

LA HISTORIA DEL

# Arte



E. H. GOMBRICH

LA HISTORIA DEL  
Arte

 **CONACULTA**

  
**EDITORIAL DIANA**  
MEXICO

## Índice de capítulos

- PREFACIO 7
- INTRODUCCIÓN  
El arte y los artistas 15 → 24
- 1 EXTRAÑOS COMIENZOS  
Pueblos prehistóricos y primitivos; América antigua 39 → 16
- 2 ARTE PARA LA ETERNIDAD  
Egipto, Mesopotamia, Creta 55 — 20
- 3 EL GRAN DESPERTAR  
Grecia, del siglo VII al V a.C. 75 → 24
- 4 EL REINO DE LA BELLEZA  
Grecia y el mundo griego, del siglo IV a.C. al I 99 → 18
- 5 CONQUISTADORES DEL MUNDO  
Romanos, budistas, judíos y cristianos, del siglo I al IV 117 → 16
- 6 UNA DIVISIÓN DE CAMINOS  
Roma y Bizancio, del siglo V al XIII 133 → 10
- 7 MIRANDO A ORIENTE  
Islam, China, del siglo II al XIII 143 → 14
- 8 EL ARTE OCCIDENTAL EN EL CRISOL  
Europa, del siglo VI al XI 157 → 14
- 9 LA IGLESIA MILITANTE  
El siglo XII 171 → 14
- 10 LA IGLESIA TRIUNFANTE  
El siglo XIII 185 → 22
- 11 CORTESANOS Y BURGUESES  
El siglo XIV 207 → 20
- 12 LA CONQUISTA DE LA REALIDAD  
Primera mitad del siglo XV 223 → 20
- 13 TRADICIÓN E INNOVACIÓN, I  
Segunda mitad del siglo XV en Italia 247 → 24
- 14 TRADICIÓN E INNOVACIÓN, II  
El siglo XV en el norte 269 → 22
- 15 LA CONSECUCIÓN DE LA ARMONÍA  
Toscana y Roma, primera mitad del siglo XVI 287 → 18
- 16 LUZ Y COLOR  
Venecia y la Italia septentrional, primera mitad del siglo XVI 325 → 30

17	EL CURSO DEL NUEVO APRENDIZAJE Alemania y Países Bajos, primera mitad del siglo XVI	341 → 16
18	UNA CRISIS EN EL ARTE Europa, segunda mitad del siglo XVI	361 - 20
19	VISIÓN Y VISIONES La Europa católica, primera mitad del siglo XVII	387 → 26
20	EL ESPEJO DE LA NATURALEZA Holanda, siglo XVII	413 → 26
21	EL PODER Y LA GLORIA, I Italia, segunda mitad del siglo XVII y siglo XVIII	435 → 22
22	EL PODER Y LA GLORIA, II Francia, Alemania y Austria, final del siglo XVII y primera mitad del XVIII	447 → 12
23	LA EDAD DE LA RAZÓN Inglaterra y Francia, siglo XVIII	457 → 10
24	LA RUPTURA DE LA TRADICIÓN Inglaterra, América y Francia, final del siglo XVIII y primera mitad del XIX	475 → 18
25	REVOLUCIÓN PERMANENTE El siglo XIX	499 → 24
26	EN BUSCA DE NUEVAS CONCEPCIONES Final del siglo XIX	535 → 36
27	ARTE EXPERIMENTAL Primera mitad del siglo XX	557 → 22
28	UNA HISTORIA SIN FIN El triunfo de las vanguardias Otro cambio de marea El pasado cambiante	599 → 42 618 → 19 626 → 8
	Nota sobre libros de arte	638
	Tablas cronológicas	655
	Mapas	664
	Directorio de museos y galerías de las ilustraciones	670
	Índice	674
	Agradecimientos	687

Primera impresión de la decimosexta edición inglesa, aumentada, corregida y rediseñada por Phaidon Press Limited en 1995: octubre de 1999

Publicado originalmente en 1950

Segunda edición 1950

Tercera edición 1951

Cuarta edición 1952

Quinta edición 1953

Sexta edición 1954

Séptima edición 1955

Octava edición 1956

Novena edición 1958

Décima edición 1960

Reimpreso en 1961, 1962, 1963, 1964

Decimoprimera edición (revisada y aumentada) 1966

Reimpreso en 1966, 1967 (tres veces), 1968

Decimosegunda edición (aumentada y rediseñada) 1972

Reimpreso en 1972, 1973, 1974, 1975, 1976

Decimotercera edición (revisada y aumentada) 1978

Reimpreso en 1979, 1981, 1982, 1983

Decimocuarta edición (aumentada y rediseñada) 1984

Reimpreso en 1985, 1986, 1987, 1988

Decimoquinta edición (revisada y aumentada) 1989

Reimpreso en 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995

DERECHOS RESERVADOS ©

Título original: THE STORY OF ART.

Traducción: Rafael Santos Torroella.

Copyright © 1950, 1958, 1960, 1966, 1972, 1978, 1984, 1989, 1995, Phaidon Press Limited.

Copyright © del texto, 1950, 1958, 1960, 1966, 1972, 1978, 1984, 1989, 1995, E.H. Gombrich.

Esta edición es publicada en coedición por Editorial Diana, S.A. de C.V. Roberto Gayol 1219, Colonia del Valle, México, D.F. 03100, en unión con El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones. Con la autorización de Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saints Street, Londres, N1 9PA, Reino Unido.

ISBN 968-13-3200-8 Editorial Diana, S.A. de C.V.

ISBN 970-18-3032-6 Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,

Dirección General de Publicaciones.

*Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de Phaidon Press Limited.*

IMPRESO EN HONG KONG - PRINTED IN HONG KONG

# 8

## EL ARTE OCCIDENTAL EN EL CRISOL

*Europa, del siglo VI al XI*

Habíamos dejado la historia del arte occidental en el período de Constantino y en los siglos en que fue amoldado al precepto del papa Gregorio el Grande, el cual declaró que las imágenes eran útiles para enseñar a los seglares la palabra sagrada. El período que viene a continuación de esta primitiva época cristiana, tras el colapso del Imperio romano, es conocido generalmente con el poco halagüeño nombre de edad de las tinieblas. Llamamos tenebrosa a esta época, en parte para dar a entender que las gentes que vivieron durante esos siglos de migraciones, guerras y cataclismos estuvieron sumergidas en la oscuridad y poseyeron muy pocos conocimientos que las guiaran; pero dicha designación también implica que, en cuanto a nosotros, es más bien escaso el conocimiento que poseemos acerca de esos siglos confusos que siguieron a la caída del mundo antiguo, y precedieron el nacimiento de los países europeos en forma aproximada a como actualmente los conocemos. No existen, claro está, límites fijos de tal período, pero para nuestros propósitos podemos decir que duró casi cinco siglos, aproximadamente desde 500 hasta 1000. Quinientos años suponen un dilatado lapso en el cual pudieron ocurrir muchas cosas, como efectivamente ocurrieron.

