

LA IGLESIA DE SANTA ISABEL DE MARBURGO DEL LAHN, UN EJEMPLO DEL NACIONALISMO EN LA HISTORIA DEL ARTE

POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS

Este artículo trata sobre la introducción de la arquitectura gótica francesa en Alemania, a través de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo del Lahn, primer edificio gótico alemán del siglo XIII, magnífico exponente del nacionalismo en la Historia del arte.

This article dealt with the introduction of French Gothic Architecture in Germany through Saint Elizabeth church in Marburg on Lahn, the first german high gothic building of XIIIth century as one of the best models of nationalism in History of art.

El estudio de los comienzos de la arquitectura gótica en el Sacro Imperio Romano Germánico así como la recepción sistemática del gótico francés en su síntesis arquitectónica y las relaciones y contactos entre los maestros alemanes y los maestros franceses¹ presenta un espléndido campo dentro de la investigación de los fenómenos

1. Tema del proyecto de investigación titulado *Der Beginn der gotischen Architektur in Deutschland* realizado durante el mes de agosto de 2002 en el Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Marburgo, invitado por la Academia Alemana de Intercambio Cultural (D.A.A.D.) como antiguo becario de dicha institución en 1974. El autor agradece al Dr. Hans-Joachim Kunst, profesor emérito de la Universidad de Marburgo, su orientación en las líneas maestras y la bibliografía pertinente; al Dr. Peter Klein, director del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Tübingen, sus referencias y consejos sobre bibliografía reciente; al Dr. Pablo de la Riestra, profesor encargado de curso de la Universidad de Heidelberg, experto conocedor de la arquitectura alemana, que puso a nuestra disposición no sólo su biblioteca particular sino también sus indicaciones prácticas, acompañándonos a algunas iglesias que de otra manera no hubiéramos podido conocer. Hemos de agradecer también al Dr. Peter Blümel el viaje al monasterio cisterciense de Haina y a la Sra. Petra Biallas sus atenciones en las consultas del fondo de la Biblioteca del Seminario de Historia del Arte así como al personal del Bildarchiv Marburg. Finalmente, "last but not least", a la Academia Alemana de Intercambio Cultural por su generosa invitación.

de transculturación artística y su trascendencia para una historia general del arte en la que se estudie el arte por encima de las naciones y sus fronteras tradicionales aun cuando al atender a su desarrollo histórico tengamos presente esas delimitaciones espaciales. Asimismo, este modelo de la introducción del gótico francés en Alemania puede iluminarnos también respecto al fenómeno de resistencias locales frente a la introducción de nuevas formas artísticas en otros lugares de Europa. En este sentido, los historiadores del arte verdaderamente preocupados por escribir una nueva Historia del arte deberíamos tener presente las palabras del filósofo francés Malebranche cuando afirmaba: “On ne doit écrire que pour faire connaître la vérité”. Esto es claro como lo es todo el pensamiento francés que se expresa en la más admirable prosa del mundo. Sin embargo, no ocurre lo mismo cuando nos enfrentamos con el pensamiento alemán –no olvidemos nunca que detrás de todo planteamiento historiográfico late una teoría que se fundamenta en una determinada filosofía– que se expresa en una hermosa pero complicada prosa. Nuestro Ortega y Gasset, indudable germanófilo e introductor en España de lo mejor de la cultura alemana del siglo XX, llegó a decir: “Los pensadores alemanes han propendido siempre a ser difíciles y han hecho sudar a la gente de todos los pueblos, incluso del suyo, para ser entendidos”².

La iglesia de Santa Isabel de Marburgo del Lahn así como la iglesia de Nuestra Señora de Tréveris se han presentado como los edificios que adoptan con entusiasmo el sistema gótico con una mayor coherencia en la concepción espacial de las formas venidas de Francia, frente a otros edificios, a veces llamados de transición, que adoptan los elementos góticos de una forma más atenuada por las resistencias locales, aunque esta resistencia deja de efectuarse a partir de la tercera década del siglo XIII, cuando comienzan a construirse los dos templos antes mencionados. En la iglesia de Nuestra Señora de Tréveris el arquitecto consiguió desmaterializar el elemento pétreo, levantando un edificio capaz de parangonarse con las mejores creaciones del Norte de Francia, tales como Soissons o Saint-Ived de Braine, que parece ser su fuente de inspiración. Por otra parte, la iglesia de Santa Isabel de Marburgo, mausoleo de los duques de Hesse, sede de la orden teutónica e iglesia de peregrinación al mismo tiempo, de planta trebolada en función del antiguo sepulcro de la santa situado en un brazo del transepto venía a coincidir con la forma de trébol de las iglesias románicas del Rhin, con el ejemplo de Santa María del Capitolio en Colonia, con la que se ha querido relacionar. Los pilares son del tipo Reims y están poco espaciados con lo cual el arquitecto de Marburgo ponía su énfasis en la axialidad de la nave (“Langhaus” de la terminología alemana) entrando en contradicción con la expansión del espacio interior, exaltada en el sistema de “Hallenkirche”, típico de las iglesias de Westfalia, contradicción que será resuelta a fines del siglo en las “Hallenkirchen” de Minden, en las que las bóvedas laterales están algo rebajadas y los pilares más espaciados. Ambas iglesias, Marburgo y Tréveris, son, pues, los centros de expansión del arte gótico francés en

2. J. Ortega y Gasset, “En torno al Coloquio de Darmstadt, 1951” in *Meditación de la técnica* (1951), Madrid, 1998, p. 118.

toda Alemania³. Bruno Klein afirma que “las ‘Hallenkirchen’ ya habían sido inventadas anteriormente, aunque para el ‘salón’ de Marburgo se retomó el ritmo de tramos estrechos de los brazos del coro, por lo que internamente el intercolumnio resultó estrecho, impidiendo desde la nave central la visión de los colaterales, con lo que nada quedó con la amplitud espacial de las ‘Hallenkirchen’ de Westfalia”⁴. Y ocurre que la forma trebolada de la cabecera de Marburgo determinó el sistema del resto del templo, aplicandose el muro con dos pisos de ventanas al cuerpo del edificio de la misma altura e idéntica elevación que la cabecera trebolada. En esta peculiaridad pretende ver el citado autor la puesta al día de los tipos edilicios tradicionales del Sacro Imperio Germánico⁵.

Por consiguiente, parece evidente que el tema de la introducción de las formas góticas francesas en Alemania conecta y se encuentra íntimamente enlazado con el problema de las “Hallenkirchen” ya que algunos autores consideran a la iglesia de Santa Isabel de Marburgo no sólo como una “Hallenkirche” sino como la primera “Hallenkirche” del gótico alemán⁶. Así pues, parece oportuno que comencemos deslindando un tema y otro ya que, en definitiva, son las dos caras de la misma moneda y en ello va implícita también la cuestión del nacionalismo en la Historia del arte. Por lo tanto, comenzaremos nuestro estudio tratando, en primer lugar, el problema de las “Hallenkirchen”, analizando en segundo lugar la concepción de las formas góticas francesas de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo para concluir, finalmente, con la cuestión del nacionalismo en el arte.

I

Aun cuando el uso generalizado del término “Hallenkirche” pudiera hacer pensar que este tipo de iglesia es genuinamente alemán y su origen se encuentre en Alemania, como puede deducirse de su extendido uso en otras lenguas (inglés: “hall church”; francés: “église-halle”; italiano: “Hallenkirche”; español: “Hallenkirche”), no es así sino que, más bien, se trata de una tendencia general de la arquitectura europea de

3. R. Recht, “Los centros de difusión del arte francés” in L. Grodecki, *Arquitectura gótica*, Madrid, 1977, p. 264. Vid también B. Klein, “Comienzo y formación del gótico en Francia y países vecinos” in R. Toman (ed.), *El Gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura*, trad. De P. De la Riestra, Barcelona, 1999, pp. 103-111.

4. B. Klein, *op.cit.*, p. 111.

5. B. Klein, *ibíd.*, p. 111.

6. E. Adam, *L'Architecture médiévale*, II, Histoire de l' Art Payot, Paris, (s.a.), p. 133: “L' église Sainte-Elisabeth de Marbourg est la première église-halle gothique, type qui aura une grande importance dans l' architecture allemande à la fin de la période gothique”. Asimismo H. Jantzen, *Die Gotik des Abendlandes. Idee und Wandel*, Köln, 1997, p. 101: “Eine Hallenkirche über einem Grundriss, der basilikalischen Querschnitt erwarten lässt, verbunden mit einem Dreikonchenchor”. Y también N. Nussbaum, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik. Entwicklung und Bauformen*, Köln, 1985, p. 60: “Das Langhaus der Elisabethkirche, vollendet spätestens zur Weihe 1283, führt die Halle in die deutsche Gotik ein”.

la Baja Edad Media. El profesor Chueca Goitia, con su claridad habitual, al explicar las iglesias góticas catalanas de tres naves, dice así: “Las iglesias de tres naves tienden, pues, hacia el tipo que en alemán se ha llamado ‘Hallenkirche’. Se trata de un movimiento general europeo que se inicia a partir del siglo XIV y que, sobre todo, se desarrolla en Flandes, Holanda, Alemania y España; en menor grado en Francia donde la tradición de la iglesia escalonada, con arbotantes era más viva. Los estilos obedecen a una inmanente ley de desarrollo que fatalmente conduce en el gótico hacia la diafanidad espacial, después de haber logrado en sazón anterior la transparencia mural. No pensemos, sin embargo, en una estrecha ley causal que ligue antecedente a consecuente. Se trata de una vasta marea de la historia del arte, que empuja de una manera difusa a todos los que oyen la voz indistinta de la época. En Castilla, pronto lo veremos, llegará asimismo con el influjo flamenco borgoñón, que dará lugar al gótico nacionalizado de los Reyes Católicos”⁷.

Así pues, debemos ver este tipo de arquitectura religiosa como producto del desarrollo general de una época de la arquitectura europea, más bien que como resultado de la creación arquitectónica de los maestros constructores del Imperio Germánico en la Baja Edad Media, por más que este tipo arquitectónico adquiriera un inusitado e insólito desarrollo en los países de lengua alemana hasta los días del Renacimiento. Pero, antes que nada, intentemos, en breve, dar una definición de este tipo de iglesias: Una “Hallenkirche” es una iglesia cuyas naves laterales tienen la misma o casi la misma altura que la nave central, quedando cubiertas todas ellas por un mismo tejado, en lo que se diferencia de la basílica. Las ventanas altas de las naves laterales iluminan la nave central y la mayoría de las veces carecen de crucero⁸.

Si acudimos a uno de los más útiles diccionarios de arte en la actualidad nos informamos de que el término “Hallenkirche” fue introducido en la Historia del arte por Wilhelm Lübke en su obra *Die mittelalterliche Kunst in Westfalen*, publicada en 1853, y podemos comprobar asimismo que la definición que se nos ofrece es prácticamente la misma que la anterior⁹. Sin embargo, el extenso artículo del profesor Kunst, uno de los mejores conocedores de la arquitectura gótica alemana, nos permite abundar y profundizar, al mismo tiempo, en el concepto, evolución y desarrollo de la “Hallenkirche”.

Afirma el experto profesor que desde la Alta Edad Media hasta el siglo XX, la “Hallenkirche” junto con la basílica, y la iglesia de planta centralizada, han sido los

7. F. Chueca Goitia, *Historia de la Arquitectura española. Edad Antigua. Edad Media*, Madrid, 1965, pp. 393-394.

8. Vid W. Koch, *Baustilkunde. Europäische Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*, München, 1990, p. 420: “Langbaukirche, deren Seitenschiffe die gleiche oder annähernd gleiche Höhe des Mittelschiffs haben (in Unterschied zur Basilika) und mit diesen häufig unter einen dach zusammengefasst sind, oft auch unter Mittelschiffdach und mehreren Zwerch-(Quer-)dächern über den Seitenschiffen. Das Obergaden entfällt, die hohen Seitenschiffenster belichten das Mittelschiff. Querschiff fehlt mehr. Blüte im 13 und 14 Jh”.

