

EL GÓTICO

GUIÓN DEL GÓTICO

(2ª mitad del XII, XV)

- 1 Punto de partida y cronología (Pág. 133)
 - 2 Entorno histórico (Págs. 134-135-137)
 - 3 La Catedral: Arquitectura religiosa (Págs.. 139-140-141-142-143-144-145).
 - 3.1 Contenido simbólico y estético.
 - 3.2 Elementos formales: Su evolución.
 - 3.3 Periodos del Gótico:
 - 3.3.1 Protogótico (S. XII)
 - 3.3.2 Gótico Clásico (S.XIII)
 - 3.3.3 Gótico Flamígero (S.XV y principios del XVI)
 - 4 Gótico Clásico:
 - 4.1 Francia: Catedrales de Chartres, Amiens y Reims.
 - 4.2 España: Repercusión del Gótico Clásico francés. Catedrales de León, Burgos y Toledo.
 - 5 Gótico Levantino en España (S. XIV)
 - 5.1 Santa María del Mar (Barcelona).
 - 5.2 Catedral de Barcelona.
 - 5.3 Catedral de Murcia (Interior)
 - 6 Pintura (contraponiendo autores)
 - 6.1 Italia:
 - 6.1.1 Escuela de Florencia:
 - 6.1.1.1 Giotto (Pág. 153): "Llanto de Cristo Muerto".
 - 6.1.2 Escuela de Siena:
 - 6.1.2.1 Duccio (Pág.. 152): "La Maestá".
 - 6.2 Norte de Europa: Jan van Eyck (Características del estilo flamenco (Pág. 155).
 - Obras:
 - 6.2.1 Retrato del hombre del Turbante.
 - 6.2.2 Matrimonio Arnolfini.
 - 6.2.3 Políptico del cordero místico.
(Catedral de San Babón de Gante)
 - 6.3 Arte hispano Flamenco: "El Bosco": "El Jardín de las Delicias".
"El Carro de Heno".
1. Punto de partida (libro, Pág. 133)

El Gótico ocupa un periodo que se extiende desde mediados del siglo XII hasta ya casi el siglo XVI, unos cuatrocientos años. Su delimitación estilística y cronológica presenta una gran dificultad, ya que mientras que en algunas áreas se trabaja en coordenadas del Gótico, en otras se trabaja aún en las del Románico, o bien ya se construyen en coordenadas del Renaci-

miento: por ejemplo, mientras que Miguel Ángel realiza trabajos para la *Capilla Sixtina*, en Burgos se está construyendo la catedral. Otras veces, la aparición de nuevos temas ofrece ya algunos aspectos de lo que será el Renacimiento: el arte se vuelve "profano" en sus temas y sobre todo en la incorporación de personajes; aparecen grandes mecenas de origen secular, miembros de las Cortes reales y procedentes de las ciudades; el retrato conoce un importante desarrollo; y se lleva a cabo un creciente estudio de la Naturaleza, cuyas manifestaciones más importantes son los dibujos de animales y plantas que ilustran los libros.

El término **gótico** tuvo en su origen un carácter despectivo; para los renacentistas, se oponía al Renacimiento, e incluso al clásico. Su belleza era calificada de bárbara, o calificada como *ese torrente de odiosos monstruos*, o como construcción vergonzosa. Habrá que esperar al s. XIX para recuperar la grandeza del Gótico.

2. Entorno histórico (134,135,137)

Desde el punto de vista **económico**, el Gótico se manifiesta en una sociedad urbana y ya burguesa cuyo entorno es una manifestación de la recuperación y del despegue económico que vive Europa, favorecida por:

1. La ampliación del mundo cristiano, tanto hacia el Este como a lo largo de la península Ibérica.
2. La roturación de nuevas tierras y la introducción de nuevas técnicas que producirán mejoras en la agricultura y en el aprovechamiento de los campos.
3. El desarrollo del comercio, especialmente a partir del siglo XIII, lo que supone un estímulo a la producción y un crecimiento del nivel de vida que se refleja en el desarrollo de las ciudades y en el crecimiento demográfico rural y, sobre todo, urbano.

Desde el punto de vista **político**, Europa vive un progresivo afianzamiento de las monarquías ante el poder feudal, y el camino hacia el autoritarismo monárquico, que generará la aparición de estados nacionales.

En este contexto, reyes, príncipes y la rica nobleza se convierten en promotores de un arte cortesano fantástico, evasivo y fastuoso. La mayoría de las obras son de carácter religioso y suntuoso.

En cuanto al contexto filosófico, al desarrollo de la doctrina aristotélica, que se concreta en la escolástica [# FILOS. Dícese del pensamiento (de la teología y de la filosofía cristianas) que se enseñaba en las escuelas y en las universidades medievales y que ha formado una tradición que perdura hasta la actualidad. | Dícese del pensador (teólogo o filósofo) adscrito a la escolástica.], hay que añadir la doctrina de Francisco de Asís. Este hijo de burgués, que a los 23 años oyó la voz de la "señora pobreza" inaugura el siglo XIII con una predicación que rezuma amor místico por la Naturaleza. Desde una dimensión espiritual, propugna un acercamiento al hombre y a la Naturaleza, considerando todos los elementos que la integran (hombre, animales, astros) como criaturas de Dios.

3. La catedral: arquitectura religiosa. (Pág. 139...146).

La catedral define la fisonomía de la ciudad gótica. Podemos decir que la ciudad trabajó para la catedral; en ella se volcaron los esfuerzos de los ciudadanos, para cuya construcción, en algunas ocasiones, se vieron obligados a pagar impuestos, aunque mayoritariamente se obtenía de las

donaciones y las colectas que los canónicos realizaban entre la aristocracia, la burguesía y el pueblo, como apoyo de las predicaciones.

3.1. Contenido simbólico y estético.

La catedral será el centro visual de la ciudad: hacia ella convergen los caminos y las calles. La catedral gótica es símbolo de la Iglesia espiritual (la casa de Dios), y su carácter celestial se resaltarán:

■ Mediante la concepción de un espacio arquitectónico acentuado por **la verticalidad**, que evoca en el hombre una sensación de equilibrio inestable, de pequeñez, frente al gran espacio.

Esta sensación de verticalidad vendrá acentuada por las columnas delgadas y finas que, junto a pináculos y flechas, las harán crecer hasta límites insospechados.

■ Mediante la concepción de un **espacio arquitectónico luminoso y diáfano**. La iglesia-catedral es una plasmación de la mística de la luz; la luz material es imagen de la luz inmaterial (Dios), produciéndose un paralelismo entre la luz terrenal y la luz celestial. El hombre tiene, por su naturaleza o como consecuencia del Pecado Original, dificultad de acceso a la luz, por lo que precisa de una estructura básica que le facilite el camino hacia ella.