Pero lo más interesante es que esos años no vieron la aparición de ningún estilo claro y uniforme, sino más bien el conflicto de un gran número de estilos diferentes que sólo empezaron a conciliarse hacia final de dicha época. A quienes conocen algo de la historia de la edad de las tinieblas esto apenas podrá sorprenderles. No fue solamente oscuro este período, sino hecho a retazos, con tremendas diferencias entre las gentes y los estamentos sociales. Durante esos cinco siglos existieron hombres y mujeres, particularmente en monasterios y conventos, que amaron el saber y el arte, y que sintieron gran admiración por aquellas obras del mundo antiguo que habían sido conservadas en bibliotecas y tesorías. A veces, esos monjes o clérigos ilustrados ocuparon posiciones influyentes en las cortes de los poderosos y trataron de hacer revivir las artes que admiraban. Pero con frecuencia su tarea resultaba inutilizada por las nuevas guerras e invasiones de los asaltantes armados del norte, cuyas opiniones acerca del arte eran muy distintas. Las diversas tribus teutónicas, godos, vándalos, sajones, daneses y vikingos, que recorrieron en incursiones y pillajes continuos toda Europa, eran consideradas bárbaras por cuantos apreciaban las producciones literarias y artís-





100

Iglesia de Todos los Santos, Earls Barton, Northamptonshire, h. 1000

Torre sajona que imita una construcción de madera.

101

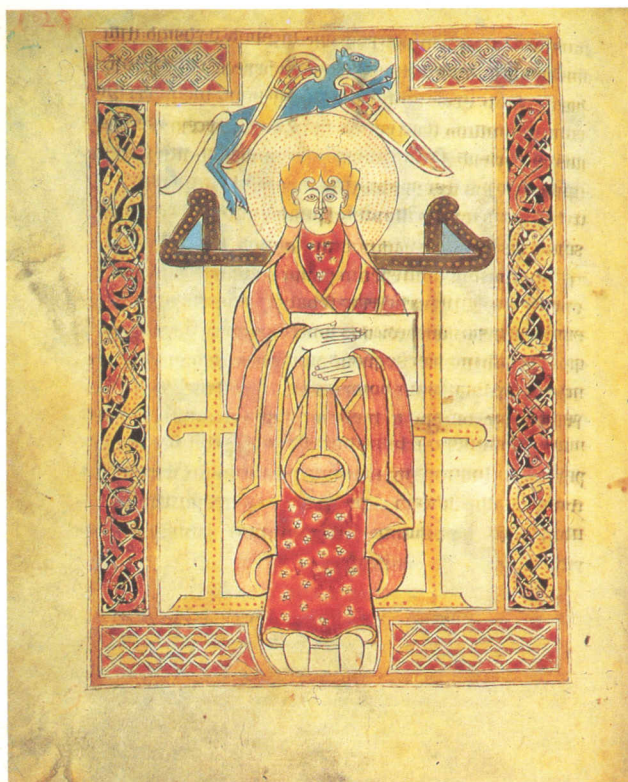
Cabeza de dragón, h. 820.

Talla en madera hallada en Oseberg, Noruega; 51 cm de altura; colección de la Universidad, Oslo.

ticas de griegos y romanos. En cierto modo, eran bárbaras en realidad; pero esto no quiere decir que carecieran del sentido de la belleza y de un arte propio. Contaban con hábiles artesanos expertos en labrar los metales y con tallistas excelentes comparables a los de los maoríes de Nueva Zelanda (pág. 44, ilustración 22). Gustaban de los esquemas complicados en los que insertaban retorcidos cuerpos de dragones o pájaros entrelazados misteriosamente. Ignoramos dónde surgieron con exactitud esos esquemas del siglo VII ni qué significaban, pero no es improbable que las ideas de esas tribus teutónicas acerca del arte se asemejasen a las de las tribus primitivas de cualquier otra parte. Existen razones para creer que también ellas consideraban esas imágenes como medio de producir efectos mágicos y exorcizar los espíritus malignos. Las figuras de dragones talladas en los trineos y barcos vikingos dan buena idea del carácter de este arte (ilustración 101). Es fácil imaginar que esas amenazadoras cabezas de monstruos eran algo más que decoraciones inocentes. En efecto, sabemos que existieron leyes entre los vikingos noruegos que exigían del capitán del barco que quitara esas figuras antes de regresar a su puerto «para que no asusten a los espíritus del país».

Los monjes y misioneros en la céltica Irlanda y la sajona Inglaterra procuraron adaptar las tradiciones de esos artesanos nórdicos a las tareas del arte cristiano. Construyeron en piedra iglesias y campanarios imitando las estructuras de madera utilizadas por los artesanos locales (ilustración 100), pero los más maravillosos monumentos de la consecución de tal propósito son algunos de los manuscritos realizados en Inglaterra e Irlanda durante los siglos VII y

185-70-14 [20-1-10]



102

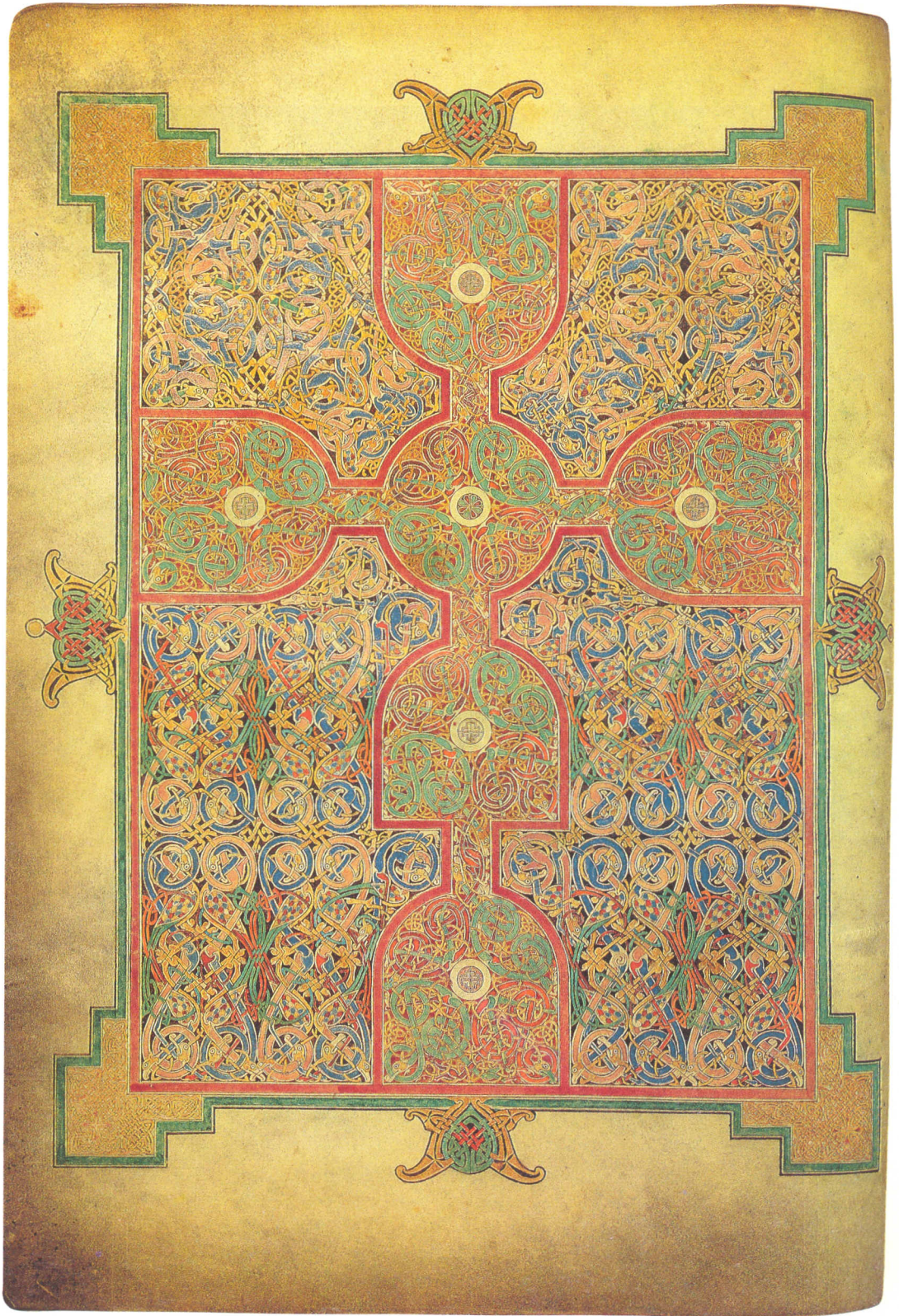
*San Lucas*, h. 750.Del manuscrito de un  
evangelio;  
Stiftsbibliothek,  
St. Gallen.

