

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
GRADO EN LENGUAS, LITERATURAS
Y
CULTURAS ROMÁNICAS



Trabajo de Fin de Grado

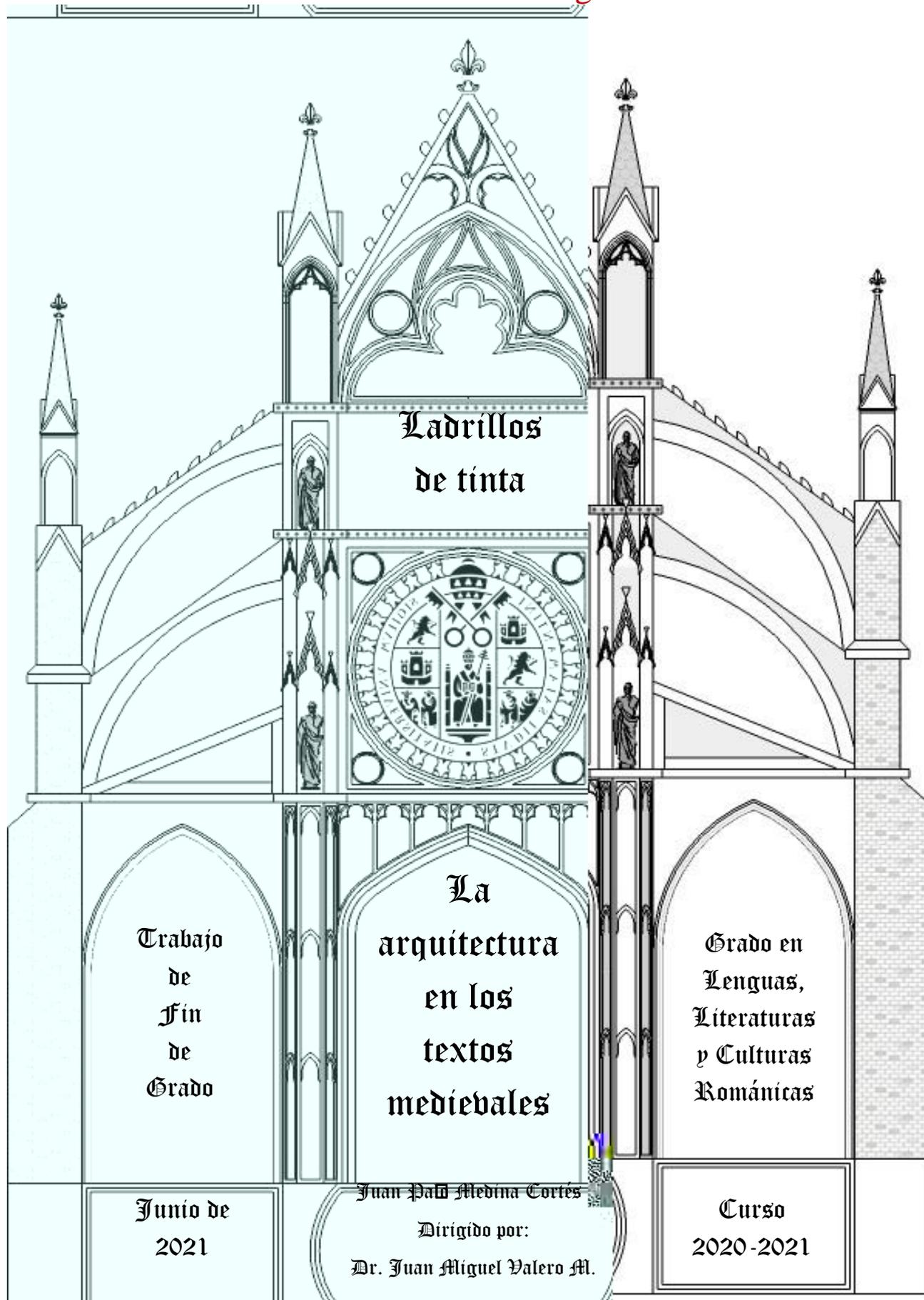
LADRILLOS DE TINTA.
LA ARQUITECTURA EN LOS
TEXTOS MEDIEVALES

Autor: Juan Pablo Medina Cortés
Tutor: Prof. Dr. Juan Miguel Valero Moreno

SALAMANCA, 2021

VNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Facultad de Filología



RESUMEN

Arquitectura y literatura son expresiones culturales fundamentales para la humanidad. No obstante, debido a los diferentes ámbitos y espacios en los que actúan, se suele pensar que están muy separadas entre sí. En el momento de reflexionar sobre alguna relación entre ambas, la descripción narrativa de edificaciones o la epigrafía son las primeras ideas que surgen. Sin embargo, existen otras maneras más profundas en las que se pueden relacionar arquitectura y literatura. De este modo, se analizarán este tipo de lazos a través de tres espacios arquitectónicos presentes en textos escritos de la Edad Media: el castillo, la ciudad y la catedral. Se estructura, además, como un experimento alegórico y narrativo.

PALABRAS CLAVE: alegoría, arquitectura, biblioteca, caligrafía, castillo, catedral, ciudad, Dante, edad media, épica, escritura, Ferdowsi, Gilgamesh, Guillaume d'Orange, Guillaume Durand, Iram, jardín, literatura, Milán, mezquita, San Agustín, San Dionisio, Suger, Vitruvio, Vyasa.

ABSTRACT: Architecture and Literature are fundamental cultural expressions for humanity. Nonetheless, one usually thinks there is a great distance between them, primarily due to the different fields and spaces they operate on. When we have to consider some relation between them, ideas such as narrative description of buildings or epigraphy are among the first that stand out. There are, however, deeper ways of understanding Architecture and Literature. Thus, this work shall discuss these links through three architectural spaces present in medieval texts: The castle, the city and the cathedral. Furthermore, it is structured as a narrative and allegorical experiment.

KEY WORDS: allegory, architecture, calligraphy, castle, cathedral, city, Dante, epic, Ferdowsi, Guillaume d'Orange, garden, Gilgamesh, library, literature, writing, middle ages, Milan, mosque, Saint Augustine, Saint Denis, Suger, Vitruvius, Vyasa, William Durandus.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
LA ARQUITECTURA.....	8
EL JARDÍN.....	8
EL ORIGEN DE LA ARQUITECTURA	10
EL PABELLÓN DEL JARDÍN	12
LA CÍCLICA RELACIÓN CON LA NATURALEZA	14
ARQUITECTURA Y LITERATURA.....	18
EL ORIGEN DE LA ESCRITURA.....	18
MENTE, ESPACIO Y TIEMPO.....	20
DEL PAPEL AL MODELO	23
EL CASTILLO.....	29
LA ERA DE LOS CASTILLOS.....	29
CASTILLOS DE PAPEL	31
MÁS ALLÁ DEL BÓSFORO	35
LA CIUDAD	40
EL AUGE DE LAS CIUDADES	40
ENTRE CALLES Y RENGLONES	42
SOBRE CASTIGOS DIVINOS	46
LA CATEDRAL	50
MÁS QUE UN TEMPLO	50
CUERPO PÉTREO Y ESPÍRITU DE LOS FIELES	50
LIENZO DE CALIGRAFÍA	57
CONCLUSIÓN	61
BIBLIOGRAFÍA.....	64
ANEXO	67

TABLA DE IMÁGENES

figura 1: Plano de Pasargada	17
figura 2: Reconstrucción del campamento de Molí del Salt	17
figura 3: Inscripción de Chogha Zanbil.....	28
figura 4: Ejemplo de fachada haussmanniana en París	28
figura 5: Mota castral	38
figura 6: Interpretación del palacio de Orange	38
figura 7: Interpretación del salón del trono de Orange.....	39
figura 8: Milán en época de Federico Barbarroja.....	49
figura 9: <i>Virgilio parla con i demoni</i> , Giovanni Stradano (1587).....	49
figura 10: <i>Ad quadratum</i> (Laon) y <i>ad triangulum</i> (Bourges).....	59
figura 11: Estilos caligráficos islámicos.....	60
figura 12: Mezquita Sheik Lotfollah, Esfahan - Irán.....	60

INTRODUCCIÓN

Al hablar de arquitectura aquello que viene primero en mente puede ser, de un lado, una disciplina llena de planos, reglas, cálculos, maquetas o modelos en 3D de edificios que parecen superar la realidad; del otro, el conjunto de monumentos considerados canónicos por su importancia, influencia o permanencia a lo largo de la historia. Estas ideas pueden llevarnos a considerar la arquitectura como un ámbito reservado para aquellos historiadores del arte, estudiosos y arquitectos separados de las preocupaciones cotidianas de las personas. Sin embargo, la realidad es completamente diferente.

Tanto P. Goldberger (*Why Architecture Matters*) como L. Roth (*Entender la arquitectura*) coinciden en su acercamiento y entendimiento de esta disciplina. La arquitectura es el arte inevitable y, en cierto modo, es omnipresente e inherente a la humanidad. En nuestra época nos encontramos envueltos por manifestaciones de ella, cada casa, rascacielos, teatro, estación, biblioteca, centro de culto, todos los edificios, ya sean de tipo monumental o no, son arquitectura, incluso las paradas de transporte público y los aparcamientos para bicicletas. Asimismo, si tratáramos de evadirnos del mundo y vivir en soledad en la naturaleza, tarde o temprano necesitaríamos un refugio que nos proteja del clima o de otros animales; por tanto, en el momento en que lo construyamos, será arquitectura, pues uno de sus principales propósitos es darnos cobijo.

De igual manera, es importante resaltar que la humanidad es una especie acostumbrada a convivir en sociedad, lo que da lugar al surgimiento de pequeñas ciudades o grandes metrópolis. Como consecuencia se debe recordar que la arquitectura, así como las demás artes, es una manifestación cultural de una comunidad. Ya sea la elección de los materiales, la forma de las estructuras, la monumental variedad de usos a los que se pueden destinar sus habitaciones y la ornamentación que decora su superficie, se trata de aspectos que reflejan las costumbres, creencias, maneras de concebir la vida y organizar la cotidianeidad de estas comunidades de manera conjunta. Por otra parte, tanto en las obras anteriormente mencionadas como en otros libros y artículos que versan sobre esta expresión, se hace presente una famosa cita del Primer Ministro británico Winston Churchill:

There is no doubt whatever about the influence of architecture and structure upon human character and action. We make our buildings and afterwards they make us. They regulate the course of our lives.

Esta relación recíproca entre el creador y el objeto creado es importante tenerla en cuenta, dado que, una vez una la edificación es concluida, representa la memoria petrificada de la cultura que la construyó en ese momento dado. La podríamos considerar una forma primitiva de fotografía, una manera de congelar un momento en el tiempo.

Así como la arquitectura sirve a una cultura para expresarse, la literatura es otra disciplina y arte que llena nuestra vida cada día, desde los relatos orales que se pasan de generación en generación hasta los textos escritos que congelan, como la arquitectura, el pensamiento de una persona y de una comunidad que los creó en un momento dado. La literatura tiene la capacidad de transportarnos a mundos fantásticos, a eras pasadas, a tierras lejanas; es capaz de crear personajes, que pueden representar una idea o captar las complejidades de la vida humana. Además, de las historias podemos extraer citas, diálogos y sentencias, que nos pueden servir de enseñanza o porque nos impactaron en el momento de la lectura, por lo que decidimos memorizarla; también podemos anotar esta impresión en algún otro soporte. Aún más, esta puede ser referenciada en otras obras, sean escritas o no.

No obstante, cuando intentamos establecer una relación entre arquitectura y literatura, aquello que surgirá será, probablemente, la descripción de una edificación en una narración o la presencia de una inscripción epigráfica en las paredes de un monumento. Una vez más, estas ideas, aunque ciertas, sólo raspan la superficie de las conexiones e influencias que existen entre ambas disciplinas, que pueden partir desde las anteriormente mencionadas hasta concepciones en las que los límites entre ambas se diluyen casi por completo.

De esta manera, a lo largo de este trabajo se explorarán las relaciones entre arquitectura y literatura, las diferentes formas en las que los monumentos y edificaciones aparecen representadas en los textos escritos medievales. Igualmente, es importante establecer unos límites cronológicos y geográficos, pues tradicionalmente se considera que esta abarca unos mil años. Se seleccionaron, entonces, los territorios de la Europa occidental de lenguas romances durante el periodo de tiempo entre los siglos XI-XIV, una época en la cual se produjeron importantes cambios políticos, sociales y económicos que transformaron la organización de las regiones y los reinos que establecidos en aquel territorio. De igual manera, se hará la comparación con otros textos de culturas diferentes, como un modo de acercar y relacionar distintas formas de concebir los lazos entre arquitectura y literatura, con el objetivo de exponer que son más las ideas que nos unen que aquellas que nos separan.

Como último aspecto, y dada la naturaleza de este trabajo, vamos a organizar la lectura como un experimento narrativo, con el objetivo de amenizarla y de unir más los lazos entre arquitectura y literatura. Concretamente, cada capítulo se ambientará en un espacio arquitectónico en el cuál un guía nos explicará las relaciones entre ambas artes. Como resultado, el trabajo se divide en dos grandes bloques:

El mundo de las ideas, donde, en primer lugar, aprenderemos en un jardín la importancia de la arquitectura por sí misma y, en segundo lugar, pasaremos a una biblioteca que tratará la relación de ambas en reflexiones que van más allá de la descripción. Una vez finalizado, una puerta nos llevará al segundo bloque.

La ciudad medieval, donde exploraremos tres espacios arquitectónicos y su representación y relación con los textos escritos. El primero de ellos será un castillo cuyo señor será nuestro guía; el segundo, será el espacio urbano y nuestro guía será un monje benedictino; para finalizar nos encontraremos con la catedral gótica y su obispo nos enseñará los significados que guardan sus muros y bóvedas.

LA ARQUITECTURA

EL JARDÍN



El albor rosáceo y gualdo que ilumina el fino mar arena ocre da inicio a nuestro recorrido. El sol ha salido a nuestra espalda y, en la lejanía, resplandece un destello en el valle próximo entre las montañas; así, el celeste guía marcó nuestro rumbo. Conforme nos acercamos, el viento mueve las dunas y revela las cabezas de rocas alargadas. Si bien en un inicio eran esporádicas y erosionadas por el tiempo, pronto se hacen más recurrentes, incluso con rastros de estar talladas. Finalmente, llegamos a las fauces del valle flanqueado por acantilados escarpados y el sol nos muestra de nuevo nuestro destino: un jardín.

Un recinto de cuatro lados cercado por un muro de piedra, del cual las copas de pinos y cipreses se alzan triunfantes al cielo y de cuyo interior escuchamos el susurro del agua. Un jardín floreciente de árboles aromáticos y frutales en medio del implacable clima árido, un espacio construido tradicionalmente por los reinos del Creciente Fértil. Es entonces cuando reconocemos una de las piedras esculpidas con el semblante del rey asirio Sargón II, cuyo jardín real, construido en el s. VIII AEC, decorado por árboles traídos de las tierras hititas, simbolizaba una forma de apropiación de los territorios conquistados, una muestra del poder real (Labbé, 1987).

No obstante, este tipo de jardín es recordado por el perfeccionamiento realizado por los diferentes reinos iraníes a lo largo de los siglos, denominado en persa bajo el nombre de chaharbāgh (cuatro jardines). Otra de las piedras talladas revela el retrato de un rey aqueménida, Ciro II el Grande, quien ordenó construir uno de los más famosos en su capital, Pasargada, el cual poseía la disposición que seguirían los futuros jardines (fig. 1): un recinto dividido por cuatro canales de agua que se cruzan en su centro. Conviene subrayar que estos espacios no sólo eran destinados al deleite real, sino que eran un foco de innovación en agricultura y técnicas de mantenimiento e, igualmente, constituían la estructura clave para cualquier asentamiento humano, puesto que «in such a condition any

en el s. VII, se relacionó también con las concepciones del paraíso en el Corán (47:15, 88:10-16, 3:15), dando así forma al jardín islámico.

Las piedras talladas nos conducen a la entrada del jardín. Pero en lugar de encontrarnos con una entrada monumental, como las construidas por iraníes y árabes, nos recibe una humilde puerta megalítica, dos pilares y un dintel, que representa los elementos básicos de la arquitectura y un sentimiento de intemporalidad, incluso de eternidad, nuestro deseo de dejar algo que sirva para recordarnos. Dejamos que el espíritu de la puerta nos envuelva, cruzamos el dintel y, de esta manera, nos encontramos dentro del jardín.

EL ORIGEN DE LA ARQUITECTURA



El cobijo y verdor del nuevo entorno hace que olvidemos el abrasador desierto. Las copas de los cipreses y pinos nos dan fresco cobijo. El murmullo del agua y el silbido del viento danzante entre los árboles apaciguan nuestro camino dentro del recinto. La apacible calma nos hace sentir distendidos de cualquier problema que sobrevenga, nos hace pensar en un periodo de nuestra historia cuando errábamos por la Tierra, una vaga reminiscencia que, sin embargo, nos pone a reflexionar en el origen de la arquitectura.

Una pregunta de este tipo que busca los orígenes concretos de nuestro pasado, previa la invención de la escritura, está condenada a ser objeto de un eterno debate. ¿En qué punto se marca este? ¿Qué podemos considerar como arquitectura? Son cuestiones que nos hacemos conforme avanzamos por el camino. Pronto, una construcción llama nuestra atención en el centro del cuadrante derecho del jardín. Esta cabaña, en opinión de Marc-Antoine Laugier, historiador francés de la arquitectura, recoge el nacimiento de la arquitectura. En el primer capítulo de su tratado (8-12), narra cómo el hombre, en busca de refugio, decide construirlo con ayuda de su instinto con las ramas de un bosque:

Il en choisit quatre des plus fortes qu'il éleva perpendiculairement, et qu'il dispose en carré. Au-dessus il en met quatre autres en travers ; et sur celle-ci il en élève qui s'inclinent, et qui se réunissent en point de deux côtés. Cette espèce de toit est

couvert de feuilles assez ferrées pour que ni le soleil, ni la pluie ne puissent y pénétrer ; et voilà l'homme logé.

De esta manera, para Laugier, esta choza representa el modelo primordial a partir del cual toda construcción se desarrolla: el conjunto de columnas, entablamento y cubierta. Como consecuencia, la arquitectura nace, en primer lugar, de la necesidad, y, después, se une a ella la comodidad. Igualmente, pone en relación al ser humano dentro de un entorno natural que lo guía y le brinda lo necesario para desarrollarse.

Su visión pudo verse fuertemente influenciada por el tratado más famoso, *De Architectura* de Vitruvio, arquitecto romano quien, en las primeras páginas del Libro II, reflexiona de manera extensa sobre el origen de la arquitectura. Los puntos más importantes que plantea son: por un lado, la comunidad humana, y, por otro, la inspiración en la naturaleza. El descubrimiento del fuego se pone como la semilla de la civilización, pues es, según el tratadista, lo que promovió la formación de las primeras comunidades humanas, las cuáles, diferenciadas de los animales, producen el lenguaje para comunicarse entre ellos y poder nombrar lo que los rodea. En este sentido, Vitruvio subraya el carácter social de la arquitectura como emanación comunitaria, a diferencia de Laugier que escribía de una sola persona. Por consiguiente, a la concepción de la arquitectura como necesidad se une la concepción como «crónica de las creencias y valores de la cultura que la produce» (Roth, 1999).

En cuanto a la inspiración en la naturaleza, tanto Laugier como Vitruvio concuerdan en dicho aspecto, siendo el primer paso la transformación del tronco en columnas, las ramas en entablamento y las hojas en cubierta. En el caso del segundo, relata que los humanos observaron su entorno, incluso los nidos de las aves, y fueron desarrollando sus construcciones imitándose entre sí e innovando sobre ello. De igual manera, si seguimos reflexionando sobre esta inspiración, nos daremos cuenta de que los elementos de la naturaleza se incorporaron de lleno en las edificaciones de muchas culturas: en Egipto, las columnas lotiformes, papiroformes y palmiformes; en la Hélade, el propio templo pudo tratarse de la representación de una cueva o de un bosque, ambientes donde se realizaban anteriormente las ofrendas a los dioses (Roth, 1999), el capitel corintio decorado con las hojas de acanto o las palmetas; en Roma, los frescos de Pompeya que retratan espacios idílicos; o los motivos vegetales esculpidos en las fachadas, ventanas y torres de las catedrales góticas y las mezquitas. Incluso en el siglo XIX, John Ruskin, en su obra *The Seven Lamps of Architecture* (101), defiende la importancia de la naturaleza para el arquitecto:

«An architect should live as little in cities as a painter. Send him to our hills, and let him study there what nature understands by a buttress, and what by a dome».