Una forma de transportar al hombre hacia la luz, hacia Dios, es a través del color, que alcanzará cimas únicas en el tratamiento de vitrales o vidrieras. La aplicación de vidrieras es posible por razones de tipo técnico, ya que el empleo de la bóveda de crucería y la ojival hace innecesarios los muros y los reduce a la función de cerrar espacios interiores y transportar empujes hacia los contrafuertes exteriores.

3.2. Elementos Formales. Su evolución.

La catedral gótica presenta las siguientes características formales:

● **PLANTA:** Su forma típica es la basilical, de grandes dimensiones. Es una planta salón con tres o cinco naves, que a veces adopta la forma de cruz latina, generada por una nave crucero (transepto). Las naves laterales se prolongarán por detrás del presbiterio para construir un deambulatorio (girola).

● **ALZADO:** Destaca **la gran elevación de la nave central como resultado de la búsqueda de la luz celestial.** Sus elementos sustentantes son los pilares, generalmente con columnas adosadas, que trasladan ciertos empujes de la bóveda de crucería.

En cuanto a la cubierta, el arquitecto del Gótico utiliza la bóveda de crucería, que permite cubrir cualquier tipo de planta, presentando gran diversidad de variaciones según los arcos estén más o menos apuntados y según la forma de su entrecruzamiento; así, distinguimos varios tipos: **barlonga, o de crucería simple, sexpartita, estrellada, en abanico.**

En el exterior, la estructura se manifiesta en los arbotantes y contrafuertes, que desplazan el peso de la bóveda hasta el suelo. Serán coronados por los pináculos, cuya función es, a la

vez, constructiva y decorativa.

En cuanto al **arco**, la novedad más importante del Gótico es que utiliza el arco rampante, por la necesidad de contrabalancear los empujes de la alta nave central y trasladarlos a los contrafuertes (Surgen así los **arbotantes**). Por lo demás, los arcos varían sus formas frente a la unidad estilística del Románico: en su mayor parte, son arcos apuntados (u **ojivales**), de silueta triangular, más agudos en las girolas.

El muro casi desaparece, o al menos pierde su función sustentante, siendo sólo un elemento de cierre para los espacios interiores; de ahí que se le denomine "muro pantalla". La desaparición de la función sustentante del muro, permitirá cerrar el espacio a través de ventanales, de estructura alargada, con vidrieras que servirán de protección a los rigones atmosféricos y de filtro de luz multicolor, gracias a la policromía de sus vidrios, así como vehículo de difusión de conceptos teológicos.

Finalmente, la cubierta será a dos aguas, protegidas por tejas planas o láminas de piedra (pizarra) o bien láminas de plomo.

● **FACHADA**: La iglesia gótica suele tener varias fachadas: dos a los lados de la nave crucero y una a los pies; en la de los pies, generalmente se alzan dos torres, de planta rectangular y terminadas en cuerpos octogonales, o bien rematadas por agudas flechas.

Las **puertas** suelen ser profundos pórticos adornados de personajes, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, con manifiesta función didáctica. Toda la estructura estará llena de conjuntos escultóricos (jambas, arquivoltas, tímpanos) que obedecen a un programa iconográfico con un sentido simbólico: la central dedicada a Jesucristo o María, y las laterales a los Apóstoles, subrayando las vías de acceso a Dios.

Destacan, además, los **rosetones**, tantos como puertas haya en la fachada que surgen como foco de iluminación directa al interior.

3.3. Periodos del gótico

3.3.1. Protogótico (siglo XII)

En los orígenes del estilo, tienen gran importancia los modelos cistercienses (La orden del Cister fue la gran impulsora del Gótico), que se distinguen por:

- La organización de la cabecera de las iglesias con girola o con capillas rectangulares.
- Las dependencias monásticas, tales como el claustro, la sala capitular, el refectorio, etc.

Francia será el área gótica por excelencia. El siglo XII será una etapa de formación, tiempo de ensayos y experimentación.

3.3.2. Gótico Clásico (s. XIII):

Presenta las siguientes características:

- **Pilares cilíndricos**, cada vez más desarrollados, con nervios (baquetones) muy finos.
- **Predominio de los vanos** sobre los macizos: las ventanas son cada vez más altas y anchas.
- **Articulación del muro en tres niveles**: arco, triforio y ventanales, una división heredada del Románico.
- **Impulso y desarrollo de la verticalidad**: Los contrafuertes se adornan con pináculos y se multiplican los campanarios.
- **Desarrollo del tipo de catedral**: con planta de tres o cinco naves, con tendencia a la unificación; nave central (doble de ancha que las laterales) y crucero, con mayor altura, buscando la luz; y fachada de dos torres, pórtico y rosetón.
- Casi todas las catedrales serán consagradas a **Santa María**, como manifestación del culto mariano y la humanización de la hagiografía.

Los ejemplos más significativos de este periodo son la catedral de Chartres (1.260) y la catedral de Nôtre Dame, en Reims, considerada como la más perfecta de las catedrales góticas, tanto por sus formas armónicas como por las esculturas cargadas de naturalismo.

3.3.3. Gótico flamígero (siglo XV y principios del XVI) EL GÓTICO A PARTIR DEL SIGLO XV.

Desde los últimos años del siglo XIV y durante el XV constatamos una evolución arquitectónica hacia lo decorativo y ornamental, que ha llevado a denominar a esta época **gótico flamígero o florido**, en alusión a la múltiple utilización del arco con función más decorativa que constructiva y de la ornamentación que genera, con sus curvas y contracurvas, líneas semejantes a las llamas.

En esta época, se procede a la restauración, ampliación y finalización de numerosas iglesias que no habían sido terminadas por los avatares de la guerra de los Cien Años. Finalizada ésta, las ciudades empiezan a recuperarse y se realiza la actividad constructiva: se levantan iglesias, residencias para la realeza, la nobleza, los grandes burgueses y se construyen hospitales.

En **Inglaterra**, la luz y la altura de los edificios adquiere su *cenit*: ventanales grandes, unificación espacial y riqueza decorativa en las capillas construidas bajo patronato real (*Abadía de Westminster, capilla de King's Collage, capilla de San Jorge*, en Windsor Castle) son sus principales características.

En **España**, en concreto en el área levantino-catalana, se manifiestan dos tendencias constructivas desde el siglo XIV: aquella cuya tipología de iglesias recibe la influencia francesa, y aquella que desarrolla plantas sin nave crucero, como la catedral de Barcelona, lo que les proporciona una configuración espacial similar a la de algunas iglesias alemanas (*Hallenkirche*, iglesias salón) y permite un gran desarrollo en los espacios centrales. Entre sus ejemplos más significativos están: *Santa María del Mar y Nuestra Señora del Pino*, en Barcelona; *la catedral de Gerona* (1312), de una sola nave; la de *Palma de Mallorca*. Generalmente, presentan una planta de

una a tres naves, girola, falso transepto, marcado sólo especialmente, y capillas constructivas entre los contrafuertes.