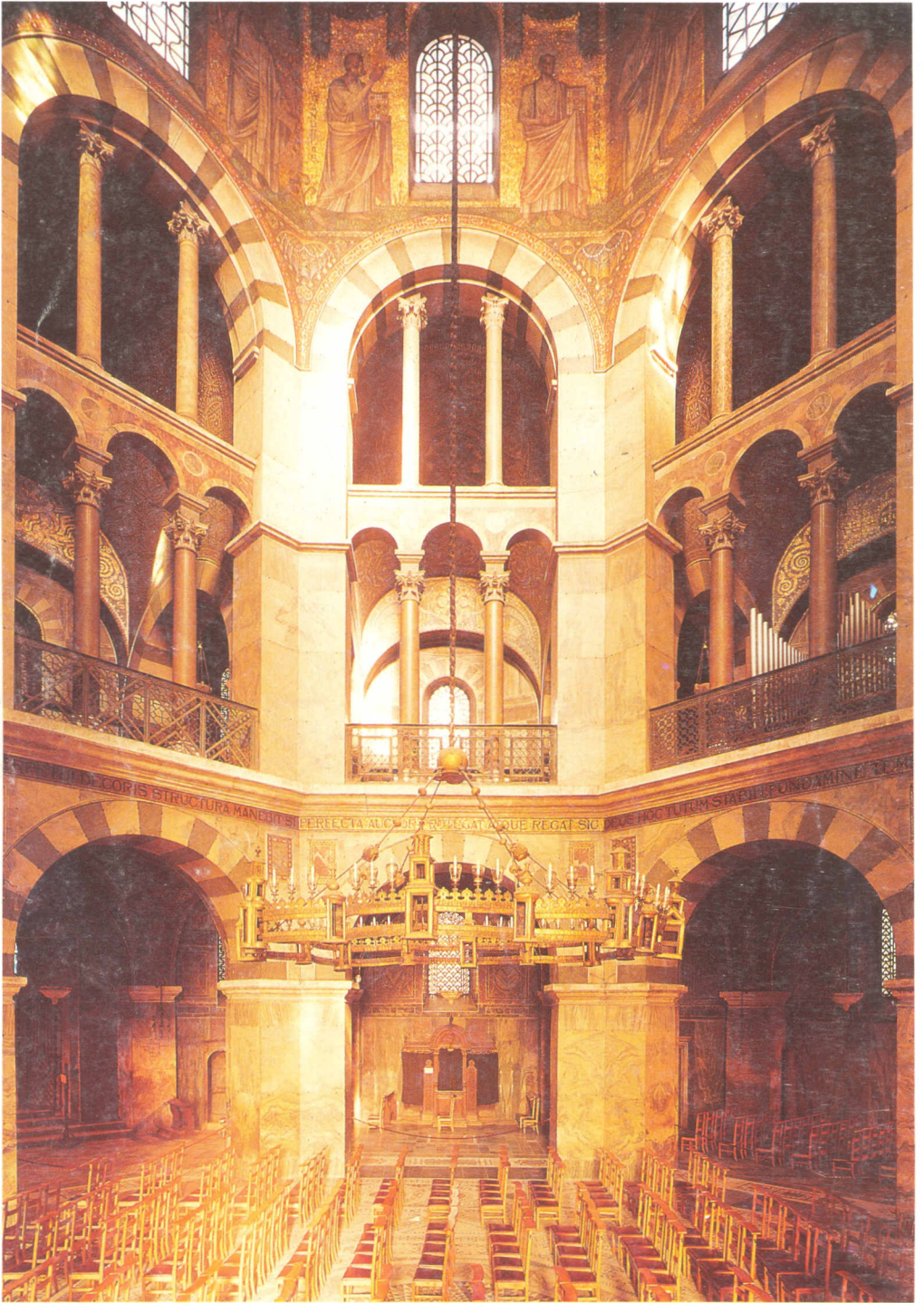
VIII. La ilustración 103 es una página del *Evangelario de Lindisfarne*, compuesto en Northumbria poco antes de 700. Muestra una cruz que incluye un encaje increíblemente rico en dragones o serpientes destacándose sobre un fondo aún más complicado. Resulta tentador tratar de descubrir la continuidad a través de este enrevesado laberinto de formas retorcidas y seguir las colas de esos cuerpos entrelazados. Aún más sorprendente es observar que el resultado no es confuso, sino que los diversos esquemas se corresponden entre sí y forman una completa armonía de dibujo y de color. Cuesta trabajo creer que haya podido haber alguien capaz de concebir un esquema semejante y de tener la paciencia y la perseverancia de realizarlo. Esto demostraría, si fuera preciso, que los artistas que cultivaron su tradición nativa no carecían de habilidad o de técnica.

103

Página del *Evangelario  
de Lindisfarne*, h. 698.Biblioteca Británica,  
Londres.

Uno de los aspectos más sorprendentes surge de observar de qué modo han sido representadas las figuras humanas por esos artistas en los manuscritos ilustrados de Inglaterra e Irlanda. No parecen, en realidad, figuras humanas, sino más bien un conjunto de esquemas lineales obtenidos de formas humanas (ilustración 102). Puede verse que el artista ha utilizado algún modelo que halló en una vieja Biblia, trasformándolo de acuerdo con sus gustos. Cambió los pliegues del vestido por algo semejante a cintas entrelazadas, los bucles del pelo y hasta las orejas en volutas, y convirtió el conjunto del rostro en una máscara rígida. Estas figuras de evangelistas y de santos parecen casi tan rígidas y extrañas como ídolos primitivos, revelando que los artistas que se educaron en la tradición de





su arte nativo hallaron difícil adaptarse a las nuevas exigencias de los libros cristianos. Pero, no obstante, sería equivocado considerar tales pinturas como meramente rudimentarias. El adiestramiento de la mano y de los ojos que los artistas habían heredado, y que les permitía realizar un hermoso esquema sobre la página, les ayudó a introducir un nuevo elemento en el arte occidental. Sin esta influencia, dicho arte pudo haberse desarrollado en una dirección similar a la del arte bizantino. Gracias al encuentro de dos tradiciones, la clásica y la de los artistas nórdicos, algo enteramente nuevo comenzó a pergeñarse en la Europa occidental.