Como una manera de concluir este apartado, si bien la imagen de Vitruvio es agradable al oído por su carácter narrativo, es importante considerar que es probable que nunca sepamos cuándo se produjo la primera edificación, ni quién la hizo. En este punto sólo se podrían estudiar los diferentes yacimientos arqueológicos y reflexionar sobre la forma de las viviendas de los campamentos de grupos humanos nómadas. Uno de estos ejemplos puede ser la representación de chozas en forma de cúpula en una loza encontrada en el yacimiento Molí del Salt (fig. 2), datado ca. 11.800 AEC (García-Diez, M.; Vaquero, M., 2015).

EL PABELLÓN DEL JARDÍN



Retomamos una vez más el camino central del jardín. Frente a nosotros, reflejando la luz del sol en sus lozas turquesa, se alza la cúpula del pabellón. Cuatro grandes arcos blancos en cada lado nos invitan a su espacioso interior, y sus ventanas de decoradas celosías de madera le confieren un aire acogedor. Una vez dentro, nos encontramos en el gran salón y contemplamos su maravillosa decoración. Cuatro pequeños arcos se abren paso en el muro del salón y nos conducen a cuatro habitaciones diferentes; cada una de ellas posee un pilar sobre el cual descansa un objeto. Estos recintos representan la denominada triada vitruviana (Libro I, cap. III), la cual tanto ha influenciado a los arquitectos a lo largo de la historia y que, si bien se recomendaba para la construcción de edificios públicos, presentaba principios que podían aplicarse a toda construcción.

En el primero de ellos encontramos un compás, simbolizando la utilidad (*utilitas*), «la correcta disposición de las partes de un edificio de modo que no ocasionen ningún obstáculo». En principio, se concluiría que a un espacio le corresponde una utilidad, pero a lo largo de la historia observamos ejemplos de mutabilidad de la función, v. gr., de la utilidad judicial a la religiosa de la basílica. Por otro lado, esta cuestión ha sido debatida

e interpretada de diferentes maneras a lo largo de los siglos. Los ejemplos más destacados por L. Roth (70-87) son: Garnier que ordenó los espacios de la Ópera de París con el propósito social de *dejarse ver*, o Mies van der Rohe al tomar un acercamiento pragmático y práctico desarrollando ideas como el *espacio universal* para acomodar la multitud de funciones del humano. Además, la utilidad puede tener un carácter simbólico como la presentación de su fachada. Así, un templo griego anuncia su función de culto y el Parlamento de Londres anuncia su función de espacio legislativo y de representación de la tradición y la historia británicas.

A continuación nos movemos a la habitación contigua y encontramos un pilar que simboliza la solidez (*firmitas*) conseguida «cuando los cimientos se hundan sólidamente y cuando se haga una cuidadosa elección de los materiales». De aquí nace la necesidad de construir de manera adecuada los edificios, siendo imperativo que actúe la correcta ingeniería, ya que determinará que no implusione o se derrumbe. Igualmente, tal y como afirma Vitruvio, la elección de los materiales es vital, pero también es importante la forma en la que estos son dispuestos e interactúan con las fuerzas a las que son sometidos, pues condicionan nuestra percepción de las obras. Así, cabe mencionar, v. gr., los gruesos muros y columnas robustas de los templos egipcios comparados con la ligereza y altura que nos sugieren los arcos ojivales, los altos contrafuertes y agujas de las catedrales góticas.

La habitación siguiente contiene el último elemento vitruviano: encontramos un cofre cerrado que simboliza la belleza (*venustas*), obtenida «cuando su aspecto sea agradable y esmerado, cuando una adecuada proporción de sus partes plasme la teoría de la simetría». La elección de este símbolo se motiva por la dificultad de definir la belleza. Si bien para Vitruvio estaba en la simetría y la proporción, este concepto, al igual que los anteriores, depende de la cultura, el tiempo y el espacio donde nos encontremos. Aquello que en Japón se considera un edificio de deleite es diferente a lo que pudieron considerar los griegos o los ingenieros franceses al construir Nôtre-Dame. En el cofre se almacenan todas las ideas que se han concebido sobre la belleza, producto del infinito bagaje de las culturas. Cuando este se abra, mostrará algo diferente a cada observador, ninguno será igual al otro.

Un nuevo concepto se encuentra en la cuarta habitación, donde encontramos un sello, que simboliza la ética, la responsabilidad del arquitecto y de la arquitectura con la sociedad. Después de todo esta es la manifestación de la comunidad, su cultura. Este carácter ético es tratado por P. Goldberg (35-40). Es un recordatorio de que la discusión sobre la arquitectura no puede estancarse en lo estético, porque su propósito principal es darnos

refugio, un lugar para vivir, comer, para relacionarnos. No podemos prescindir de ella. La arquitectura posee estas dos realidades que coexisten: *ser arte y no ser arte*, ser útil y ser atractiva a nuestros sentidos. La visión ética pone de manifiesto la inherencia social de la arquitectura, nos muestra nuestro lugar en el mundo y nuestro deseo de construir algo nuevo y avanzar a un futuro mejor.

Por último, podemos tratar el salón central. Rodeado de estas cuatro bases o pilares, tenemos la representación del arquitecto ideal que, para Vitruvio (Libro I, cap. 1), debe ser culto, saber dibujo y geometría, conocer la medicina y los filósofos, saber de historia y astrología; no ser experto en estas disciplinas, pero sí conocerlas lo suficiente, pues considera al arquitecto protector de la civilización. Para Alberti (Libro IX, cap. x), el arquitecto es alguien con educación, experimentado, aplicado y con buen sentido del juicio. Debe evitar la ostentación, sin perder la ambición para crear sus propias obras, ser observador para aprender de las grandes edificaciones y, finalmente, saber de dibujo y matemáticas. Por último, Laugier (250-252) lo describe como un príncipe de Europa, provisto de ingenio y buen gusto, protector de las artes y promotor de los artistas, ávido descubridor e inventor de formas y constructor de un jardín idílico. Con estas descripciones podríamos esperar la presencia de una escultura en el centro del salón, pero no la hay. De esta manera entendemos que no existe un arquitecto perfecto, sólo un rayo de luz que entra por el óculo de la cúpula, símbolo de la mente del arquitecto: representa su inspiración, su creatividad para concebir ideas nuevas, apoyado y considerando en su concepción los cuatro principios y concepciones. Con estas limitaciones, el arquitecto descubrirá la manera de superar los obstáculos para crear formas nuevas que nos reunirán en su interior, nos deleitarán y nos harán soñar con el futuro.

LA CÍCLICA RELACIÓN CON LA NATURALEZA



Salimos del pabellón y nos encontramos de nuevo cobijados bajo la sombra de los árboles. Pero antes de que podamos seguir hasta nuestro nuevo destino, un estruendoso

ruido nos ensordece, el rugir de la maquinaria y los hornos. Nos giramos para encontrar su origen y ahí está, escondido entre las plantas, en el cuadrante contiguo de la choza primitiva: un enorme cubo de metal, hormigón y cristal.

La función interna y utilitaria tomaron el foco de la luz de la visión y creatividad arquitectónica. El hormigón, el acero y el cristal se escogieron para llevar a cabo esos ideales: los modelos fueron las fábricas y los nacientes rascacielos de Estados Unidos. De aquí se destacan figuras como Walter Gropius y la Bauhaus de «la lógica interna radiante y desnuda, libre de engaños y apariencias», del diseño racional al servicio del hombre moderno; Mies van der Rohe, cuya visión preveía el éxito de la industrialización como pieza clave para la resolución de los problemas sociales, artísticos y económicos, y cuyos rascacielos de cristal inspiraron durante décadas la evolución de las ciudades; o Le Corbusier, apasionado por la mecánica y la velocidad, en busca de dotar a la arquitectura de sus requerimientos funcionales: la sencillez, la utilidad y el bajo coste expresados en la regularidad de los edificios para una ciudad racionalista.

Todos ellos fueron figuras de gran importancia, pues contribuyeron a moldear el horizonte urbano de la actualidad, los robustos bloques de edificios que cargan con el hastío de la vida cotidiana. Espacios que, si bien en su época representaron la vanguardia y la modernidad, ahora son reflejos de la monotonía, de la polución y el agravio que se ha hecho al planeta, aquello que una vez fue inspiración en la ornamentación de los edificios y que desapareció, desplazado por el afán industrial. Agobiados por la ansiedad que introduce en nosotros el cubo, decidimos seguir adelante. Pronto, en el centro del cuadrante derecho, vemos una estructura cobriza, alta y esbelta. Parece producida por la misma naturaleza. Resplandeciente como el ámbar, nos recuerda el capullo de una flor o la pupa tejida por una oruga.

Nuestro retorno a la naturaleza. Con la llegada del nuevo milenio, la preocupación por el cambio climático producido por nuestra mano y los avances en los ámbitos de la ciencia y la tecnología nos motivaron a concebir una nueva forma de construir, de idear la arquitectura. Una de estas es la Arquitectura biónica, cuyo objetivo es la creación de un balance ecológico entre naturaleza y edificio a través de la eficiencia y el desarrollo sostenible (Yuan, y otros, 2017).

Entre los nuevos visionarios encontramos a Neri Oxman, arquitecta, médica y profesora del MIT, la cual, en colaboración con su equipo del MIT Media Lab, se encarga de llevar la inspiración de la naturaleza a nuevas fronteras. Si una vez el tronco se convirtió en columna y las plantas adornaron relieves, frescos y baldosas, el poder del microscopio

y la tecnología nos permite observar los propios ladrillos de construcción de la naturaleza, las membranas y las sustancias que componen estos bloques. La estructura ámbar del jardín es su proyecto, *Aguahoja*, una respuesta a los plásticos y a los productos tóxicos que corrompen el medio ambiente. Capas similares a la piel impresas en 3D por los materiales y fibras encontrados en árboles, insectos, frutas y huesos: agua, celulosa, pectina y quitosán. Un proyecto que se inició con minúsculas pruebas de laboratorio en 2012 y culminó con su presentación en 2018.

Oxman es la imagen que tratamos en la sección anterior, otra prueba de que no existe una única visión del arquitecto perfecto, pero es una persona que combina la luz de la creatividad que viene del óculo con diferentes profesiones, ambición y deseos de construir algo nuevo para mejorar la sociedad, con una concepción nueva de la naturaleza y nuestro papel como seres humanos en el planeta. «I grew up with this vision of nature as the untouched mother. But now, it has become our child. And so, it is our job and our responsibility to mother the natural world» (Neri Oxman).

Antes de partir del jardín, nos damos cuenta de que el cuadrante contiguo de *Aguahoja* está vacío y esto no es casualidad. Este último representa lo que nos depara el futuro con respecto a la Arquitectura. Aquellas nuevas mentes creativas que se levantarán sobre los cuatro principios del pabellón e, inspirados tanto en la naturaleza como en Vitruvio o Laugier o en las obras de bio-arquitectura de mentes curiosas y creativas de personas como Oxman, llevarán más allá las fronteras de la creación arquitectónica con el propósito de generar el sentimiento que nos daba la puerta megalítica: primero la firmeza de un refugio para nuestras vidas y, después, de la estética u otros conceptos, ese algo que sirva para ser recordados, nuestra marca en la vida y en la Tierra, una marca que esperamos que sea positiva. Desde la naturaleza y de regreso a ella.

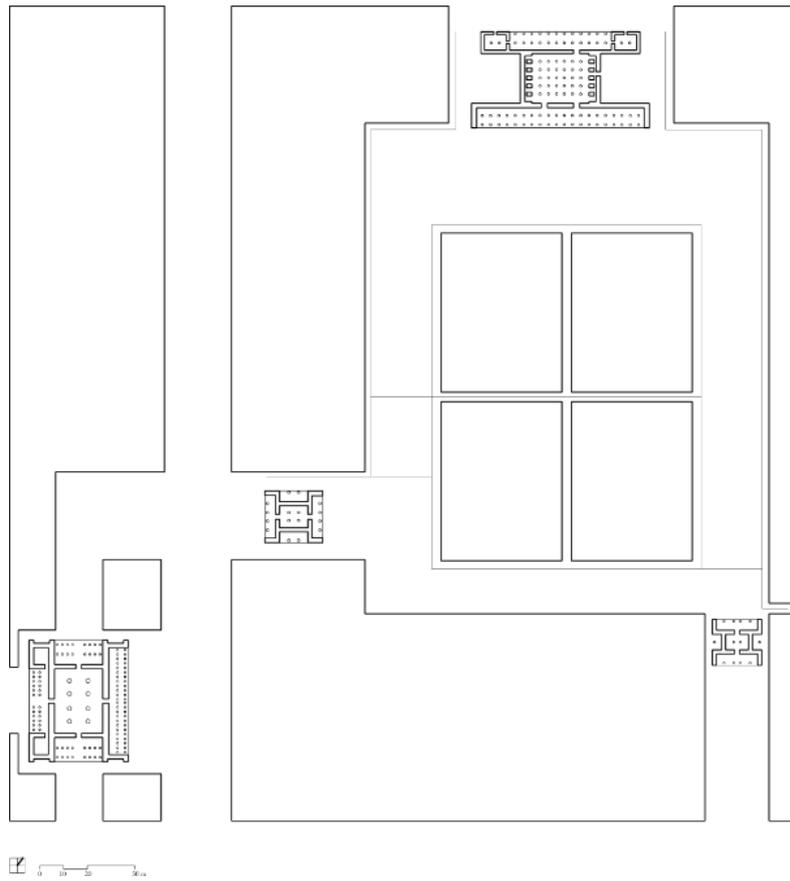


figura 1: Plano de Pasargada



figura 2: Reconstrucción del campamento de Molí del Salt

ARQUITECTURA Y LITERATURA

EL ORIGEN DE LA ESCRITURA

El cobijo de los árboles nos deja de lado y el celeste guía nos muestra nuestro destino. Un resplandor fulgente abruma nuestra visión por unos instantes y, tras frotar nuestros ojos, somos capaces de vislumbrar aquella construcción. Sobre una plataforma de piedra azafranada se alza un gran salón de calado immaculado con ventanas y nichos que juegan con las sombras. Subimos su escalinata y, sobre sus puertas, vemos un cartucho con la inscripción  (E.Dub.Sar.na) *el Templo de los escribas*. Entramos en la antesala de la biblioteca y sus pulcras paredes nos envuelven como un lienzo en blanco, que servirá como soporte para una de las invenciones humanas más importantes.

Por una parte, no conviene negar que, durante un periodo importante de su historia, la humanidad se ha servido de la tradición oral para contar sus historias y mantener vivo su pasado. No conviene menospreciar las culturas que no contaron con escritura. En cambio,

usados se relacionan convencionalmente para representar el lenguaje y para lograr la comunicación.

Este elemento es clave, la comunicación. Para Fischer, el origen del sistema es la necesidad de las personas de almacenar información con el objetivo de comunicarse en el espacio y en el tiempo. Así, la escritura se presenta como una invención positiva, pero esa no es la visión que poseen todos. En el *Fedro* de Platón (pp. 363-366), Sócrates narra cómo el dios Theuth presentó ante el rey Thamus la escritura como un invento que «hará más sabios a los egipcios y aumentará su memoria. Pues se ha inventado como un remedio de la sabiduría y la memoria». No obstante, el rey rechaza su obsequio porque la considera un descuido de la memoria y un alejamiento de la sabiduría interna que condena al olvido a los hombres. Sócrates afirma que la palabra escrita sólo sirve para hacer recordar algo que fue escrito, expresa una sola cosa y es ingenuo esperar que derive en algo cierto. El discurso del filósofo es chocante para nuestra visión moderna y para la propia biblioteca, la cual, con halos de luz, talla largas hileras en sus profundas paredes, que son cubiertas con signos de cuñas, caracteres que se organizan para formar oraciones, símbolos de la escritura cuneiforme que nos relatan la larga historia de su nacimiento.

Fue inventada en Mesopotamia por la civilización sumeria que, ca. el IV milenio AEC, se había organizado en las primeras jerarquías sociales en torno a ciudades agrícolas y ganaderas, de casas cuadradas y en desarrollo de rutas comerciales con poblaciones vecinas. La ciudad más destacada era Uruk, hogar del mítico Gilgamesh. De esta nueva manera de organización surgió la necesidad de mantener registro de los bienes, la administración de productos manufacturados, impuestos, trabajadores, inventarios reales y las crecientes transacciones comerciales.

Así, con el uso de tablillas de arcilla como soporte y un punzón se trazaron símbolos que, en un principio, tenían una clara correlación con el objeto que representaban: una cabeza, una oveja, trigo, por mencionar algunos. Con el paso del tiempo, la cantidad de símbolos se estandarizó y su forma fue más abstracta, hasta el punto que no se podía reconocer la realidad que una vez representaron. El cambio más importante fue la fonetización, proceso por el que el signo pasó a representar un sonido, una sílaba para la lengua sumeria. No obstante, esta escritura también adquirió una forma de logografía, pues algunos símbolos retenían un significado de una palabra, v. gr., ✱, que representa la sílaba AN, el cielo, la marca de divinidad o el dios del cielo Anu². A los signos de sílabas se

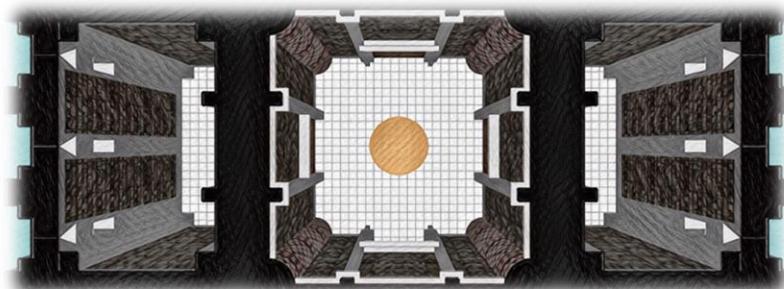
² Borger, R. (1981), *Assyrisch-Babylonische Zeichenliste (ABZ)*, 2nd ed., Neukirchen-Vluyn

añadieron otros que modificaban el significado de otros, que representaban los plurales. De modo que, ca. 2400 AEC la escritura cuneiforme cumplió los criterios de comunicación propuestos por Fischer³.

Como resultado, ideas y pensamientos abstractos se pudieron plasmar en forma escrita, se escribieron decretos, cartas personales, textos literario-religiosos, aquellos con los que estamos más familiarizados hoy en día. Si Sócrates en el *Fedro* acusaba a la escritura de condenar al olvido a los hombres, la realidad es que la escritura nos ha brindado una ventana a estas civilizaciones desaparecidas que nos permite aprender de su concepción de la realidad y su cultura. Nos ayuda a revivir a aquellos que fallecieron y manifiesta su deseo de ser recordados y aquello que hicieron. En concreto, no hay mejor soporte para este tipo de deseos que las paredes de un edificio, desde las inscripciones egipcias hasta los grafitis de Pompeya. Una en particular, tallada sobre los ladrillos del zigurat de Chogha Zanbil ca. 1300 AEC (fig. 3), escrita en cuneiforme elamita versa:

Yo, Untash-Napirisha, rey de Anshan y Susa, construí la ciudad sacra de Untash-Napirisha en la que edificué la torre del templo dorado dentro de un muro interior y uno exterior. Dedicué la ciudad a Napirisha y Inshushinak. Que estos dioses acepten esto, el fruto de mi labor, como una ofrenda.

MENTE, ESPACIO Y TIEMPO



Las puertas frente a nosotros se abren y entramos en la siguiente sala. Los muros se llenan de hileras de libros y a cada lado se abren dos puertas que llevan a habitaciones contiguas. A la hora de pensar en las relaciones entre arquitectura y literatura es normal considerar a primera vista, v. gr., la descripción de un edificio o de una ciudad como escenario de la narración, la alegoría empleada por filósofos y poetas –Aristóteles, Ovidio, Tomás de Aquino– desde la antigüedad de una construcción como símil de la mente o la concepción de un edificio y sus habitaciones como regla mnemotécnica⁴.

³ Fischer (2001: 11-33); Martin (1995: 7-15).

⁴ Frank (1983: 234-248).

Si bien estas formas serán tratadas de diferentes maneras en los siguientes capítulos, conviene examinar en primer lugar una reflexión que trascienda las ya mencionadas. Desarrollada por P. Ricœur (2003), nos presenta la relación arquitectura y literatura en el espacio-tiempo. Con ello, las comprende como operaciones configuradoras de aspectos diferentes: por un lado, la literatura configura el tiempo, representado por la habitación a nuestra derecha, cuyo fin es ser leído; por el otro, la arquitectura actúa y configura el espacio, representado por la habitación a nuestra izquierda y cuyo fin es ser visto.