Las últimas manifestaciones del Gótico en España datan del siglo XV y principios del XVI, que algunos historiadores denominan "**fase barroca**", cuyas características más importantes son:

- La difusión de las formas flamencas, como las torres cuadradas en su cuerpo bajo y octogonales en el superior.
- El recargamiento decorativo en arcos y bóvedas, con cierto *horror vacui* y empleo de formas que recuerdan al arte musulmán. **Juan de Gas**, *maestro mayor de las obras de los Reyes Católicos*, es el principal difusor de estos elementos en sus fachadas del *Palacio del Infantado* de Guadalajara, levantado para los Mendoza, y en el convento toledano de San Juan de los Reyes, fundado por la reina Isabel.
- Desarrollo de fachadas verticales con proliferación escultórica y abundancia de elementos naturalistas y heráldicos. Son las fachadas-retablo que inspirarán el arte del primer Renacimiento español.

A esta fase pertenecen las catedrales de *Sevilla* (1.402), *Salamanca* (Gil de Hontañón, 1.515) y *Segovia* (1.525).

4. Gótico clásico (siglo XIII):

4.1. Catedrales de Chartres, Amiens, Reims.

CATEDRAL DE CHARTRES

Fachada en "Gran Museo Interactivo de Bellas Artes"

La catedral gótica clásica, con sus típicas características, se configura en Chartres, reconstruida a partir del incendio ocurrido en el año 1.194, del que sólo se salvó la fachada occidental. Las obras se realizaron a un ritmo extraordinario.

Esta catedral se caracteriza, en primer lugar, por un desarrollo extraordinario en la cabecera [380], dotada de **deambulatorio** y capillas radiales (en concreto tres), y de dobles colaterales en el tramo de la cabecera.

En segundo lugar, el sistema de elevación interior del muro de la nave central [381] se decanta por la solución de tres pisos, renunciando a la tribuna sobre las naves laterales, que se suprime, y conservando, en cambio, el **triforio**, una sencilla galería de circulación practicada en el espesor del muro de la nave central. La supresión de la tribuna, que cumplía la función estructural de contrarresto de la nave central, lleva implícito el desarrollo de los arbotantes exteriores.

En tercer lugar, en Chartres se abandona la bóveda **sexpartita**, de tramos cuadrados, como sistema de cubrición de la nave central y se susti-

tuye por la bóveda de crucería sencilla o cuatripartita, dividida en cuatro **plamentos**, que cubre tramos rectangulares, correspondiendo por tanto a cada tramo de la nave central uno solo en las naves laterales: de esta manera, el tramo se convierte en la unidad orgánica con la que se articula sin limitaciones en altura ni en extensión el edificio gótico.

El abandono de la bóveda sexpartita lleva implícito el de la correspondiente alteración de soportes fuertes y débiles, utilizando el sistema lógico de soporte único.

La tribuna es más ancha y ocupa la nave lateral.
El triforio es más estrecho y ocupa la nave central.

El espacio interno se desarrolla en dos impulsos contrarios:

- * El vertical, en altura.
- * El longitudinal hacia la cabecera.

VOLÚMENES EXTERIORES

En el exterior, los macizos contrafuertes se elevan en escalones hasta una altura superior a la de la cubierta, para conectar con los arbotantes, que transmiten la presión transversal de la bóveda ojival a los estribos. Con la adopción de los arbotantes, el concepto **arquitectura-esqueleto** fue característico del Gótico.

Existen tres fachadas en Chartres, cada una de ellas con triple pórtico, muy profundo y flanqueado, en el lado oeste, por dos torres.

La desaparición del muro permite que éste sea sustituido por vidrieras, conservándose todavía hoy los originales. El interior se llena de magia, debido a la filtración de la luz y el color tras las vitrales. En realidad, las ventanas admiten mucha menos luz de la que cabría esperar; actúan a modo de enormes filtros multicolores, que transforman la calidad de la luz diurna ordinaria, dándole valores poéticos y simbólicos, un efecto maravillosamente cálido y brillante.

De esta manera, la catedral conecta la luz material con la luz espiritual, símbolo de acercamiento a Dios.

CATEDRAL DE REIMS

(Primera mitad del S.XIII, diapositiva en "Gran Museo Interactivo de Bellas Artes")

Catedral gótica de la ciudad de Reims (Francia), uno de los ejemplos más representativos del gótico europeo. Su edificación se inició en 1211 sobre las ruinas de un santuario carolingio y se concluyó a lo largo del s. XIII. En su construcción participaron los maestros de obras Jean d'Orbais, Bernard de Soissons y Robert de Coucy.

La planta sigue la tradición local, inspirándose en la abadía de Saint-Reyui (basilical). Presenta tres naves, gran crucero en el centro del eje con naves laterales, ábside con girola y cinco capillas radiales, la central más ancha. En los pies están arquitectónicamente aprovechadas las zonas entre contrafuertes, y se señalan dos torres cuadradas. **Los soportes son pilares compuestos cilíndricos.** Las cubiertas son bóvedas de crucería

góticas, incluida la del Crucero, que dibujan espacios rectangulares, dobles las centrales que los tramos laterales.

La catedral de Reims, en la Champaña, en el NE de Francia, ha sido tradicionalmente la iglesia en donde tenía lugar la coronación de los Reyes de Francia. Fue diseñada en el año 1210 (después de un incendio), probablemente por el primero de sus maestros, Jean d'Orbais.

A primera vista, el interior recuerda al de Chartres: bóveda de 39 metros de altura dividida en cuatro espacios, pilares compuestos cilíndricos, tres pisos, claraboya y columnitas que ascienden verticalmente desde el suelo hasta la clave de la bóveda, sólo interrumpidas por los capiteles y anillos que marcan los pisos. Con relación a la catedral de Chartres, la de Reims presenta tres diferencias:

1. En primer lugar, los arcos son mucho más apuntados que los de Chartres, lo cual aumenta el efecto de verticalidad.
2. En segundo lugar, los capiteles, ricamente esculpidos, se componen de un follaje tan naturalista que más parecen crecer libremente que seguir un esquema compositivo determinado.
3. Finalmente, la tracería calada es nueva. En el vano de la ventana cincela una complicada crestería lineal sobre esbeltas columnillas o baquetones, aunque se mantiene el modelo de los arcos lanceolados y el rosetón como armazón de la vidriera.