9. Vid H.J. Kunst, “Hall church” in *The Dictionary of Art*, t. 14, (ed. by J. Turner), Mac Millan Publishers, 1996, p. 80: “a church in which the aisles are the same, or almost the same height as the nave, so that the nave is lit indirectly by the aisle windows. The hall church differs from the basilica, the distinguishing characteristic of which is the fact that the nave is higher than the aisles and is lit by a clerestory”.

tres tipos básicos de la arquitectura religiosa definidos por los historiadores del arte en todos los países de Europa. Ahora bien, de esos tres tipos, la “Hallenkirche” es el más extendido en los países de lengua alemana. Si bien algunos historiadores del arte franceses interpretan la “Hallenkirche” como una basílica modificada (“nef sans fenêtres”) citando como ejemplos Saint Savin sur Gartempe (c. 1080) y Notre Dame la Grande de Poitiers (c. 1100), los historiadores del arte alemanes entienden que cuando tratamos de “Hallenkirche” estamos hablando de “an indigenous stylistic development”, estableciendo un sistema de clasificación según el cual las primeras “Hallenkirchen” están relacionadas con las basílicas cuyo prototipo sería la iglesia de Santa Isabel de Marburgo, iniciada en 1235, y que constituye la cabeza de la serie¹⁰.

Así pues, la iglesia de Santa Isabel de Marburgo, con sus pilares muy próximos y su visible separación de la nave central respecto a las laterales, está relacionada con las basílicas mientras las “Hallenkirchen” más tardías o “puras Hallenkirchen” como la catedral de Minden, comenzada en 1260, con sus pilares mucho más separados presentan un espacio mucho más unificado que no se relaciona ya con las basílicas. No obstante, esta clasificación, que arranca de la creación de la terminología histórico-artística del siglo XIX, ignora ciertas iglesias como la de Nuestra Señora de Bremen, iniciada alrededor de 1230, que ya posee las características de una “pura Hallenkirche” o, asimismo, otros edificios más tardíos como el de San Jorge en Dinkelsbühl (1488-99) cuyas naves están más próximas a la distribución basilical. Por lo tanto, es posible hacer claras distinciones. En cambio, por el contrario, de manera paradójica, el profesor Kunst concluye que no se puede hacer una clara distinción y que la “Hallenkirche” no se desarrolló en oposición a la basílica sino fuera de ella y con ella¹¹.

En suma, el problema no aparece mucho más claro después de esta afirmación sino que se oscurece pues entendemos que la raíz del problema se halla en considerar la “Hallenkirche” como uno de los tipos básicos de la arquitectura religiosa europea cuando, en realidad, se reducen a dos: la basílica y la iglesia de planta centralizada. La “Hallenkirche” o iglesia de planta de salón sería una derivación de la basílica pero no un tipo en sí, propiamente dicho. Esto parece evidente cuando los historiadores alemanes se ven precisados de crear el término de iglesia de salón escalonado o pseudobasílica¹², añadiéndose a la definición antes mencionada –una iglesia cuyas naves laterales tienen la misma o “casi la misma altura” que la nave central– pues no es fácil desligar, ciertamente, una de otra ya que sin la basílica no sería concebible la “Hallenkirche” de la cual procede. Es por ello que historiadores franceses como Lefèvre-Pontalis entienden la “Hallenkirche” como una basílica modificada¹³. Y todos sabemos que la basílica cristiana es el edificio de culto de planta longitudinal de tres

10. H.J. Kunst, *op.cit.*, p. 80.

11. H.J. Kunst, *ibid.*, p. 80: “The hall church did not develop in opposition to the basilica, but out of it and with it”.

12. W. Koch, *op.cit.*, pp. 154 y 420.

13. E. Lefèvre-Pontalis, “Les Nefs sans fenêtres dans les églises romanes et gothiques”, *Bulletin Monumental*, LXXXI, 1922, pp. 257-309.

naves, la central de mayor anchura y altura, cubierta la central a dos aguas y a una las laterales mientras que la “Hallenkirche” es la iglesia de planta basilical con naves de igual altura y anchura, cobijadas por un mismo tejado¹⁴.

Ahora bien, el problema se complica cuando leemos la afirmación de Paul Frankl de que el primer ejemplo monumental de iglesia gótica de planta de salón o “Hallenkirche” es la catedral de San Pedro de Poitiers, contemporánea de la construcción de las catedrales de Laon y Paris, y cuyos tramos orientales estaban ya cubiertos hacia 1275 mientras su transepto se terminaba hacia 1215, acabándose la nave en la segunda mitad del siglo XIII¹⁵. Y ocurre que la cuestión del origen de la “Hallenkirche” no quedó muy clara desde hace tiempo entre los propios historiadores del arte alemanes como podemos comprobar en las palabras de Pevsner al dibujarnos el paisaje de este momento de la arquitectura europea: “En cuanto a Alemania, los interiores fueron al principio de una sola nave, como en Italia y España; luego, especialmente después de 1300, fueron iglesias del mismo tipo que la de Bristol, o sea de salón, con naves laterales de la misma altura que la central. La iglesia de salón en Alemania tenía una gran tradición que se remonta al estilo románico y concretamente a una iglesia del año 1015. Por consiguiente, es posible que no existieran las supuestas conexiones con los salones con naves laterales del suroeste de Francia. Empezaron a surgir grandes salas góticas (Lilienfeld) tan pronto como se adoptó el estilo, probablemente inspiradas como en Inglaterra, en refectorios y otras dependencias monásticas de análogo carácter. Este tipo se difundió durante la segunda mitad del siglo XIII y los comienzos del siglo XIV. Después de 1350 la “Hallenkirche”, o iglesia de salón, se convirtió en una cosa natural”¹⁶.

Así pues, vemos cómo, aun admitiendo una base común –Italia, España– como es la de toda la arquitectura europea, frente al supuesto origen francés de las “Hallenkirchen” apela a la larga tradición que se remonta a las iglesias románicas alemanas del siglo XI, pero comprobamos también que ya existían plantas de salón en Inglaterra a finales del siglo XIII, aunque repugnaría a la razón de un historiador del arte inglés llamar “Hallenkirche” a la catedral de Bristol, comenzada en 1298. Obviamente, el problema de las “Hallenkirchen” es un problema alemán igual que el término “Hallenkirche” es un invento alemán que añadió una categoría más a la Historia del arte, como se percibe en el estudio de Schenkluhn¹⁷. Y no resulta ocioso

14. J.R. Paniagua, *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid, 1978, pp. 69 y 177.

15. P. Frankl, *Gothic Architecture*, The Pelikan History of Art, Hardmondsworth, 1962, p. 60. Ya Choisy señaló la repercusión de las tres naves bajo el mismo tejado de la catedral de Poitiers en San Lorenzo de Parthenay y una multitud de iglesias de aldea hacia el siglo XV. Respecto a la iglesia de Santa Isabel de Marburgo afirmó: “Considerando su conjunto nos inclinaríamos a reconocer en ese monumento una imitación de Poitiers”. No menciona el término “Hallenkirche” que, tal vez, no conociera. *Vid* A. Choisy, *Historia de la Arquitectura*, (1899), I, Buenos Aires, 1970, pp. 560-561.

16. N. Pevsner, *Esquema de la Arquitectura Europea*, (1943), trad. de R. Taylor, 2ª ed., Buenos Aires, 1968, p. 149.

17. W. Schenkluhn, “Die Erfindung der Hallenkirche in der Kunstgeschichte”, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXII, 1989, pp. 193-202.

considerar la evolución de los estudios y ulteriores debates sobre la “Hallenkirche” al hilo de la ideología alemana de los siglos XIX y XX, lo cual nos proporciona un apasionante paseo a través del aparentemente inextricable laberinto alemán.

Por otra parte, curiosamente, el hispanista George Weise sostiene, sin embargo, que en España al igual que en Alemania, la “Hallenkirche” constituyó la forma predominante de conformar el espacio arquitectónico religioso al final de la Edad Media¹⁸. Con ello se reafirmaba en sus ideas enunciadas veinte años antes en las que, tras considerar que junto a la influencia del arte nórdico se produce también el influjo de la tradición árabe que pervive en el arte mudéjar, haciéndose valer y conduciéndose de manera creciente hacia la formación de una cierta dirección nacional del gótico tardío, y dedicaba el último capítulo de su obra a cierto “principio nacional en el arte alemán y español del gótico tardío”¹⁹. Por consiguiente, podemos constatar en qué manera la teoría de las “Hallenkirchen” se religa a una ideología concreta que se inicia en la época romántica con el libro de Lübke, se propaga con las obras de Dehio y Gerstenberg, se consolida en el estudio de Wilhem-Kästner en los años veinte²⁰ y, finalmente, abarca desde los tiempos del nacional-socialismo hasta la etapa de la post-guerra europea como evidencian los estudios de Weise, alcanzando su culminación en los años setenta y ochenta del pasado siglo con los artículos de Kunst y su discípulo Schenkluhn.

Según Kunst, el carácter de la arquitectura de Westfalia donde se originaron las “Hallenkirchen”, estuvo determinado ampliamente por la catedral de Paderborn, construida alrededor de 1230, siguiendo el modelo de la catedral de Poitiers, afirmando que allí es evidente la clara relación de la “Hallenkirche” con la basílica en un extenso grupo de iglesias llamadas “Stufenhallen” (salón escalonado) cuyos mejores ejemplos son la iglesia de Santa María de Lippstadt y la colegial de Bassum, citando también un grupo de iglesias del norte de Baviera, como la Cartuja de Prüll, que datan de la segunda mitad del siglo XII, anteriores por tanto a las iglesias de Westfalia y que derivan probablemente de capillas de castillos como la de Donaustauf (c.1060)²¹.

18. G. Weise, *Die spanischen Hallenkirchen der Spätgotik und Renaissance, I. Alt- und Neukastilien*, Tübingen, 1953, p. 3.

19. G. Weise, *Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik*, Reutlingen, 1993, p. 9, y “IV. Das nationale Prinzip in der deutschen und in der spanischen Kunst der Spätgotik”. Esta dirección en la Historia de la arquitectura española fue retomada por el profesor F. Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura occidental. IV. Edad Media cristiana en España*, Madrid, 1989, pp. 341-353 y 349, donde dedicó un capítulo a “Un estilo nacional”, relacionando incluso a la catedral de Sevilla con las “Hallenkirche”: “En las elevaciones encontramos que las cuatro colaterales tienen la misma altura y sobresale la central y no tanto como en las iglesias del siglo XIII. Se tiende pues a la unificación de alturas, hacia el modelo hallenkirche”. Véase una crítica a distintas interpretaciones de la catedral de Sevilla en R. Cómez Ramos, “*Nacionalismo e historiografía. El autor de las trazas de la catedral de Sevilla*” in Ch. Freigang (ed.), *Gotische Architektur in Spanien*, Akten des Kolloquiums der Carl Justi-Vereinigung und des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Göttingen (1994), Frankfurt am Main, 1999, pp. 335-344.

20. W. Schenkluhn, *op.cit.*, pp. 193-202.

21. H.J. Kunst, *op.cit.*, p. 81.

Ciertamente, por un lado, entendemos que la catedral de Paderborn sigue, indudablemente, el modelo de Poitiers, y por otro, existe una considerable distancia entre Westfalia y Baviera, con lo cual resulta ocioso marearnos con tantos nombres de grandes o pequeñas iglesias de un confín al otro del Imperio Germánico. No obstante, Kunst opina que algunas “Hallenkirchen” no pueden ser consideradas como modificaciones de la forma basilical. Ciertas “Hallenkirchen” tales como las de Bremen, Berne, u Osnabrück, derivan de capillas episcopales e imperiales; especialmente, la iglesia de Nuestra Señora de Nüremberg (c.1350), parece una probable copia de la capilla imperial del castillo de Nüremberg, construida en el siglo XII²².

Ciertamente, en contraste con las basílicas, las “Hallenkirchen” están dotadas de una gran claridad a pesar de su planta basilical a diferencia de las basílicas donde el espacio queda encorsetado por la nave central, sin embargo, esta magnífica sensación de amplio espacio cuya atmósfera inunda de luz y claridad todo nuestro ser a través de la iluminación de las ventanas de las naves colaterales no es ni más ni menos que la luz renacentista en la que concluye la última fase del arte gótico. Es decir, en otras palabras, la claridad donde el Gótico tardío se funde con el Renacimiento.