Sin embargo, antes de entrar en su análisis, Ricœur subraya dos aspectos que conforman tanto el *tiempo del relato* como el *espacio construido*. Así, entiende el segundo como la unión del tiempo vivido y del tiempo del reloj, «encadré par le temps calendaire avec, derrière lui, toute l'astronomie». Por su parte, entiende al primero como la unión de los espacios de vida que «environnent le corps vivant» y el espacio geométrico de tres dimensiones. A continuación, asigna a ambos un nudo: el presente y el lugar construido, respectivamente. Comprendidos estos aspectos, el análisis se divide en tres etapas: prefiguración, configuración y refiguración.

Las puertas de ambas salas se abren y en el centro de cada una de ellas encontramos un pedestal: en la derecha, hay un rollo; en la izquierda, una columna. En primer lugar, encontramos la prefiguración, donde la relación entre arquitectura y literatura es más separada. Es la forma previa a la adopción del relato literario, el cual se disuelve en la conversación de la vida real y cotidiana, aquello que el autor considera como la toma de consciencia más inmediata, cuyo propósito es identificar quién realiza la acción en los relatos que ganan significado a través de la experiencia, las aspiraciones y los recuerdos. Con respecto a la arquitectura, entra en juego la relación entre *habitar* y *construir*, ¿acaso uno preside al otro? Arriesgarse una respuesta nos llevaría de nuevo al jardín, a especular una vez más sobre el origen de la arquitectura como necesidad o como imitación de la naturaleza. Ante esa difícil pregunta, Ricœur propone como punto de partida el binomio *habitar-construir*, dependiente de operaciones de la convención edificatoria: disponer de un tejado y paredes para delimitar y proteger, establecer un interior y un exterior. De estas operaciones serán extensión el camino o la plaza, dependientes de *construir* y que, junto con *habitar*, generan el ritmo de movimientos y pausas en la ciudad. El paralelismo se resume en que «toute histoire de vie se déroule dans un espace de vie», pues la reciprocidad de memorias se extiende a los movimientos en el espacio.

Nuestra atención se dirige a los dinteles de las puertas: a diestra encontramos tallado un relieve de un rollo con lo que se asemeja a un capitel y una basa; a siniestra, hay una

columna cuyo fuste se diluye en formas de papel. Así, entramos en la configuración, el umbral que transforma lo inmaterial en material. Para el autor, los límites entre literatura y arquitectura se difuminan y cada vez se relacionan más, pero aún mantienen sus diferencias. En este ámbito, se produce el paso de la narración a la literatura, configurada por la escritura y por medio de la técnica narrativa, i. e., elevar lo cotidiano a lo literario; y, también, ocurre el paso del proyecto arquitectónico a la construcción configuradora del espacio. Asimismo, divide esta etapa en tres ideas que constituyen tal progresión:

1) Puesta-en-intriga y Hacer: consiste en, por un lado, la creación de un relato reuniendo los acontecimientos, los matices de la acción con sus casusas, motivos y el azar; igualmente, en esta construcción del relato actúa el cambio de una situación inicial en una situación terminal. Por otro lado, el proyecto arquitectónico crea objetos en los que aspectos diversos –tales como espacio, formas y superficie– encuentran una unidad suficiente. Así como la literatura es un mensaje que recoge múltiples puntos de vista, motivos y causas. Además, se comprendería como el paso del tiempo al espacio, pues construir es tanto el acto como el resultado, cada edificio posee «la mémoire pétrifiée de l'édifice se construisant. L'espace construit est du temps condensé». Por último, se configuran simultáneamente el habitar y el construir, pues se crean la función y la utilidad del espacio.

2) Inteligibilidad: con respecto a la narración, consiste en dilucidar la naturaleza confusa de la cotidianeidad a través del artificio literario, objetivo que se logra, según Ricœur, con una reflexión con los acontecimientos de la puesta-en-intriga y por los modelos narrativos, i. e., la composición del texto. En cuanto a la arquitectura, se refiere a la realización del proyecto, de lo indescifrable a lo comprensible y guarda relación con la durabilidad: es la estructura, la dureza del material que configura el edificio, cuyo paralelo literario es la escritura.

3) Intertextualidad: con respecto a la literatura, se trata de confrontar los textos diferentes y que, sin embargo, se relacionan de variadas maneras en el tiempo, en cuanto a influencia, temática o estilo. De manera similar ocurre con la arquitectura, puesto que un edificio nace entre otros con el mismo carácter de sedimentación que el ámbito literario. Así, una red de construcciones contextualiza al nuevo edificio, que se relaciona con su entorno. De esta manera, el autor une tanto a arquitecto como a escritor, posicionados tras, contra o según una tradición estilística establecida. Ejemplos son la influencia de la *Ilíada* en la literatura clásica y medieval, y la fachada haussmanniana (fig. 4) en París u otras ciudades del mundo.

Nuestra mirada cambia de foco y se centra en el dintel de la puerta frontal. El rollo y la columna se mezclaron en un único símbolo, la relación más estrecha, de acuerdo con Ricœur, entre literatura y arquitectura, el espacio-tiempo, dibujado en el suelo de la sala por las baldosas y cuyo centro se deforma por la gravedad de un cuerpo celeste que simboliza esta unión. De esta manera, nos encontramos con la refiguración, donde «le temps raconté et l'espace construit échangent leur significations». Aquí es protagonista el receptor, el texto se revela al lector como iluminación, ocurre un proceso de interpretación del texto que lo transforma y lo lleva más allá. Pero el lector acude al encuentro con una serie de expectativas que serán afrontadas en el texto y provocarán una reacción, ya sea positiva o negativa. Se produce entonces una lectura plural, una interpretación diferente por cada lector. En cuanto a la arquitectura, se produce una lectura y relectura de los lugares de vida a través de las maneras de habitar, que actúa como respuesta al construir. Por consiguiente, el arquitecto debería contemplar la cañada que separa la racionalidad de un proyecto de la receptividad del público. Entran en juego, así, las expectativas unidas a la necesidad de habitar, que se convierte en réplica al construir y crea una huella en el espacio-tiempo cultural. Cabe destacar la reacción del museo Guggenheim de Nueva York o de la pirámide del Louvre de París.

DEL PAPEL AL MODELO



Las puertas frente a nosotros se abren de nuevo y entramos en la penúltima sala. Es idéntica a la anterior, salvo por los detalles del espacio-tiempo que caracterizaban a aquella. Estanterías llenan sus paredes y cuatro puertas se abren a cada lado. No obstante, ante nosotros varios libros descienden como plumas hasta posarse sobre algunos pedestales. Sus páginas se deconstruyen para construirse de nuevo en forma de edificios. Llaman así nuestra atención sobre su nueva configuración y nos preguntamos sobre la naturaleza de esta sala.

En esta última parte del capítulo conoceremos otra forma de relacionar arquitectura y literatura, desdibujando y diluyendo sus límites. Si bien Ricœur llevó a cabo una

reflexión más cercana a la teoría y lo abstracto, Matteo Pericoli (2019:283-305), arquitecto, ilustrador y escritor italiano, desarrolló un proyecto más práctico. En 2010, se encargó de dirigir un curso de escritura creativa en Turín donde propuso la siguiente pregunta:

Have you ever had the feeling, while reading a novel, a piece of nonfiction, a poem or a short story, that you were inside a structure built, knowingly or unknowingly, by the writer? I don't mean a reader's natural process of imagining and visualizing the locations described in the text, but the clear sensation of being immersed in a space—a literary space—built by someone else.

Esto, unido a su admiración por la capacidad de los arquitectos por moldear el espacio y a su reflexión sobre el modo en que, tanto arquitectura como literatura pueden ralentizarnos para absorber los detalles, sorprendernos y sentir de maneras diferentes, lo llevó preguntarse sobre la “arquitectura de la novela” como un modelo físico, desarrollando así *The Laboratory of Literary Architecture*. En el proyecto pedagógico se propone “construir un texto”, i. e., analizar cómo un texto funciona utilizando materiales físicos, maquetas.

El proceso llevado a cabo inicia por contemplar la arquitectura desde un punto de vista narrativo y preguntarse el modo en que un edificio narraría una historia si fuera un texto escrito y, posteriormente, se realiza la misma reflexión a la inversa, la configuración espacial y la estructura arquitectónica que presentaría un texto narrativo transformado. A continuación, se procede a una reducción sustancial de los elementos más importantes de ambas: de la primera, despojarla de muros y techos para llegar a su “esqueleto”; de la segunda, quedan las emociones que podrán ser traducidas al lenguaje de las proporciones: sombras y luces, sólidos y vacíos. Todo ello conduce a la reflexión sobre las relaciones espaciales y cronológicas de ambas artes; por tanto, «any architectural question is answered from a literary point of view and any literary issue is addressed by a spatial idea». Además, se considera cardinal guiarse por la interpretación del texto y, a la hora de construir el modelo, no se tiene en cuenta ninguna tradición o estilo, “just space.”

Para Pericoli, tanto arquitectura como literatura comparten un proceso de composición mental que conlleva escoger la mejor manera de organizar los elementos y, por tanto, se facilita la transición de una a otra. Esta línea de opinión se aproxima en gran medida a la reflexión teórica de Ricœur sobre la sala del espacio-tiempo de la biblioteca y, asimismo, se realiza un proceso de *configuración*, pues el objetivo es llevar el texto

intangibles a un modelo tangible, cosa que produce, en consecuencia, un acercamiento más puro a la hora de ahondar en el texto literario para descubrir su estructura –tanto espacial como cronológica–, sus personajes y sus temas, y nos deja contemplar la composición arquitectónica mientras se lee la narración. Muchos modelos concebidos por el *LabLitArch* forman parte de esta intrínseca relación entre arquitectura y literatura. Sin embargo, vamos a mencionar dos ejemplos a destacar:

- J.J.M. Coetzee, *Disgrace*. Por Joanne Yao, en colaboración con Chelsea Hyduk.

Es la historia de David Lurie, un profesor universitario encerrado en las concepciones de una persona de clase alta por edad, egoísmo e ignorancia.

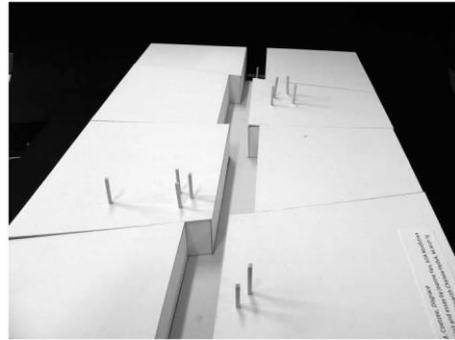
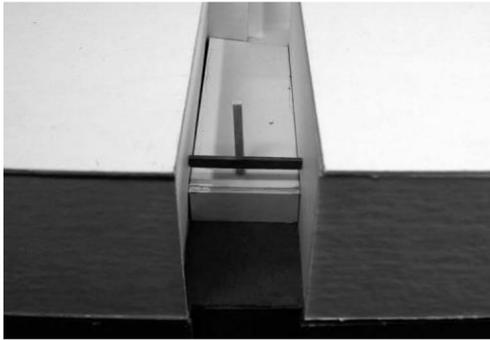
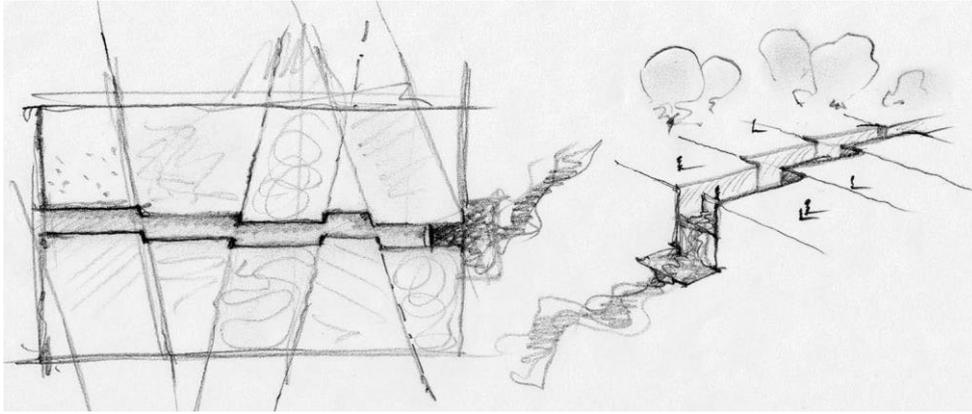
The path, to me, represents the superficial shifts in Lurie's attitudes, the temporary responses caused by the life-altering events he experiences. Because the events change his life but have little lasting effect on his principles, they're shown here as knife-like slices that cut through the soil but only change the path insofar as to make it shift, to the left, or to the right. This is a game for the eye, of sorts. The slices do not affect the path in a meaningful way and ultimately, the path continues in the same direction.

The path itself is characterized by narrowness and a sunken quality. A walker going through the path would find her view of the outside world obstructed by the high walls. This is an attempt to distill Lurie's path into a symbolic path – Lurie is set in the groove of his ways and unable to see past his own narrow vision of the world.

Eventually, when the walker reaches the last stretch of the path, after the last sharp corner, she will see a handrail that seems to have nothing on the other side of it. It looks like an abrupt blockade, but when the walker arrives at the handrail, she can look down and glimpse her reflection in the water below, before it flows away. This is the only time that the water will be visible. To me, the water element represents the consistent presence of the *Byron* opera and the development of Lurie's empathy toward women, which becomes visible to the reader through the opera.⁵

Joanne logra transformar el texto bidimensional al modelo tridimensional de la profundidad y ancho del camino, logrando así una experiencia perceptiva y subjetiva.

⁵ Pericoli (2019: 290-292).



- Donald Barthelme, *Concerning the Bodyguard*. Por Olivia Tun, en colaboración con Stephanie Jones:



Three characters are translated into skyscrapers because of their modernity and the political world they are staged on. The three self-sustaining skyscrapers tilt, leaning and weaving around each other, yet they are interdependent, their form merges to

complete a cohesive structure. Because the characters are of intrinsically distinct DNAs, the buildings representing them have three distinct shapes (square, pentagon, and an irregular five-sided shape). They are also constructed of three most distinct materials: glass, black marble, and stainless steel.

Los modelos de los pedestales vuelven a su formato original y regresan a los estantes. Las puertas se abren nuevamente y entramos en la última sala. Similar a las anteriores y, sin embargo, frente a nosotros hay una puerta de madera y hierro, enmarcada en un arco de medio punto con arquivoltas ligeramente decoradas. Termina así nuestro recorrido por la biblioteca, que nos acogió para mostrarnos las relaciones y puntos de encuentro en estas dos áreas que parecen estar alejadas la una de la otra. Desde la invención de la escritura para ayudar a la memoria y en el contexto de las primeras ciudades, pasando por las etapas de concepción, materialización e intertextualidad de las obras arquitectónicas y literarias, hasta finalizar con la puesta en escena de una manera de concebirlas de forma, en gran medida, intrínseca. Las puertas de madera se abren y un destello nos deslumbra mientras cruzamos el albo umbral que nos lleva a la ciudad medieval.



figura 3: Inscripción de Chogha Zanbil

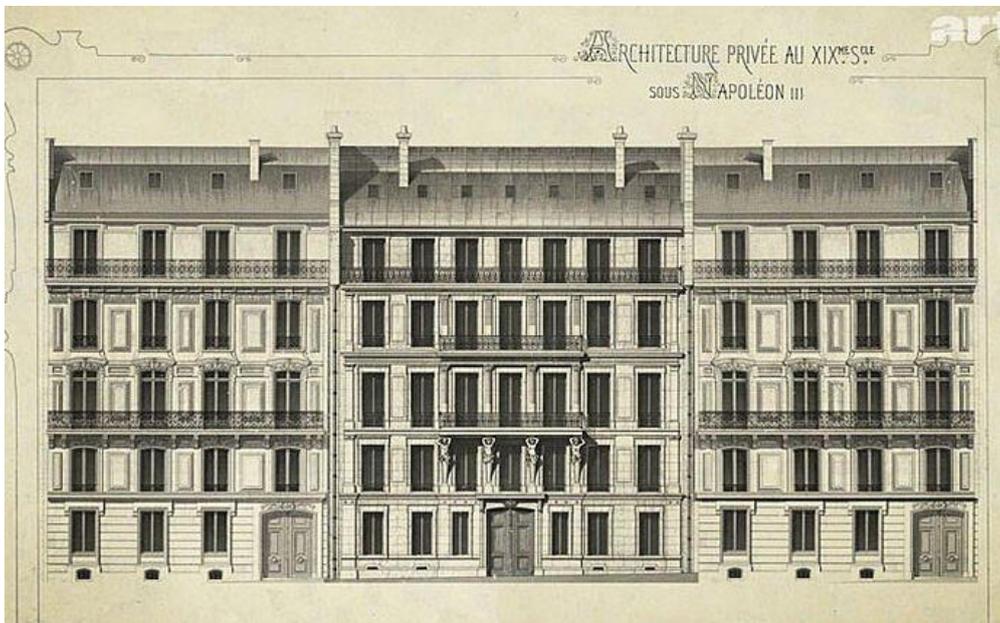


figura 4: Ejemplo de fachada haussmanniana en París

EL CASTILLO

LA ERA DE LOS CASTILLOS



La puerta nos condujo a un pasillo de anchos muros de piedra y de pocas ventanas que iluminaban tenuemente su interior. A recibirnos llegó nuestro señor, quien amablemente nos recibió en su fortificada morada y consideró oportuno mostrarnos su habitación favorita. Él es un gran patrono de las artes, un aficionado de la portentosa historia de su familia y de su residencia. Abrió la puerta del salón y quedamos maravillados por lo que vimos: todas las paredes están cubiertas por frescos finamente pintados hasta el último detalle. Es entonces que nuestro señor narra la historia del origen y evolución de su hogar:

Tomaremos como punto de partida el imperio carolingio hacia el siglo IX. Durante décadas, los reyes de este vasto territorio, incluido el propio Carlomagno, mantuvieron el control y la lealtad de sus súbditos por medio de alianzas matrimoniales que generaron lazos de sangre. Su unidad y relación se sustentaba en campañas anuales de expansión militar, con cuyos botines eran recompensados los combatientes, en especial los más acaudalados, que podían costear su equipamiento (Duby, 1983:49-51). Una vez Carlomagno consolidó los límites del imperio, delegó la tarea de su defensa y administración en manos de esta nobleza combatiente, que eran elegidos por él mismo y a quien juraban lealtad. Estos nobles resultaban poseedores de capacidades jurídicas y militares sobre los territorios otorgados. No obstante, este delicado equilibrio se mantuvo mientras Carlomagno estuviera vivo, puesto que fue capaz de construir su imagen imperial y moral gracias a la cohesión espiritual dada por la Iglesia, junto con la promoción de las artes y la educación durante su reinado (Lepage, 2002:15-17).

La muerte de Carlomagno y la división de su imperio trajo consigo el declive a finales de siglo. El poder central se resquebrajó y los señores quedaron encargados de gobernar sus pequeños dominios o emprendieron la lucha contra otros señores por la dominación territorial. A esta decadente situación interna se une el periodo de razias e invasiones de los escandinavos por el norte, los musulmanes por el Mediterráneo y los magiares por el

este. Por consiguiente, la necesidad de una defensa permanente y una guarnición capaz de proteger sus territorios inmediatos puso a la cabeza de la sociedad a esta nobleza combatiente y, así, se forjaron con el tiempo las transformaciones sociales y económicas que dieron sustancia al feudalismo. Hacia el s. X, el arzobispo de Reims definió los grupos de la pirámide social, entendida como el orden establecido por la voluntad de Dios:

Los *oratores*, i. e., la Iglesia, dividida en dos ramas: el clero regular de los monasterios, que tomaron el papel intelectual al mantener los conocimientos clásicos en los códices de las bibliotecas y promovieron el avance de la ciencia a través de las universidades, y el clero secular, la jerarquía conformada por sacerdotes y obispos, administradora de las diócesis y quienes, tras la caída del imperio, mantuvieron la hegemonía espiritual y adquirieron roles económicos y sociales dadas las circunstancias. (Lepage, 24).

Los *bellatores*, la nobleza combatiente cuya tarea debía ser la defensa de sus súbditos y la Iglesia, pero cuyo poder fue ejercido de manera despótica con el paso del tiempo. Aquí encontramos los duques y condes, los constructores de las fortalezas transformados en pequeños reyes en sus feudos, convertidos en patrimonio privado hereditario y quienes establecían relaciones de vasallaje con la nueva clase caballeresca naciente (Duby, 55-56).