El conocimiento de las antiguas producciones del arte clásico no se perdió del todo. En la corte de Carlomagno, quien se consideraba como el sucesor de los emperadores romanos, la tradición del arte romano fue afanosamente revivida. La iglesia que Carlomagno hizo construir alrededor de 800 en Aquisgrán (ilustración 104) es como una fiel copia de una iglesia famosa que se había edificado en Rávena unos tres siglos antes.

Ya hemos visto que nuestra moderna noción de que un artista debe ser original no fue en modo alguno compartida por la mayoría de los pueblos del pasado. Un maestro egipcio, chino o bizantino se habría asombrado ante tal exigencia. Ningún artista medieval del Occidente europeo habría comprendido por qué tenía que crear nuevos modos de planear una iglesia, dibujar un cáliz o representar escenas de la historia sagrada cuando tan bien habían servido a tal propósito los modos antiguos. El piadoso donante que deseaba dedicar un nuevo altar a una reliquia sagrada de un santo patrón, no sólo intentaba procurarse los materiales más preciosos que se hallaran a su alcance, sino que intentaba suministrar también al maestro que había de ejecutar su encargo un antiguo y venerado ejemplo de cómo debía ser interpretada correctamente la leyenda del santo. El artista no tenía por qué sentirse cohibido por encargos de tal índole, pues le quedaba campo de acción suficiente para demostrar que era un verdadero maestro y no un chapucero.

Tal vez podamos comprender mejor esta actitud si pensamos en nuestro propio criterio respecto a la música. Si le pedimos a un músico que toque en una boda, no esperamos de él que componga algo nuevo para tal ocasión, ni más ni menos que el cliente medieval tampoco esperaba una nueva creación cuando encargaba un cuadro que representase la natividad. Nosotros indicamos el tipo de música que deseamos y el alcance de la orquesta o del coro que podemos permitirnos, con lo que aún queda por cuenta del músico producir una interpretación maravillosa de una obra maestra antigua o una mezcla de motivos. Y exactamente lo mismo que dos músicos igualmente grandes pueden interpretar la misma pieza de modo muy distinto, así también dos grandes maestros medievales podían realizar obras de arte muy diferentes con el mismo tema, e incluso con el mismo antiguo modelo. Un ejemplo aclarará el caso más todavía.

104

Catedral de  
Aquisgrán,  
consagrada en 805.



105

*San Mateo*, h. 800.  
De un evangelio  
manuscrito,  
probablemente  
pintado en Aquisgrán;  
Museo de Arte  
Histórico, Viena.

La ilustración 105 muestra una página de la Biblia realizada en la corte de Carlomagno. Representa la figura de san Mateo escribiendo el evangelio. Ha sido costumbre en los libros griegos y romanos incluir el retrato del autor en la primera página, y éste del evangelista escribiendo debe ser una copia extraordinariamente fidedigna de ese tipo de retratos. La manera en que el santo está envuelto en su toga, al estilo clásico, así como el modo en que se halla modelada su cabeza con diversas manchas de luz y de color, nos convencen de que el artista medieval hizo cuanto pudo para reproducir un venerado modelo.

El pintor de otro manuscrito del siglo IX (ilustración 106) probablemente tuvo delante el mismo o un muy similar ejemplo de la primitiva época cristiana. Podemos comparar las manos: la izquierda, sosteniendo un cuerno de tinta y apoyada sobre el facistol; la derecha, cogiendo la pluma; podemos comparar los pies y hasta el ropaje en torno a las rodillas. Pero mientras que el artista de la ilustración 105 se ha esforzado en copiar el original tan fielmente como le fue posible, el artista de la ilustración 106 debió preferir una interpretación distinta. Tal vez no quiso representar al evangelista como un apacible erudito sentado tranquilamente en su estudio. Para él, san Mateo era un hombre inspirado, que ponía por escrito la palabra del Dios. Fue un acontecimiento extraordinariamente importante y significativo en la historia de la humanidad que él quisiera reflejar, y que lograra transmitir, algo de su propia sensación de temor y excitación a través de esta figura de un hombre escribiendo. No son simples tosquedad e ignorancia las que le hicieron dibujar al santo con ojos desorbitados y salientes, y con manos enormes. Se propuso comunicarle una expresión de concentración intensa. Las mismas pinceladas de los ropajes y del fondo parece como si hubieran sido sumidas en una especie de agitación profunda. Considero que esta impresión se debe en parte al placer que evidentemente sentía el artista al aprovechar cualquier oportunidad

106

*San Mateo*, h. 830.  
De un evangelio  
manuscrito,  
probablemente  
pintado en Reims;  
Biblioteca Municipal,  
Épernay.



para dibujar líneas ensortijadas y pliegues zigzagueantes. Pudo haber existido algo en el original que le sugiriera este procedimiento, pero probablemente atraía esto al artista medieval porque le recordaba aquellas cintas y rasgos entrelazados que habían sido la mayor conquista del arte nórdico. En pinturas como ésta, observamos el nacimiento de un nuevo estilo medieval, que hizo posible para el arte algo que ni el antiguo oriental ni el clásico habían realizado: los egipcios plasmaron lo que *sabían* que existía; los griegos, lo que *veían*; los artistas del medievo aprendieron a expresar lo que *sentían*.

No se puede hacer justicia a ninguna obra de arte medieval sin tener presente este propósito, pues esos artistas no se proponían crear una imagen convincente de la naturaleza o realizar obras bellas, sino que deseaban comunicar a sus



107

*El Cristo lavando los pies a los apóstoles, h. 1000.*

*Del Libro de los evangelios, de Otto III; Biblioteca Nacional Bávara, Munich.*

hermanos en la fe el contenido y el mensaje de la historia sagrada. Y en esto acaso fueron más afortunados que muchos de los artistas anteriores o posteriores. La ilustración 107 pertenece a un *Libro de los evangelios* que fue ilustrado (o iluminado) en Alemania más de un siglo después, alrededor de 1000. Representa el incidente relatado en el evangelio de Juan (13, 8-9), cuando el Cristo lavó los pies a sus discípulos tras la última cena:

Le dice Pedro: «No me lavarás los pies jamás.» Jesús le respondió: «Si no te lavo, no tienes parte conmigo.» Le dice Simón Pedro: «Señor, no sólo los pies, sino hasta las manos y la cabeza.»

Esta conversación era lo único que le importaba al artista. Representar la habitación en donde la escena tenía lugar era irrelevante para él; incluso podría ser que ella desviara la atención del significado interno del acontecimiento. En cambio, situó las figuras principales contra un fondo dorado, luminoso y plano, sobre el que los gestos de los protagonistas resaltan como una inscripción solemne: la actitud implorante de san Pedro, el gesto calmado con que el Cristo imparte su enseñanza. A la derecha un discípulo se saca las sandalias, otro acerca un recipiente, los demás se apiñan detrás de san Pedro. Todas las miradas se dirigen al centro de la escena con rigidez, dándonos así la sensación de que allí está sucediendo algo de infinita importancia. ¿Qué más da si la redondez de la jofaina no es regular o que el pintor tuviera que dislocar la pierna de san Pedro y adelantar un poco la rodilla para que su pie apareciese claramente en el agua? Lo

que le interesaba expresar era el mensaje de la humildad divina, y esto fue lo que transmitió.