Si esto es así, debemos preguntarnos pues, ahora, al respecto, qué noción de espacio y qué ideas en cuanto a la conformación espacial de las “Hallenkirchen” han dominado a la erudición alemana hasta los últimos años del siglo XX, puesto que en sus diferencias podremos ver las distintas posiciones de la ideología antes aludida. Para Lübke (1853), el creador del término, la “Hallenkirche” representa únicamente una oportunidad para considerar la conformación del espacio interno del edificio; más tarde, Dehio (1901) opina que este tipo arquitectónico ligado todavía al estilo gótico abunda en Francia y el Norte de Italia desde los comienzos de la arquitectura abovedada. Sin embargo, para Gerstenberg (1913), el desarrollo de la “Hallenkirche” es idéntico al desarrollo del extraordinario “Sondergotik”, término con el que definía al singular gótico alemán, con lo cual la “Hallenkirche” como expresión de las más puras esencias alemanas se implantaba definitivamente en la historiografía artística del siglo XX con una perspectiva y categoría que jamás hubiese imaginado Wilhem Lübke²³.

Ahora bien, hemos dicho que para el profesor Kunst no se pueden hacer claras distinciones entre una “Hallenkirche” y una basílica dado que en ciertas iglesias como la de Dinkelsbühl la ordenación de la nave central y las laterales está muy próxima a la de la basílica, de tal modo que llega a afirmar que la “Hallenkirche” no se desarrolló en oposición a la basílica sino fuera de ella y con ella²⁴. No obstante, si no podemos hacer distinciones entre un tipo y otro, ¿qué podemos hacer? ¿No será que, sin darnos cuenta, estamos hablando del mismo tipo?

22. H.J. Kunst, *ibid.*, p. 81.

23. W. Schenkluhn, *op.cit.*, pp. 195 y 201. Sobre el gótico tardío véase J. Bialostocki, “Late Gothic: Disagreements about the Concept”, *Journal of the British Archaeological Association*, XXIX, 1966, pp.76-105, y P. Kurman, “Spätgotische Tendenzen in der europäischen Architektur um 1300” in *Europäische Kunst um 1300*, XXVI Internationaler Kongress für Kunstgeschichte (Viena, 1983), 6, Graz, 1986, pp.11-18.

24. H.J. Kunst, *op.cit.*, p. 80.

Por consiguiente, en esta distinción entre el espacio basilical y el espacio de la iglesia de salón se halla la raíz del problema, que debe ser considerado asimismo en cuanto la diferencia existente entre la basílica paleocristiana y la catedral gótica. Abundando, en este sentido, por aquellos años anteriores a la Primera Guerra Mundial, Worringer al ocuparse de los problemas formales del gótico desde el punto de vista estético, se expresaba así: “La basílica corría hacia un fin determinado; la catedral gótica tiene un fin indeterminado. Su movimiento se propaga en el infinito. Mas como en ambas ideas constructivas las condiciones de culto en general y por tanto las necesidades de distribución local seguían siendo las mismas, tuvo la progresión vertical del gótico que desarrollarse junto a la progresión longitudinal, o, más bien, a pesar de la progresión longitudinal exigida por el culto”²⁵.

Así pues, el movimiento direccional del espacio-camino hacia el altar del arte paleocristiano que tiene por objeto un punto determinado se indetermina con la llegada del arte gótico, expandiéndose en el infinito. Ahora bien, este movimiento espacial se expande sobremedida en la fase del arte gótico tardío. Es en este momento de la arquitectura occidental cuando adquiere su mejor sazón la “Hallenkirche”, adquiriendo ese desarrollo que la aproxima a las mayores conquistas del humanismo europeo. Quizá nadie mejor que Bialostocki expresó el dinamismo de ese espacio que se propaga en todas direcciones rodeándonos de luz y belleza: “Con frecuencia se suele interpretar la iglesia de salón como la negación del orden jerárquico que predomina en la estructura basilical: el interior se encuentra más próximo al plano terreno y parece más apropiado para la oración, pero su espacio, que se abre en todas direcciones, su luminosidad y la cantidad de perspectivas diferentes que se pueden percibir a través del bosque de columnas participan de una misma atmósfera mística en la que los hombres podían sentir la omnipresencia de Dios. Se trata de un sentimiento muy diferente al del sentimiento de subordinación que se siente en el interior de las catedrales góticas, en las que Dios, separado de los hombres, habita en las altas esferas de la luz coloreada que entra por las vidrieras”²⁶.

Por lo tanto, la “reconsideración de la forma basilical” que significó el impulso del gótico llevaría luego a la transformación de ese espacio basilical en unas dimensiones antes nunca alcanzadas hasta la aparición de la “Hallenkirche”, que al alcanzar un máximo desarrollo en los países germánicos, fue considerada como una iglesia propia de la arquitectura alemana. En palabras de Paul Frankl, “la esencia de la iglesia de planta de salón se halla en su contorno fluido, en su ausencia de ángulos reentrantes en el exterior y, en el interior, en la integración de todos los compartimentos en un contorno general tridimensional”²⁷.

Esta concepción de la “Hallenkirche” como espacio unificado (“Einheitsraum”) y sin una dirección determinada o “sin dirección” se remite a la tesis tradicional de

25. W. Worringer, *La esencia del estilo gótico*, (*Formprobleme der Gotik*, München, 1911), trad. de M. García Morente, Buenos Aires, 1967, p. 118.

26. J. Bialostocki, *El Arte del siglo XV. De Parler a Durero*, trad. de M. Morán, Madrid, 1998, p. 109.

27. P. Frankl, *op.cit.*, p.61.

Gerstenberg (*Deutsche Sondergotik*, 1913), en que el amplio interior de espacio unificado característico de este tipo de iglesias sustituye todos aquellos aspectos propios de la basílica tales como la separación de las naves en tres espacios paralelos y la marcada dirección longitudinal del espacio. Sin embargo, esta interpretación de la “Hallenkirche” ha sido criticada por Kunst dado que toda una serie de iglesias alemanas de planta de salón que van desde el siglo XIII al XV, insisten y acentúan el movimiento longitudinal del espacio y la separación de las naves²⁸. En este sentido, la iglesia de Santa Isabel de Marburgo sería la primera de ellas: una forma basilical rápidamente transformada en una planta de salón²⁹. Examinemos, pues, enseguida, como tuvo lugar esta milagrosa transformación.

II

La primera gran monografía dedicada a la iglesia de Santa Isabel de Marburgo del Lahn fue la realizada por Hamann y Wilhem-Kästner y publicada en dos volúmenes durante los años 1924 y 1929³⁰. Sin embargo, la gran obra sobre el primer edificio gótico de la arquitectura alemana se nos convierte en una breve monografía de apenas treinta páginas en las que se estudian el desarrollo histórico del lugar, el mundo de las formas y la historia de su construcción. Todo el resto del libro, cerca de trescientas páginas, es decir, la segunda parte, está dedicada a la influencia de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo en el desarrollo de la arquitectura alemana de la Edad Media, investigando su cabecera trebolada y su filiación así como su relación con la iglesia de Nuestra Señora de Tréveris, la capilla del castillo de Marburgo, la iglesia parroquial de Santa María de la misma ciudad, la nave transversal Sur de Wetzlar, y la nave transversal Norte de Paderborn, además de su filiación basilical, para terminar en la tercera parte con el estudio de la escuela de Hesse y el influjo de la escuela de Westfalia en la de Hesse, con el desarrollo de todas las “Hallenkirchen” de dicha escuela, finalizando con su filiación renana³¹. Así pues, la monografía se ocupa más de las consecuencias (“Ihre Nachfolge”) y trascendencia del fenómeno más que del fenómeno mismo. Desde el mismo prólogo podemos vislumbrar cuál es el origen del problema³². Problemas que siempre se reflejan en la Historia del arte. Tales los

28. H.J. Kunst, “Zur Ideologie der deutschen Hallenkirchen als Einheitsraum”, *Architectura*, I, 1971, pp. 38-53.

29. H.J. Kunst, *op.cit.*, p. 48: “... in Marburg den wesentlichen Anstoss gab, die basilicale Form durch eine Hallenform zu ertsetzen”. Vid también H.J. Kunst, “Die Dreikonchenanlage und das Hallenlanghaus der Elisabethkirche im Marburg”, *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, 18, 1968, p.144.

30. R. Hamann, K. Wilhem-Kästner, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre Kunstlerische Nachfolge*, 2 t., Marburg, 1924-1929. El primer autor se ocupa de la escultura y el segundo, de la arquitectura.

31. K. Wilhem- Kästner, *op.cit.*, I, pp. 74-111.

32. K. Wilhem-Kästner, *ibid.*, p. IX: “Mannigfache Schwierigkeiten haben die Vollendung und das Erscheinen dieses Buches verzögert; sie aufzufallen, hiesse die allgemeine Not des deutschen Volkes

del nacionalismo. Por esta razón es muy conveniente tener siempre en cuenta la fecha en que se pensaron, se escribieron y se publicaron los libros. Años más tarde, en 1940, Von Stockhausen alegará la tradición de la arquitectura alemana con esos rasgos característicos y la larga nave (“Langhaus”) como algo preestablecido en el principio de la “Hallenkirche”, negando todo carácter francés a la iglesia de Marburgo³³.

Así pues, desde un principio se insiste en el importante papel de la iglesia de Santa Isabel en el desarrollo de las “Hallenkirchen”, que serían una traducción del gótico renano. No obstante, el gótico en Alemania es un estilo importado y no hay que olvidar este concepto. Sin embargo, sostiene siguiendo a Dehio (*Gesch. Deuts. Kunst*, I, 218) que el sistema de construcción gótico alemán es el resultado de la evolución del estilo románico francés. Estamos en 1924, con una Historia evolutiva de la arquitectura pero a comienzos del siglo XXI perduran los mismos problemas sin tenerse en cuenta que no son las formas las que evolucionan sino los hombres que las crean. En este caso, los constructores medievales. Finalmente, afirma que las condiciones para el desarrollo del gótico deben ser diferentes en Alemania como lo son en Francia, especialmente, a causa de sus diferentes esencias. Hablamos pues de “esencias” y ya sabemos adonde nos conducen muchas veces estas dichosas esencias que para algunos son esenciales. En el proceso de recepción y asimilación del gótico francés no existió copia alguna sino la reacuñación de un estilo que corre paralelo al florecimiento del gótico francés en una reducción del sistema constructivo altogótico³⁴. En realidad, cuarenta y cuatro años después, Kunst (1968) no va más allá de esta interpretación cuando al hablar de la concepción de esta concepción arquitectónica alemana, ve en ello, ante todo, una peculiaridad alemana, a saber: que la nave (“Langhaus”) no fue concebida como basílica sino como planta de salón³⁵.

überhaupt, die der deutschen Wissenschaftler im besonderen schildern. Als besonders erschwerendes Moment sei nur der Aufenthalt des Verfassers im besetzten Ruhrgebiet erwähnt”.

33. H.A. Von Stockhausen, “Zur ältesten Baugeschichte der Elisabethkirche in Marburg a.d. Lahn”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 9, 1940, pp. 175 y 177: “Wie unfranzösisch die Elisabethkirche in Wirklichkeit ist, wie sie in französischen Kernland unvorstellbar wäre, zeigt besonders ein Blick auf den Grundriss”.