Los *laboratores*, la mayoría del pueblo llano desprovisto de los privilegios de los anteriores, pues estaban obligados a pagar impuestos al señor, a cambio de protección de los ataques exteriores, y el diezmo a la Iglesia. Vivían una vida modesta en los feudos, a los que estaban ligados, para trabajar la tierra en una economía de subsistencia, formando pequeñas villas en torno a las fortificaciones (Lepage, 24).

En cuanto a la evolución de la fortaleza, la primera manifestación se trata de la mota castral [ing. *Motte-and-bailey*] (fig. 5), desarrollada en el principio caótico del periodo del s. X y recurrente tras la conquista normanda de Inglaterra en el s. XI. Se trataba de una colina artificial, *mota*, rodeada por un foso y sobre la cual se construía una torre que servía como atalaya o como residencia fortificada del señor y sus allegados más cercanos, familia y sirvientes. Esta se unía a una empalizada en forma de D o U, *baily*, donde se construían edificios auxiliares y cabañas para la guarnición o los sirvientes. Igualmente, se encontraba rodeada por un foso y constaba de un puente levadizo. (Lepage, 29-37).

Si bien funcionó como una solución barata a corto plazo, el desarrollo de la organización militar y la debilidad de la madera ante el fuego abrieron las puertas a la siguiente evolución en el modelo de la fortaleza, aquel con el que estamos más familiarizados cuando tratamos de castillos. Desde el s. XI en adelante, las torres de madera se

sustituyeron por las reconocibles torres de homenaje [fr. *donjon*], construidas con gruesos muros de piedra cuya forma inicial fue cuadrada, si bien con el tiempo también se construyeron torres redondas. Dadas sus necesidades defensivas, tenían pocas ventanas, varias plantas con depósitos para grano y provisiones, y una puerta en altura accesible con una escalera de madera. Además, su emplazamiento mudó también: las montañas y cumbres se escogieron como lugares ideales para la defensa. La torre se encontraba en el centro, o bien adosada a un recinto amurallado y almenado que contaba con torres defensivas. Dentro del recinto también encontramos el patio de armas, las cabañas de la guarnición permanente o los establos, por mencionar algunos ejemplos (Lepage, 38-70).

La torre del homenaje, al ser la más grande, funcionaba como la residencia del señor y su familia, centro administrativo de su poder. Por otra parte, este tipo de fortalezas pétreas eran muy costosas, por lo que los señores más acaudalados podían encomendar su construcción y fungían como imagen del poder del señor. Si bien la figura real era ungida en algunos reinos para representar la delegación divina en él y su participación en los ritos eclesiásticos, el desmembramiento de esta influencia dejó un vacío que fue aprovechado por los señores feudales, quienes despojaron poco a poco al rey de sus tareas y adoptaron un papel judicial más comprometido con la clase eclesiástica a la que defendía en su feudo. Así, tomaron parte en la creación artística, adoptando poco a poco elementos que dotaran a la fortificación militar de una imagen magistral: la ostentación de sus castillos, de sus prendas o su tentativa de ligar su linaje con héroes de las grandes gestas legendarias, ligada también con el tiempo a las aptitudes morales y religiosas de la “caballería” (Duby, 54-59).

CASTILLOS DE PAPEL



Los frescos finalizan una vez retornamos a la puerta. Tras fascinarnos con la demostración, nuestro señor cree oportuno llevarnos a la habitación donde se encuentra su tesoro más preciado. Tres fuertes cerrojos la mantenían sellada y, una vez la pesada puerta se abre, contemplamos estupefactos: dispuesta como la nave de una capilla de robustas

columnas, pero con suficientes ventanas para la luz, vemos su colección de libros, dispuestos en tallados baúles de madera y con mesas para la lectura. Ocho libros reposan sobre ella, los escogidos por nuestro señor para nuestro deleite visual:

El castillo, como centro del poder e imagen del señor se podría entender como una de las construcciones más emblemáticas de este periodo en el cual se desarrolló el feudalismo. Por tanto, su influencia y permanencia en los paisajes de la vida cotidiana permea- rían en las diferentes manifestaciones artísticas del momento, ya fuesen iluminaciones de códices o, en nuestro caso, dentro de los textos literarios. «Al entrar en la literatura, la imagen del castillo sufrió todo tipo de transformaciones y pasó a representar múltiples cosas» (Rubio Tovar, 1993).

Por un lado, en el ámbito de la alegoría, de la representación de una idea a través de imágenes de la realidad, encontramos el castillo que hace alusión a la Virgen María, con cuatro torres y una fuente de cuatro caños que simbolizan las virtudes y los ríos del paraíso, respectivamente. No obstante, también separado de su naturaleza militar, en composiciones de poetas como Jorge Manrique o Juan de Tapia, la fortaleza representa aspectos de los sentimientos, ya fueren amorosos o dolorosos, sirviéndose del vocabulario militar para transmitir sus imágenes e ideas (Rubio Tovar, 1993: 58-61):

El muro tiene d'amor,
las almenas de lealtad,
en la torre d'homenaje
está puesto toda hora
un estandarte
que muestra, por vasallaje,
el nombre de su señora
a cada parte;
mor, Jorge Manrique

De sospiros la muralla,
los cantones et cimientos
de mis tristes pensamientos,
de mis lágrimas sin falla,
et si non ayudáis a nos,
donzella, pues Dios non acorre,
yo acabaré la torre
de mis lágrimas por vos.
Poema n.º 64, Juan de Tapia

Por otro lado, dentro de los textos de carácter más narrativo, el castillo cumple una función diferente. Puede ser, tal y como solemos pensar comúnmente en los edificios en la literatura, como escenarios de la acción llevada a cabo por los personajes. No obstante, estas construcciones portan un significado más profundo para la forma y el argumento de las propias narraciones.

En primer lugar, vamos a mencionar aquellos pertenecientes a la obra de Chrétien de Troyes sobre la materia de Bretaña, algunos de los libros que nuestro señor ha elegido para mostrarnos. Los castillos juegan un rol importante, pues revelan una realidad compleja de sus funciones más allá de su naturaleza defensiva. Si bien el autor no se detiene

en los detalles, la clave reside en su dirección a mano de reyes o señores y las pocas descripciones que dan la imagen de majestad riqueza y fuerza de estos señores (*Yvain*, 360-361; *Lancelot*, 517; *Perceval*, 827-849) (Poiron ed., 1994:1470-1471). Igualmente, los castillos son centros donde se desarrollan las aventuras de los caballeros, v. gr., el castillo de Windsor. No obstante, el espacio físico o arquitectónico más destacable es la corte del rey Arturo, que funge como marco narrativo o centro desde la cual parten los caballeros en sus aventuras (*Érec*, *Perceval*) y donde, una vez terminadas, retornan para compartir sus hazañas (Poiron ed.: 1476). El castillo y la corte son un reflejo de su señor, en este caso de Arturo: en ella nombra caballeros o se celebran festines en torno a la mesa redonda. Esta refleja la majestad, justicia y armonía del rey, junto con la riqueza y belleza de aquellos que pertenecen a ella (*Lancelot*, 30-49; *Érec*, 27-38).

En segundo lugar, tenemos una obra muy apreciada por nuestro señor, *Guillaume* . El cuarto cantar de su ciclo, , se desarrolla en uno de los espacios palaciegos que aún un gran número de elementos que reflejan la imagen de majestad y poder que los señores feudales trataban de plasmar, tanto en el arte como con sus súbditos y rivales nobiliarios. En lo que respecta a la trama, esta comienza con la llegada de un fugitivo a la corte de Guillaume, quien había escapado de los sarracenos en Orange tras años de cautiverio. Este describe el lujo del palacio del rey Arragon y la belleza de la reina Orable. Fascinado por las historias, Guillaume decide ir a la ciudad, disfrazado de sarraceno y acompañado de Guibelin y Gilbert. Una vez allí, son recibidos por el rey y visitan la torre de la reina, pero son desenmascarados, por lo que deciden atrincherarse con Orable, quien les brinda armamento. Después de varias complicaciones, Gilbert huye de la ciudad para avisar a las tropas de Guillaume, que atacan y toman el control de la ciudad, expulsando a los sarracenos.

Sin embargo, las descripciones del palacio de Orange son pocas con respecto a otros elementos del cantar, como la narración de las hazañas. A pesar de esto, las pocas impresiones que se relatan sirven para darnos elementos específicos que brindan la imagen de majestad. Podemos dividirlos en dos grupos:

- Los relacionados con la fuerza y resistencia. Es decir, aquellos que nos muestran el poder militar del rey como una figura imponente de respeto y como advertencia a quienes se atrevan a atacarlo. Después de todo, el castillo es reflejo de su señor y es importante que comunique su intransigencia, resistencia y perseverancia. Así, la primera descripción viene dada por el fugitivo: «D'ici jusqu'au Jourdain il n'y a pas de forteresse pareille; les murs en sont hauts et la tour élevée et large» (Jonckboet, 1867: 168). Si bien los elementos

de la segunda oración no nos dicen mucho, el detalle recae sobre la primera, pues nos dice que, en el vasto territorio mediterráneo, no hay una fortaleza que se le compare, lo que provoca en el lector una anticipación sobre el tamaño del palacio.

La segunda descripción viene dada por el narrador, Guillaume y sus acompañantes llegan, luego de un largo viaje, a la ciudad de Orange (fig. 6):

[Ils] s'avancent droit sur Orange, dont ils aperçoivent bientôt les murs et les fossés les hautes tours et le château avec ses pinacles couronnés de pommes ou d'aigles dorés. Ils entendent les oiseaux qui chantent à l'intérieur, les cris des faucons et des autours, les hennissements des chevaux et le clabaudage des mulets, ainsi que le bruit que font les Sarrasins. (Jonckboet, 172).

Podemos encontrar los elementos tradicionales de las fortalezas: los muros, los fosos y las altas torres de defensa. Además, encontramos la mención de pináculos y torres coronadas por adornos dorados, como el águila, símbolo de victoria desde Roma, también concebida como signo de realeza y fuerza al considerarse como el ave que vuela más alto, lo que también la liga con la divinidad (Chevalier & Gheerbrant, 2018). Por otra parte, los cantos de las aves sobreentienden la presencia de un jardín en el palacio, que se conecta con el motivo del jardín real, presente en otros cantares como la *Chanson de Roland*, y ligado a la extensa concepción del jardín del paraíso. Cabe mencionar que, unido a esto, una vez entran en el salón del palacio, se encuentran con el rey sentado bajo un pilar, imagen de poder conectada con el motivo del rey bajo el árbol, presente en el propio principio del cantar por parte de Guillaume y, en la *Chanson de Roland*, por el rey Marsil y Carlomagno. De igual manera, se mencionan halcones, un símbolo de estatus social que indica que el rey se dedica a la cetrería, relacionado con la imagen de poder (Oggins, 1986) y las escenas de caza que aparecen también en las obras de Chrétien de Troyes.

Como último punto relacionado a la fuerza, Guillaume recalca el vigor del palacio «Vos tours et vos forteresses, vos fossés et vos hautes murailles ne vous serviront de rien», si bien, esta vez lo hace para ensalzar el poder mayor de sus tropas.

- Los relacionados con el lujo y la exuberancia. Tal y como se indica, son aquellos que reflejan el gusto, la prosperidad o los cuantiosos recursos económicos del señor del castillo. Las primeras impresiones de este tipo de descripciones vienen dadas nuevamente por el fugitivo (Fig. 7):

— Ah, beau sire si vous voyiez le palais de la ville, dont toutes les salles sont voûtées et ornées d'arabesques dorées ! Il a été bâti par Griffonnet d'Almérie, un Sarrasin

merveilleusement doué. Il n'y a fleur au monde qui ne s'y trouve peinte en or et en couleurs naturelles. (Jonckboet, 168-169).

Más extensa que la anterior, de aquí destacan dos elementos. De un lado los salones abovedados, un símbolo del cielo y el cosmos, la unión entre el cielo y la tierra, lo divino y lo terrenal (Chevalier & Gheerbrant, 2018), relacionado con la arquitectura monumental romana de las basílicas o durante la edad media con las catedrales y aulas regias. De otro lado, la presencia de un elemento ornamental propio del arte islámico, el ataurique, i. e., la decoración vegetal, acompañada de pinturas de flores, que lo une nuevamente con el *locus amoenus* y el jardín. Por último, el color que se menciona es el dorado, símbolo de realeza y riqueza por antonomasia.

La siguiente descripción viene cuando Guillaume está en la ciudad y detalla los elementos ornamentales del palacio: «les murs et les colonnades en sont de marbre, les fenêtres incrustées d'argent, et au faite brille un aigle d'or» (Jonckboet, 173). De aquí extraemos elementos ornamentales importantes, cada uno más rico que el anterior. Los muros del palacio y la columnata hechas de mármol, material usado desde la antigüedad por sus cualidades estéticas y de resistencia, pues sólo era empleado para las esculturas y los edificios más importantes como palacios y templos. Las ventanas incrustadas de plata, metal que refuerza el brillo del cristal y conectado con la pureza por su color blanco. Finalmente, nos encontramos un águila de oro coronando la cornisa.

MÁS ALLÁ DEL BÓSFORO



Nuestro señor nos muestra dos últimos libros, los más difíciles de encontrar en su colección, dado su lejano origen y las dificultades de encontrar un buen traductor. Si bien hemos visto algunas descripciones de los espacios palaciegos, conviene echar un vistazo a dos ejemplos pertenecientes a culturas diferentes, observando así la manera en la que los autores conciben la arquitectura regia legendaria, ya sea con elementos relacionados a la fuerza o la ostentación. El primero de ellos viene de la pluma del poeta Abul-Qâsem

Ferdowsi, cuya obra épica, el *Shahnameh* (el libro de los reyes), relata la historia mitificada de Irán. En el episodio escogido por nuestro señor, nos encontramos en la corte del gran rey Fereydun tras recibir un mensajero por parte de sus dos hijos, culpables del asesinato de su hermano menor, Iraj, quienes buscan el perdón de su padre por temor a la venganza que acaecerá sobre ellos por parte del nieto de Iraj, Manuchehr:

When Feraydun heard of his approach he had the imperial throne draped in Chinese brocade and the Kayanid crown made ready. He sat on the turquoise-studded throne, like a cypress topped by the full moon, wearing the crown, the royal earrings and torque, as befits a king. Prince Manuchehr sat beside him wearing the royal diadem, and the country's nobles stood ranged on each side, dressed in gold from head to foot, bearing golden maces and shields. Wild animals were tethered there with golden chains and collars, on the one side lions and leopards, and on the other war elephants (*La venganza de Manuchehr*, Ferdowsi).

Dada la magnitud de la obra, Ferdowsi no se detiene, como Chrétien de Troyes, en describir el espacio arquitectónico en sí mismo. No obstante, nos retrata aspectos, tanto de poder como de ostentación, dentro de la corte de Fereydun.

Los elementos que representan el primero son el trono, la corona y la presencia de la nobleza combatiente flanqueando al mensajero, que simboliza la capacidad militar del rey. Además, la disposición de animales salvajes nos da a entender el dominio del rey sobre la naturaleza, en especial los tres mencionados: el león, el leopardo y el elefante, símbolos del poder real, la fuerza, la soberanía, la prosperidad, la estabilidad y la inmutabilidad (Chevalier & Gheerbrant, 2018).

Por lo que respecta a la fastuosidad, el primer elemento que se menciona es el brocado chino, famoso por su material de seda y detallados bordados, y, seguidamente, la enumeración de las gemas y metales preciosos que componen las insignias de poder del rey. Así como ocurría con la bóveda del palacio de Orange, el oro juega un papel muy importante en la corte de Fereydun, que se exhibe en las prendas de los nobles, sus armas e incluso en las propias cadenas que dominan a los animales.

Esta gran demostración de opulencia no sólo sirve a ensalzar la figura de majestad y dignidad de Fereydun y Manuchehr, sino que, además, contribuye a enviar una advertencia al mensajero y a sus hijos, un preámbulo de la batalla que ocurrirá más adelante.

El segundo ejemplo viene de un oriente más remoto, de la monumental obra épica de la India, el *Mahabharata*. El fragmento escogido por nuestro señor procede del libro II:

el dios Krishna pide al asura Maya, un renombrado arquitecto, la construcción de un palacio para los hermanos Pandava, los personajes centrales de la obra:

Upon hearing these words Maya joyfully accepted the proposal to construct a palatial hall for the Pándavas, a hall that would rival the gods' celestial chariots in splendor [...]. That palace, O Bhárata, was built of pillars of pure gold; it covered a vast area ten thousand cubits long and wide; it blazed with a fiery light as intense as the sun, white as Soma. That bright light, which dimmed even the sun's brilliance, glowed with the divine radiance of the heavens. Like a thick monsoon cloud it dominated the whole sky, uplifting the spirit, unblemished. Fashioned thus of only the finest materials, its walls and gateways studded with heavenly jewels [...].

Inside the hall, Maya built an exquisite pool adorned with lotuses and lilies with leaves of lapis lazuli sparkling from their gem-studded stalks; whose crystal waters, covered by fresh and fragrant blossoms, were a home to colorful birds, turtles and golden fish; whose calm and tranquil surface rippled gently in the breeze. Crystal steps led down into the pool and a marble parapet surrounded it, encrusted with glistening precious stones. Many kings visited and fell into the pool, mistaking the water itself for the abundance of sparkling jewels that adorned it.

Tall and shady trees of many kinds which never stopped blossoming surrounded the hall, and everywhere there were fragrant groves and lotus pools where geese, ducks and chakra birds fluttered and cried in all their beauty. (*The Greatest of All Halls*, Vyasa).

Gracias a la gran extensión del *Mahabharata*, observamos una descripción más detallada del palacio. Puesto que los Pandava son hijos de dioses, es natural que su residencia sea tan esplendorosa como los dioses mismos. Nuevamente advertimos la presencia del oro en la forma de los pilares. Los atributos del palacio se cargan de hipérboles, pues su luz atenúa el sol y nos ofrece una imagen de divinidad, de majestad. Por otro lado, el tamaño colosal de la construcción también destaca, ya sea por su superficie de 10.000 codos de lado o por su altura, pues dominaba el paisaje de manera impoluta. De igual manera, la riqueza es presentada a través de las gemas de las puertas o los muros; nuevamente y semejante al palacio de Orange, encontramos la presencia del mármol, en este caso incrustado por joyas.

Dentro del palacio encontramos una fuente o un estanque, adornado por lotos. El agua es símbolo de vida y de riqueza; el loto lo es de la armonía cósmica y del huevo del mundo. Ambos son símbolos de pureza, sabiduría y estabilidad espiritual (Chevalier & Gheerbrant, 2018). De igual manera, así como en los palacios anteriores, encontramos la presencia de la naturaleza, si bien en mayor medida que los anteriores. Más que demostrar un dominio de los Pandava sobre esta, la presencia de animales, árboles y perfumes que adornan el palacio nos transmite una imagen de armonía y equilibrio con ella. De nuevo,

esto nos lleva a recordar los motivos del *locus amoenus*, el jardín real y el jardín del paraíso. Finalmente, esta magnánima descripción nos da a entender la importancia que tienen los símbolos impuestos en la arquitectura como reflejo de sus señores, puesto que, a diferencia de la corte de Fereydun o el palacio de Orange, el palacio de los Pandava carece de elementos en sí defensivos y militares, pues la imagen que nos desea transmitir es la de unos gobernantes dignos, justos, compasivos, sabios y en armonía tanto con el mundo terrenal como el espiritual.

Así terminó el tiempo en la morada de nuestro señor, pues es imperativo que partamos, a pesar de su insistencia. Generosamente, ofrece darnos un caballo para llegar a nuestro nuevo destino. Abandonamos su torre, dejamos de lado el recinto amurallado y cruzamos el puente levadizo. De esta manera, continuamos con nuestro camino.