Resulta interesante detenernos por un instante para mirar hacia atrás, en el tiempo, otra escena que también representa un lavado de pies: el vaso griego pintado en el siglo V a.C. (pág. 95, ilustración 58). Fue en Grecia donde se descubrió el arte de mostrar «los movimientos del alma», y aunque el artista medieval interpretó su propósito de modo muy distinto, sin la herencia griega la Iglesia nunca habría podido hacer uso de las pinturas para sus propios fines.

Recordemos las palabras del papa Gregorio el Grande: «La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer» (pág. 135). Esta búsqueda de claridad aparece no sólo en las ilustraciones pintadas, sino también en esculturas como las del panel de una puerta de bronce que fue encargada para la iglesia alemana de Hildesheim poco después de 1000 (ilustración 108). Presenta al Dios acercándose a Adán y Eva después del pecado original. No hay nada en este relieve que no pertenezca estrictamente al relato bíblico; pero esta concentración de los objetos tratados hace que las figuras se destaquen con la mayor nitidez sobre la lisura del fondo, y casi leemos lo que dicen sus actitudes: el Dios señala a Adán, Adán a Eva, y Eva a la serpiente que está en el suelo. La traslación de la culpa y el origen del pecado están expresados con tanta claridad y tan intensamente que de inmediato olvidamos que las proporciones de las figuras tal vez no sean muy correctas, ni los cuerpos de Adán y Eva bellos según nuestra concepción.

108

*Adán y Eva después de la caída*, h. 1015

De las puertas de bronce de la catedral de Hildesheim.





No hay que suponer, sin embargo, que todo el arte de este período existiera exclusivamente para servir a ideas religiosas. No sólo se construyeron iglesias en el medioevo, sino también castillos, y los barones y señores feudales a quienes pertenecían los castillos también contrataban a artistas de vez en cuando. El motivo por el que somos propensos a olvidar estas obras cuando hablamos del arte del alto medioevo es simple: los castillos eran destruidos a menudo, mientras que las iglesias eran conservadas. El arte religioso era tratado, en su conjunto, con mayor respeto, y cuidado con más esmero que las simples decoraciones de las estancias privadas. Cuando éstas quedaban anticuadas, eran retiradas y des-

109, 110

*Tapiz de Bayeux,*  
h. 1080.

El rey Harold prestando juramento al duque Guillermo de Normandía y, luego, regresando a Inglaterra; friso, 50 cm de altura; Museo de Tapices, Bayeux.

truidas, al igual que sucede hoy día. Pero, afortunadamente, un gran ejemplo de este último tipo de arte ha llegado hasta nosotros, porque se conservó en una iglesia. Es el famoso *Tapiz de Bayeux*, ilustrado con la historia de la conquista normanda. Ignoramos cuándo se ejecutó exactamente este tapiz, pero muchos especialistas están de acuerdo en que fue mientras estuvo vivo el recuerdo de las escenas que en él se reproducen, acaso alrededor de 1080. El tapiz es una crónica gráfica del tipo de las que ya conocemos del arte romano y del antiguo Oriente (la Columna de Trajano, por ejemplo, págs. 122 y 123, ilustraciones 77 y 78), esto es, la narración de una campaña y una victoria, la cual fue plasmada con maravillosa vivacidad. En la ilustración 109 podemos ver, según nos dice la inscripción, cómo prestó Harold su juramento a Guillermo, y en la ilustración 110 cómo regresa a Inglaterra. El modo de contar la historia no podía ser más claro: vemos a Guillermo sentado en su trono contemplando cómo pone Harold su mano sobre las reliquias santas para prestar juramento de fidelidad, juramento del cual se sirvió Guillermo como pretexto para sus aspiraciones sobre Inglaterra. Mis preferencias particulares son para la figura de hombre que se halla en el balcón de la escena siguiente, el cual coloca su mano sobre los ojos para otear la llegada del barco de Harold. Ciertamente, sus brazos y sus dedos parecen un tanto extraños, y todas las figuras de la escena como insólitos y pequeños muñecos, que no están dibujados con la seguridad de los asirios y romanos. Cuando el artista medieval de esa época carecía de modelo que copiar, dibujaba en cierto modo como un niño, pero hacer lo que él hacía no resulta fácil en absoluto. Refiere la narración épica con una economía de medios y con tal concentración en lo que a él le parecía importante, que el resultado final resulta más impactante que los reportajes actuales en prensa o televisión.

El hermano Rufillus trazando la letra R, siglo XIII.

Detalle de un manuscrito iluminado; Fundación Martin Bodmer, Ginebra.



# 9

## LA IGLESIA MILITANTE

*El siglo XII*

Las fechas son clavos indispensables para colgar el tapiz de la historia. Ya conocida la fecha de 1066, hagamos uso de ella en tal sentido. Ningún edificio completo ha sobrevivido en Inglaterra del período sajón, y existen muy pocas iglesias de la época anterior en otras partes de Europa. Pero los normandos que desembarcaron en Inglaterra llevaron consigo un estilo arquitectónico ya desarrollado, que se conformó en Normandía y en otros lugares durante su generación. Los obispos y los nobles, que eran los nuevos señores feudales de Inglaterra, comenzaron pronto a ejercer su poder fundando abadías y monasterios. El estilo en que se erigieron esas construcciones se conoce con el nombre de estilo normando en Inglaterra, y estilo románico en el continente. Floreció durante más de un siglo después de la invasión normanda.

No es fácil imaginar hoy lo que significaba una iglesia para la gente de aquella época. Tan sólo en algunas antiguas villas de regiones agrícolas podemos vislumbrar algo de su importancia. La iglesia era a menudo el único edificio de piedra de los alrededores, la única estructura considerable en varios kilómetros a la redonda, y su campanario era un hito o señal para todos los que se acercaban desde lejos. En los domingos y durante los servicios divinos, todos los habitantes de la ciudad podían congregarse allí, y el contraste entre el elevado edificio con sus pinturas y sus tallas y las moradas humildes y primitivas en las que transcurrían las vidas de aquellas gentes debió ser abrumador. No es de extrañar que la comunidad entera se interesase en la construcción de estas iglesias y se enorgulleciera de su ornamentación. Hasta desde el punto de vista económico, la construcción de un monasterio, que exigía años, debió transformar a toda una ciudad. Extraer piedras de las canteras y transportarlas, levantar andamios adecuados, emplear artesanos ambulantes que traían consigo relatos de lejanos países, todo esto constituía un verdadero acontecimiento en días tan remotos.

La edad de las tinieblas no había borrado en modo alguno de su memoria el recuerdo de las primeras iglesias, las basílicas y las formas que utilizaron los romanos en sus construcciones. La planta, generalmente, era la misma: una nave central que conducía a un ábside o coro y dos o cuatro alas laterales. A veces, este simple plano se enriquecía con cierto número de adiciones. Algunos arquitectos preferían la idea de construir iglesias en forma de cruz y, así, agregaron lo que recibe el nombre de crucero entre el coro y la nave. La impresión



111

Iglesia benedictina de  
Murbach, Alsacia,  
h. 1160.  
Iglesia románica.