34. K. Wilhem Kästner, *op.cit.*, I, p.3: “Den grössen Einfluss auf die Entwicklung der deutschen Architektur gewann die Elisabethkirche aber als gotische Hallenkirche, indem sie das Hallensystem des sog. Übergansstiles ins Rein-Gotische übersetzte und dadurch Wege von entwicklungsgeschichtlich grösster Tragweite bahnte... Die Bedingungen für die Entwicklung der Gotik mussten demnach auch in Deutschland ganz andere sein als in Frankreich selbst, besonders in aubetrach des Unterschiedes französischen und deutschen Wesens... Die Stufe der Rezeption des gotischen Formen wird überschrieben, der konsequente, tektonische Aufbau ist erfasst. Doch wird das französische System nicht einfach kopiert, sondern eine Umprägung des fremden Stiles versucht. Das zeigt sich in einer Reduktion des reichen hoch-gotisches Systemes – diese Periode der Assimilation des gotischen Stiles in Deutschland läuft zeitlich der Blütezeit der französischen Gotik parallel; – und in der Betonung des Architektonischen und der Kraftvoll schlichten Gestaltung der struktiven Glieder”.

35. H.J. Kunst, “Die Dreikonchenanlage und das Hallenlanghaus der Elisabethkirche zu Marburg”, *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, 18, 1968, p. 131: “Vor allem sah man darin einer deutsche Eigentümlichkeit, dass das Langhaus nicht als Basilika, sondern als Halle konzipiert worden ist”.

Para Wilhem-Kästner los más notables ejemplos de esta fase del gótico en Alemania son la Iglesia de Santa Isabel de Marburgo, la iglesia de Nuestra Señora de Tréveris, la iglesia de San Juan de Osnabrück y la catedral de Minden, sin mencionar Paderborn, Münster o Wetzlar. Los maestros alemanes vieron en Francia no sólo el estilo de esta primera época sino también la articulación tectónica más próxima a la esencia alemana que a la fina elegancia del gótico de las catedrales francesas. Pero, ¿cómo es posible este fenómeno? Nada más fácil, recurrimos a la “Kunstwollen” pues en este tiempo la voluntad artística alemana, que aún estaba fuertemente ligada al espíritu de los volúmenes agrupados del románico, fue al encuentro de la más ligera articulación de la nueva arquitectura de la manera más amigable. Naturalmente, eran alemanes los que la construyeron, que vinieron de Francia donde aprendieron lo mejor del gótico clásico pues trabajaron con los maestros franceses mano a mano. Y he aquí el mejor ejemplo: la iglesia de Santa Isabel donde se muestra precisamente cómo opera la singular esencia constructiva alemana en el primer edificio gótico de Alemania³⁶.

No podía ser de otra manera, la iglesia marburguesa de Santa Isabel, consciente del sentimiento alemán que se estaba construyendo acuñó aquí mismo el correspondiente “deutsche Kunstwollen” si consideramos además, por otra parte, el diferente carácter que tiene sólo trece años después la catedral de Colonia, que pertenece por completo a la esencia francesa. La implantación de un principio todavía románico como es la cabecera trebolada y el cuerpo de la iglesia gótico nos vuelve a dar de nuevo, sobre todo, una impresión de su esencia, especialmente, su destino como lugar de la Orden Alemana, por excelencia, la Orden Teutónica, sepulcro de Santa Isabel e iglesia de peregrinación. Naturalmente, el plano de esta obra sólo podía brotar del espíritu genial de un maestro alemán, que es el que hace de la iglesia de Santa Isabel tan singular obra maestra en su original creación³⁷.

No obstante, un año después de la publicación de *Kunst* a la que antes nos referíamos, Michler (1969) al estudiar la nave en forma de salón de la iglesia de Marburgo³⁸, comienza su artículo planteando el tema de la “Hallentypologie”, que ya aparece en

36. K. Wilhem-Kästner, *op.cit.*, p. 4: “Die deutschen Werkleute, die aus Frankreich kamen, haben also dort an klassisch-gotischen Bauwerken ihre Studien gemacht und wohl aus grossteils selbst mitgearbeitet. Die Formenwelt, die sie dort kennen lernen und jetzt in Marburg andwandten, dabei aber deutsch eigentümlich umzugestalten suchten, ist die der Hochgotik...Das deutsche Kunstwollen dieser Zeit, das noch stark vom Geiste romanischer Massengrupierung erfüllt war, ging eben mehr auf schlichte, strenge Tektonik aus und konnte sich nicht mit dem verwirrend reichen Aufbau leichter, zierlicher Glieder befreunden. Gerade die Elisabethkirche zu Marburg zeigt wie selten ein Bau jener Zeit die Eigenart deutschen Wesens, die sich bei den ersten gotischen Bauten Deutschlands noch besonders stark auswirkt”.

37. *Ibid.*, p. 5.

38. J. Michler, “Die Langhaushalle der Marburger Elisabethkirche”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 32, 1969, p. 104: “In dem sich so auch an einem Motiv, das nicht übernommen wurde, ablesen lässt, das in der schulmässigen Nachfolge die Vorbildlichkeit der Elisabethkirche zwar kunstgeschichtlich als französisch – ‘fremd, sondern als hochgotisch – ‘neu’ erfolgt ist. Als solche ist die Marburger Elisabethkirche, und insbesondere ihre bereits bei Baubeginn 1235 konzipierte Langhaushalle, als eine ‘Schöpfungsbau’ der deutschen Gotik zu würdigen”.

el románico de Westfalia, recogiendo una vez más las ideas de Dehio sin olvidar a Gerstenberg, el creador del “deutsche Sondergotik”, y considerándola iniciadora de la escuela de Hesse sin que su planta deba nada a la arquitectura francesa, para concluir que en la Historia del arte alemán la iglesia de Santa Isabel no se clasifica como extranjera o francesa sino como nueva creación altogótica y, especialmente, dada su cronología, hay que considerar su “Langhaushalle” como una creación del gótico alemán. En suma, igual que se expresaba veintinueve años antes Von Stockhausen (1940) en la misma revista³⁹.

Por otra parte, desde Wilhem-Kästner⁴⁰ todos los autores están de acuerdo en que el comienzo de la construcción de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo tuvo lugar en 1235. Parece claro que el inicio de la construcción se encontraba con el obstáculo de la capilla de San Francisco donde se encontraban las reliquias de la santa. Por tanto, la construcción del nuevo edificio debía adaptarse al edificio preexistente que consistía en una iglesia de una sola nave con un ábside semicircular. Pues bien, dos lados del ábside Norte de la iglesia de Santa Isabel caen justamente sobre el muro Norte de la capilla de San Francisco y el muro Norte de la sacristía sobre el inicio del ábside de dicha capilla. De modo que, tal vez, el objeto de la forma trebolada haya sido no mover el cuerpo de la santa hasta que no estuviese terminada la construcción, como ocurrió en la catedral de Sevilla respecto al cuerpo de San Fernando, sepultado en la capilla real.

Los innumerables peregrinos que iban a venerar el cuerpo de la santa no cabían ya en la capilla de San Francisco de manera que las muchas limosnas que llegaron de todas partes permitieron también que se incrementara el número de canteros, creando un nuevo espacio para la veneración de las reliquias de la santa. Por lo tanto, si en 1248 estaba ya cubierta la cabecera, según demuestran los análisis dendronológicos de Fowler y Klein⁴¹, posiblemente no haya habido ningún traslado del cuerpo de la santa a un lugar más conveniente en 1249, lugar que no se dice expresamente y que Wilhem-Kästner considera que no pudo ser otro que el ábside Este⁴². Además, si acudimos a la bula del papa Inocencio IV en la que concede un año de indulgencias a los fieles que acudan en 1245 a venerar las reliquias de la santa, podemos comprobar que se menciona a la iglesia de San Francisco⁴³. Por consiguiente, la vieja iglesia no se demolería hacia 1238-1240, en la segunda campaña de obras dentro de la primera fase de construcción, como sostiene Michler⁴⁴ sino con posterioridad a 1245. Así pues,

39. Vid *supra* nota 33.

40. K. Wilhem Kästner, *op.cit.*, pp. 28-29.

41. A. Fowler y U. Klein, “Der Dachstuhl der Elisabethkirche. Ergebnisse den dendrochronologischen Datierung” in H.J. Kunst (ed.), *Die Elisabethkirche. Architektur in der Geschichte*, Marburg, 1983, p. 165.

42. K. Wilhem-Kästner, *op. cit.*, p. 29.

43. A. Wyss, *Hessisches Urkundenbuch*, Publicationen aus den K. Preuss. Staats-archiven, Abt. I, Bd. 1, Leipzig, 1879, p. 73, nº 80: “... Volentes igitur, ut ecclesia Sancti Francisci in Marburch Maguntinae diocesis, quam magnis edificare sumptibus noviter, ut asseritur, incepis et in qua corpus beate Elisabeth multis refulgens miraculis asseritis collocatum”.

44. J. Michler, *Die Elisabethkirche zu Marburg in ihrer ursprünglichen Farbbrigkeit*, Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens, XIX, Marburg, 1984, pp. 29-37.

los restos de la santa se encontraban en el mismo sitio donde estaban, en el ábside Norte, como demuestra el propio plano de la vieja iglesia y esa es la razón de la forma trebolada de la cabecera, que albergará el mausoleo de los duques de Hesse en el ábside Sur y el capítulo de la Orden Teutónica, frente al altar mayor y en la intersección de los tres ábsides o llamadas “conchas” (“Dreikonche”). Disposición en forma trebolada que puede tener todos los antecedentes que se quiera pero que indudablemente es francesa como prueba el ejemplo de Saint Ived de Braine (1216)⁴⁵, sin olvidar los brazos de las plantas de las catedrales de Noyon y Soissons, ya sugeridos por Focillon⁴⁶.

Pero continuemos con la obra de Wilhem-Kästner, quien daba al brazo Sur la data “ante quem” de 1257, pues el obispo de Ölmütz dice haber visitado el altar de San Juan en esa fecha, considerando que, tras la terminación de la cabecera trebolada, acudió un maestro de la escuela de Bamberg que se incorporaría a la obra de los muros del cuerpo de la iglesia en 1260. No obstante, otros dos maestros trabajaban en la obra, uno venido de Reims, como se constata en el zócalo y las basas de los pilares, y otro que vino de Amiens y continuó el cuerpo de la iglesia⁴⁷. El estilo de Reims es claro porque de allí venían estos maestros. Pero, en el fondo parece que sigue pensando que fueron alemanes quienes fueron a aprender a Reims y volvieron sabios con modelos de aquí y allá cuando lo más probable es que maestros franceses acudieran a Alemania, transmitiendo sus modelos que asimilarían los maestros alemanes, realizando estas primeras obras góticas, que tendrían luego su secuela por todo el país al difundirse aquellos modelos. Tal parece como si los maestros estuvieran esperándose unos a otros en la cita artística. El de Reims esperó al de Amiens y este se encontró ya hecho el zócalo y las basas que no tuvo más que continuar. Este maestro de Amiens sería el que llevase a su culminación el cuerpo de la iglesia. Además, un segundo maestro, diestro en la ornamentación, colaboraría con el de Reims en la ejecución de la portada Oeste. Y no olvidemos que antes había venido otro maestro de la escuela de Bamberg en 1260.