Se observará que, en el ábside, los nervios se mueven con absoluta libertad y confluyen en arcos acusadamente apuntados. Durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial se hundieron algunos nervios, pero las bóvedas se mantuvieron, lo que merece un reconocimiento a la habilidad técnica de los constructores medievales -¡apenas hay tirantes en las catedrales góticas francesas!-. Villard d'Honnecourt, tal como hemos visto, hizo un cuidadoso dibujo de los dos arbotantes de la catedral de Reims, que sobrevuelan la cubierta del deambulatorio como en Le Mans, e indicó exactamente los puntos de apoyo de las bóvedas. Los pináculos no son meramente ornamentales, sino que desempeñan una función de contrapeso y ayudan a enviar el empuje de las bóvedas hacia el suelo.

La **fachada** de la catedral de Reims se debió empezar en el año 1.225, pero estuvo en construcción hasta finales del siglo XIII. La distribución general se repite en la de *Nôtre-Dame* de París, pero las diferencias revelan tanto el rápido desarrollo del estilo gótico como su carácter orgánico. La materia sólida ha quedado reducida a líneas que se mueven a través del espacio, excepto en la galería del segundo piso, que tenía que ser sólida para sostener las estatuas de los reyes de Francia (añadidas en el siglo XIV). Incluso los tímpanos de los pórticos han sido sustituidos por vidrieras, baquetones y tracería. Los porches culminan en gabletes que sobrepasan el límite del primer piso. El segundo piso es transparente, y a través de la tracería calada de las ventanas lanceoladas, sin vidrieras, se pueden ver los arbotantes de la nave central. La cubierta de ésta parece como engendrada por la proyección de un gablete sobre la galería. Finalmente, las torres, que se cuentan entre las más hermosas creaciones de la arquitectura gótica, están enteramente hechas de tracería calada. Las torrecillas de las esquinas estaban pensadas para sostener pináculos cuyas bases octogonales son visibles (de la misma manera que cada sección central, con su

correspondiente ventana de tracería y su apuntado gablete, estaba pensado para sostener una aguja octogonal).

La escultura de la catedral de Reims, que se puede datar hacia los años 1.225-1.245, significa un paso más en la conquista de su propia autonomía, con respecto a la arquitectura, autonomía que se había iniciado ya en la escultura del transepto de la catedral de Chartres. También el humanismo de las figuras es más pronunciado. Los dos grupos situados uno al lado del otro fueron realizados, obviamente, por dos escultores de estilos bien diferentes y, probablemente, en épocas ligeramente distintas. El escultor de *La visitación* (el grupo de la derecha, datado hacia el 1.225-1.230, que representa la visita de María a la casa de su prima Isabel, cuando las dos mujeres se felicitan mutuamente por sus respectivos embarazos), aunque muy consciente de las exigencias de la realidad visual, se mantiene dentro de los límites de un estilo clásico. Seguramente vio y estudió, en alguno de sus viajes, la escultura romana. Los mantos de María e Isabel envuelven sus cuerpos y cabezas como si fueran togas romanas. María, que está de pie, posee la gracia de una doncella romana, e Isabel la dignidad de una matrona. Pero se pueden observar algunas diferencias:

- Las masas de sus cuerpos, recíprocamente inclinados, no logran alcanzar el equilibrio que era instintivo en todos los escultores antiguos a partir del año 480 a.C.
- Sus rostros son sólo superficialmente clásicos.
- Los pliegues se rompen en facetas más pequeñas de lo que exige la caída natural de la tela.

Sin embargo, es evidente el renacimiento del interés por el arte antiguo, del cual éste es el único ejemplo septentrional en el siglo XIII.

El estilo de la Anunciación, que data de los años 1.230-1.240, es muy diferente, diferencia que se hace más notable a causa de la desafortunada inclusión de un ángel distorsionador cuando tuvo lugar la restauración del siglo XVII; el ángel sonríe ampliamente dada su función religiosa. Su figura se inclina formando una S excesivamente acentuada, y su túnica es un tejido continuo que se mueve en torno a su cuerpo y se rompe en pliegues como lo haría en la realidad, respondiendo a presiones y tirones reales.

CATEDRAL DE AMIENS

La planta de esta catedral es **cruciforme** y **compacta**. Consta de tres naves (que se convierten en cinco a partir del transepto), gran crucero en el eje longitudinal, sobresaliente al exterior y con tres naves también, coro profundo, de varios tramos y naves laterales dobles, de las cuales las externas terminan al principio de la cabecera. Remata con una girola sencilla y siete capillas radiales, la central muy larga. En los pies están muy aprovechadas las zonas de los contrafuertes.

ANÁLISIS

El material utilizado en esta catedral es la piedra, trabajada cuidadosamente.

El muro es un elemento de gran interés. Desde la nave central, podemos observar su articulación interna en tres niveles (arquerías, triforio sin ventanas exteriores y con dos aberturas por crujía hacia la nave central, y grandes ventanales, que ocupan todo el arco formero, divididos, por trace-rías de barra, en cuatro luces y rosetones). Este tratamiento le da una apariencia ligera, pese a su grosor real: al dominar el vano sobre el macizo, semeja una delgada membrana más que un cerramiento.

Los **soportes** aparecen en el interior y exterior del edificio. Los del interior son pilares fasciculados, cuyo auténtico tamaño, como en el caso del muro, no se aprecia, pues intencionadamente se ha disimulado con los haces de frágiles fustes de las columnillas adosadas.

En el exterior se muestran sólidos estribos o contrafuertes y arbotan-tes, con pináculos en los puntos de unión entre ambos.

El **arco apuntado** se ha utilizado de forma sistemática: aparece en las arquerías, vanos, etc. Tiene unas proporciones bastante esbeltas.

Las cubiertas, que son bóvedas de **crucería** góticas, son prácticamente en su totalidad oblongas o cuatripartitas, si bien en la cabecera aparecen bóvedas trapezoidales (en la girola) y de seis nervios (en las capillas radiales). En el crucero hay una gran bóveda de terceletes, que cubre un gran tramo cuadrado.

Exteriormente las bóvedas se protegen mediante un tejado de gran pendiente.

Los elementos decorativos que aparecen son **arquitectónicos** (pináculos, esculturas) y **escultóricos** (relieves que se sitúan en los capiteles de las columnas adosadas a los pilares, de tema vegetal naturalista). Seguramente no son los únicos del edificio (pensemos en las posibles vidrieras, la fachada, etc.) pero dejan patente su subordinación a los elementos estruc-turales, dotados de gran dignidad estética.

Los **volúmenes exteriores** han de ser proyección clara y racional de la estructura interna, con una disposición de estribos y arbotantes, que coincide con los lugares en que internamente la bóveda se apoya en soportes.

Domina la **verticalidad**, realzada por contrafuertes que se retrotraen a cada nivel interrumpiendo los horizontales, y por las torres que suponemos flanquearán la entrada de los pies, sobre los profundos pórticos que nos señala la planta.