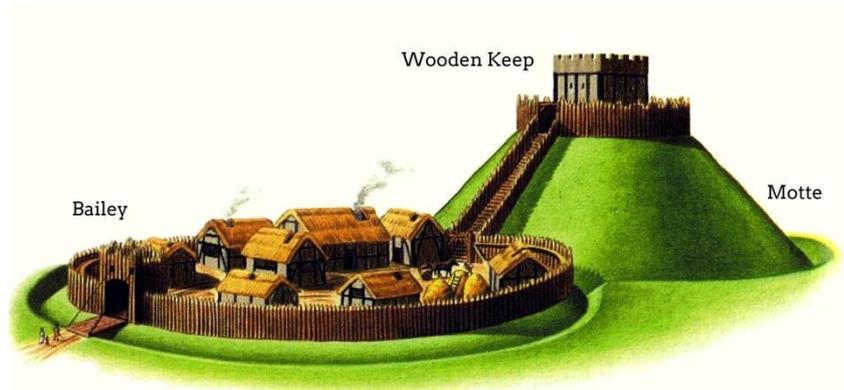


figura 5: Mota castral



figura 6: Interpretación del palacio de Orange⁶

⁶ Para la interpretación de la fachada del palacio de Orange se tomaron como referencia e inspiración algunas recreaciones del atrio y fachada de la capilla palatina de Aquisgrán en tiempos de Carlomagno. Al tratarse de un castillo de la literatura europea, se optó por fusionar elementos que se consideran tradicionalmente europeos con elementos que podríamos encontrar en la arquitectura islámica. Por esta razón se evitó el uso de, v. gr., el arco de herradura o el arco tudor, optando, en su lugar, por el arco de medio punto. Como modelo de elementos de arte islámico, se escogieron los pilares del sahn (patio) y la fachada principal

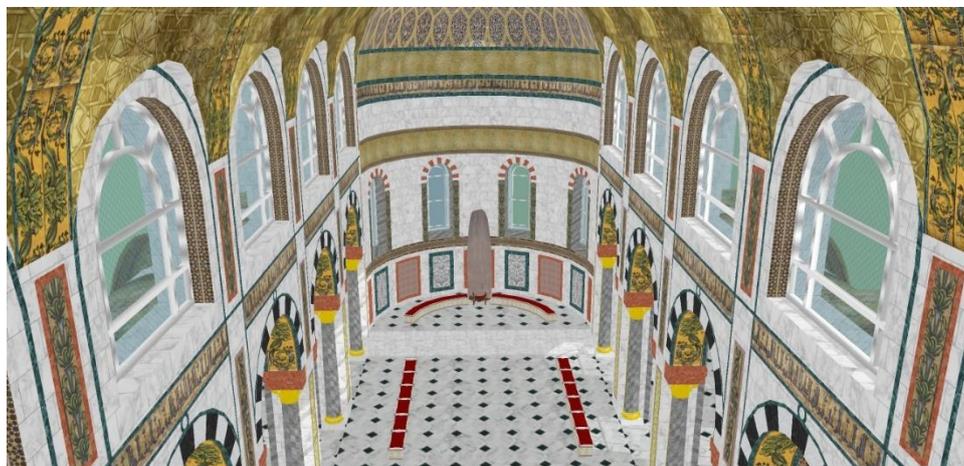
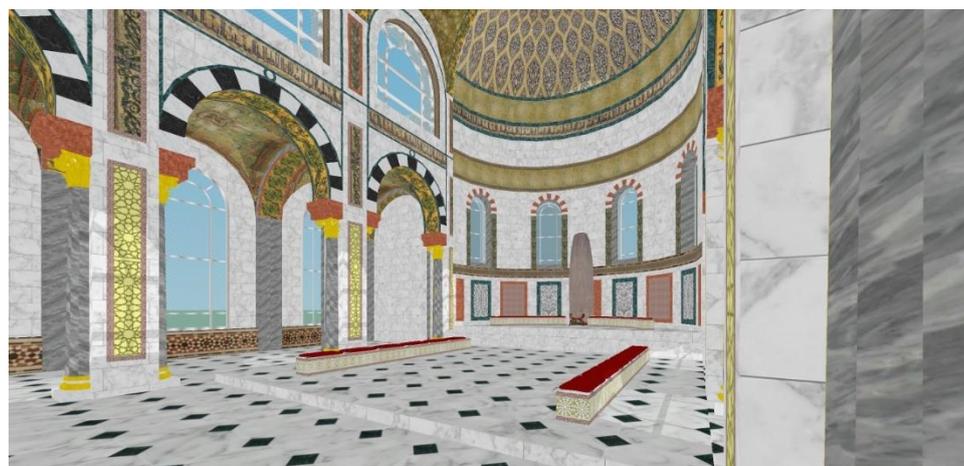


figura 7: Interpretación del salón del trono de Orange⁷

de la gran mezquita de los Omeyas, y mosaicos del Domo de la Roca en Jerusalén, dadas las descripciones de rico decorado con colores dorados del cantar.

⁷ Con la interpretación del salón del trono se siguió el mismo proceso creativo y de fusión de la fachada del palacio. Se tomó como inspiración modelos y reconstrucciones del aula regia de Aquisgrán, así como basílicas tardo-romanas y paleocristianas. Además, también influyó la arquitectura de las iglesias románicas para la división en tres naves, la central con bóveda de caños y las laterales con bóveda de arista. Se siguieron las descripciones de la bóveda de atauriques dorados y se añadió decoración geométrica para incluir más elementos del arte islámico. En cuanto al pilar bajo el cual se sentaba el rey Arragon, se optó por un megalito separado de la construcción, para darle un aspecto de antigüedad y atemporalidad; de igual manera, la elección de este megalito ajeno a la armonía del salón hace que resalte y funcione como foco central.

LA CIUDAD

EL AUGE DE LAS CIUDADES



Después de un tiempo a caballo, el paisaje de frondosos bosques deja paso a extensos campos de cultivo. El silencio de la naturaleza poco a poco se ve menguado por el barullo de la multitud y de los animales. Pronto nos topamos con varios comerciantes con sus carros cargados de productos, viajeros de tierras lejanas y monjes de órdenes mendicantes. Al levantar nuestra mirada encontramos un alto e interminable muro de piedra, en cuyo centro nos recibe, portentosa e inamovible, la puerta de la ciudad. Antes de cruzar el umbral, encontramos a un monje benedictino quien, tras notar nuestras curiosas miradas al entorno, decide platicar con nosotros por las calles de su hogar:

Las sucesivas crisis y el declive del imperio romano de occidente trajeron consigo la progresiva despoblación de una gran cantidad de las urbes que caracterizaban en su momento el periodo clásico. Como consecuencia, la vida se ruralizó en los siglos siguientes y el sucesivo periodo de invasiones contribuyó a limitar el desarrollo de algunos centros urbanos del continente. No obstante, la situación se modificó desde el s. XII, cuando se producen una serie de transformaciones que culminarán con el auge de las ciudades. En tierras como Inglaterra o Francia se fragua un incipiente centralismo monárquico, siendo su foco en este último territorio en torno a París, en la Île-de-France. En cuanto a la agricultura, se produjo una expansión y desarrollo de técnicas que produjeron un excedente, el cual favoreció los intercambios económicos y la reapertura de las viejas rutas comerciales. Este nuevo auge del comercio se vio fomentado por las cruzadas y la reconexión del comercio con el Mediterráneo (Roth, 1999), el cual no se había visto tan afectado por la caída de Roma, pues la existencia de ciudades como Venecia, las propias del imperio romano de oriente y el Levante proliferaron durante estos siglos (Pounds, 2005).

Para Norman Pounds (2005: xxiii) «the medieval city was *sui generis*: it belonged to a type that was peculiarly its own», puesto que fue una respuesta a las condiciones singulares, tanto económicas como sociales, del momento y contribuyó a la consolidación del

espacio urbano como núcleo del desarrollo en Europa occidental. A grandes rasgos, se podrían definir como un asentamiento humano de tamaño considerable que no depende únicamente de la agricultura y ofrece una variedad de servicios a sus ciudadanos. Acerca del origen de estas ciudades se mantienen, principalmente, dos posturas:

Por un lado, ciudades cuyo origen se remonta al periodo romano y continuaron su desarrollo, si bien en menor medida que en épocas pasadas, tales como París o Colonia, las cuales se convertirían en importantes centros urbanos del medioevo; aquellas fundadas por causas comerciales, como las localizadas en el norte de Europa; o las que se formaron en torno a monasterios, como los benedictinos, que atrajeron a comerciantes, artesanos y a peregrinos que, con el tiempo, proveyeron una demanda de servicios que fomentó el desarrollo de espacios urbanos. Este tipo tiene como punto común su carácter prefeudal y gozaban de una mayor libertad, comercial y de movimiento, previas a la imposición del dominio señorial (Pounds: 7-10).

En segundo lugar, tenemos las fomentadas por los señores, desarrolladas bien por la unión de varias aldeas o bien formadas dentro del territorio feudal. A estas se les otorgaba un fuero, el cual establecía una serie de privilegios a la ciudad y que, además, trataba de definir la forma de gobierno de la ciudad, su funcionamiento interno, las libertades y los derechos comerciales, que permitían la celebración del mercado semanal y, dado el caso, de la feria anual. Se consideraría paradójico esta acción por parte de los señores, pues las ciudades contaban con tribunales independientes, pero estos podían beneficiarse del desarrollo económico de estas.

Con respecto al florecimiento de estas urbes, en Italia encontramos un caso especial, la ciudad-estado. Espacios que mantienen independencia y autorregulación, las cuales, una vez sus ciudadanos necesitaban más recursos para su sostenimiento, expandían su jurisdicción a los territorios agrarios próximos. Casos como este son del de Florencia, Génova o Ferrara. No obstante, estas ciudades entraban en constante conflicto por el control de las tierras y para proteger su independencia (Pounds: 11-13).

Si bien una cantidad considerable de su población provenía de las aldeas aledañas, en las ciudades comenzó a levantarse, con sus murallas, un espacio que diferenciaba lo urbano de lo rural. Esta transforma las convicciones campesinas y forja nuevos valores ciudadanos, enfocados a lo estético y a la libertad (Corral Lafuente, 1987). Conforme nos adentramos en la ciudad, vemos las casas estrechas y de varias plantas, de cimientos de piedra, paredes de madera o tapia y tejados de paja o tejas; entonces, el monje continúa: Las limitaciones dadas por las murallas dieron como resultado la densificación de la

población en un espacio limitado, lo que, con el tiempo, contribuyó a la proliferación de enfermedades y al peligro de los incendios (Pounds: 37-39).

A mayor población, crecía la diversificación de servicios que ofrecía la ciudad, lo que aumentaba, también, su influencia sobre aldeas aledañas que la dotaban de nueva población e incluso de alimentación con la venta de productos en los mercados (Pounds 59-63). En algunos casos, las ciudades podían especializarse en la manufactura de algún producto. En relación a sus habitantes, los ciudadanos formaban parte de una comunidad urbana, pagaban impuestos por los servicios y estaban sujetos a las cortes de la ciudad. Además, eran artesanos que se integraban en los gremios, encargados de supervisar la actividad económica, mantener los estándares y evitar la competencia. Estos gremios, también, se encargaban de velar por la vida de las familias de sus integrantes y se reunían en salones o clubes propios, agrupándose también en diferentes calles de las ciudades, (Pounds: 110-115), v. gr., el gremio de panaderos, de herreros, etc.

En cuanto a los edificios públicos seculares, la ciudad contaba con un ayuntamiento, que podía tener un carácter defensivo, donde se reunía el concejo dirigente de la ciudad, elegido por las personas locales más influyentes y a cuya cabeza estaba el alcalde (Pounds: 102). Las calles podían estar adoquinadas o cubiertas por capas de arena. También estaban las lonjas, los almacenes de comerciantes y, si la ciudad estaba construida sobre la ribera de un río o en la costa, un puerto (Pounds: 49-52). Además, dentro de ella se encontraba una catedral o iglesia mayor, e incluso conventos de órdenes religiosas, las cuales trataremos más adelante. Por último, en el contexto de las ciudades vemos el nacimiento de una nueva clase social, la burguesía, poseedora de recursos y dinero contante, el cual invertía en préstamos a reyes y nobles, desarrolladora de la economía monetaria, que trajo consigo la contabilidad y se convirtió en la fuerza económica del espacio urbano en los siglos siguientes (Roth: 637).

ENTRE CALLES Y RENGLONES



El monje nos lleva a una pequeña plaza en cuyo centro hay una fuente con la imagen pétrea de un robusto hombre barbado, vestido de túnicas y con un león en sus manos.

Entonces, considera que es mejor descansar de la ardua caminata y continuar de manera más calmada su relato.

Desde la antiquísima Çatalhöyük en Anatolia hasta las grandes megápolis como Tokio, la ciudad representa un pilar en la evolución y el desarrollo cultural, social, económico y político de la civilización humana. Representa nuestra capacidad de convivir en una comunidad diversa con el propósito o proyecto común de sobrevivir gracias a la colaboración de los individuos, dedicados a diferentes profesiones, en un espacio urbano delimitado. Este es, en definitiva, un apoyo mutuo que supera los lazos de sangre. Gracias a su papel central en nuestro progreso, y tal como ocurrió con el castillo o el jardín, la ciudad, junto al abanico de formas de concebirla e interpretarla, ha tejido su puesto en el entramado cultural de la humanidad. Uno de los ejemplos viene de una de las obras escritas más antiguas de la historia, *La epopeya de Gilgamesh*, puesto que, en su versión babilónica, el poema menciona, tras loar al héroe y semidios, la importancia de la ciudad de Uruk, de la cual Gilgamesh era rey. Se relata que él construyó sus murallas y, después, el poema mismo nos posiciona dentro de la narración, en Uruk, conduciéndonos hasta el cofre que contiene las tablillas que narran las proezas del rey:

Mira su muralla como una hebra de *lana*, ve su parapeto que nadie ha podido copiar. Sube por la escalera de una época pasada, acércate a Eanna, sede de Ishtar la diosa, que ningún rey posterior pudo nunca copiar.

Sube a la muralla de Uruk y anda por ella. Inspecciona sus cimientos, examina los ladrillos. ¿No fueron sus ladrillos cocidos en un horno? ¿No pusieron los Siete Sabios sus cimientos?

[Una milla cuadrada es] la ciudad, [una milla cuadrada] palmas datileras, una milla cuadrada es cantera de arcilla, media milla cuadrada el templo de Ishtar: [tres millas cuadradas] y media es la extensión de Uruk.

Por otra parte, la tradición literaria en Europa se verá influenciada por la imagen de dos ciudades alegóricas en la Biblia: la nueva Jerusalén y Babilonia, una representa la renovación espiritual y promesa de un futuro mejor por parte de la deidad del cristianismo, la otra representa el pecado, una amenaza para la comunidad religiosa, el pasado opuesto a las leyes divinas. Esta idea de la identificación de ciudades con un conjunto de ideas teológicas y sociales será desarrollada por Agustín de Hipona en su obra *La ciudad de Dios*. Este, no obstante, no concibe la ciudad como un espacio urbano físico, sino como una proposición de sociedad civil utópica en contraposición a la ciudad pagana, el peligro de una nueva Babilonia (Scott & Simpson-Housley, 1994). Esta identificación de aspectos positivos o negativos ligados a sociedades dentro de los límites urbanos pudo haber

influenciado a las letras europeas y, de esta forma, a lo largo de la historia, encontramos textos en los cuales las ciudades se asemejan a una Nueva Jerusalén o a Babilonia. Después de una pausa, el monje continúa su discurso y nos presenta dos ejemplos de ciudades en la literatura.

El primer ejemplo viene de la literatura escrita en latín, del género de la *descriptio civitatis*, desarrollado en la literatura francesa y cuyo propósito es describir las ciudades siguiendo un modelo influenciado por la retórica griega. De esta manera el autor describía el entorno natural de la ciudad, sus muros y, posteriormente, debía elegir los aspectos más destacables, ya fueran los edificios o los ciudadanos (Hyde: 310). Por otra parte, su forma más frecuente fue la *laus civitatis*, la cual alababa las cualidades de la ciudad, su poder y su riqueza (Cabello Andrés, 2001-2002). Cabe resaltar, entonces, que estas *descriptions* son el producto del desarrollo de las ciudades, su auge cultural y la autoestima de sus ciudadanos (Hyde, 1966). Escrita en 1288 por Bonsevin della Riva, *De Magnanibus Urbis Mediolani*, fue un panegírico dedicado a la ciudad de Milán, la cual se había establecido en el s. XIII como un importante centro cultural y económico que también gozaba de ostentar varias *descriptions* (Hyde: 327).

Con el propósito de difundir la grandeza de su ciudad tanto a sus ciudadanos como a los extranjeros, la obra de Bonsevin resalta entre las descripciones anteriores por la monumental cantidad de información recogida, v. gr., un capítulo dedicado al catálogo de granos, frutas y verduras, cuando los demás se limitaban a alabar la fertilidad del suelo (Hyde: 327). Además, el autor muestra un gran interés en acercarse lo más posible a la realidad, viéndose ayudado por archivos de gremios e incluso eclesiásticos. Por consiguiente, establece las numerosas iglesias, altares y campanarios de la ciudad. Igualmente, este interés se aprecia en su intento de determinar la población de Milán e incluso el origen etimológico de la ciudad, si bien ambos estuvieron errados (Stäuble, 1976).

También vale la pena mencionar las páginas dedicadas a relatar la extensa historia milanesa con el propósito de ensalzar la fuerza de sus ciudadanos. Uno de los pasajes que se destacan es el lamento por la destrucción de la urbe por parte de Federico Barbarroja (fig. 8). Por otra parte, el tono hiperbólico y patriótico se observa al redactar que «Milano ha tutte le qualità, e due soli difetti, la scarsa concordia civile e la mancanza di un porto» (Stäuble: 159). Por último, si bien la obra dedica capítulos a la fidelidad, la fuerza, la dignidad y la libertad de Milán, Bonsevin omite los aspectos negativos de ella, tales como los conflictos entre las familias poderosas y la fragilidad de su organización política, mostrándose en contra de la tiranía y defensor de la comuna (Hyde: 329).

El segundo ejemplo, prosigue el monje, viene de la pluma de uno de las tres coronas italianas, Dante. Concretamente, nos centraremos en el canto VIII (vv. 67-78) del Infierno, perteneciente a su *magnum opus*, *La Divina Commedia*, pues en ella aparece en escena la renombrada ciudad de Dite (fig. 9), en el sexto círculo, dentro de la cual los herejes son castigados en tumbas en llamas (canto IX-XI). Tras ser transportados por Fleugas por el río Estigia, Virgilio y Dante vislumbran a lo lejos la imagen de la ciudad:

Lo buon maestro disse: «Omai, igliuolo,	fossero». Ed ei mi disse: «Il foco eterno
s'appressa la città c'ha nome Dite,	ch'entro l'afoca le dimostra rosse,
coi gravi cittadin, col grande stuolo».	come tu vedi in questo basso inferno».
E io: «Maestro, già le sue meschite	Noi pur giugnemmo dentro a l'alte fosse
là entro certe ne la valle cerno,	che vullan quella terra sconsolata:
vermiglie come se di foco uscite	le mura mi parean che ferro fosse.

Varios elementos son los que podemos destacar de estos cuatro tercetos. Por esta razón, iremos tratándolos según su orden de aparición. En primer lugar, tenemos el nombre, Dite, cuyo origen remonta a la mitología y cultura clásica, como una inmensa cantidad de elementos de la obra de Dante. Su nombre procede del latín *Ds*, un antiguo dios romano ligado en un principio a la fertilidad de la tierra y a la riqueza mineral, que se asoció con el tiempo al inframundo, i. e., a Plutón y a Hades; de la misma manera que este último, su nombre se extendió de su persona a identificar el mundo de los muertos⁸. También cabe mencionar que Dite se menciona en el Libro VI (vv. 127, 269, 397, 541) de la *Eneida*, obra de Virgilio. En él, Eneas desciende al inframundo para conocer el futuro de su glorioso linaje romano.

El siguiente elemento de la ciudad a señalar son sus torres, que asemejan los alminares de las mezquitas. Esta imagen sirve para transmitir la imagen de la ciudad de Dite como residencia de los infieles, de los enemigos del cristianismo (Jacomuzzi, y otros, 2017). En lo que respecta a las impresiones relacionadas con el fuego y el color rojo, estas pueden deberse a la asociación de este primero como símbolo representativo del infierno y el castigo en el más allá.

En tercer lugar, encontramos las palabras que visualizan los aspectos más representativos de la ciudad medieval: los profundos fosos, los guardias vigilantes y los altos muros que sirven para su defensa y evitan la entrada de advenedizos. Igualmente, las murallas presentan un detalle del que se pueden extraer varios significados simbólicos: están

⁸ Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2018, February 15). Dis Pater. [Encyclopedia Britannica](https://www.britannica.com/dictionary/Dis-Pater)

hechas de hierro. Por un lado, este metal representa habitualmente la robustez, la dureza o la inflexibilidad, dada la naturaleza del propio material; por otro lado, en *Trabajos y días*, Hesíodo escribe sobre las cinco eras del hombre, siendo la quinta y última la del hierro, aquella durante la cual los humanos viven en miseria, en decadencia y violencia, pues olvidaron la hospitalidad y no se sienten avergonzados de actuar mal. Y, como último detalle, este metal también puede ser identificado con el inframundo, dada su localización en las profundidades de la tierra (Chevalier & Gheerbrant, 2018).