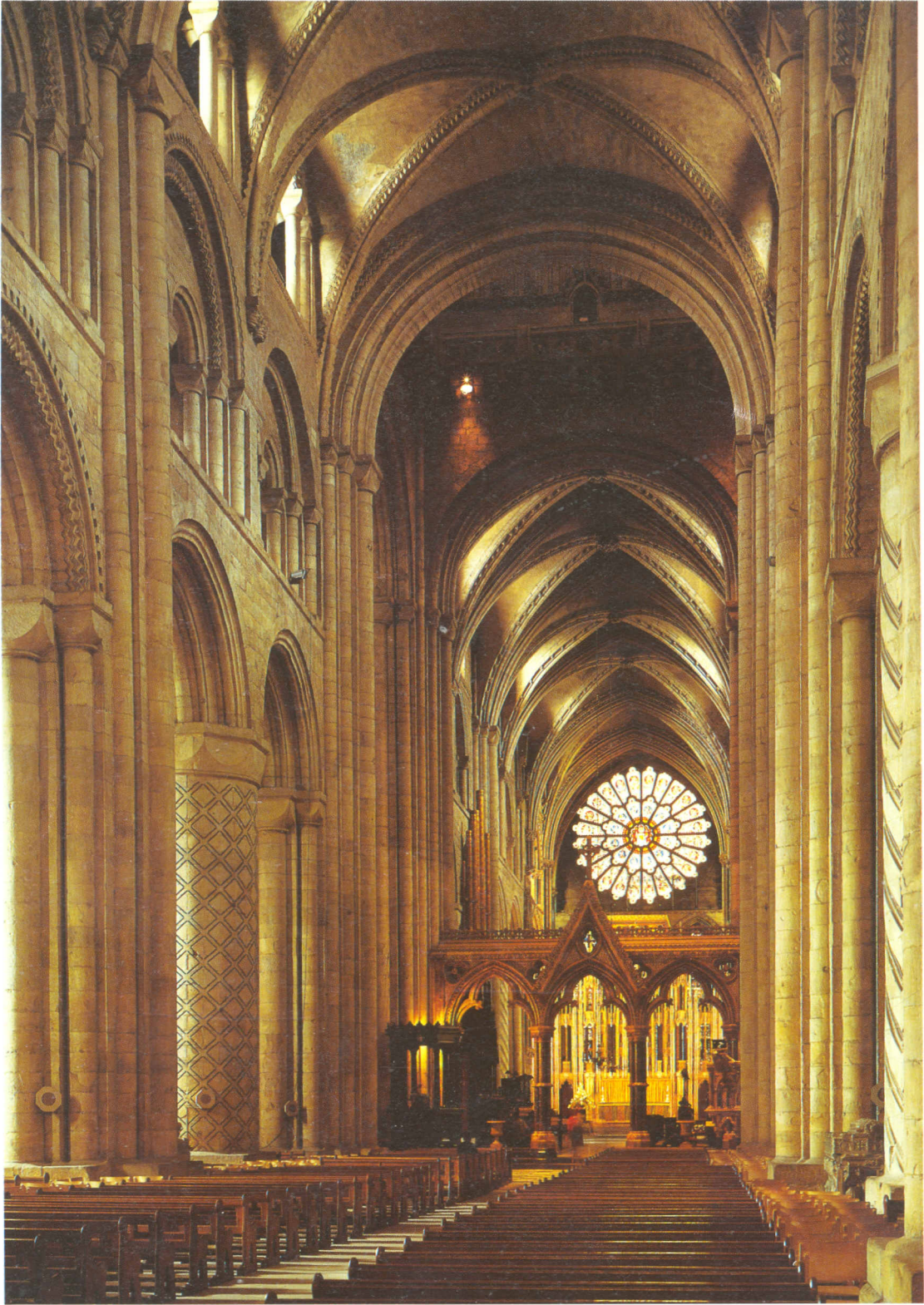
112

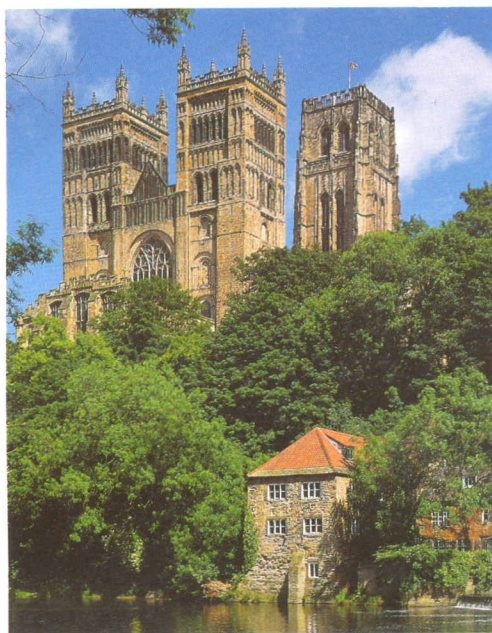
Catedral de Tournai,  
Bélgica, h. 1171-1213.  
La iglesia en la ciudad  
medieval.



general que producen estas iglesias normandas o románicas es, sin embargo, muy distinta de la de las antiguas basílicas. En las más primitivas de éstas se emplearon columnas clásicas que sostenían rectas cornisas. En las iglesias románicas y normandas hallamos por lo general arcos semicirculares que descansan sobre pilares macizos. La impresión de conjunto que estas iglesias producen, tanto desde dentro como desde fuera, es de compacta solidez. Hay en ellas escasa ornamentación, incluso escasos vanos, pero sí firmes y continuas paredes y torres, que nos recuerdan las fortalezas medievales (ilustración 111). Estos poderosos y casi retadores cúmulos de piedra erigidos por la Iglesia en tierras de campesinos y de guerreros que acababan de emanciparse de la forma de vida que habían odiado, parecen expresar la idea misma de la Iglesia militante, esto es, la idea de que aquí, sobre la tierra, misión de la Iglesia es combatir las fuerzas oscuras hasta que la hora del triunfo suene en el día del juicio final (ilustración 112).

Hubo un problema relacionado con la construcción de iglesias que preocupó





113, 114

Nave y pórtico oeste  
de la catedral de  
Durham, 1093-1128.  
Catedral normanda.

a todos los buenos arquitectos. Fue la tarea de dar a esos impresionantes edificios de piedra el digno remate de un techo también pétreo. Los techos de madera, que habían sido los usuales en las basílicas, carecían de dignidad y habían sido peligrosos por incendiarse fácilmente. El arte romano de abovedar tan espaciosas construcciones requería gran cantidad de conocimientos técnicos y de cálculos que, en gran parte, se habían perdido. Por ello, los siglos XI y XII se convirtieron en un período de experimentos incesantes. No era asunto de poca monta cubrir todo el vano de la nave principal con una bóveda. La solución más sencilla se diría que consistía en salvar la distancia a la manera de un puente sobre un río. Se construían enormes pilares a ambos lados para sostener las vigas de esos puentes. Pero pronto se vio claro que una bóveda de esta suerte tenía que quedar firmemente unida si no se quería que se hundiese, ya que el peso de las piedras era extremadamente grande. Para soportar esos pesos enormes, las paredes y los pilares tenían que ser contruidos más fuertes y macizos todavía. Se necesitaban grandes masas de piedra para esas primitivas bóvedas de túnel o de cañón.