COMENTARIO

Clasificamos esta obra como perteneciente a la arquitectura gótica por sus rasgos técnicos y estéticos. En el primer caso, es sintomático el sistema constructivo, formado por los tres elementos típicos del estilo (arco apuntado, bóveda de crucería y soportes), la construcción por células espaciales o tramos...

Más definitivo, sin embargo, nos parece la relación entre estructura y apariencia, fruto de un nuevo gusto que aprecia el sistema tectónico (la forma revela la función), sobre todo, el concepto de espacio interno, transformado por la luz.

Dentro del estilo, podemos precisar etapa y escuela. Corresponde al **gótico clásico franco-champañés** de la primera mitad del siglo XIII, pues presenta los rasgos característicos de este grupo: planta concentrada, bóvedas oblongas y cuatripartitas, articulación interna del muro en tres niveles (heredado del Románico), utilización sistemática del arbotante e interés por acentuar el impulso ascendente.

Concretamente, se trata de la catedral de Amiens, como se puede reconocer por algunas pequeñas variantes que introduce esta obra: soportes de la arquería principal, tracería de los ventanales, relación altura■anchura (dado que las bóvedas principales alcanzan los 43m de altura, esta relación llega a ser 1/3) y la invasión de la luz, pues en la cabecera se llegará incluso a calar el triforio. También en su exterior podríamos hallar algunos rasgos propios (fusión de verticales y horizontales, arbotantes de doble vuelo o la disposición de los grandes pórticos occidentales).

(Comentario para todas las catedrales)

Se trata de una catedral, edificio de carácter religioso que constituye la máxima aportación y mejor exponente de la arquitectura gótica; en relación con ella nacerá después la arquitectura civil, y se desarrollarán las artes plásticas (escultura y pintura).

Es la gran iglesia urbana, con dimensiones para multitudes. Refleja el florecer de las ciudades bajomedievales y su prestigio, a la vez que encarna sus más altas aspiraciones, por lo que en su construcción hay participación de todos sus habitantes. Lo más importante, sin embargo, es su significado: es la casa de Dios y representa, por tanto, una realidad sobrenatural que traduce simbólicamente.

Desde principios del Cristianismo, la iglesia se concibió como representación del cielo. Ésta fue una idea en la que insistieron todos los teólogos medievales y, metafóricamente, la parangonaron (compararon) con la Jerusalén apocalíptica o el Templo de Salomón, y cada época y estilo artístico hicieron su propia evocación. Por esta razón, no sólo interesa **qué** representa, sino **cómo** y **por qué**.

La peculiaridad que presenta la catedral gótica consiste en provocar la experiencia mística a través de la misma arquitectura; los aspectos técnicos, estéticos y simbólicos de su traza están unidos a la metafísica cristiana a través de la geometría y la luz.

Desde S. Agustín se admite que las proporciones son el origen de la belleza y que el resultado, la armonía, reflejo de lo trascendente, puede llevar al alma a la experiencia de Dios. Estas ideas tuvieron desarrollo desde el segundo cuarto del siglo XII (defendidas por los platónicos de la Escuela de Chartres y por el Cister), y se hablará de un universo creado en medida, número y peso y de Dios como supremo Arquitecto. Según estos principios, la catedral, imagen del cielo, ha de ser geometría aplicada, pues es un acercamiento más racional a la verdad.

El tratamiento que recibe la luz se ajusta, asimismo, a un significado simbólico desarrollado por filósofos y teólogos.

Es el más noble de los fenómenos naturales, por ser el menos material, fuente y creencia de toda belleza visual y resplandor de la verdad. Si todas las cosas creadas son testimonio de la luz divina, la luz física será el

medio más acertado para que la inteligencia humana la perciba. Se establece, de esta manera, un profundo vínculo entre la estética y la metafísica de la luz, a la que se da funciones trascendentes. Filtrada por vidrieras, la luz adquiere un carácter no natural, coloreado y cambiante, que revela lo inefable.

De este modo, en la catedral gótica el solemne lenguaje de las formas se impone al de las imágenes. Éstas aparecen, tanto en su ornamentación como en el interior, ajustadas a un estricto programa teológico, pero subordinadas a la arquitectura.

Aunque presenta variaciones cronológicas y espaciales, en lo esencial repite rasgos comunes, en gran parte por el convencimiento de que se adapta óptimamente a la liturgia cristiana. Tuvo una larga duración en la historia del arte Occidental (a finales del siglo XVI se seguían construyendo catedrales góticas en España, Inglaterra, Francia...-, y conoció un revival en el siglo XIX, volviéndose a proclamar <<auténtica expresión de la verdadera fe>>.

La obra que, en concreto, nos ocupa, se inició en 1.220, en un solar en el que le habían precedido otras edificaciones catedralicias (la inmediatamente precedente fue una obra románica, destruida por un incendio en 1.218).

Como se trataba de una ciudad rica, con próspero comercio, se proyectó una obra que superase a las existentes en otras ciudades cercanas (París, Laón), digna, además de la importante reliquia que albergaba (cráneo de San Juan Bautista), que atraía a bastantes peregrinos.

Las obras se alargaron hasta el siglo XV: es bastante homogénea, pues se respetaron en gran parte las trazas originales, pero, a la vez, evidencia la evolución de las generaciones que participaron en su construcción.

Aunque durante la Revolución Francesa fue convertida en Templo de la Razón y luego dedicada al Ser Supremo, no sufrió grandes cambios, y la restauración de Viollet-le-Duc, en 1.849, le devolvió su esplendor original. Los bombardeos de las dos guerras mundiales no la afectaron en exceso, por lo que se puede considerar como uno de los ejemplos mejor conservados entre las edificaciones de su tipo.

Para finalizar señalaremos que conocemos el nombre de sus arquitectos: Robert de Luzarches y Thomas y Renard de Cormont, según consta en unas placas en el llamado laberinto, en la nave principal. Se trata de hombres diestros en cantería e ingeniería, maestros de categoría que saben traducir técnicamente las orientaciones de eclesiásticos y que son apreciados por su patrocinadores.

● **LA FACHADA DE AMIENS** (Leer)

Es de la 1ª mitad del siglo XIII. Los profetas de la fachada vigilan como centinelas y escrutan el parteluz. Todo parece hablar de la próxima venida del Salvador. Las figuras de todas las columnas se acompañan de figuras de bulto completo, bajo dosel, autónomas de la columna y sin casi acusar la ley de adaptación al marco. El modelado se ha hecho más claroscuro. El parteluz se decora con una soberbia estatua: *El Beau Dieu*. Deriva de su predecesor, de Chartres, pero tiene un gesto más olímpico y serio, una peculiaridad más enérgica. Tiene a sus pies el león, el dragón, el áspid

(víbora) y el basilisco (animal fabuloso que mata con la vista).