Finalmente, en lo que respecta al simbolismo de la ciudad de Dite en sí misma, esta representa una separación entre el bajo Infierno, los círculos anteriores de los pecadores menores de incontinencia, y el alto Infierno, los círculos siguientes de los pecadores de malicia, i. e., herejes, violentos, fraudulentos y traicioneros. Además, con el fin de enfatizar esta diferencia entre zonas, Dante presenta la ciudad con un gran dramatismo y severidad que la convierte en una verdadera barrera a superar (Jacomuzzi, y otros, 2017).

SOBRE CASTIGOS DIVINOS



El monje nos invita de nuevo a continuar por la larga calzada que nos lleva al puente que cruza el ancho río. Aun así, todavía tiene historias que contar sobre las ciudades, pero este grupo en especial fueron las ciudades destruidas por un poder superior. Continúa así el relato del monje.

En este tipo de relatos de naturaleza mítica o legendaria, y cuyo propósito revela una intención moralizante, las ciudades suelen posicionarse en el cenit de su desarrollo económico, incluso político. No obstante, es el comportamiento bien despótico, bien inmoral de los gobernantes o de sus ciudadanos con ellos mismos o con otras civilizaciones lo que provoca el enojo de una fuerza superior, ya sea una maldición, una deidad o un panteón, quienes castigan a la ciudad con su destrucción, la cual sirve como advertencia a las generaciones futuras.

En el contexto bíblico, los ejemplos por antonomasia de este tipo son Sodoma y Gomorra, cuya historia se relata en los capítulos 14-19 del Génesis. Ambas se consideraban

pecaminosas contra Yahveh, dada su crueldad, falta de hospitalidad y, según narra Ezequiel 16:49, por su soberbia y descuido de los pobres. Todo esto genera la ira del dios, que decide destruirlas con una lluvia de fuego y azufre.

Con respecto a una de las ciudades perdidas más conocidas, Atlantis aparece en los diálogos platónicos de *Timeo* y *Critias*. En estos se cuenta que la próspera y rica civilización atlante era descendiente de Poseidón, cuya primera generación era la más cercana a los dioses y, por ende, la más justa y honrada. Pero con el devenir del tiempo, cada generación se corrompía más y se dejaba llevar por sus deseos de violencia y conquista, emprendiendo campañas militares por el Mediterráneo, enfrascada en una guerra con Atenas. Sin embargo, los dioses, enfurecidos por la soberbia de sus habitantes, castigan a la ciudad con un terremoto y un maremoto que sumergen la isla en el fondo del océano.

En la tradición india, en la épica del *Mahabharata*, encontramos el caso de Dvaraka, la ostentosa, próspera y rica ciudad colmada de palacios que gobernaba Krishna. En este caso, una vez finaliza la guerra de Kurukshetra, el dios decide consolar a Gandhari, madre de los Kauravas, quienes perdieron la guerra y, por consiguiente, sus vidas. Pero ella, enfurecida y afligida porque Krishna no hizo lo suficiente para evitar el conflicto, lo maldice diciendo que será el culpable de la muerte de su pueblo. Y así sucedió, tras una pelea que surgió entre ellos, todos se mataron mutuamente. Krishna perecería poco después por la flecha de un cazador y Dvaraka sería devorada por las aguas.

Como último ejemplo, encontramos en la tradición islámica a Iram, la cual aparece mencionada en el Corán (sura Al-Fajr: 6-14):

¿No has visto lo que hizo tu Señor con la gente de Ad? ¿Con Iram la de las columnas, semejante a la cual no fue creada ninguna otra en la Tierra? [...] Que se endiosaron en la Tierra e incrementaron la corrupción en ella. Así, tu Señor descargó con fuerza sobre ellos el látigo del castigo. En verdad, tu Señor está siempre vigilante.

Igualmente, la historia de esta ciudad aparece de manera más desarrollada en *Las mil y una noches* (noches 276-279). A lo largo de estos episodios se cuenta cómo Saddad b. Ad, el Grande, rey del mundo, tras leer ávidamente libros antiguos sobre la descripción del paraíso con sus alcázares, decide ordenar la construcción de una ciudad que imite el reino celestial. De esta manera, llama a sus reyes vasallos y les dice:

Construidme una ciudad de oro y de plata; haced que sus guijarros sean de crisolita, jacintos y perlas; colocad, como sostén de sus bóvedas, columnas de topacio; llenad de palacios la ciudad y poned habitaciones encima de cada uno de ellos. Al pie de

los palacios, en las callejas y en las calles, plantad árboles de todas las clases que den los frutos en sazón, y haced que los arroyuelos corran a sus pies por cauces de oro y plata.

Saddad, ante la posibilidad de la escasez de materiales en los yacimientos, les ordena incautar las joyas de sus súbditos. El expolio duró 20 años, seguido del cual el rey ordenó reunir «a los ingenieros, a los sabios, a los obreros y a los artífices de todos los países» para encontrar el emplazamiento para la construcción, llano y donde corrieran arroyuelos. Una vez se decidió, los trabajos duraron trescientos años, tiempo en el que se continuaron llevando materiales y riquezas de todo el mundo. En el centro de la urbe fue construida una enorme ciudadela y dispuesta «alrededor de la misma mil pabellones, y debajo de cada uno de ellos, mil banderas, para que en cada uno viva un visir». Al concluirse la construcción, Saddad, acompañado de su corte, se trasladó a ella. Sin embargo, antes de entrar en la ciudad, acaece el castigo divino:

Dios envió contra él y sus compañeros, por su incredulidad perversa, un grito de los cielos, nacido de su poder, que los aniquiló a todos con gran estrépito. Ni Saddad ni ninguno de sus acompañantes llegó a la ciudad ni alcanzó a verla. Dios borró los caminos que a ella conducen, por lo que permanece intacta, en su sitio, en espera del día de la Resurrección.

La historia de Iram, movida por la soberbia de su tirano rey, nuevamente nos recuerda a los ejemplos anteriormente mencionados, como Atlantis o Sodoma. Además, estas historias sirven como enseñanza, puesto que el gobierno de la ciudad depende tanto de sus gobernantes como de sus ciudadanos. Si bien los espacios urbanos son sumamente diversos, es innegable que la responsabilidad de la concordia y el bienestar de la misma recae sobre la cabeza de todos, como un esfuerzo de vivir en una comunidad donde haya respeto, libertad y justicia.

El monje finaliza entonces su relato una vez cruzamos el puente y nos encontramos en una enorme plaza donde se está celebrando el mercado. Súbitamente, la luz vespertina de nuestro guía celeste ilumina nuestro último destino. Alzamos la mirada y ahí la vemos.

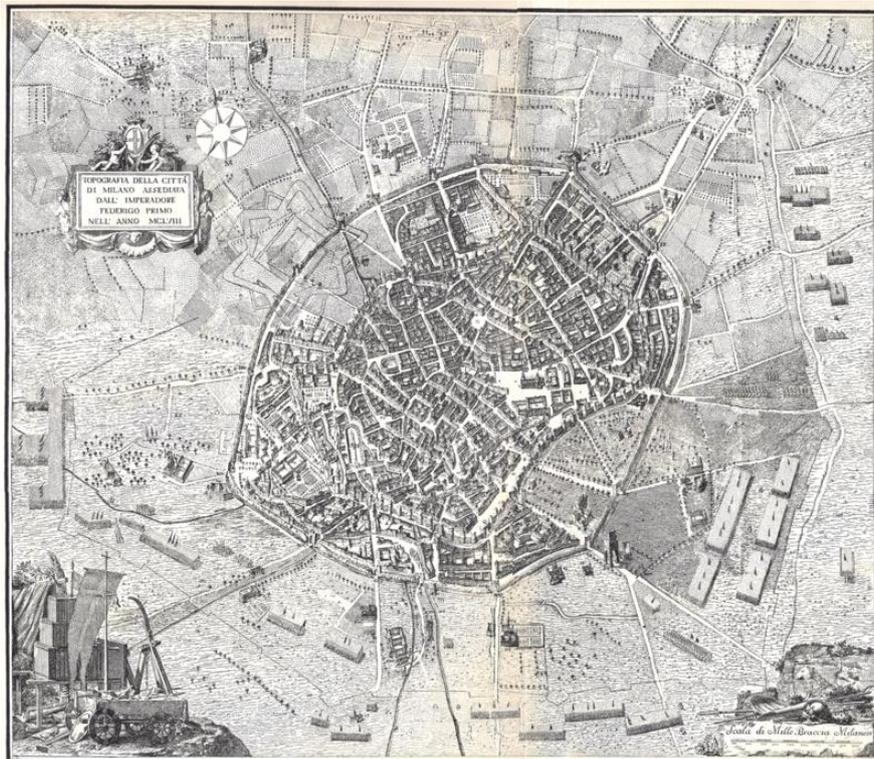


figura 8: Milán en época de Federico Barbarroja

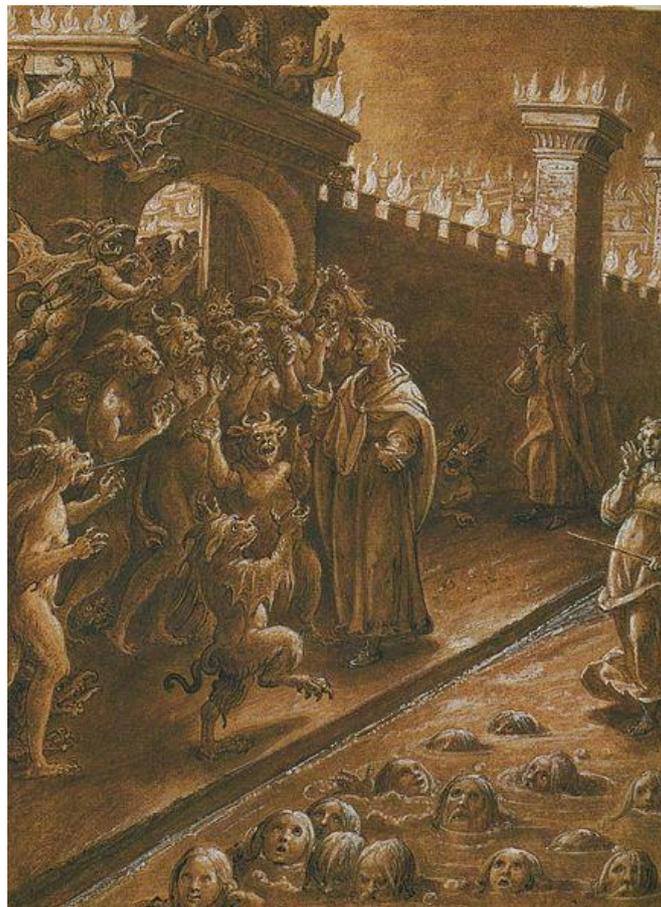


figura 9: Virgilio parla con i demoni, Giovanni Stradano (1587)

LA CATEDRAL

MÁS QUE UN TEMPLO



Obra maestra y corazón espiritual de la ciudad, resplandece su alba fachada occidental con el sol que la declara la construcción más representativa de este periodo. Sus altas torres se elevan a lo alto, protegiendo sus campanas y simbolizando el triunfo de décadas de innovaciones técnicas, de la nueva vida urbana, de una nueva concepción religiosa. Su superficie vestida de intrincadas molduras y crestería vegetal, unido a las vivas esculturas y coloridas vidrieras que resguardan los profundos significados de su construcción y los símbolos que esconden sus bóvedas y muros. De sus puertas sale a recibirnos su obispo, quien nos llevará por su cuerpo para conocer que no sólo es un recinto religioso.

La catedral, al igual que otro edificio u obra literaria, no puede entenderse como un elemento aislado, ya que forma parte del entramado cultural y económico de la ciudad medieval. Igualmente, en su construcción convergen una gran cantidad de ideas que se desarrollaron desde el s. XII, pero que tienen su origen varios siglos más atrás. De esta manera –continúa el obispo–, sobre las tres puertas encontramos los tímpanos, dentro de los cuales se solían esculpir motivos bíblicos como el Pantocrátor con los evangelistas o motivos marianos, por mencionar unos ejemplos. Sin embargo, en los tímpanos de esta catedral hay tres esculturas que representan las figuras y concepciones que influyeron en la gestación del nuevo arte gótico: Pseudo-Dionisio, Suger y San Agustín.

El gótico debe entenderse como una expresión diferenciada de la arquitectura románica, cuyos creadores y fomentadores se encontraban en un grupo reducido de personas, amigos entre sí, en un espacio geográfico determinado, la Île-de-France (Simson, 1952) y en torno al s. XII, siendo desarrollado en los siglos siguientes. Es en este contexto en el que encontramos a la figura central, Suger, abad de la basílica de Saint Denis, que funcionaba como iglesia del rey. Él comprendía la importancia de los valores simbólicos y, además, no seguía la vocación de pobreza y abstinencia del mundo *ad pedem litterae*, optando en su lugar por las formas de Cluny. Por consiguiente, Suger se decantó por

exaltar la nobleza exterior, las “cosas preciosas” para servir a la gloria de la deidad, invirtiendo la fortuna del monasterio a través de su contexto y mensaje litúrgico. De esta manera, en honor a Dios, San Dionisio y la realeza de Francia, decidieron la construcción de la nueva abadía a mediados del s. XII (Duby: 129-131).

A lo largo de sus dos tratados, *Liber de rebus in administratione sua gestis* y *Libellus de consecratione ecclesiae S. Dionysii*, se observa su concepción de la basílica como «una síntesis de todas las innovaciones estéticas que había admirado [...] cuando visitó las nuevas construcciones monásticas en su viaje por la Galia» (Duby: 131), y también como una obra de naturaleza teológica fundada sobre la segunda figura de los tímpanos, Pseudo-Dionisio. A lo largo de la historia, se habían confundido tres figuras: Dionisio de París, mártir del s. III, sobre cuyos restos se erigió el monumento; Dionisio el Areopagita, discípulo del apóstol Pablo; y el autor de una obra mística en griego del s. IX, quien fue llamado posteriormente Pseudo-Dionisio. Este texto, *De Celesti Hierarchia*, trata una idea central que influiría en gran medida en Suger y el desarrollo del gótico: Dios es la luz inicial, increada y creadora, de la que participan todos los seres vivos, dispuestos en una posición invariable y quienes reflejan una cantidad de esta luz en función de su posición en la jerarquía establecida por Dios. Es el centro del universo, una corriente multidireccional, unificadora de todo en el cosmos, el vínculo de amor que instala el orden de la creación. De aquí se entiende que el Ser supremo está más o menos en cada criatura, pues, al final, todo se reencuentra en él por medio del mundo visible (Duby: 132).

Así pues, con las obras iniciadas en la fachada occidental, por la cual entraba la luz del atardecer, ornamentada para representar el poder y la soberanía real, se concibieron los cambios en la estructura del edificio: la liturgia se orientó al amanecer como foco del contacto con lo divino, lo macizo dio paso al vano en la forma de las grandes vidrieras, símbolos de la noble luz divina, cuyos colores representan las virtudes celestiales. También permitió abrir el espacio de los muros de separación con la introducción de la bóveda de crucería, confiriendo unidad a la liturgia y al ambiente. El crucero, junto con el coro, se destacaron en la nueva edificación, debido a la colocación de los relicarios, ahora ricamente decorados por la concepción luminosa, en su centro y, como consecuencia, la naturaleza de la cámara de las reliquias mutó de una visión hipogea y oscura a una radiante, abierta y fundida dentro del conjunto mismo de la catedral (Duby: 133-138).

Los pórticos fueron sostén para la escultura, que unida a los demás elementos decorativos ornamentados representaban la teología de Suger y la admiración por la nobleza del arte y el trabajo para rendir honor a Cristo, destino del camino y la puerta. Por otra

parte, la figura de Jesús se concibió de manera más humana, se comprendió el Nuevo Testamento como la profecía cumplida del Antiguo, influido por San Agustín. Así, Suger destacó la concordancia entre ambos por medio de equivalencias esculpidas en los pórticos. Se celebra, entonces, a Jesús como la verdadera puerta, y a los monarcas bíblicos. Se destacan, v. gr., los Salmos, Apocalipsis, los evangelios. Se consolidó la humanización de la figura divina y se dio protagonismo a la Virgen en la iconografía, representación de la maternidad divina, la victoria o la soberanía. De aquí que el entendimiento del aspecto humano de Cristo lo convierta en un doctor que ilumina la inteligencia, enseñando a través del libro, un hermano de los teólogos (Duby: 139-160).

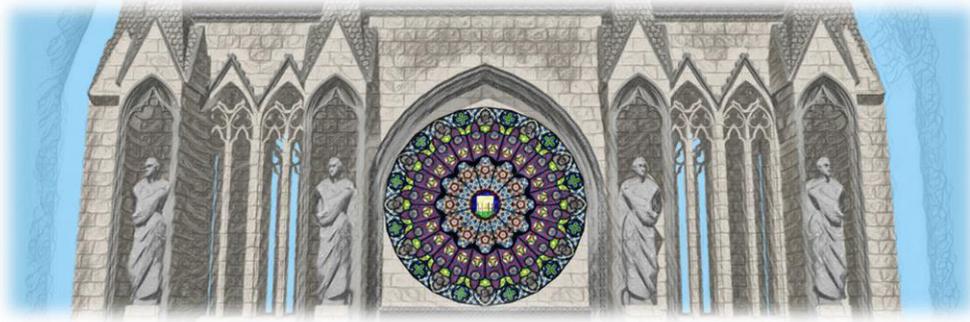
La última figura de los tímpanos, San Agustín, se relaciona sobre todo con la cosmología y el orden matemático de la creación. La precisión en la arquitectura gótica era de gran importancia, guiada por la geometría sagrada, i. e., el pensamiento vinculado a una simbología numérica capaz de evocar fuerzas cósmicas y sobrenaturales, v. gr., el deseo de prosperidad o la protección contra el mal, aplicadas en la construcción desde la antigüedad a través de los sistemas *ad quadratum* (secuencia 1, 2, 4, 8) y *ad triangulum* (secuencia 1, 3, 9, 27) (fig. 10), que fueron bases del Demiurgo platónico y de la armonía musical pitagórica, que sirvieron para establecer relaciones de proporcionalidad para los constructores medievales sólo con compás, barras de medición y cálculos simples (Wilson, 2009). Gracias al uso de los módulos se levantaron las catedrales en la unidad de proporción: la fachada de Nôtre-Dame se compone de 4 cuadrados, el número áureo está presente en el plan y en la altura de Chartres, y el triángulo es la base de Milán (Simson: 8-10).

Si bien se podría pensar que el uso de la geometría tiene una razón práctica, en estos siglos se comprende la importancia de esta como la unión de arte y ciencia, entendida una como la práctica y la otra como la forma de determinar el proceso arquitectónico a través de la razón y la geometría. Por consiguiente, la firmeza y la estética operan dentro de la perfección geométrica. Por otra parte, San Agustín entendía la música como una ciencia de naturaleza matemática, en cuyos principios está la relación entre módulos por medio de radios aritméticos y relaciones de proporcionalidad. De esta manera, ajustó el misticismo numérico clásico a la cosmología cristiana. San Agustín reflexiona del mismo modo sobre arquitectura, atendiendo a asuntos como la relación de radios que producen la perfección estética que conduce a la valoración de la abstracción matemática. Esto, sin embargo, limita el arte a una serie de ordenamientos metafísicos rígidos. No obstante, Las ideas agustinianas influenciaron mucho el diseño de las catedrales, pues los constructores

de Chartres concebían las matemáticas como el puente entre Dios y el mundo, el Arquitecto supremo creador del universo armónico «according to measure and weight and number», cuya figura es el dodecaedro en los sólidos platónicos y el pentágono, símbolo del pentateuco y las heridas de Cristo, presente en el diseño del ábside de la colegiata de Saint-Quentin. De esta manera, se comprende la arquitectura ligada a la geometría como el intento de los constructores de reproducir el universo creado por Dios, la aplicación de los modelos divinos para invocar su creación perfecta y bella (Simson: 11-14; Wilson: 18-20). «The cathedral is perhaps understood as a “model” of the medieval universe. It is the theological transparency that transformed the model into symbol» (Simson: 16).