Por ello, los arquitectos normandos comenzaron a intentar otro sistema. Vieron que realmente no era necesario hacer tan pesado todo el techo, pues bastaba con tener un cierto número de sólidas vigas que cubriesen la distancia para rellenar luego los intersticios con materiales más ligeros. Se advirtió que el mejor método para proceder así era extender las vigas o nervios cruzados entre los pilares, rellenando después los intersticios triangulares resultantes. Esta idea, que prontamente revolucionaría los sistemas de edificación, puede ser seguida retrocediendo hasta la catedral normanda de Durham (ilustración 114), aunque el arquitecto que planeó la primera bóveda con nervios para su sólido recinto interior (ilustración 113) apenas se dio cuenta de sus posibilidades técnicas.

Donde se empezaron a decorar las iglesias con esculturas fue en Francia. La



115

Fachada de la iglesia de St-Trophime, Arlés, h. 1180.

palabra actual decorar es un tanto engañosa. Todo cuanto perteneciera a la Iglesia tenía su función específica y debía responder a una idea concreta relacionada con el adoctrinamiento de la fe. El pórtico de finales del siglo XII de la iglesia de St.-Trophime en Arlés (sur de Francia) es uno de los ejemplos más completos de este estilo (ilustración 115). Su forma recuerda el principio del arco de triunfo romano (pág. 119, ilustración 74). Encima del dintel —llamado tímpano (ilustración 116)— muestra al Cristo en gloria, rodeado de los símbolos de los cuatro evangelistas. Esos símbolos, el león para san Marcos, el ángel para san Mateo, el toro para san Lucas y el águila para san Juan, proceden de la Biblia. En el Antiguo Testamento leemos la visión de Ezequiel (1, 4-12), en la que se describe el trono del Dios sostenido por cuatro criaturas con las cabezas de un hombre, un león, un toro y un águila.

Los teólogos cristianos creyeron que este pasaje se refería a los cuatro evangelistas, y que una visión semejante era oportuna a la entrada de una iglesia. En la parte baja del dintel vemos doce figuras sentadas, los doce apóstoles, y podemos distinguir, a la izquierda del Cristo, una hilera de personajes desnudos y encadenados: son los que han perdido sus almas y son conducidos al infierno. A la derecha del Cristo vemos a los bienaventurados con sus rostros vueltos hacia él, en glorificación eterna. Debajo observamos las rígidas figuras de los santos, cada uno de ellos señalado por su emblema, recordando a los fieles que pueden ser sus intercesores cuando sus almas se encuentren delante del último juez. De



116

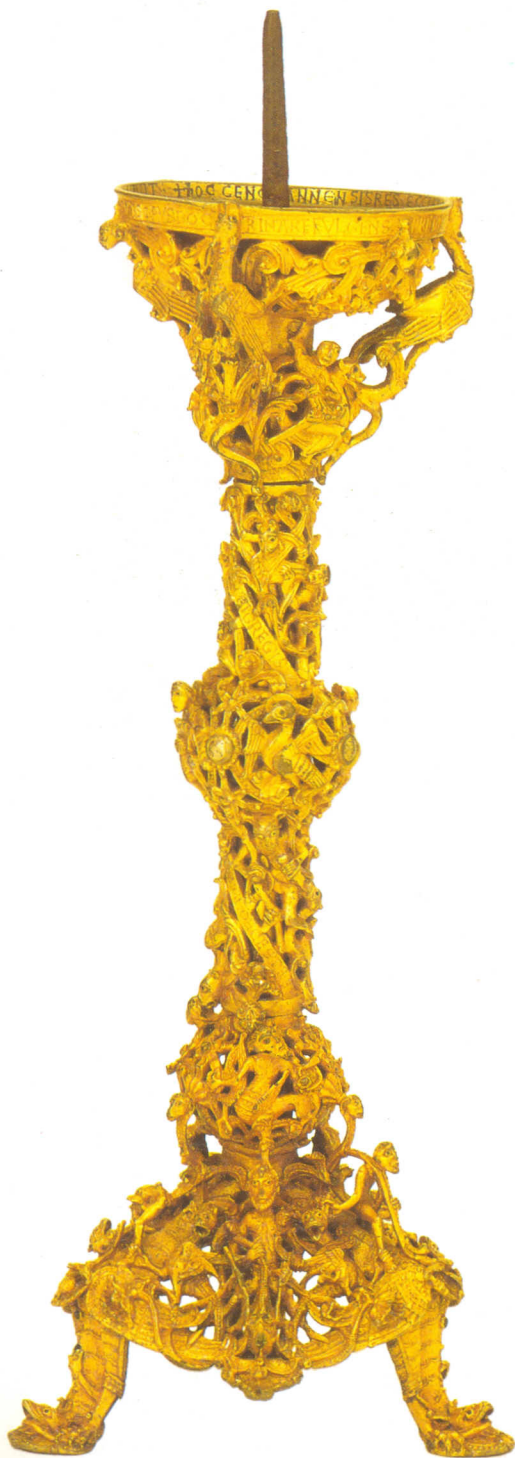
*El Cristo en gloria*  
Detalle de la  
ilustración 115.

este modo, las enseñanzas de la Iglesia acerca del destino final de las vidas humanas, aquí abajo, tomaban cuerpo en esas esculturas sobre el pórtico de una iglesia. Esas imágenes vivían en el espíritu de las gentes con mayor intensidad que las palabras del sermón pronunciado por el cura. Un poeta francés de finales del medievo, François Villon, ha descrito este efecto en los emotivos versos que escribió pensando en su madre:

Soy una mujer, vieja y pobre,  
ignorante de todo; no puedo leer;  
en la iglesia de mi pueblo me muestran  
un Paraíso pintado, con arpas,  
y un Infierno, en el que hierven las almas de los condenados;  
uno me alegra, me horroriza el otro.

No debemos esperar que tales esculturas parezcan tan naturales, ágiles y graciosas como las obras clásicas. Son más intensas, por su maciza solemnidad. Es mucho más fácil saber de un golpe de vista qué representan, y se ajustan mucho mejor a la grandiosidad del edificio.

Cada detalle, en el interior de la iglesia, era cuidadosamente estudiado en relación con su mensaje y su sentido. La ilustración 117 presenta un candelabro hecho para la catedral de Gloucester hacia 1110. Los monstruos y dragones



entrelazados de que se compone nos recuerdan las obras de la edad de las tinieblas (pág. 159, ilustración 101, y pág. 161, ilustración 103). Pero ahora se confiere un sentido más definido a esas formas misteriosas. Una inscripción latina en torno a su remate dice aproximadamente: «Este portador de luz es obra de la virtud; con su brillo predica la doctrina, para que el hombre no se entenebrezca en el vicio.» Y, en efecto, cuando penetramos con nuestros ojos en la selva de extrañas criaturas, no sólo encontramos otra vez (en la protuberancia del centro) los símbolos de los evangelistas que representan la doctrina, sino también figuras de hombres desnudos. Como Laoconte y sus hijos (pág. 110, ilustración 69), son asaltados por monstruos y serpientes; pero su lucha no es desesperada. «La luz que brilla en las sombras» puede hacerles triunfar sobre los poderes maléficos.