El simbolismo es evidente, pues el artista se inspiró en el *Speculum Ecclesiae*, de Mauricio de Antón. En él se lee, refiriéndose al Señor: "Tú caminarás sobre el áspid y el basilisco, y hallarás con los pies al león y al dragón". Y allí se explica que el león es símbolo del Anticristo, y el dragón del Diablo, el basilisco de la muerte y el áspid del pecado. También aparece la idea de San Juan: "*Yo soy la puerta; si alguno entra por mí, se salvará*". Cristo es, según esto, el guardián de la puerta que conduce al cielo.

4.2. España: repercusión del gótico francés. Catedral de León, Burgos y Toledo.

ARQUITECTURA GÓTICA EN ESPAÑA

Los reinos de España asimilan pronto la nueva arquitectura procedente de Francia. Esta influencia será decisiva en la construcción de las grandes catedrales del periodo clásico: Burgos, Toledo y León. En los tres casos se trata de obras impulsadas por los obispos respectivos, pero contando siempre con los monarcas Fernando III y Alfonso X. Son obras estrechamente ligadas a intereses políticos de la Monarquía y de las altas jerarquías eclesiásticas, sin que exista participación de los burgueses castellanos.

CATEDRAL GÓTICA ESPAÑOLA (siglo XIII)

	BURGOS	TOLEDO	LEÓN
Obispo	Mauricio	Rodrigo Ximenez de Rada	Martín Fernández
Maestro	1º Ricardo y Enrique. 2º Juan de Colonia, Simón de Colonia y Juan Vallejo	Martín Pedro Pérez	Enrique (como en Burgos) Juan Pérez
Influencia de la planta	Catedral de Coutances	Catedral de Nôtre-Dame, de París Catedral de Bourges.	Catedral de Reims
Influencia del Alzado	Influencia de Bourges	Sigue el Gótico hispánico.	Saint-Denis
Influencia del exterior	Catedral Saint-Denis	Sigue el Gótico hispánico	Catedral de Chartres.

- CATEDRAL DE BURGOS
diapositiva en "Gran Museo Interactivo de Bellas Artes".

Esta ciudad se encuentra situada en una posición estratégica del Camino de Santiago, por lo que desarrolla en su entorno una gran actividad comercial. La construcción de su catedral estuvo animada por la influencia política del obispo Mauricio ante la esposa de Fernando III. Es de inspiración francesa.

Burgos es la ciudad real, la capital de Castilla y la ciudad que canaliza el mercado de la lana hacia los puertos del Cantábrico con destino a los Países Bajos.

El promotor de la obra es el obispo Mauricio, que en 1.221 coloca la primera piedra, durante el reinado de Fernando III.

MATERIAL: piedra.

La planta es anterior al siglo XIII. La iglesia disponía de tres naves, girola, 5 capillas pentagonales, crucero de una sola nave, cimborrio y triple pórtico a poniente y uno en cada extremo del crucero.

La capilla mayor es muy profunda: consta de 3 tramos y el cierre poligonal.

En la nave principal y crucero se crea el nervio a lo largo del eje o espinaza.

Hay que valorar la influencia en Burgos de la cabecera francesa de la catedral de Bourges, aunque en Burgos más reducida; la misma influencia se aprecia en los soportes (muro y triforio ciego) de la nave central.

Trabajan varios maestros, pero sólo conocemos el nombre del maestro Enrique, al que se sucede Juan Pérez.

Una característica nacional que se da ya en Burgos es la situación del coro ocupando una gran parte de la nave mayor hacia los pies. El coro español abandona el reducido ámbito de la capilla mayor. Para la iglesia, considerada como una obra arquitectónica, supone una lamentable pérdida de perspectiva, pues el coro supone un espacio cerrado de 3 lados. Compensa tal deficiencia la riqueza de trascoros y sillerías que tiene España.

Además de la fachada del Hastial, posee la catedral fachadas en los extremos del crucero, llamados del Sarmental y de la Cozonería.

Burgos constituye un buen ejemplo de lo que constituyen las catedrales góticas españolas: un amasijo de elementos, incorporados en diversas épocas. El edificio carece, por tanto, de unidad, pero en ello radica también un elemento que confiere una gran personalidad a las catedrales españolas.

FACHADA DEL HASTIAL: Sobre la triple portada reformada en la época neoclásica, se asienta el cuerpo de luces de la catedral, en el que destaca el gran rosetón. Las torres, recibieron en el siglo XV, por obra de Juan de Colonia, los capiteles perforados, verdadera filigrana de piedra. Al fondo se aprecia el cimborrio del siglo XVI.

LA PORTADA DEL SARMENTAL

Situada en la fachada sur del crucero, fue realizada en el 2º cuarto del siglo XIII, por el maestro Enrique.

DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA:

Las imágenes se localizan siguiendo una clara unidad. El tema está sacado del Nuevo Testamento.

En el tímpano aparece el salvador sentado entre los emblemas de los

evangelistas y los 4 ante sus pupitres y escribiendo, mientras que a sus pies se alinean las imágenes de los 12 apóstoles, sedentes y en actitud de leer en sus abiertos libros. En el parteluz, la imagen del obispo Mauricio y a cada lado estatuas, una S. Pedro, el otro S. Pablo y haciéndoles frente Moisés y Aarón. Las arquivoltas contienen:

- Ángeles.
- Reyes tocando diversos instrumentos.

Todas estas esculturas son de estilo muy francés y concretamente semejantes a las de la catedral de Bourges.

La figura de Mauricio obliga a una doble lectura:

- Su importancia como impulsor de la obra.
- Su importancia como ser humano que ha alcanzado la santidad.

El artista nos da una visión apocalíptica más urbana: Dios representa ahora a la ley, al buen gobierno. Transmite la identidad del modelo de gobernante cristiano, más accesible de comunicación. También transmite su serenidad, la misericordia infinita, sustituyendo la dura visión del justiciero románico.

MATERIAL: Piedra calcárea muy blanca, trabajada a la manera clásica (punteros, cinceles, trépano, etc).

COMENTARIO

La escultura gótica sigue siendo monumental, se sitúa en los remates, exteriores y fachadas.

Las figuras se distribuyen adaptándose al marco, a base de líneas verticales y horizontales, curvas y rectas.

En el tímpano, la línea vertical del eje de simetría (Cristo) se completa con las líneas curvas del cuerpo de los 4 evangelistas. En el dintel continúan las verticales y lo mismo sucede en el mainel y las jambas.

En las arquivoltas, la disposición es radial.

Hay una búsqueda de vida: así las cabezas se inclinan, vuelven la mirada, parece que hablan... Los rostros, con los ojos ligeramente almenrados y el pelo largo, avanzan hacia el natural. Las telas acentúan las líneas curvas y nos alejan de la riqueza románica.