La cuestión de la cronología fue revisada por Michler⁴⁸, quien distingue tres fases constructivas, a saber: 1ª, a) primera campaña (1235-h.1248), en la que se conserva la cabecera de la vieja iglesia franciscana, construyéndose parte del ábside norte y el ábside sur hasta la altura del primer piso; b) segunda campaña (1238-h.1240), en que se efectúa la demolición de la vieja iglesia franciscana quedando practicable para la liturgia el ábside oriental; c) tercera campaña (1241-h.1248) durante la cual quedan cubiertos los tres ábsides (Dreikonche); 2ª, sin una clara interrupción entre la tercera campaña de la fase anterior (h.1244-h.1248) se construyen los muros exteriores de

45. Vid B. Klein, *Saint-Ived in Braine und die Anfänge der hochgotischen Architektur in Frankreich*, Köln, 1984.

46. H. Focillon, *Art d'Occident. Le Moyen Age gothique* (1938), Paris, 1971, t. 2, p. 44.

47. K. Wilhem-Kästner, *op.cit.*, pp. 30-31.

48. J. Michler, *op.cit.*, 29-37. Véase también W. Schenkluhn y P. Van Stipelen, “Architektur als Zitat: Die Trier Liebfrauenkirche in Marburg”, in H.J. Kunst (ed.), *Die Elisabethkirche...*, I, Marburg, 1983, pp. 19-53.

la nave hacia el oeste hasta la mitad de su longitud así como los dos primeros pares de pilares orientales; 3ª, a) primera campaña (h. 1265) se continúan los muros exteriores hasta llegar a la fachada occidental e inicio de las torres; b) terminación (h. 1265-1283) se concluye la nave y los dos primeros pisos de las torres, consagrándose la iglesia en 1283. No obstante, Tuczek⁴⁹, reconoce una interrupción en las obras hacia 1244 cuando el arzobispo de Colonia promueve una nueva colecta en beneficio de la construcción del templo marburgués. Finalmente, las torres se terminarían ya en el siglo XIV, siguiendo modelos franceses.⁵⁰

Ahora bien, resultan significativos los estudios dedicados a la repercusión de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo en la arquitectura gótica alemana, que en el libro de Kästner llegan a ocupar tanto espacio como el dedicado al análisis de la propia iglesia: Paderborn, Wetter, Wetzlar, Mainz, Nienburg an der Sale, Haina, Mühlhausen, Frankenberg, Santa María de Marburgo, Homberg, etc. Esta sucesión de iglesias ("Nachfolge") se resuelve gracias a la aparición de un nuevo espíritu ("Geist") porque ya se ha creado algo y no se trata sólo de esencias ("Wesens"). Este espíritu desarrollará una gran influencia en la arquitectura alemana con el consecuente y significativo uso del gótico clásico y, al mismo tiempo, su singular sello alemán, que para el surgimiento del gótico en Alemania representa un gran progreso. He aquí el inicio de una auténtica y genuina arquitectura alemana que tendrá su secuencia en el llamado "Sondergotik" o particular y extraordinario gótico tardío alemán creado por Gerstenberg, una de las más claras expresiones de tendencia nacionalista en la Historia del arte europeo. Los obreros del pueblo alemán tomaron como modelo esta primera iglesia puramente gótica, sirviéndole de ejemplo en sus creaciones. Por lo tanto, la iglesia de Santa Isabel es el punto de partida de una escuela constructiva alemana, especialmente, una escuela de Hesse⁵¹.

49. A. Tuczek, "Das Masswesen der Elisabethkirche in Marburg und die Liebfrauenkirche in Trier. Zugleich eine massgeschichtliche Untersuchung", *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, 21, 1971, p. 93. Véase también W. Meyer-Barkhausen, *Die Elisabethkirche in Marburg*, Marburg, 1925, p. 55, n. 2.

50. A. Tuczek, *op.cit.*, p. 61. A pesar de los esfuerzos del profesor Peter Klein no he podido consultar la tesis de M. Müller, *Die Türme von Elisabethkirche zu Marburg*, 1995.

51. K. Wilhem-Kästner, *op.cit.*, p. 35: "Der neue Geist, der aus dem Bausystem und der Formenwelt der Elisabethkirche zu Marburg sprach, strahlte bald seinen grossen Einfluss auf die Entwicklung der deutschen Architektur aus. Das neue und Bedeutsamste war vor allem die konsequente Erfassung und Anwendung des klassisch gotischen Systems und zugleich seine deutsch-eigentliche Umprägung. Für die Ausbreitung der Gotik in Deutschland bedeutete einen entscheidenden Fortschritt... Den deutschen Werkleuten war jetzt in Deutschland selbst mit dieser ersten rein gotische Kirche ein Musterbau gegeben, den sie sich zum Vorbilde nahmen und nachzuschaffen suchten. Dadurch wurde die Elisabethkirche des Ausgangspunkt einer deutschen, in besonderen hessischen Bauschule...". Von Stockhausen (*op.cit.*, p. 185) sostiene con seguridad la existencia de unos canteros alemanes de ida y vuelta de Francia, creadores del espíritu de la iglesia de Santa Isabel ("der Geist der Elisabethkirche"). Sin embargo, "el llamado 'espíritu' es una potencia demasiado etérea que se pierde en el laberinto de sí misma, de sus propias infinitas posibilidades... Sin las cosas que se ven y se tocan, el presuntuoso 'espíritu' no sería más que demencia" (J. Ortega y Gasset, *op.cit.*, pp.93-94).

Precisamente, Frankl criticaba en su reseña a Wilhem-Kästner que no abordaba la cuestión del proceso que va del alto gótico al gótico tardío pues aun cuando calificaba a la iglesia de Santa Isabel como perteneciente al alto gótico, su organización en planta de salón no era idéntica a las del gótico tardío. Por otra parte, el numeroso grupo de cuarenta edificios presentados por Wilhem-Kästner le conminaba a preguntarse cuando, verdaderamente, comienza el gótico tardío si todas esas iglesias pertenecían todavía al alto gótico⁵².

Así pues, podemos ver que se trata de la toma de posesión del arte gótico francés por el pueblo alemán, convirtiéndolo en algo suyo porque, finalmente, lo que se ha hecho en su “sucesión” (“Nachfolge”) ha sido transformar el modelo del cual se partió: la iglesia de Santa Isabel de Marburgo. En consecuencia, quizá no podamos hallar un mejor texto como ejemplo de las tendencias nacionalistas en la Historia del arte.

De ese modo, estas ideas pasaron a las historias generales del arte alemán defendiéndose el viaje de ida y vuelta de los maestros alemanes a Francia pero no el viaje de maestros franceses a tierras germánicas, como podemos constatar en el texto publicado por Gustav Barthel en 1949: “En Alemania se aceptó primero, esporádicamente, contrapunteando a la arquitectura que predominaba. Pero, finalmente, se impuso el gótico en toda su amplitud en la época en que menguaba la fuerza creadora de Francia. Y, una vez más, es característico lo que el genio transformador de los alemanes hizo de este goticismo adoptado. Los alemanes habían colaborado en la construcción y decoración de las grandes catedrales, tarea que había fascinado al siglo entero. Las alemanas deben su origen al conocimiento exacto de las francesas: Braine influyó en Tréveris, Soissons en Marburgo, Saint Denis en Estrasburgo, Amiens en Colonia”⁵³.

No obstante, aun cuando se ha profundizado sobremanera en el análisis de la arquitectura gótica alemana en las últimas décadas del siglo XX, el espíritu que preside estos estudios es semejante al de los textos clásicos de la primera mitad del siglo, que hemos comentado más arriba. En la obra dedicada a la iglesia de Santa Isabel de Marburgo en 1983, podemos captar ideas semejantes, escritas en diferente estilo, ya que se nos dice que es la primera iglesia gótica puramente gótica en un cuerpo “puramente” alemán, a pesar de las formas tomadas de las catedrales góticas francesas, especialmente, de Reims, creándose una construcción específicamente alemana. Podemos leer cómo el sistema gótico francés no ha sido copiado fácilmente sino que en el intento de búsqueda del nuevo estilo que se desarrollaba en Francia se le ha impreso el sello de la “Kunstwollen” alemana, con lo cual, en este sentido, estamos en el mismo punto donde estábamos en 1924. Asimismo, por esta razón, la iglesia de Marburgo

52. P. Frankl, *Rez. in Repertorium für Kunstwissenschaft*, 50, 1929, p. 169.

53. G. Barthel, *Historia del arte alemán* (1949), trad. de E. de la Peña, 2ªed., México, 1967, p. 62.

es la antípoda de la catedral de Colonia, puramente gótica en un cuerpo puramente francés sin mezcla germánica alguna⁵⁴.

Pero, volviendo al tema de la sucesión de las cuarenta iglesias consecuentes de Santa Isabel de Marburgo, podemos afirmar que son excesivas y que, de todas ellas, las más próximas al modelo son las de Wetzlar, Wetter y Frankenberg, estando relacionadas también con el modelo, como veremos después, en segundo lugar, finalmente, la iglesia del monasterio cisterciense de Haina, la capilla del castillo de Marburgo y la parroquia de Santa María de la misma ciudad.

En primer lugar, la colegiata de Wetzlar es relacionada por Wilhem-Kästner con la actividad del maestro de la vecina catedral de Limburgo del Lahn, que se habría desplazado hasta allí en 1245 comenzando la nueva obra de la cabecera después de terminada la catedral de Limburgo en 1235⁵⁵. Por su parte, Kunst sitúa a partir de 1235 la colegiata de Wetzlar, data que coincide con la terminación de la obra de Limburgo y el inicio de Santa Isabel de Marburgo, que será "citada" en Wetzlar: la cabecera se comenzaría en 1235, terminándose en 1250, mientras que el cuerpo de la iglesia se realizaría entre 1255 y 1307⁵⁶. Sin embargo, esas fechas convendrían más a la cabecera que al cuerpo de la iglesia si tenemos en cuenta que en Wetzlar interviene también el maestro Tyle von Frankenberg (1360-1374)⁵⁷. Así pues, las influencias de Limburgo, Marburgo y Tréveris porque Wetzlar pertenecía al obispado de Tréveris⁵⁸ nos parecen excesivas influencias. Sin embargo, lo cierto es que de las tres iglesias más próximas al modelo marburgués, sólo Wetzlar muestra los pasadizos interiores. Por otra parte, no estamos de acuerdo con que un pilar acantonado tipo Reims se deba a un cambio político, como opina Kunst⁵⁹.

La iglesia de Vetter⁶⁰ parece la perfecta reducción a la mínima expresión de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo por maestros locales en la segunda mitad del

54. H.J. Kunst (ed.), *Die Elisabethkirche...*, p. 35: "Zugleich aber ist sie auch der Bau, der immer wieder als der erste rein gotische Bau auf deutschen Boden vorgestellt wird, ein Bau, der trotz der von den gotischen Kathedralen Nordfrankreichs, insbesondere der Katedrale von Reims übernommenen Formen dennoch ein deutsch gearteter Bau sei. In der Elisabethkirche zu Marburg, so kann man immer wieder lesen, sei das französische System der Gotik nicht einfach copiert worden, sondern man habe hier eine Umprägung das neuen, in Frankreich entwickelten Stils versucht, indem dieser einem deutschen "Kunstwollen" gemast ungeformt worden ist. Somit wurde die Elisabethkirche als ein Antipode zum Kölner Dom vorgestellt, zu einem Bau also, der so französisch anmutet, dass er auf französischen Boden hätte stehen können. Dies ist um so bemerkenswerter als der Kölner Dom nach siegreichen Beendigung der Freiheitskriege und der Angliederung der Rheinlande an Preussen zum deutschen Nationaldenkmal avancierte".

55. K. Wilhem-Kästner, *op.cit.*, p. 84.

56. H.J. Kunst, *Der Dom zu Wetzlar*, München-Berlin, 1975, pp. 4 y 6.

57. G. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. Hesse (1982), p. 909.

58. H.J. Kunst, "Die Elisabethkirche in Marburg und die Kollegiatstiftskirchen" in H.J. Kunst (ed.), *op.cit.*, p. 80, n. 7.

59. H.J. Kunst, *ibíd.*, p. 60.

60. G. Dehio, *op.cit.*, p. 901, sitúa la colegiata de Wetter entre 1250 y 1254, construida sobre una antigua iglesia románica cuyos restos fueron hallados en la cabecera.

siglo XIII pues se ven sus torpezas en los arcos del crucero y sus capiteles de “crochet” son toscos. Aquí no hay cabecera trebolada sino una planta de cruz latina.

La iglesia parroquial de Frankenberg, que data de 1286, en cuya curiosa planta reaparece la cabecera de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo, fue reconstruida a mediados del siglo XIV por el maestro Tyle von Frankenberg⁶¹. La torre de 1359 (renovada en 1890), sigue paso a paso el modelo de Marburgo.