La pila bautismal de una iglesia en Lieja (Bélgica), labrada hacia 1113, nos proporciona otro ejemplo de la intervención de los teólogos aconsejando a los artistas (ilustración 118). Es de bronce y tiene en la parte central un relieve con el bautismo del Cristo, tema el más adecuado para una pila bautismal. Contiene inscripciones latinas que explican el sentido de cada figura; por ejemplo, leemos *Angelis ministrantes* (ministros angélicos) sobre las dos figuras que aguardan en la orilla del río Jordán

117

Candelabro de Gloucester, h. 1104-1113.

Bronce dorado, 58,4 cm de altura; Victoria and Albert Museum, Londres.

118

Reiner van Huy  
Pila bautismal,  
1107-1118.

Latón, 87 cm de  
altura; iglesia de St.-  
Barthélemy, Lieja.



para recibir al Cristo. Pero no solamente estas inscripciones subrayan la importancia conferida a la significación de cada detalle. También al conjunto de la pila se le ha dado un sentido semejante. Hasta los toros sobre los que descansa no están ahí simplemente con fines ornamentales o decorativos. Leemos en la Biblia (2 Crónicas, 4) cómo el rey Salomón contrató a un hábil artesano de Tiro, en Fenicia, experto en la fundición del bronce. Entre las diferentes cosas que le encargó destinadas al Templo de Jerusalén, la Biblia describe:

Hizo el Mar de metal fundido, de diez codos de borde a borde. Era enteramente redondo... Se apoyaba sobre doce bueyes; tres mirando al norte, tres mirando al oeste, tres mirando al sur y tres mirando al este. El Mar estaba sobre ellos, quedando sus partes traseras hacia el interior.

Este modelo sagrado fue, por consiguiente, el que el artista de Lieja, que también era gran experto en la fundición, se vio obligado a tener presente dos mil años o más después de la época de Salomón.

Las formas empleadas por el artista para las imágenes del Cristo, de los ángeles y de san Juan Bautista parecen más naturales y, al propio tiempo, más serenas y majestuosas que las de las puertas de bronce de la catedral de Hildesheim (pág. 167, ilustración 108). Recordemos que el siglo XII es el de las cruzadas. Existía por consiguiente un contacto mayor que antes con el arte de Bizancio, y muchos artistas de ese siglo trataron de imitar y de emular las majestuosas imágenes sagradas de la Iglesia de Oriente (págs. 139 y 140, ilustraciones 88 y 89).



119

*La anunciación,*  
h. 1150.

De un incunable suabo;  
Biblioteca Comarcal de  
Württemberg,  
Stuttgart.

120

*Santos Gereón,*  
*Vilimaro, Gall y el*  
*martirio de santa*  
*Úrsula con sus 11.000*  
*vírgenes, 1137-1147.*

De un calendario  
manuscrito; Biblioteca  
Comarcal de  
Württemberg,  
Stuttgart.

En ninguna otra época, en efecto, se aproximó tanto el arte europeo a estos ideales del arte oriental como en la plenitud del estilo románico. Hemos visto la disposición rígida y solemne de las esculturas de Arles (ilustraciones 115 y 116), y observamos el mismo espíritu en muchos manuscritos iluminados del siglo XII. La ilustración 119, por ejemplo, representa la anunciación. Parece casi tan rígida e inexpressiva como un relieve egipcio. La Virgen está vista de frente, con las manos levantadas en actitud de sorpresa, mientras la paloma del Espíritu Santo desciende sobre ella. El ángel está visto de medio perfil, con su mano derecha extendida en un ademán que en el arte del medievo significa el acto de hablar. Si al contemplar una página semejante esperamos una vívida ilustración



de una escena real, experimentamos un desencanto. Pero si recordamos una vez más que el artista no se proponía una imitación de formas naturales, sino más bien una distribución de símbolos sagrados tradicionales, todos los cuales eran necesarios para ilustrar el misterio de la anunciación, ya no echaremos en falta lo que nunca se propuso ofrecernos.

Debemos darnos cuenta de cuán grandes eran las posibilidades que se abrían ante los artistas tan pronto como, decisivamente, descartaban toda ambición de representar las cosas tal como las vemos. La ilustración 120 ofrece una página de un calendario destinado a un monasterio alemán. Señala las principales festividades de los santos que tenían que ser celebradas en el mes de octubre, pero, a diferencia de nuestros almanaques, no las señala solamente con palabras sino también por medio de ilustraciones. En el centro, debajo de los arcos, vemos a san Vilimaro, el sacerdote, y a san Gall con el báculo de obispo y un compañero que lleva la impedimenta de un misionero. Los curiosos dibujos de las partes superior e inferior ilustran la narración de los dos

martirios evocados en octubre. Posteriormente, cuando el arte volvió a la pormenorizada representación de la naturaleza, tan crueles escenas eran a menudo pintadas con gran profusión de detalles horribles. Nuestro artista era capaz de soslayar todo esto. Para evocarnos a san Gereón y a sus compañeros, cuyas cabezas fueron cortadas y echadas a un pozo, distribuyó los troncos descabezados dentro de un claro círculo en torno al pozo. Santa Úrsula, quien, según la leyenda, fue martirizada en unión de sus once mil vírgenes por los verdugos, aparece en un trono, literalmente rodeada por sus seguidoras. Un desagradable salvaje, con arco y flechas, y un hombre blandiendo su espada son situados a los lados y amenazan a la santa. Podemos leer el asunto en la página sin vernos obligados a representarnos cómo pudo producirse. Y apreciar cómo el artista podía prescindir de cualquier ilusión



espacial o de cualquier acción dramática, cómo podía distribuir sus figuras y sus formas de acuerdo con líneas puramente ornamentales. La pintura se hallaba realmente en camino de convertirse en una forma de escribir mediante imágenes; pero este retorno a métodos de representación más simplificados confirió al artista del medievo una nueva libertad para hacer experiencias con más complejas formas de composición (com-posición = poner junto). Sin esos métodos, las enseñanzas de la Iglesia no habrían podido ser traducidas nunca a formas visibles.

Y lo mismo que con las formas sucede con los colores. Dado que los artistas ya no se sentían obligados a estudiar e imitar las gradaciones reales de las manchas que aparecen en la naturaleza, pudieron elegir libremente cualquier color que les gustara para sus ilustraciones. El oro brillante y los luminosos azules de sus obras de orfebrería, los colores intensos de sus libros iluminados, el rojo encendido y los verdes profundos de sus vidrieras (ilustración 121) muestran que esos maestros hicieron buen uso de su independización de la naturaleza. El verse libres de la necesidad de imitar el mundo de las cosas visibles fue lo que les permitió transmitir la idea de lo sobrenatural.

121

*La anunciación,*  
mediados del siglo  
XII.

Vidriera; catedral  
de Chartres.

*Artistas trabajando en  
un manuscrito y en una  
pintura sobre tabla,*  
h. 1200.

Del libro de copias del  
monasterio de Reun;  
Biblioteca Nacional de  
Austria, Viena.