La relación de la cabeza y el cuerpo es de 1/6, resultando pequeñas las proporciones.

Se trata de un altorrelieve que, sin embargo, no contribuye a destacar la idea de nuevo.

Concluyendo: hay una figuración que se aproxima al naturalismo, alejándose de la abstracción románica. Transmite un sentido de belleza que se acerca a la santidad, el Buen Dios es el Bello Dios, con notas del alma y del cuerpo.

Su afán organizador tiene que ver con la filosofía escolástica. La vida llega también a las figuras, a través del gesto.

La simetría es el determinante de la escena.

FUNCIÓN Y SIGNIFICADO

La función está en relación con toda la catedral, es decir, la ciudad de Dios sobre la tierra; a la vez señala su función didáctica. La puerta tiene un significado religioso, pues sólo han de pasar los elegidos, los bienaventurados. Cristo en Majestad acoge a los fieles que se dirigen hacia la luz verdadera. La idea de la salvación está recogida en la portada.

La interpretación simbólica se debe acercar a lo que lucían los fieles de la época. Hay una simbología en cuanto al número 12.

La influencia de la escultura del Semental proviene de Beau Dieu de Amiens y de la catedral de Bourges.

Hoy se sabe de la presencia de tres maestros.

● CATEDRAL DE LEÓN.

Diapositiva en "Gran Museo Interactivo de Bellas Artes", fachada y planta.

Es la más bella y también la más famosa de las tres catedrales castellanas. Comenzó bajo el impulso del obispo Martín Fernández. Intervinieron como maestros Enrique y Juan Pérez (como en Burgos).

Es esta catedral un perfectísimo monumento gótico, casi libre de aditamentos. La fragilidad del material empleado produjo infinidad de desperfectos y derrumbamientos.

La planta se ha comparado con la catedral de Reims, pero más reducida. El crucero es muy corto y acusa una organización tripartita. La fachada principal recuerda a Chartres. Las portadas, que son cinco, se guardan bajo un pórtico. Notoriedad relevante es la colocación de las torres del hastial en los costados de las naves laterales y no sobre ellas mismas, disposición que responde más a razones estéticas y estructurales que al parentesco con las obras románicas coetáneas. La nave central incorpora arquerías de separación, triforio abierto y ventanales; es más parecida a la abadía de San Denis, se preocupa más por la obtención de un espacio amplio y diáfano que de la tendencia a la elevación. Se subraya la verticalidad mediante las columnillas que arrancan del soporte o pilar acantonado (cilíndrico) y se elevan sin interrupción en los tres pisos y mediante los que enlazan el triforio con los ventanales.

La novedad mas grande radica en el ventanaje. Las ventanas son amplias, ocupándose con vidrieras lo mismo que el triforio, lo que hace de esta magnífica iglesia un gigantesco farol. Es, por tanto, un edificio puramente francés (Se pinta sobre el vidrio y luego se lleva a la acción).

EL JUICIO FINAL

Portada Oeste de la catedral de León.

En la parte superior del tímpano le corresponde la imagen de Cristo mostrando las llagas y el ángel de la derecha, portador de instrumentos de la Pasión. El dintel es su obra más hermosa. En el centro figura el peso de las almas. Los condenados son conducidos a las grandes calderas hirvientes, al paso que los bienaventurados se congreguen entre monjes franciscanos, que les llevan a la gloria eterna.

● CATEDRAL DE TOLEDO:

Es la más puramente española. Se inauguró en 1.226. Es un templo de enormes dimensiones, cuya construcción fue impulsada por el obispo don Rodrigo Ximénez de Rada. Los planos corresponden al maestro Martín, y el principal ejecutor fue Pedro Pérez.

ESTRUCTURA

La planta es de salón con cinco naves, doble girola, crucero poco señalado de una nave sin sobresalir de la línea los muros. La capilla mayor es muy corta, de un solo tramo mas el cierre. Carece de linterna. Posee cinco portadas en el hastial principal y una en cada extremo del crucero. Se cubre con bóvedas de crucería sencilla (o también "crucería simple") en los muros. Los nervios de las bóvedas tienen forma de Y en los tramos triangulares de la girola. Esta catedral tendrá influencia de la de Notre-Dame de París.

Las cinco naves escalonadas permiten en este templo una igualación de la luz en el recinto. Los soportes aparecen surcados de columnillas, acusando la correspondencia con las nerviaciones de la bóveda. Aquí no existe la verticalidad del Gótico.

La desigualdad de altura entre las naves da a la catedral un perfil de pirámide escalonada. Dispone así mismo de triforio. Esta planta deriva de las catedrales de París y Bourges.

En la cabecera alternan los tramos rectangulares y triangulares como elementos de cubrición de la cubierta; en el exterior, existen arbotantes divergentes y sus correspondientes contrafuertes.

En el arranque de la girola presenta el triforio arcos lobulados, detalle de mudejarismo.

El carácter español aparece en:

- La disposición escalonada de las naves.
- El coro cortando la nave principal.
- La poca profundidad de la capilla mayor.

La Portada del Reloj (S. XIII)

Posee una gran concentración escultórica. Las escenas en el tímpano se

ordenan en serie de cuatro registros. En el mainel o parteluz se halla la Virgen con el Niño. Detalle importante es que uno de los Reyes Magos mira, desde la jamba, a la Virgen del parteluz, revelando la independización ya avanzada respecto de la arquitectura. Esta portada acusa ya la influencia de los Pisano y de la escultura en marfil.

La Virgen Blanca (punto 1, apartado de "Escultura del Gótico") es muy del siglo XIV: alargada y combada, sonriente, recibe la caricia del Niño, que le coge la barbilla.

El material es el **alabastro**.

5. Gótico levantino en España (s.XIV).

INTRODUCCIÓN A LA ARQUITECTURA CATALANA

En Cataluña, los parámetros políticos, sociales y económicos son muy distintos, y, por ello, el arte gótico tiene unos significados y alcances absolutamente diferentes a los de Castilla. Los principales factores diferenciales son: un interesante pragmatismo, debido a su intensa actividad comercial, que le hace prescindir del exceso de ornamentación, lo que llevará, como en el Cister, a logros técnicos superiores. Por otra parte, el hondo sentido mediterráneo que tiene Cataluña, le conducirá a buscar, en arquitectura, las disposiciones horizontales antes que las verticales. Sus catedrales son alargadas sin predominio de la vertical, que no resulta enmarcada por ningún elemento al exterior. La distribución interna es muy inteligente y trata de resolver problemas muy prácticos, como el de la comunicación y la visibilidad entre los fieles y el oficiante. La diferencia de altura entre las tres naves es mínima, con lo que son necesarios los arbotantes, aunque ello exige un reforzamiento de los contrafuertes. Lo que pudiera ser un estorbo se torna útil al establecer entre los contrafuertes capillas laterales. De este modo, los contrafuertes no suelen asomar al exterior y los paramentos resultan lisos sólo recorridos por unas leves molduras. Esta simplicidad, a veces sobrecogedora, proporciona una solemnidad inusitada a los edificios. Las ventanas, aunque muy esbeltas, suelen ser demasiado pequeñas, quizá porque supone que la excesiva luz mediterránea no requería mayores vanos. Sea como fuere, los interiores resultan oscuros.