En segundo lugar, existen otros ejemplos más próximos relacionados con la iglesia de Santa Isabel de Marburgo como es la iglesia del monasterio cisterciense de Haina cuyos últimos estudios sitúan con anterioridad a la obra de Santa Isabel de Marburgo ya que la iglesia cisterciense fue consagrada en 1224, aunque las obras se retrasaran hasta 1328⁶². Esto nos induce a pensar que, tal vez, sea posible que canteros de Haina hayan dejado su obra para trabajar en Marburgo –que se terminó prácticamente en cincuenta años– y por esta razón durara más tiempo la obra de la iglesia cisterciense. Esta colaboración de los canteros de Haina explicaría también la presencia de los mismos pilares redondos en ambas iglesias sin necesidad de pensar que la iglesia de Haina sea una copia de la iglesia de Marburgo⁶³ pues, evidentemente, no lo es, ni tampoco una cita pues, en ese caso, la cronología de Haina lo niega, ciertamente. Por otra parte, la capilla del castillo de Marburgo (1288) parece haber sido obra del taller que concluye la iglesia de Santa Isabel⁶⁴. El estilo de las bóvedas y la técnica empleada demuestran la presencia de diseños anteriores a 1300, que recuerdan los utilizados en iglesias tales como las de Wetter y Frankenberg, citadas más arriba. Finalmente, la iglesia de Santa María de Marburgo, construida a partir de los últimos años del siglo XIII⁶⁵ por el mismo taller, revela que un cuaderno de diseños perduró allí hasta el siglo XIV o fue copiado por aquellos años.

Así pues, si exceptuamos estos dos últimos ejemplos tan próximos físicamente al modelo que fueron realizados por el mismo taller aunque presenten distintas características, las iglesias que, ciertamente, pueden incluirse entre las que suceden (“Nachfolge”) a la de Santa Isabel de Marburgo son otras más distanciadas geográficamente del modelo, sobre todo, las de Wetter y Frankenberg, y después, la colegiata de Wetzlar, sólo en parte.

61. G. Dehio, *ibid.*, p. 231.

62. Vid A. Pufke, *Das Kloster Haina. Renovierung, Restaurierung und Umbauten im 19. und frühen 20 Jahrhundert*, Darmstadt und Marburg, 1999; A. Friedrich und F. Heinrich (ed.), *Die Zisterzienser und das Kloster Haina*, Fulda, 2ª ed., 1999; H. Boucsein et alii, *800 Jahre Haina. Katalog*, Kassel, 1986, además del viejo artículo de O. Schürer, “Die Klosterkirche Haina”, *Marburger Jahrbuch*, II, 1925, p. 91.

63. Vid *Die Elisabethkirche. Architektur in der Geschichte*, Begleitheft zur Ausstellung, Marburg, 1983, pp. 74-75. Respecto al impacto de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo en otras órdenes monásticas véase W. Schenkluhn, “Die Auswirkungen der Marburger Elisabethkirche auf die Ordensarchitektur in Deutschland” in H.J. Kunst, (ed.), *op.cit.*, pp. 81-101.

64. A. Tuczek, *op.cit.*, p.24; J. Michler, “Studien zur Marburger Schlosskapelle”, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, pp. 33-84.

65. Vid M. Müller, *Die Marburger Pfarrkirche Sankt Marien. Eine Stadtkirche und ihre Architektur als Ort politischer Auseinandersetzungen*, Marburg, 1991.

Al estudiar la introducción del gótico francés en Alemania con su mejor exponente en la iglesia de Santa Isabel de Marburgo resulta de obligada referencia tratar también –así lo han hecho todos los historiadores del arte– de la iglesia de Nuestra Señora de Tréveris, anexa a la catedral como iglesia capitular del más antiguo arzobispado de Alemania. Su planta centralizada se debe a que se construye sobre los restos de un edificio anterior⁶⁶. La cabecera es pentagonal con ventanas de tracería tipo Reims y entre los cuatro brazos del crucero se sitúan dobles capillas en diagonal, elevándose en el centro del edificio un cimborrio con ventanas en arcos de medio punto que no entra en competencia con los volúmenes románicos de la vecina catedral. La articulación exterior revela lógica y claramente la organización interior, sin necesidad de arbotantes, y combinando contrafuertes entre las ventanas como en la iglesia de Santa Isabel en Marburgo. Las partes bajas de las ventanas del crucero quedan cubiertas por los tejados de las dobles capillas; no obstante el interior es luminoso y de una perfecta unidad pues los pilares son redondos y las impostas del zócalo de las ventanas se hacen presentes en aquellos mientras que pasadizos semejantes a los de Reims corren bajo las ventanas.

Del mismo modo que la vieja catedral románica se sustentaba sobre una basílica paleocristiana, así también la nueva planta centralizada de la nueva parroquia de la catedral se adapta al rectángulo de la cabecera de otra basílica adyacente a la catedral de tal manera que tanto la construcción románica como la gótica posterior siguen el método de subdivisión del cuadrado (“ad quadratum”). Por esa razón, está proporcionada respecto a la catedral. El muro de la portada occidental cae sobre dos columnas de la basílica paleocristiana y la cabecera sobre los muros del ábside cuadrado de la basílica. Los capitulares trevirenses desean algo nuevo, en el estilo del momento, que tanto dista de las pesadas bóvedas, nervaduras y muros de la catedral. No es la ojiva sino la estructura diáfana del muro la que crea el gótico. Y esa estructura diáfana es la que encontramos en Nuestra Señora de Tréveris, “el palacio de la Virgen”, que no tenía por qué tener una planta longitudinal sino centralizada diferenciándose de la catedral. Esta iglesia es, indudablemente, una obra francesa sin nada alemán; los pasadizos interiores nos remiten a Reims y, si se hubiesen conservado los vitrales, la luz de su espacio interno nos recordaría el interior de la Sainte Chapelle parisina. La ornamentación vegetal de la portada que abre al claustro así como las esculturas de la portada principal no pudieron ser realizadas más que por un maestro francés.

Su planta centralizada ha sido también relacionada con las iglesias de Colonia pero, del mismo modo, ha sido relacionada, tipológicamente, con la capilla palatina de Aquisgrán, citándose, por otra parte, la influencia de la iglesia premonstratense de Saint-Ived de Braine (consagrada en 1216) para su cabecera y la catedral de Reims

66. N. Borger-Keweloh, *Die Liebfrauenkirche in Trier. Studien zur Baugeschichte*, Trier, 1986, pp.126-128. Véase también L. Helten (ed.), *Streit um Liebfrauen. Eine mittelalterliche Grundrisszeichnung und ihre Bedeutung für die Liebfrauenkirche zu Trier*, Trier, 1992, pp. 8 y 43-45, y H. Eichler, “Ein frühgotischer Grundriss der Liebfrauenkirche in Trier”, *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete*, 22, 1953, pp. 145-166.

(hacia 1233) para su alzado. En definitiva, se han buscado estos dos ejemplos evidentes del gótico francés que encajan con el comienzo de las obras de la iglesia de Nuestra Señora en 1227. Todas estas filiaciones se explican así: la cita de Aquisgrán en función de la relación del arzobispo de Tréveris con el emperador, la relación con Reims por ser el lugar de la coronación de los reyes de Francia y el modelo de Braine por la organización premonstratense de los capitulares de Tréveris. En este sentido, los discípulos superan al maestro Kunst en la búsqueda de citas arquitectónicas (“Zitaten”)⁶⁷.

Si contemplamos el grabado de 1844 que reproduce una procesión de fieles que pasan ante la túnica sagrada en el presbiterio de la catedral de Tréveris (Ronig, *Der Trierer Dom*, 1980, Abb. 22) podemos comprender muy bien la función de estos ábsides trebolados que, en el caso de Marburgo, cobijaba el sepulcro de Santa Isabel al cual peregrinaban muchos fieles y esta es la razón de su forma. Si nunca antes habían estado tan bien definidos estos ábsides trebolados en su función es porque nunca antes se había dado esa distribución de presbiterio y capítulo de la Orden Teutónica, sepulcro de peregrinación y panteón ducal, de modo conjunto.

Schenkluhn y Van Stipelen⁶⁸ se olvidan de que la santa y el espíritu de Francisco de Asís fueron antes que las intenciones políticas de los duques de Hesse. El ábside Norte se adecua obviamente a la antigua iglesia. La cita de Aquisgrán resulta, ciertamente, forzada para encajar la interpretación política y, a la postre, recurrimos al método tradicional para justificar demasiadas influencias juntas. Por lo tanto, no creemos que el arquitecto de Marburgo haya recurrido a acoplar una antigua planta de salón a una moderna cabecera gótica francesa que tuviera como modelo la de Tréveris por seguir una cita de un templo para la coronación de los emperadores que, a su vez, citaba a la capilla de Aquisgrán, por excelencia, el templo de la coronación del emperador, pero tomada esta cita sobre la de Reims, es decir, añadiéndole a ello el peso de la catedral de Reims, lugar de coronación de los reyes franceses. Como se ve, todo se ha complicado demasiado; citas de citas, y entre las citas, casi se nos olvida la propia iglesia de Santa Isabel de Marburgo del Lahn.

III

Finalmente, no queda muy clara como tuvo lugar esa repentina transformación de la planta basilical original en planta de salón dentro del dinámico ímpetu creador de las “Hallenkirchen”⁶⁹ pero, en cambio, se ha insistido con firmeza en la teutónica

67. W. Schenkluhn und P. Van Stipelen, *op.cit.*, pp. 42-44. La doctrina del maestro está contenida en H.J. Kunst, “Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts- Die Kathedrale von Reims” in K. Clausberg et alii (ed.), *Bauwerk und Bildwerk in Mittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Giessen, 1981, pp. 87-102. Sobre la iglesia de Braine véase B. Klein, *op.cit.*, *ut supra*, nota 45.

68. W. Schenkluhn y P. Van Stipelen, *op.cit.*, pp. 19-53.

69. *Vid supra* nota 29.

“Hallentypologie” y su secuencia (“Nachfolge”). Y es que, al decir de los antiguos, en todas las cuestiones que son objeto de debate o controversia hay que plantearse, en primer lugar, si lo cuestionado existe, qué es y cómo es⁷⁰. Y aquí se ha dado por supuesto que la “Hallenkirche” existe, e incluso que existía antes de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo; tampoco se nos define y, en todo caso, se afirma, por otra parte, que la iglesia marburguesa no fue concebida como basílica sino como planta de salón⁷¹. Si esto es así, de qué modo tuvo lugar la transformación de planta basilical en planta de salón si ya era planta de salón desde un principio, como se nos dijo antes.

Los discípulos de Kunst han rizado el rizo de la tesis del maestro pero lo incluyen, sorprendentemente, entre aquellos que consideran a la iglesia de Santa Isabel como planta basilical⁷², y lo cierto es que no solo no lo afirma claramente sino que, en otro lugar, lo niega, como vimos más arriba. En realidad, la cuestión está todavía en el punto en que la dejó Frankl al criticar la obra de Wilhem-Kästner: cuándo comienza el gótico tardío si la iglesia en cuestión y las que le siguen (“Nachfolge”) son altogóticas, pues si la organización de su planta es altogótica no es idéntica a las del gótico tardío⁷³. En este sentido, en la actualidad, sólo Nussbaum⁷⁴ se ha planteado la pregunta de por qué la forma de la “Hallenkirche” marburguesa tuvo que seguir un modelo basilical.

Curiosamente, este tema de las categorías nacionales arranca de Emile Mâle cuando un año antes de terminar la gran guerra europea afirmó: “L’Allemagne n’invente pas” (*L’art allemand et l’art français au Moyen Age*, Paris, 1917), como oportunamente recuerda el profesor Kunst⁷⁵ aunque, por otro lado, haya contribuido al mantenimiento de esta tendencia nacionalista al hablarnos de la expresión de una concepción arquitectónica alemana que conduce a esa alemana peculiaridad por la que la nave de la iglesia no se concibe como basílica sino como planta de salón, siguiendo una interpretación política de la arquitectura en la que siempre debe primar el sello esencial de la “Kunstwollen” alemana⁷⁶.

Parece claro que la complicación del problema acontece cuando se establece que una serie de iglesias alemanas de planta de salón que van desde el siglo XIII al

70. Cicerón, *El orador*, trad. de E. Sánchez Salor, Madrid, 2001, 45-46

71. *Vid supra* nota 35.

72. W. Schenkluhn y P. Van Stipelen, *op.cit.*, pp. 26 y 49, nota 19.

73. P. Frankl, *op.cit.*, p. 169

74. N. Nussbaum, *op.cit.*, p.325, nota 325: “Warum aber dann die Hallenform, war doch einem basilikalen Vorbild zu folgen?”.