En cuanto a su lugar dentro del espacio urbano, la catedral fungía como «un símbolo y el orgullo de la ciudad a la que se sobreponía» (Ruiz Hernando, 1987), es la celebración del triunfo de la forma de vida cívica alrededor de la cual se organiza la comunidad. La catedral es el *axis mundi* que representa la creación, un espacio sagrado de encuentro para los ciudadanos (López Sánchez, 2016). Igualmente, es el orgullo de la burguesía comercial pues velaba por el funcionamiento del comercio, ya que, además de su uso religioso, era lugar de reunión para los gremios y para la comuna en reuniones civiles que, además estar relacionado con ella otorgaba privilegios aduaneros conocidos por los burgueses (Duby: 146). Asimismo, no está sola, a ella son adyacentes el palacio episcopal, sede el obispo con poder económico y político, pues podía establecer aduanas y cobrar impuestos (López Sánchez: 49), un claustro con las residencias de los canónigos e, incluso, un hospital (Ruiz Hernando, 1987). Por último, cabe señalar la transformación al aprendizaje que trajo consigo la catedral y la ciudad, el paso de un maestro con un solo pupilo, que escucha las lecturas dentro de la reclusión contemplativa del monasterio, a un maestro que lee y comenta un libro a un grupo de estudiantes que se mueven en el entramado urbano. Con ayuda de la promoción real se construyen escuelas episcopales y bibliotecas, enseñándose el conjunto de las artes liberales: *trivium* y *quadrivium*. (Duby: 146-150).

CUERPO PÉTREO Y ESPÍRITU DE LOS FIELES



Las puertas de la catedral se abren y entramos en el recinto sagrado. Absortos, contemplamos el entorno, protegidos por las bóvedas que se elevan en lo alto, fulgurados por la luz de los ventanales e hipnotizados por la celeste gama de colores que inundan las naves, maravillados por la ligereza, la esbeltez y la firmeza de todo el espacio interior de la construcción. El estruendo de las puertas al cerrarse nos despierta del trance y, viendo nuestra curiosidad, el obispo continúa con su relato:

Dado el papel central que desempeña la catedral en la cultura y en la liturgia medieval, se idearon y escribieron numerosas formas de interpretar los elementos que componían la construcción y el edificio en sí mismo, tales como la encarnación del universo creado por Dios en el apartado anterior. De esta manera, y de acuerdo a L. Hull Stookey (1969: 35-40) –decía el obispo dirigiendo nuestra mirada al rosetón en cuyo centro se hallaba una urbe cuadrada y dorada–, encontramos la identificación de la catedral con la nueva Jerusalén, concepto del Apocalipsis que se basa en la visión profética de Ezequiel (40-42) del templo ideal sobre aquel construido por Salomón, en el desarrollo del rito de su consagración. Por ende, versos bíblicos sobre la ciudad terrenal y Sion, v. gr., Salmo 23 o Génesis 28:16, alcanzaron un nuevo significado. Además, la introducción de los versos del descenso de la ciudad (Ap. 21:2-5) y la elección de antifonas al propósito, que mencionan a Jerusalén, refuerzan esta identificación aún más:

Ecce, Sion, Filiae tuae congregatae cum jucunditate venient, et omnes sancti gaudebunt super te cum laetitia et exultatione sempiternum.

Jerusalem civitas sancta, ornamento martyrum decorata, cujus plateae resonant laude de die in diem.

Lapides pretiosi omnes muri tui, et tures Jerusalem gemmis aedificabuntur.

Esta última es citada por Suger en la consagración de Saint Denis, quien, por otra parte, reflexiona sobre la catedral y su rica ornamentación como la transformación de lo material en lo inmaterial y en la variedad de las virtudes. Así, se transporta de manera

analógica a un mundo superior, un espacio que existe más allá de lo terrenal, pero sin llegar a la pureza de los cielos (Hull Stookey: 38). El obispo se da la vuelta y nos llama para que lo sigamos por la nave central.

Adicionalmente, durante este periodo encontramos una serie de producciones escritas en latín, dirigidas al ámbito eclesiástico, que tomaron la forma de manuales cuyo objetivo principal era el de educar al clero en el significado y en el acto de la liturgia. Esta preocupación se había convertido en un aspecto importante desde el Concilio Lateranense de 1215. Igualmente, cabe mencionar que este tipo de manuales fueron influenciados por tratados litúrgicos, si bien menos alegóricos, de época carolingia (Whitehead, 2003). Entre estos destaca el *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand, obispo de Mende, ca. finales del s. XIII. Durand fue reconocido por su vasto conocimiento canónico y litúrgico, incluso si su obra no es un caso independiente, pues bebe de una fuente de influencias y textos anteriores y podría considerarse como la consolidación de los conocimientos litúrgicos medievales (Whitehead, 51).

De este modo, expone su objetivo y los temas que tratará en el proemio de la obra «decrevimus itaque, pro anime nostræ salute, atque legentium utilitate, secreta divinorum officiorum mysteria hic claro stylo», definiendo las figuras literarias que serán instrumento en el desarrollo, tales como la alegoría «est quando aliud sonat in litera, et aliud in spiritu, ut quando per unum factum, aliud intelligitur». Particularmente, nos interesa, sobre los ocho capítulos de la obra, el primero de ellos, *De ecclesia, et ejus partibus*, ya que contiene las alegorías centradas en la edificación catedralicia.

Comienza explicando la doble acepción de la palabra iglesia (*ecclesia*), que es tanto el espacio físico donde se celebran los santos oficios (*pars corporalis*), como la comunidad de fieles y ministros que se reúnen en la casa de Dios (*pars spiritualis*). A continuación, expone los diferentes nombres que tiene esta unión: «Συναγωγή quoque graece congregatio dicitur», elegida por los judíos para sus sitios de culto; «dicitur etiam praesens Ecclesia, Syon», porque es la esperanza en la promesa de un descanso celestial; o «βασιλική» (basílica), el salón de los reyes terrenales y, por tanto, salón del Rey de Reyes. Asimismo, menciona algunos otros como capilla, *martyrium*, monasterio o tabernáculo. Este último se destaca porque simboliza la iglesia militante, ligado a las tiendas de soldados. Se considera, entonces, el templo como el paso del conflicto al triunfo.

Prosigue así con los cimientos, identificados con la fe. La catedral debe construirse orientada al amanecer, la dirección de los cielos y donde se levanta el sol, simbolizando que la iglesia debe ser moderada en la prosperidad y en la adversidad. Igualmente, Jesús

es considerado la piedra angular y los fieles, las piedras de la estructura del muro «qui semper usque in finem hujus mundi aedificabitur». Pero, no todos los fieles son iguales, por cuanto existen piedras mayores, pulidas y colocadas en los ángulos del edificio: las personas de vida sagrada que sostienen a sus hermanos más débiles con sus oraciones y méritos. En cuanto a los materiales, interpreta al cemento como la estabilidad: compuesto por limo, la caridad ferviente, unida a la arena, que representa las obras y el tiempo empleado en ellas. Ambas, mezcladas por el agua, simbolizan el espíritu. Las piedras, por tanto, están unidas por un solo espíritu de caridad y paz (Durand: 16-18).

La forma de la catedral representa el cuerpo humano cuyo presbiterio, lugar del altar donde el sacrificio simboliza los votos del corazón, es la cabeza. Los transeptos son los brazos y, al oeste, el resto del cuerpo. Sus cuatro muros se identifican con la doctrina de los Evangelistas, su altura representa el coraje; la largura, la fuerza; el ancho, la caridad. El techo es la caridad que cubre los pecados, la puerta es la obediencia en los mandamientos y el pavimento es la humildad y los pobres en Cristo. Las cuatro paredes laterales son las virtudes: justicia, fuerza, templanza y prudencia. Por otra parte, aquellas con forma de cruz simbolizan que nos encontramos crucificados en el mundo, por lo que se debe seguir el camino del Crucificado (Durand: 19-21).

El atrio de la catedral simboliza a Cristo, quien permite la entrada a la nueva Jerusalén. Las torres son los predicadores y preladados, pues son su defensa y su amparo, y sus pináculos simbolizan la mente de estos, dirigida a los cielos. En cuanto a las ventanas, estas son la alegría, el Espíritu Santo protector del viento y la lluvia, lo hiriente, pero que permite pasar la luz del sol, Dios, al corazón de los creyentes. Estas, además, representan la necesidad de alejarse de la vanidad del mundo y disponerse a recibir los regalos de la espiritualidad. Con respecto al interior, los pilares simbolizan los obispos y doctores, pues sostienen la iglesia con la doctrina; las bazas son los obispos apostólicos, que sostienen todo el edificio; los capiteles, las opiniones de estos; y los ornamentos, las palabras de las sagradas escrituras (Durand: 22-24).

La sacristía es el vientre de la Virgen, «in quo Christus se sacra veste carnis induit». La lámpara también lo representa a él, pues dijo «Ego sum lux mundi». Por otra parte, Durand trata el claustro, cuyo origen, según Ricardo, obispo de Cremona, está en los levitas en torno al tabernáculo, al atrio del templo de Salomón o por las habitaciones de los sacerdotes. El claustro representa la necesidad del clero de separarse de la laicidad, pero también simboliza el jardín del paraíso, donde todo se une en un solo corazón en el amor de Dios. Por tanto, el clero regular es una mente a su servicio. En el sentido moral,

es la contemplación en la que el alma se separa del cuerpo y medita en lo celestial. Las cuatro paredes son el alejamiento del mundo y de uno, el amor por Dios y por el prójimo. Las habitaciones en torno a este simbolizan diferentes virtudes. Finalmente, el trono del obispo representa la piedad para honrar a los apóstoles, los mártires y la Virgen María (Durand: 27-29).

LIENZO DE CALIGRAFÍA



Antes de dejarnos partir, el obispo tiene un último relato que contar. Este versa sobre las experiencias que vivió durante su peregrinación a Tierra Santa. Sediento de conocimiento, lleno de curiosidad y gracias a su relación con las personas indicadas, visitó varias madrazas y mezquitas, donde tuvo la oportunidad de platicar con los estudiosos, sabios y eruditos musulmanes sobre la caligrafía, i.e., la forma ornamental de la escritura, y la arquitectura:

El arte y la religión son enlazados de manera similar, pues se concibe a Dios y al Corán como inspiración y guía para la expresión artística que, asimismo, es considerada una forma de mantener una relación simbólica con el Orden espiritual divino. El artista, de este modo, busca producir arte mediante la invocación y la bendición de la divinidad. «The artist or architect always thinks of Allah (God) as the Supreme Beauty (*Jamal*) and He is Present (*Hadir*) everywhere». La escritura árabe, entonces, se admira con una visión sagrada desde la expansión del islam, pues es vista como la elegida por Dios para transmitir su mensaje a la humanidad e, igualmente, grandes figuras como Ali ibn Abi Talib, el cuarto califa, la describe como el arte que «give[s] pleasure to the eye, joy to the heart and fragrance to the soul» (Alshahrani: 12) y «The beauty of writing is the tongue of the hand» (Saeed: 229). Como consecuencia, surgió la necesidad desarrollar la escritura, de la mano de calígrafos expertos, para crear un sistema adecuado y a la altura de dicho mensaje espiritual, una forma que combinara claridad, legibilidad y belleza, una representación del mundo sagrado (Saeed, 2011).

Producto de esta motivación de crear una caligrafía bella y ornamental al servicio de Dios, con el paso del tiempo se fueron desarrollando diferentes tipos de estilos. También contribuyó a esta variedad la expansión del islam y su adopción por diferentes culturas, v. gr., el Gran Irán, el Creciente Fértil, el Levante o el norte de África. Entre los más importantes sistemas caligráficos destacan (fig. 11): cúfico, el primero usado para escribir las copias del Corán, desarrollado en la ciudad de Kufa (Iraq) en torno al s. VII y caracterizado por sus formas rectas, cuadradas y rígidas, donde se suelen omitir los diacríticos (forma empleada, sobre todo, en epigrafía); nasji, es un estilo cursivo y redondo, usado para documentos de la vida cotidiana por su aspecto menos monumental; y thuluth, cuyo nombre significa “un tercio” a causa de la relación existente entre las líneas de las letras, y que tuvo su auge durante el s. X por su apariencia elegante y estética, perfecta para la ornamentación, pero que no era tan utilizada para la escritura del Corán (Alshahrani, 2008).

Por otra parte, cabe resaltar el papel de Ibn Muqlah, un calígrafo y visir abasí, responsable de un sistema basado en «the rhombic dot (formed by pressing the pen diagonally), the standard alif (five or seven rhombic dots long) and the standard circle (its diameter equal to the alif's length)» que sirvió de influencia para varios estilos caligráficos.

La caligrafía es un elemento central en la decoración y la ornamentación, cuyos variados soportes van de la piedra, a la madera, la tela e incluso al cristal. No obstante, nos concierne en mayor medida su papel en la arquitectura sagrada, la presencia de versos coránicos a lo largo de las paredes, las cúpulas o los alminares de la mezquita, del árabe (masjid) “lugar de postración”. Como construcción central en el islam, su objetivo es servir como espacio de oración donde el creyente pueda abstraerse del mundo y absorberse en la contemplación mental en la que sólo importa la conexión espiritual con Dios. (Saeed: 230). Igualmente, la ornamentación sirve, entre otras cosas, para transmitir un efecto de ligereza estructural, una sensación de no estar limitado por el espacio físico (Othman & Zainal-Abidin, 2011). Esto nos rememora las sensaciones que experimentaba Suger y su pensamiento dentro del espacio físico de la catedral.

Es importante destacar otro elemento ornamental, además del ataurique, en el arte islámico, los patrones geométricos, cuya inmensurable variedad, unida a su repetición infinita, buscan representar la propia grandeza infinita de Dios. En cuanto a su componente estético, estos sirven para evitar los fuertes contrastes entre el tamaño y la escala de los objetos, gracias a su flexibilidad a la hora de ser diseñados (Othman & Zainal-Abidin: 106). Además, relacionado con la geometría, encontramos una concepción entre

arquitectura, armonía y universo similar a la concepción cristiana, posiblemente influenciados ambos por el pensamiento de los clásicos: la idea de la armonía musical basada en relaciones y cálculos matemáticos que nos lleva de regreso a la geometría sagrada, acompañado de un sistema simbólico que busca expresar la eternidad, la verdad espiritual y la “Unidad del Ser” (*at-Tawhid*). «Diversity in unity and unity in diversity are the fundamental principle of Islamic art that are understandable in all symbols of Islamic art». Como consecuencia, los arquitectos de las mezquitas se guiaron por la geometría y el establecimiento de principios en su diseño como la simetría, el número áureo, los módulos y la escala, o la homogeneidad geométrica (MahdiNejad & HabibAbad, 2016) (fig. 12).

Finalmente, así como sucede en la cimentación de las catedrales, la orientación de las mezquitas es un punto clave en su construcción. Pero, a diferencia de la dirección cardinal cristiana, estas se orientan en dirección a la Kaaba, la arquitectura sagrada primordial, reconstruida por Abraham según la tradición islámica y elegida por Dios como dirección para la oración (*qibla*). Asimismo, esta construcción cúbica simboliza el centro de toda la comunidad islámica (*Ummah*).

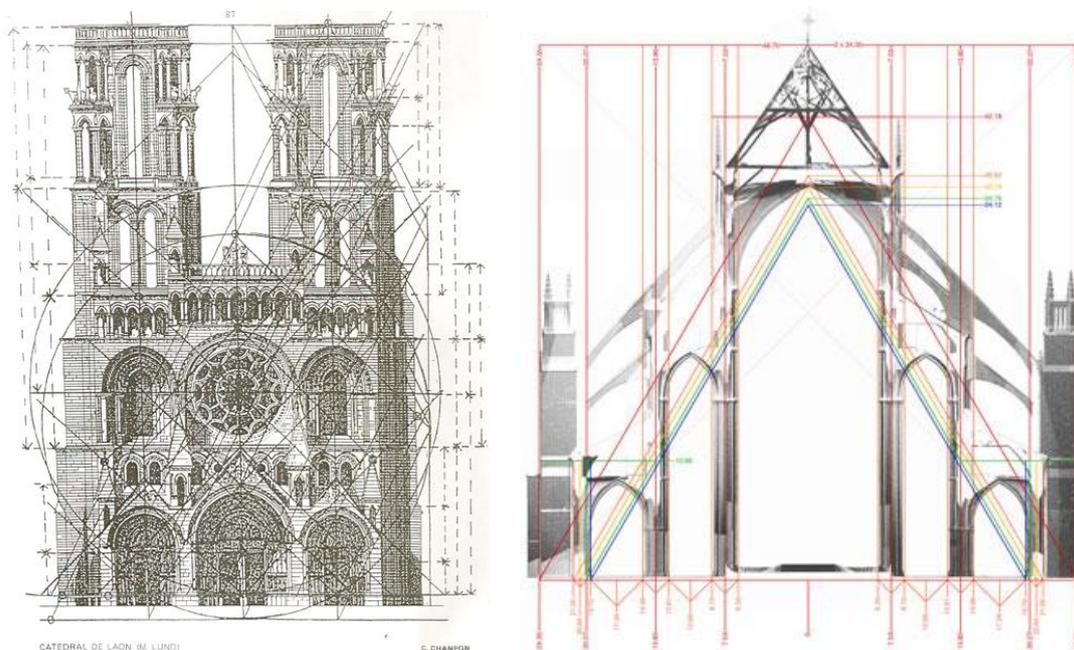


figura 10: Ad quadratum (Laon) y ad triangulum (Bourges)

Naskh	بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ	بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ	Early Kufic
Thuluth	بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ	بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ	Eastern Kufic
Muhaqqaq	بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ	بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ	Foliate Kufic
Nastaliq	بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ	بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ	Knotted Kufic
Riqa	بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ	بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ	Square Kufic

figura 11: Estilos caligráficos islámicos



figura 12: Mezquita Sheik Lotfollah, Esfahan - Irán

CONCLUSIÓN

El obispo finaliza su relato una vez nos encontramos sobre el mosaico del laberinto en el crucero de la catedral. Las puertas de ambos extremos del transepto se abren, por una de ellas entra el monje y, por la otra, el señor, que se unen a nosotros para darnos la despedida. La luz del atardecer ilumina los ventanales de la fachada occidental y, en su último acto orientador en nuestro viaje, nos señala nuestro último destino: más allá del coro, seguido del ábside, en el medio de la capilla central hay una puerta de piedra entintada de tonos rojizos por los rayos del ocaso del sol. Cordialmente, nuestros guías terrenales deciden acompañarnos en el camino hasta ella, dando su última lección.

La arquitectura –habló el obispo– ha ido de la mano con nosotros desde los primeros refugios temporales en aquellas épocas en las que vagábamos por la Tierra, si bien nunca sabremos el momento exacto de su origen. En cierta manera, nos ha visto evolucionar del mismo modo que la hemos moldeado a ella y, en respuesta, nos moldea también. Es indudable negar la influencia que ha tenido la naturaleza en nuestras concepciones culturales y en la aplicación de sus formas, desde las columnas lotiformes hasta las fibras de las células, en las construcciones que hemos edificado con el tiempo, y es importante recalcar nuestra responsabilidad en el cuidado de la naturaleza.

Al igual que los bloques de construcción han cambiado –señaló el señor– también lo ha hecho nuestra concepción sobre qué debe definir la arquitectura y, a pesar de los cambios en nuestro pensamiento y el eterno debate sobre la estética, dos constantes permanecen intactas en ella: su propósito principal de darnos refugio y nuestro deseo de imprimir en ella un mensaje en nuestra memoria, algo que podamos observar como una comunidad para comprender y recordar que nuestros antepasados estuvieron ahí.

Ligado a esto –dijo el monje– por el afán y el temor del olvido de nuestra frágil memoria, la escritura nació en las ciudades, la cual se convirtió en otra acompañante con quien vamos de la mano. Una vez la escritura entra en nuestras vidas y se cimenta para expresar ideas abstractas y contar los relatos de nuestro pasado e imaginación, podemos dar paso a reflexionar sobre las profundas relaciones existentes entre literatura y arquitectura. Un edificio y una obra, espacio y tiempo, ideas inmateriales que son llevadas a la realidad con procesos similares, que actúan en dimensiones diferentes, pero cuyos límites se difuminan una vez entran en contacto con la pluralidad de opiniones e influencias de la comunidad. Una vez se cruzan estos límites, el edificio se despoja de sus partes y el espacio se convierte en una narración, y el libro se reduce al estado más puro de las

emociones y el tiempo adquiere una dimensión espacial. Así, los ladrillos fluyen como tinta y la tinta se endurece como el ladrillo.

En literatura –tomó la palabra el señor– estamos acostumbrados a pensar en las descripciones de las edificaciones como un mero escenario donde se desarrolla la acción o los diálogos centrales de la narración, pero dichas descripciones esconden una intención más allá, son símbolos que transmiten un mensaje que pueda ser entendido por toda la comunidad que comparte una cultura semejante. Elementos como la forma de un edificio, su robustez y tamaño, el ornamento que se pone sobre sus superficies, cumplen la función de establecer ese mensaje no escrito. Así, aquel que gobierne sobre un pueblo, no importa si es un duque luchando por su supervivencia, el rey del mundo o el descendiente de los dioses, querrá ensalzar su imagen magistral para legitimar su posición y lo hará a través de una serie de símbolos de longeva tradición aplicados al elemento más visible de su patrimonio. Es entonces cuando decide si desea ser visto y recordado por la fuerza de su temple, por la riqueza material o por su sabiduría y sentido de justicia.

