reconstrucciones y reinterpretaciones. Sin embargo, es evidente que el Gótico se formuló a partir de la construcción de las catedrales francesas del *Gótico Clásico*, que tiene un periodo de construcción relativamente corto. Desde el *Primer Gótico* de *Saint-Denis* (figuras 1 y 2, capítulo 2), a lo largo de 1140 a 1220, la actividad constructiva en los territorios de la corona francesa, territorio de los Capetos, y sus regiones cercanas, lugares del dominio de los Plantagenet, fue febril, lo que favoreció que los progresos técnicos se fueran sucediendo con rapidez. Se ha calculado que en un siglo (1180-1270) se construyeron en Francia dieciocho catedrales. Esta agitada actividad hizo posible, por una parte, avanzar en soluciones constructivas concretas que se plasman en los diferentes edificios: se consigue el paso de la *bóveda sexpartita* a la *bóveda de crucería simple*, o la supresión de las *tribunas* gracias al descubrimiento y uso del *arbotante*. Esta nueva arquitectura fue conocida por sus contemporáneos como '*opus francigenum*' u obra francesa, también denominada como *nuevo estilo*.

Pero, además, estas grandes construcciones permitieron organizar el trabajo de una cantería —a construcción de una catedral—, de una forma racional y eficiente. Los constructores se reunieron primero en logias y más tarde en gremios, lo que permitió una división e integración del trabajo, la especialización y una coordinación de las actividades, por lo que las obras pudieron avanzar con rapidez. Por ejemplo, la *catedral de Chartres* se inicia en 1194 tras el incendio de la catedral antigua y en 1220 ya se había terminado (figura 7, capítulo 2). Sirva también como referencia, ya fuera del territorio francés, la *catedral de Salisbury*, iniciada en 1220 y concluida en 1266 (figura 5, capítulo 3).

La rapidez y la efervescencia de esta primera formulación del estilo Gótico en los monumentos franceses de la Île-de-France, se produce gra-

cias a la asociación de intereses entre los obispos y los cabildos catedralicios con los propios de los monarcas Capetos. Estos primeros edificios están promovidos por los obispos y por los propios monarcas, ya que todos ellos legitiman, de forma simbólica, la primacía del poder de la monarquía. Se trata, por tanto, de una arquitectura promovida por el poder religioso representado por el cabildo, y por el poder temporal representado por la monarquía. Es una arquitectura opuesta de forma radical a otras notables arquitecturas que también presentan unos principios estéticos y filosóficos renovados frente al mundo románico, es decir, los monasterios cistercienses y, por tanto, opuesta a otra importante organización, la de las abadías. Nos hallamos, pues, ante dos concepciones diferentes de la arquitectura y de la estructura social.

A partir de estas primeras manifestaciones se produce la recepción del estilo Gótico en otros territorios europeos, en donde se aplica a edificios ya existentes. Un motivo habitual es la renovación obligada por los daños sufridos en estructuras arquitectónicas anteriores, normalmente románicas, por ejemplo, la ya mencionada *catedral de Chartres* tras su incendio en 1194, o la *catedral de Canterbury* que sufre también un episodio análogo en 1174. La renovación de un edificio inconcluso del Primer Gótico, con respecto a sus etapas finales, tal y como sucedió en la abadía de *Saint-Denis*. Pero también la construcción de edificios de nueva planta, como ocurrió con la *catedral de Sevilla*, cuya construcción fue decidida por el cabildo en 1401, ocupando la planta de la antigua mezquita de la ciudad islámica, y otras catedrales castellanas más tardías. El empeño suele estar claro: construir una iglesia más grande y más bella, “*que los que la viesan acabada nos hagan por locos*”, tal y como manifestó el cabildo sevillano.

Así pues, se puede decir que la catedral transcendía al propio significado religioso, litúrgico y organizativo de la propia Iglesia, llegando a ser un proyecto colectivo en el cual toda la sociedad se sentía implicada, aunque no necesariamente de forma positiva, pues muchas veces la ciudad y sus habitantes sufrieron de forma negativa el elevado coste de las obras. Solo en Amiens se formaliza un contrato de colaboración, del que existe una prueba documental, entre el cabildo y los ciudadanos, para erigir una nueva catedral, cuyo viejo edificio románico había sufrido un devastador incendio en 1220, aunque conservamos textos de la época que avalan esta visión, como las palabras de Robert de Torigni en 1114, respecto a la construcción de Chartres: “*Es un espectáculo extraordinario, todo el mundo caballero, burgués y campesino, corre a Chartres para tener el honor de trabajar para Notre Dame*”.

De forma general, se puede afirmar que eran los obispos o las autoridades eclesiásticas, es decir todo el cabildo catedralicio, quienes financia-



Figura 15. Miniatura de La vida del muy noble conde Gerard de Rousillon (1448). Representa a constructores de catedrales.



Figura 16. Jan Van Eyck Dibujo de Santa Barbara. Representa la construcción de un edificio gótico.

ban la construcción básica de la catedral, la nave central y el ábside y que, tanto en el desarrollo del Gótico como en su amplia difusión, fue definitiva la intervención de los obispos, quienes encargaban y decidían la reconstrucción o construcción de la catedral bajo la novedosa arquitectura gótica. Recordemos la intervención decisiva del abad Suger en *Saint-Denis*, del arzobispo Henry de Suley en la *catedral de Bourges*, o del obispo Mauricio en la *catedral de Burgos*. Aunque no podemos olvidar la íntima relación de estos personajes con los monarcas, por ejemplo, el abad Suger había sido compañero de estudios del futuro rey Luis VI, amistad que perduró hasta la muerte del monarca, siendo Suger su consejero político y su regente, además del mejor mentor de la monarquía.

Pero la catedral no fue, en sentido estricto, un espacio público, sino un espacio altamente privatizado. Los nobles, el monarca y la burguesía financiaban una gran parte de la construcción gótica, así como su decoración, y en su mayoría lo hacían adquiriendo los derechos sobre una zona del edi-