75. H.J. Kunst, “Die Dreikonchenanlage...”, p. 132.

76. H.J. Kunst, *op.cit.*, p. 131: “Auch die Reminiszenz an romanische Kirchenbau, eine Reminiszenz, die sich vor allem in der Dreikonchenanlage äussert, die –wie allgemein bekannt– auf die kölnischen Anlagen dieser Art zurückgeht, wurde als Ausdruck einer deutschen Architekturauffassung begriffen. Vor allem sah man darin eine deutsche Eigentümlichkeit, dass das Langhaus nicht als Basilika, sondern als Halle konzipiert worden ist.” y p. 133: “... indem in ihr das Bausystem einem deutschen Kunstwollen gemäss umgeprägt worden sei, ist also nicht mehr haltbar, da sie nur aus der Überschätzung der Nationalen Kategorien zu erklären ist, durch die notwendigerweise das Wesen mittelalterlicher Kunst verkant werden müssen”.

siglo XV, cuya cabeza de serie es la iglesia de Santa Isabel de Marburgo, insisten y acentúan el movimiento longitudinal del espacio y la separación de las naves, noción que, ciertamente, entra en contradicción con el concepto tradicional de “Hallenkirche” como espacio unificado y sin una dirección determinada adoptado por Gerstenberg. En esta coyuntura Kunst encuentra astutamente la solución al problema afirmando que la mencionada iglesia marburguesa es una planta de forma basilical inmediatamente transformada en una planta de salón⁷⁷. De este modo, no hay nada más que esperar la curiosa secuencia de iglesias relacionadas con la planta madre, que pueden ser cuarenta como quería Wilhem-Kästner y criticaba Frankl o quizá muchas menos, como opinamos nosotros.

Sin embargo, según Kunst, la “Hallenkirche” tuvo una larga vida después de la Edad Media, prolongando su expansión en el siglo XVII no sólo en Alemania sino también en Francia hasta el siglo XVIII; es más, el propio Laugier a comienzos del siglo XIX, al considerar la “primitiva choza” de nuestros rudos antepasados le daría forma de salón. Evidentemente, la mayor parte del reparto le tocó a Alemania en la segunda mitad del siglo XIX, cuando dentro de la ola de creciente nacionalismo, la iglesia de Santa Isabel de Marburgo se convirtió en el modelo a seguir aunque también otros países como Rusia la adoptaron, como por ejemplo, en la catedral de San Pedro y San Pablo de San Petersburgo (1733). No obstante, la expansión de la “Hallenkirche” parece ser total cuando nos cita la iglesia de Notre Dame de Raincy (1922), obra maestra de Augusto y Gustavo Perret y uno de los mejores exponentes dentro de los antecedentes del racionalismo europeo del siglo XX⁷⁸.

Tal parece como si nos hubiéramos vengado de las palabras de Emile Mâle: “L’Allemagne n’invente pas”. Alemania inventa. Y mucho. Alemania ha inventado para Europa la “Hallentopologie”. Al respecto recordamos las palabras de Ortega y Gasset cuando decía: “Es esencial a la dignidad de la ciencia conocer bien sus límites”.

Volviendo a la iglesia de Santa Isabel ocurre que la raíz del problema radica en no haber visto su original unidad de planta y diseño debido a su función de iglesia de peregrinación y panteón ducal, considerándola una combinación de cabecera trebolada renana y un cuerpo de planta de salón westfaliana en el nuevo estilo gótico francés. Frankl dudaba que la nave fuese proyectada originalmente como planta de salón aunque su unidad espacial le hacía pensar que cualquier cambio habido en la construcción se debería al primer arquitecto⁷⁹. Tal vez, la interpretación de la concepción espacial hubiera sido menos conflictiva si su espacio interno no contara con el trascoro o leccionario (“Lettner”)⁸⁰. La invención de los términos “Dreikonchen” (cabecera trebolada) y “Langhaus” (cuerpo de la iglesia) han contribuido a fragmentar o, en otras

77. H.J. Kunst, *ibíd.*, p. 144.

78. H.J. Kunst, “Hall church” in *The Dictionary of Art*, p. 82.

79. P. Frankl, *Gothic Architecture*, p. 123.

80. Sobre el leccionario véase R. Haman, *op.cit.*, II, p. 222.

palabras, a dividir la unidad que es la iglesia de modo que partimos en dos la unidad espacial que luego hemos de recomponer.

Kunst dedicó un amplio estudio a la concepción de la “Hallenkirche” como espacio unificado donde, partiendo de una cita de Wilhem-Kästner en la que se explican las diferencias espaciales entre la planta de salón y la basílica, desplegaba toda su erudición para rebatir la tesis de Gerstenberg, el creador del “Sondergotik” al tiempo que afirmaba la dificultad de hallar en la mayoría de las “Hallenkirchen” una pura planta de salón (“reinen Halle”) si bien las cualidades basilicales de la iglesia de Santa Isabel en Marburgo no debían ser discriminadas como arcaísmos o como una falta pues allí tiene lugar el impulso transformador de una forma basilical en forma de salón. Por otra parte, añadía que la “Hallenkirche” no desarrolla un espacio unificado como revela el temprano ejemplo de la iglesia de Nuestra Señora de Bremen, en el segundo cuarto del siglo XIII. En cambio, curiosamente, no menciona para nada la catedral de Poitiers aunque se citen “Hallenkirchen” románicas en Baviera y Westfalia desde el siglo XII, e incluso que la capilla de San Bartolomé en Paderborn levantada en 1017, pueda ser considerada como una prefiguración de la “Hallenkirche”⁸¹.

Ahora bien, la crítica a la tesis de Gerstenberg se difumina en el espacio de las “Hallenkirchen” hasta perdernos, finalmente, en un bosque de iglesias alemanas o de países de lengua alemana sin que se exprese en ningún momento cuál era la ideología de Gerstenberg a propósito de las “Hallenkirchen”, para lo cual recurrimos a Frankl quien en su capítulo sobre el gótico como fenómeno nacional lo explica nítidamente, transcribiendo en primer lugar un largo párrafo de Gerstenberg que dice así: “Estuve guiado por la idea fundamental de que cada estilo, considerado desde el punto de vista de su contenido expresivo, plantea un problema no meramente de historia sino también de raza... He intentado mostrar las transformaciones que eran necesarias para germanizar un estilo originalmente extranjero. Eventualmente, esto debe ser también emprendido respecto a otros estilos, con el último gran objetivo de una historia de la arquitectura alemana que arroje luz sobre el carácter alemán en todas sus formas”⁸².

Gerstenberg consideraba como propósito fundamental de su libro mostrar cómo el arte altogótico francés tenía que ser cambiado para ser germanizado, pero les hizo un mal servicio a los alemanes pues como bien dice Frankl, el arte altogótico alemán es casi francés por lo cual no es extraño que historiadores franceses como Mâle hayan ridiculizado a aquellos profesores alemanes que, aun admitiendo que el arte gótico hubiese sido creado en Francia, sostenían que los arquitectos debían haber sido alemanes o con un alto porcentaje de sangre alemana⁸³.

81. H.J. Kunst, “Zur Ideologie der deutschen Hallenkirche als Einheitsraum”, pp. 38-42, 48-50, y 52, nota 40.

82. K. Gerstenberg, *Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter*, Munich, 1913 *Apud* P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and its Interpretations*, Princeton, 1960, p. 680.

83. P. Frankl, *op.cit.*, pp. 682-685.

Parece claro que maestros franceses con sus compañeros acudieron a Alemania para levantar edificios tales como la iglesia de Nuestra Señora de Tréveris y la iglesia de Santa Isabel de Marburgo. A estos edificios acudiría, con posterioridad, mano de obra alemana que, ulteriormente, difundiría aquellos diseños. La planta centralizada de Tréveris se debe a la existencia de un edificio anterior que la determina; la cabecera trebolada de Marburgo se debe a su triple función como iglesia de peregrinación, panteón ducal y capítulo de la Orden Teutónica, además, la planta de salón tenía antecedentes en Francia como la catedral de Poitiers. Así pues, no cabe afirmar, como se sigue publicando en recientes historias generales que la finalidad de la arquitectura gótica en Tréveris y en Marburgo era la puesta al día de edificios tradicionales, o sea, los pertenecientes a la arquitectura del Rin y Westfalia⁸⁴. Por lo tanto, cualquier otra interpretación del tipo de las que hemos mencionado más arriba está teñida del más absoluto nacionalismo en dos vertientes: a) Hiperbolizando el concepto de “Hallenkirche”, tras elevarlo a la categoría de tipo arquitectónico junto a los dos fundamentales de la arquitectura religiosa occidental, a saber: la basílica y el templo de planta centralizada, cuando, en verdad, la planta de salón debe ser considerada como una modificación, una derivación o variante de la basílica; b) considerando genuinamente alemana la tendencia arquitectónica a la planta de salón que domina en la mayoría de los países europeos durante la Baja Edad Media, con lo cual se propaga desde el romanticismo del siglo XIX hasta el siglo XXI, el término “Hallenkirche” inventado por Lübke en 1853, como una manifestación más del nacionalismo en la Historia del arte.

Finalmente, los argumentos circulares de Kunst a la tesis de Gerstenberg a través de su interpretación espacial de la “Hallenkirche” sin decirnos expresamente cuál era la ideología de Gerstenberg nos conducen al mismo “cul de sac”, como podemos comprobar en su estudio de la cabecera trebolada y el cuerpo de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo pues allí, tras destacar la expresión de cierta concepción arquitectónica alemana, siguiendo esa alemana peculiaridad por la cual el cuerpo de la iglesia no se concibe como basílica sino como planta de salón, en la que va impresa la “Kunstwollen” alemana, concluye hábilmente con una cita de Wilhem-Kästner, con lo cual volvemos siempre al punto de partida de todos los estudios sobre la famosa iglesia de Marburgo⁸⁵.

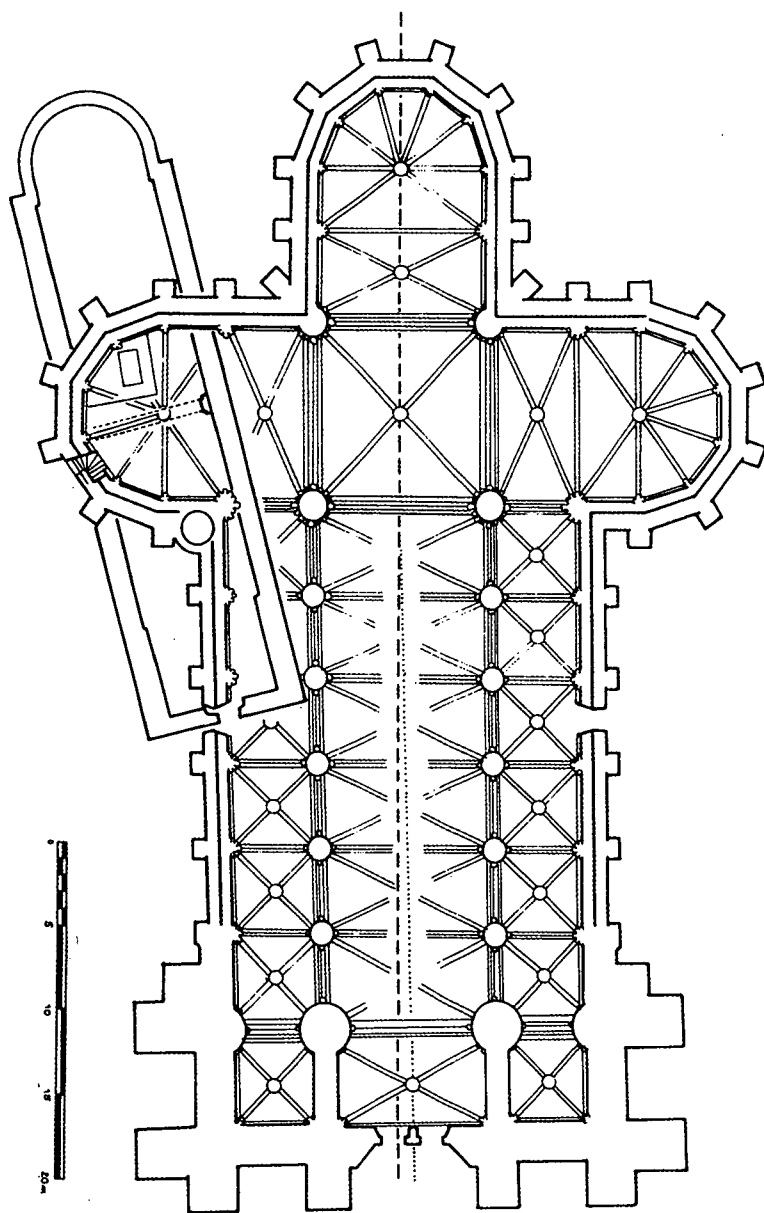
En suma, la ignavia de los eruditos no es proclive, a veces, a la confrontación de citas. La iglesia de Nuestra Señora de Tréveris y la iglesia de Santa Isabel de Marburgo quedarán siempre como las primeras obras del gótico francés en Alemania. No obstante, no fueron las primeras ya que la “Capella Speciosa” del palacio de Klosterneuburg databa de 1222, aunque no se conserve de ella nada excepto un buen dibujo realizado por el canónigo Prill en 1757. Allí podemos contemplar su diáfana estructura gótica francesa. Al respecto, Nussbaum ha afirmado que dicha capilla tanto hubiera podido estar en el Danubio como en Francia⁸⁶.