La ciudad –continuó el monje– es aquel espacio donde se entremezclan la pluralidad de puntos de vista, donde cada persona tiene una historia que contar y donde nuevas necesidades dan origen a nuevos espacios constructivos. La capacidad de relacionarnos más allá de los lazos de sangre nos obliga a vivir en concordia con las demás personas y son los lazos de amistad los que generarán una identidad urbana que intentará plasmarse sobre el formato escrito, si bien generalizando algunas actitudes y costumbres, para crear una imagen bien positiva, bien negativa, de la sociedad que habita en ese espacio limitado. También nos recuerda que la estabilidad de la ciudad, su futuro y prosperidad es responsabilidad de todos sus habitantes, pues numerosas son las historias de civilizaciones que, movidas por ambiciones egoístas y personales, fueron borradas de la historia y de la memoria colectiva, enterradas en las ruinas del olvido.

En la concepción de un recinto sagrado –retomó de nuevo el obispo– convergen un incalculable número de elementos simbólicos y artísticos que van más allá de la experiencia terrenal, un recuerdo del papel de la estética en la arquitectura. De esta manera, ideas sobre la sacralidad de los números, la armonía cósmica y la geometría fueron puestas por escrito, transmitidas en el tiempo y reinterpretadas por grandes pensadores para comprender la naturaleza de lo divino y recrear el momento de la creación, el orden universal y una sensación etérea de unión personal con la deidad, aplicando esas ideas a los bloques de forman este espacio físico. Sus paredes se llenan, bien de esculturas y de complejas alegorías, bien de versos y oraciones. Todas cumplen, nuevamente, nuestro deseo

de recordar, pues los mejores materiales y arquitectos se emplean en su construcción para la posteridad. Además, en el caso de la arquitectura sagrada, es una forma de no olvidar y mantener la comunicación con lo espiritual, lo divino.

*

Llegamos así a la capilla final. La puerta se abre y el albo umbral nos deslumbra, pero su luz no nos causa dolor alguno, nos transmite serenidad. Un pesado sentimiento de añoranza nos invade mientras giramos para ver a nuestros guías terrenales una última vez; no obstante, sus expresiones apacibles logran calmar nuestro pesar. Entonces, respiramos hondo y cruzamos el umbral. Una vez abrimos nuestros ojos, nos encontramos en las últimas horas del crepúsculo. Retornamos al mar ocre del desierto, entintado de tonos púrpuras, rojos y azafranados.

Frente a nosotros, ruinas de columnas y arcadas doradas nos flanquean hasta las derruidas paredes del templo de Bel. Una vez entramos en él, nuestro celeste guía yace en el horizonte y sentimos que nos quedamos en la oscura noche del olvido. Pero una inscripción de Mūsā ibn ‘Imrān resplandece en letras de luz:

الكتاب يبقى وسوف يدي تبلى سوف بيدي كتبه كتاب هذا

Esta es una inscripción que escribí con mi propia mano; mi mano se desgastará,
pero la inscripción permanecerá

La inmortalidad de la escritura en la piedra, la noche del olvido se ilumina con fulgor de las estrellas, la luna y la Vía Láctea. A lo largo de toda nuestra historia nos ha inundado el temor a ser olvidados tras nuestro corto periodo en la faz del planeta. Construimos grandes monumentos y escribimos extensas obras que sirvan para calmar ese temor primordial. Es un elemento que se repite tanto en el castillo, en la ciudad y en la catedral, el deseo de mantener la memoria de nuestra existencia. El último lazo de unión entre literatura y arquitectura, lograr ser eternos, no por medio de la percedera carne, sino mirando al cielo y, al contemplar las estrellas, tratar de replicar en nuestro mundo terrenal su aparente eternidad. ¿Seremos, entonces, nosotros los arquitectos y escritores que, nutridos de nuestro entorno cultural, tomaremos el compás y la pluma para hacer realidad ese deseo y honrar la memoria del pasado para cimentar un mejor futuro?

BIBLIOGRAFÍA

ARQUITECTURA

- Alberti, L. B. (1546). *I dieci libri dell Architettura*. (P. Lauro, Ed.) Venecia: Appresso Vincenzo Vaugris.
- Bailly, A. (1935). *Le Grand Bailly: Dictionnaire grec-français*. París: Hachette.
- Duro-Royo, Jorge; Van Zak, Joshua; Tai, Yen-Ju; Ling, Andrea; Hogan, Nic; Darweesh, Barrak; Mogas-Soldevilla, Laia; Lizardo, Daniel; Bader, Christoph; Costa, João; Sharma, Sunanda; Weaver, James; Oxman, Neri, N. (s.f.). [Project Aguahoja](#). 2018. MIT Media Lab.
- Frazer, J. G. (2009). *The Golden Bough*. Nueva York: Oxford University Press Inc.
- Goldberger, P. (2009). *Why Architecture Matters*. Yale University Press.
- García-Diez, M; Vaquero, M. (2015). [Looking at the Camp: Paleolithic Depiction of a Hunter-Gatherer Campsite](#). *PLoS ONE* 10(12).
- Kanga, K. E. (1900). *A Complete Dictionary of the Avesta Language*. Bombay: Education society's steam press.
- Khosravi, H. (2014). Geopolitics of Tabula Rasa: Persian garden and the idea of city. *Journal of Architecture and Urbanism*, 38(1), 39-53.
- Labbé, A. (1987). Symbolism du jardin et de l'arbre. En *L architectures des palais et des jardins dans les chansons de geste* (55-58). Paris-Genève: Champion-Slatkine.
- Laugier, M.-A. (1755). *Essai sur l'architecture*. París: Chez Duchesne, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût.
- Neville, M. (2019). *Neri Oxman: Bio-Architecture* [episodio de serie documental]. En Dadich, S.; Neville, M.; O'Connor, D; Kamen, J; Wilkes, J; Spingarn-Koff, J; Cotner, B. & Nishimura; L. (productores), *Abstract: The Art of Design*. Netflix.
- Roth, L. M. (1999). *Entender la arquitectura*. (C. S. Valicourt, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Ruskin, J. (1889). *The seven Lamps of Architecture* (6a ed.). Londres & Aylesbury: Hazel, Watson, and Viney.
- Vitruvio, P. M. (1997). *Los diez libros de la Arquitectura*. (J. L. Oliver Domingo, Trad.) Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Yuan, Y., Yu, X., Yang, X., Xiao, Y., Xiang, B., & Wang, Y. (2017). Bionic building energy efficiency and bionic green architecture: A review. *Renewable and Sustainable Energy Reviews*, 74, 771-787.

ARQUITECTURA Y LITERATURA

- Fischer, S. R. (2001). *A History of Writing*. Londres: Reaktion Books.
- Frank, E. E. (1983). *Literary Architecture: Essays Toward a Tradition: Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James*. Berkeley: University of California Press.
- Guillaud, H., Okada, Y., & Vatandoust, A. (2003). [Chogha Zanbil](#). (R. Lo Giudice, Ed.) UNESCO. Recuperado el 22 de febrero de 2021.

- Martin, H.-J. (1994). *The History and Power of Writing*. (L. G. Cochrane, Trad.) Chicago & Londres: The University of Chicago Press.
- Pericoli, M. (2019). The Laboratory of Literary Architecture: The joy of cardboard, glue, and storytelling: a cross-disciplinary exploration of literature as architecture. En J. Charley (Ed.), *The Routledge Companion on Architecture, Literature and The City* (págs. 283-305). Abingdon: Routledge.
- Platón. (1983). *El Banquete, Fedón, Fedro*. (L. Gil, Trad.) Barcelona: Orbis.
- Powell, B. B. (2012). *Writing. Theory and History of the Technology of Civilization*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Ricoeur, P. (2003). Architecture et narrativité. *Arquitectonics: Mind, Land & Society, III*, 9-29.
- [When Writers Become Architects: An Experiment In Space And The Written Word](#). (s.f.). Recuperado el 20 de abril de 2021

EL CASTILLO

- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2018). *Diccionario de símbolos*. (M. Silvar, & A. Rodríguez, Trads.) Barcelona: Herder.
- Duby, G. (1983). *Tiempo de Catedrales. el arte y la sociedad 980-1420*. Barcelona: Compañía del Libro S.A.
- Ferdowsi, A. (2007). *Shahnameh. The Persian Book of Kings*. (D. Davis, Trad.) Nueva York: Penguin Books.
- Jonckboet, W. J. (Ed.). (1867). *Guillaume d Orange, le marquis au court nez Chanson de geste du XIIe si cle*. (W. J. Jonckboet, Trad.) Amsterdam: P. N. van Kampen.
- Labbé, A. (1987). *L architectures des palais et des jardins dans les chansons de geste*. Paris-Genève: Champion-Slatkine.
- Lepage, J.-D. (2002). *Castles and Fortified cities of Medieval Europe*. Jefferson & Londres: McFarland & Company, Inc.
- Oggins, R. S. (1986). Falconry and Medieval Social Status. *Mediaevalia*, 12, 43-55.
- Rubio Tovar, J. (1993). El castillo en la literatura. *Castillos, fortificaciones y recintos amurallados de la Comunidad de Madrid*, 57-65.
- Stokstad, M. (2005). *Medieval Castles*. Westport & Londres: Greenwood Press.
- Troyes, C. d. (1994). . (D. Poirion, Ed.) Gallimard.
- Vyasa. (2006). *Mahabharata Book Two: The Great Hall*. (P. Wilmot, Trad.) Nueva York: Clay Sanskrit Library & New York University Press.

LA CIUDAD

- Alighieri, D. (2017). *La Divina Commedia*. (S. Jacomuzzi, A. Dughera, G. Ioli, & V. Jacomuzzi, Edits.) Turín: Società Editrice Internazionale.
- Cabello Andrés, N. (2001-2002). La ciudad medieval: un ejemplo de descripción literaria. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 27-28, 185-200.
- Corral Lafuente, J. L. (1987). Significado y símbolo de la ciudad medieval: elementos semióticos en el mundo urbano de Europa occidental (1350-1550). *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 56, 131-160.

- George, A. (Ed.). (s.f.). *La Epopeya de Gilgamesh*. (F. Chueca Crespo, Trad.) 1999: DeBolsillo.
- Hyde, J. K. (1966). Medieval descriptions of cities. *Bulletin of the John Rylands Library*, 48(2), 308-340.
- Pounds, N. (2005). *The Medieval City*. Westport: Greenwood Press.
- Scott, J. S., & Simpson-Housley, P. (1994). Eden, Babylon, New Jerusalem: A Taxonomy for Writing the City. En P. Peter, & S.-H. Paul (Edits.), *Writing the City. Eden, Babylon and the New Jerusalem* (págs. 331-341). Londres & Nueva York: Routledge.
- Stäuble, A. (1976). Due panegirici di città tra Medioevo e Rinascimento. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 38(1), 157-164.
- Vernet, J. (Ed.). (2004). *Las mil y una noches*. Barcelona: Planeta.
- Vyasa. (2012). Book 16. Mausala Parva. En *The Complete Mahabharata. Adi Parva* (R. Menon, Trad.). Nueva Delhi: Rupa

LA CATEDRAL

- Alshahrani, A. A. (2008). [*Arabic Script and the rise of Arabic calligraphy*](#). Educational and Applied Linguistics. Newcastle University. Recuperado el 20 de junio de 2021
- Duby, G. (1983). La catedral. En G. Duby, *Tiempo de Catedrales. El arte y la sociedad 980-1420*. Barcelona: Compañía del libro S.A.
- Hull Stookey, L. (1969). The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem: Liturgical and Theological Sources. *Gesta*, 8(1), 35-41.
- López Sánchez, M. A. (2016). [*La catedral gótica: La arquitectura como expresión integral de la cultura y el pensamiento pleno-medieval*](#). (Trabajo final de máster) Universidad Complutense de Madrid. Máster en Estudios Medievales. Recuperado el 16 de junio de 2021.
- Othman, R., & Zainal-Abidin, J. Z. (2011). The Importance of Islamic Art in Mosque Interior. *Procedia Engineering*, 20, 105-109.
- Ruiz Hernando, J. A. (septiembre de 1987). La catedral en la ciudad medieval. *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales: actas del 1.er Congreso*, 81-114.
- Saeed, K. M. (febrero de 2011). Islamic Art and Its Spiritual Message. *International Journal of Humanities and Social Sciences*, 1(2), 227-234.
- Simson, O. v. (octubre de 1952). The Gothic Cathedral: Design and Meaning. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 11(3), 6-16.
- Whitehead, C. (2003). *Castles of the Mind. A Study of Medieval Architectural Allegory*. Cardiff: University of Wales Press.
- Wilson, M. E. (2009). [*Gothic Cathedral as Theology and Literature*](#). (Graduate Theses and Dissertations) University of South Florida. Doctorado en Filosofía. Recuperado el 16 de junio de 2021.

Imbert, F. (2011, julio). L'islam des pierres : expression de la foi dans les graffiti des 2 premiers siècles de l'Hégire. *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, 129, 57-78.

ILUSTRACIONES

- [Architecture privée au XIX^{me} S^{cle} sous Napoléon III](#)
- Aspari, D. (1778). [Federico Barbarossa](#)
- Bork, R. [Geometrical analysis of Bourges cathedral](#)
- Kamil. (2014). [Arch Door with Iranian Tilework & Calligraphy at Jamkaran Mosque, Qom, Iran.](#)
- Lund, F. M. (1919). [Ad Quadratum.](#)
- [Motte-and-bailey castle.](#)
- Sakkar (1993), [Illustrating Cursive and Kufic styles of Arabic calligraphy](#)
- [Sheikh Lotfollah Mosque](#)
- Stradano, G. (1587). [Virgilio parla con i demoni](#)
- [The Plan Of The Royal City Of Pasargadae - Diagram](#)

ANEXO

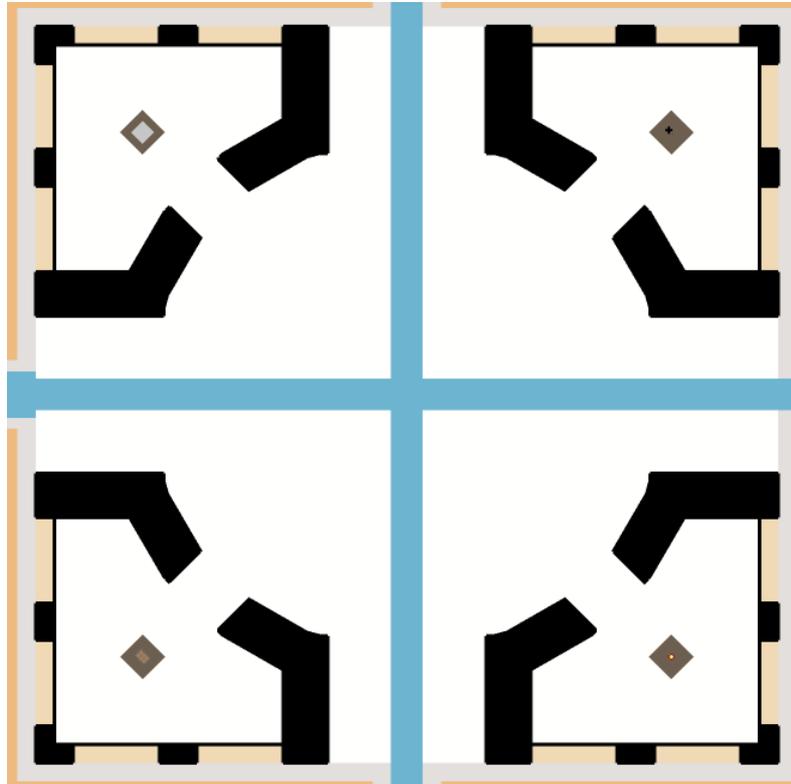
PLANO DEL JARDÍN Y LA BIBLIOTECA

Los cuadrantes, en sentido horario y comenzando desde la esquina superior derecha son: el cubo del modernismo, la cabaña primitiva, Aguahoja y el cuadrante vacío.



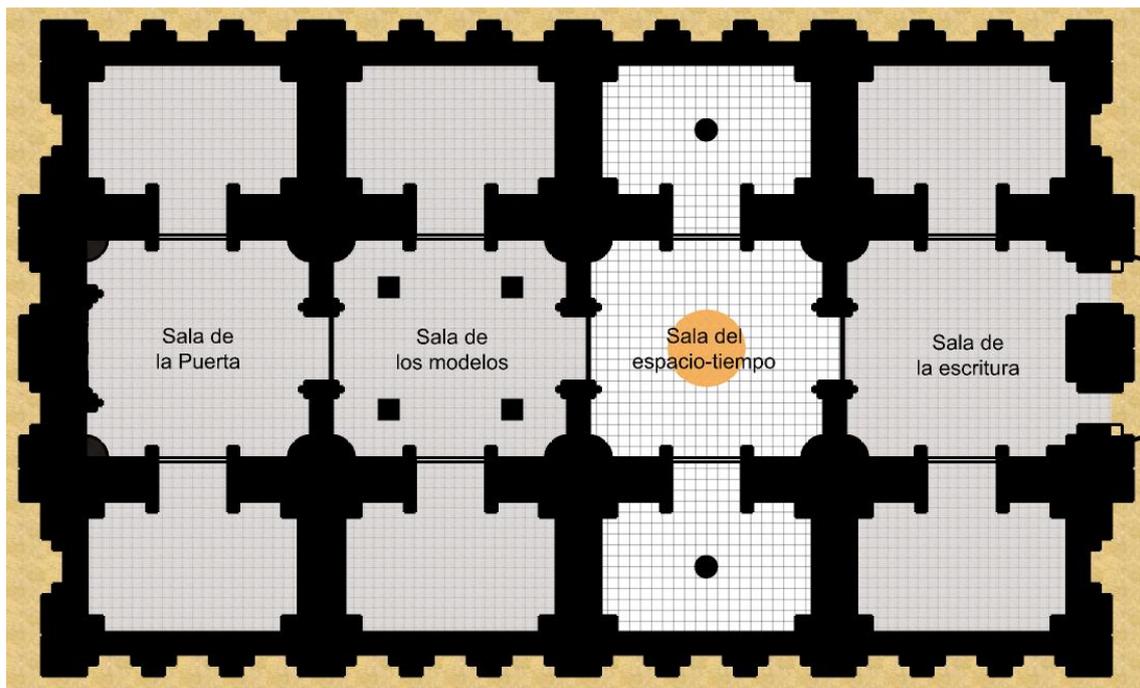
PLANO DEL PABELLÓN DEL JARDÍN

En el mismo orden están: el compás de la utilidad, el sello de la responsabilidad, el cofre de la belleza y el pilar de la solidez. En el centro, la cúpula de la creatividad

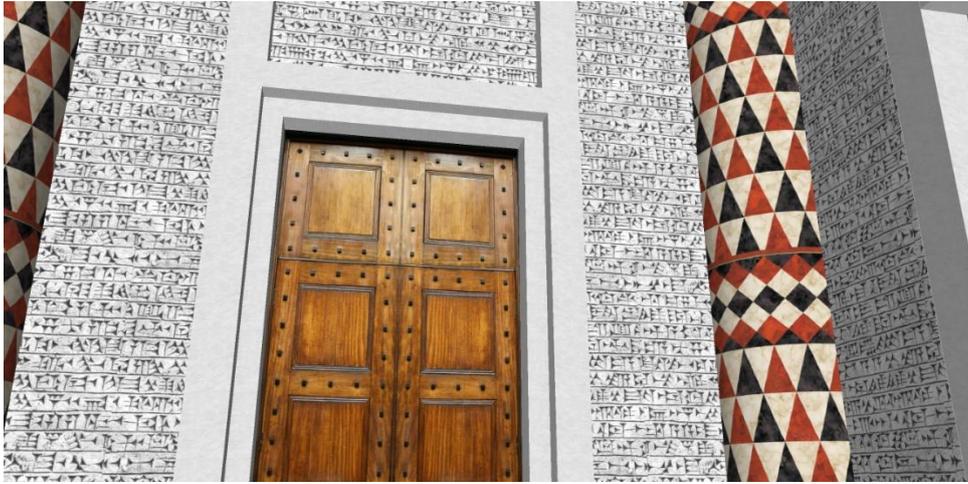


PLANO DE LA BIBLIOTECA

El modelo se inspira en las recreaciones del templo blanco de Uruk



MUROS DE SALA DE LA ESCRITURA



MODELO ESTÁNDAR DE LAS DEMÁS SALAS