84. B. Klein, *El Gótico*, p. 111.

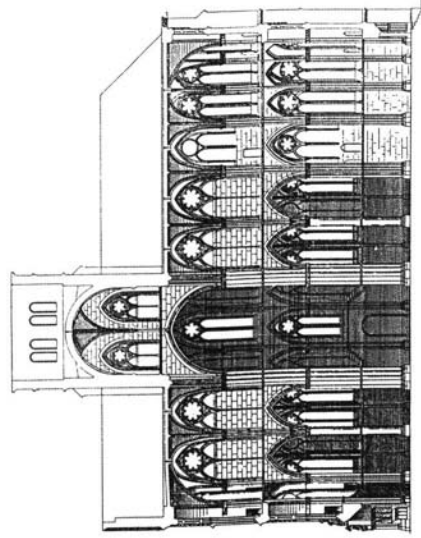
85. *Vid* nota 76 e *ibid.*, p. 145.

86. N. Nussbaum, *op.cit.*, p. 52: “... und sie könnte statt an der Donau ebensogut in Frankreich gestanden haben”.

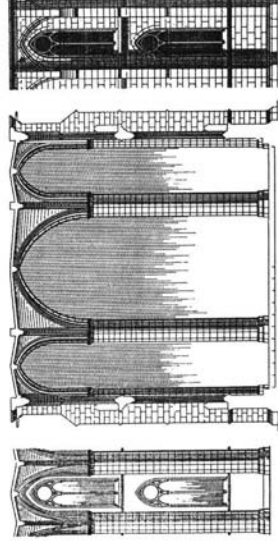
De todo lo anteriormente expuesto podemos concluir que la recepción sistemática del arte gótico francés en Alemania tuvo lugar en tres fases: a) en la primera, maestros franceses aportaron diseños para la realización de la nueva arquitectura gótica; b) en la segunda fase, canteros alemanes trabajaron siguiendo aquellos diseños en obras tales como, por ejemplo, las catedrales de Limburgo del Lahn y Bamberg; c) en la tercera fase, otros maestros venidos de Francia levantaron edificios góticos tales como la iglesia de Nuestra Señora de Tréveris y la iglesia de Santa Isabel de Marburgo. Del éxito de esta última es buena prueba su repercusión en las iglesias de Vetter y Frankenberg. En fin, el análisis de esta última fase de implantación de formas góticas francesas producirá una destacada tendencia nacionalista en el desarrollo de la Historia del arte alemán cuya actitud y características pueden constatarse como ejemplo y servir de paralelo en el estudio del arte de otras latitudes.



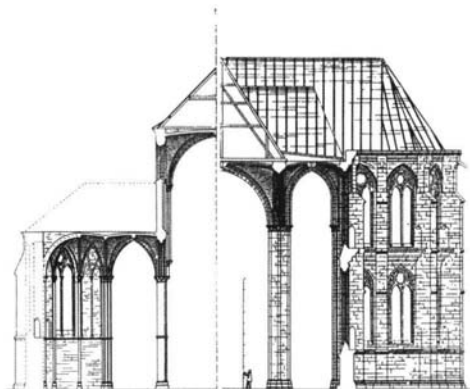
1. Planta de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo (Schenkluhn y van Stipelen)



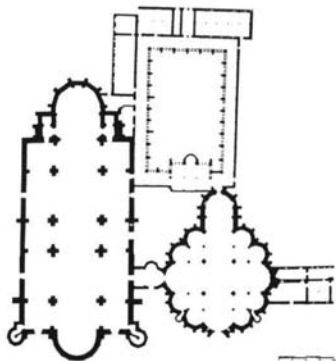
2. Sección longitudinal de la iglesia de Nuestra Señora de Tréveris (Jantzen)



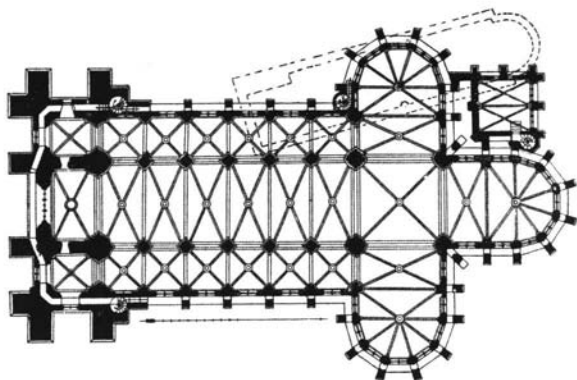
3. Sección transversal de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo (Jantzen)



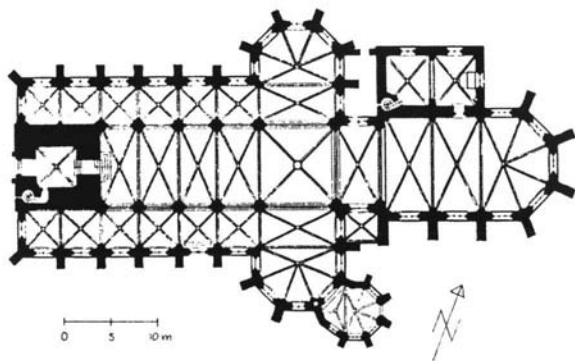
4. Secciones comparadas de las iglesias de Santa Isabel de Marburgo y Nuestra Señora de Tréveris (Schenkluhn y van Stipelen)



5. Planta de la iglesia de Nuestra Señora de Tréveris dentro del conjunto de la catedral (Schenkluhn y van Stipelen)



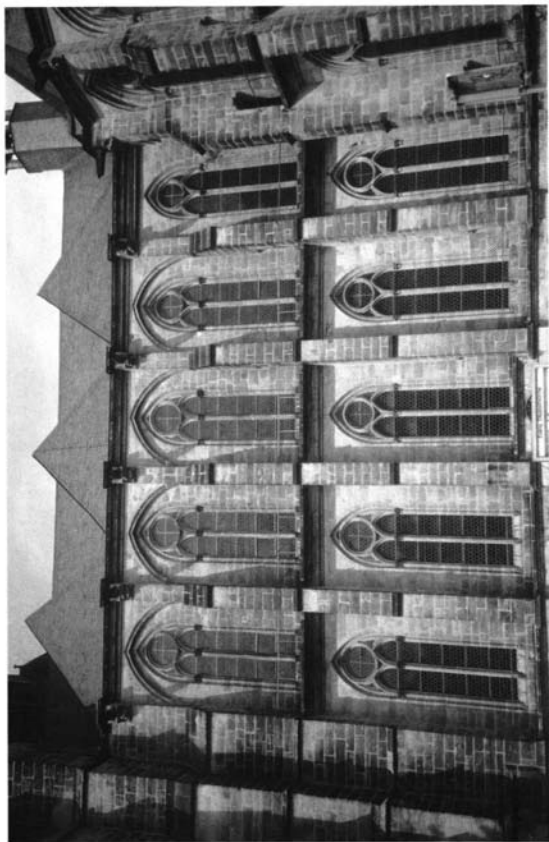
6.a. Planta de la iglesia de Santa Isabel de Marburgo (Wilhem-Kästner)



6.b. Planta de la iglesia de Frankenberg (Inventario de Monumentos)



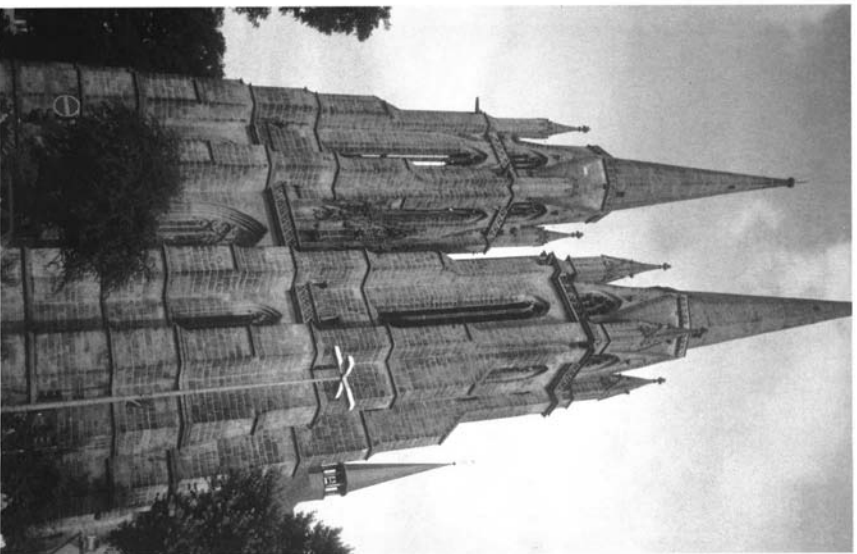
Fotografía 1. Iglesia de Santa Isabel de Marburgo. Ábside Sur



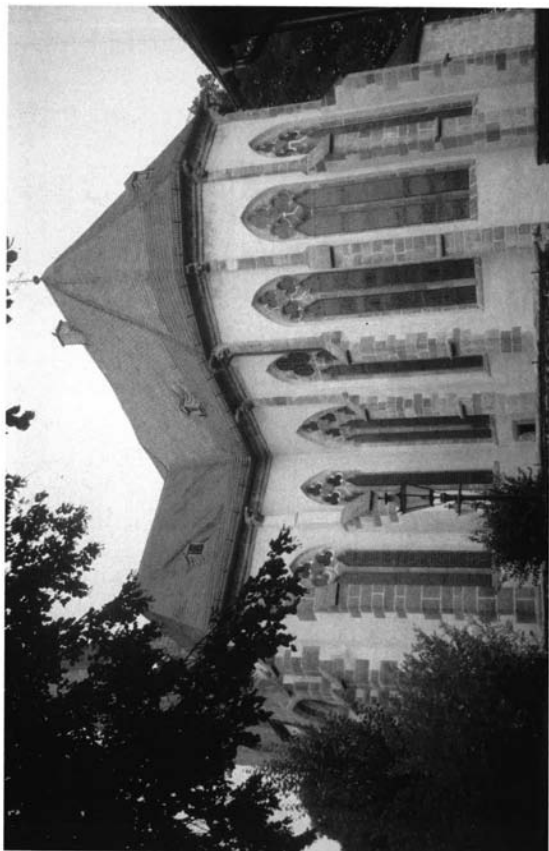
Fotografía 2. Iglesia de Santa Isabel de Marburgo. Muro Sur



Fotografía 3. Iglesia de Ntra. Sra. de Tréveris. Fachada



Fotografía 4. Iglesia de Santa Isabel de Marburgo. Torres



Fotografía 5. Iglesia de Vetter. Cabeceira



Fotografía 6. Iglesia del monasterio cisterciense de Haina