Las posibles influencias o relaciones que puedan encontrarse en este gótico se deben, principalmente, al Cister, tan arraigado en todo el Reino, y las iglesias del Languedoc. Sin embargo, PIERRE LAVEDAM sostiene la teoría inversa, es decir, que las iglesias del Languedoc son inspiradas en las catalanas.

OBRAS:

- Sta. María del mar (Barcelona)
diapositiva en "Gran Museo Interactivo de Bellas Artes", fachada.

Es uno de los máximos exponentes del gótico barcelonés, situada en el entorno del activo centro comercial de gentes del mar, mercaderes e incluso nobles. Sus obras se iniciaron en 1329 y, en su construcción, destaca la labor de Berenguer de Montagut y Ramón Despuig.

Sta. María del Mar en Barcelona es, probablemente, la más bella iglesia gótica española, y aún, en algunos aspectos, una joya única del Gótico

europeo. No se trata de compararla con las grandes catedrales francesas, como **Chartres** o **Reims**, que nos abruman por sus proporciones y su luminosidad, pero en mayores dimensiones. Santa María del Mar no es superada, por su pureza de líneas y su ciencia constructiva. "LE CORBUSIER", figura clave de la Arquitectura del siglo XX, en sus viajes hacía siempre una visita detenida a esta construcción próxima a la calle Montcada.

Según la tradición, en la necrópolis romana sobre la que se encuentra la iglesia fue enterrada Santa Eulalia. Un documento del año 918 menciona una basílica que se encontraba en el camino del mar. Durante los siglos XII y XIII armadores mercaderes y descargadores construyen sus casas alrededor del templo, al tiempo que los nobles comienzan a edificar sus palacios en la vecina calle de Montcada. Se necesitaba una iglesia de Mayores proporciones, y por iniciativa del canónico **Bernardo Lluí**. Inicia la construcción en 1.329 el arquitecto Berenguer De Montagut, ayudado por Ramón Despuig: en Agosto de 1.384 el obispo Pedro de Planella dedica el templo a la Virgen y celebra la primera misa. Tres incendios amenazaron la supervivencia del templo, en 1.378, antes de su remate, en 1.714, durante el sitio de Barcelona en la Guerra de Sucesión, y en 1.936, al estallar la Guerra Civil. En los últimos años ha sido reconstruido totalmente y se la ha dotado de un sistema de iluminación que contribuye a magnificar la magia de su recinto.

Exteriormente, define los rasgos peculiares del Gótico catalán: torres octogonales, terminadas en terraza, ausencia de arbotantes y multiplicación de contrafuertes macizos, preferencia por grandes superficies de paramento desnudo, tendencia a la horizontalidad. No carece de originalidad la fachada con sus altísimas torres y la calle central rota en dos planos, uno con la portada y otro hundido con el rosetón, con lo que se consigue un efecto de volumen poco visual. Los muros laterales sin arbotantes y sin adornos están más próximos a la austeridad románica que a la sensualidad del Gótico. Pero es el interior lo que convierte a esta iglesia en un monumento excepcional; la afirmación de que la arquitectura es la creación de espacios interiores puede ser experimentada por el visitante con toda su plenitud.

La disposición interior rompe con la estructura del Gótico francés y resume las características del Gótico catalán: planta de salón, tres naves de altura casi idéntica, multiplicación de capillas laterales aprovechando el alto número de contrafuertes (imprescindibles ante la ausencia de arbotantes y de posibilidades de descarga en naves laterales más bajas).

Al flanquear la entrada se experimenta una doble impresión: la de dominio visual de un espacio vasto y la de hallarse ante una arquitectura pura sin ninguna concesión ornamental. El dominio del espacio se consigue con la enorme distancia entre los pilares, trece metros, insólita en el arte medieval, y su esbeltez, que no perturba la visión desde ningún ángulo, ya que la contemplación de la iglesia es tan completa desde una nave lateral como desde una central. Por otra parte, los pilares, al estar reducidos a octógonos, sin ninguna columnilla adosada, asemejan palmeras de piedra que se despliegan hacia los nervios de las bóvedas; la sensación de austeridad de la masa es tal que cualquier aderezo, un cuadro o una lámpara, la perturbaría. Con la esbeltez de los soportes no sólo se consigue una preeminencia de los valores espaciales y plásticos, sino que, por añadidura, es más acusado el efecto ascensional de los elementos arquitectónicos, que culminan en la impresión flotante de la bóveda de crucería. El ritmo solemne y amplio de los pilares de las naves se hace más fluido en la girola, donde la escasa separación, en contraste, contribuye a suscitar una impresión de cabalgata. No carecen de belleza algunos ventanales, y resulta particularmente atractiva la iluminación de los de la fachada, contemplados

desde el interior en las tardes de sol, pero no es en Santa María del Mar lo importante la luz, en perfecta armonía en las zonas altas con el despliegue de las bóvedas, o el color, sino simplemente la piedra.

No sería posible esta euritmia sin una estructura medida, sometida a rigurosas proporciones matemáticas. Es frecuente hallar en una catedral gótica, incluso en los monumentos máximos, un pilar más grueso o un ventanal descentrado o un tramo de bóveda más amplio, porque la distribución de pesos o un leve error en el sistema constructivo ha exigido rectificaciones. Pero en este caso el edificio ha sido levantado con la precisión de diseño de un dibujo. La nave central, de trece metros de anchura, es igual a la suma de las dos laterales; la anchura total del recinto es igual a la altura de las naves laterales; la distancia de trece metros entre los pilares puede medirse en todos los sentidos, es decir, entre dos pilares de una misma nave o con el correspondiente de la otra; el número de pilares, cuatro en cada nave, se repite en la girola, ocho en total. Estas proporciones aritméticamente calculadas se ponen de relieve en un dibujo del alzado, ya que con una estructura de líneas se pueden enlazar todos los elementos arquitectónicos.

Lógicamente el visitante es ajeno a la existencia de proporciones tan cuidadas, pero las intuye en la serenidad majestuosa de un recinto en el que la piedra alcanza una impresión liviana y el espacio una grandeza desmesurada en relación a sus medidas reales, como pocas veces se ha conseguido en el arte medieval.

- Catedral de Barcelona (siglo XIV).

No llegó a terminarse por completo hasta tiempos modernos. En el siglo XIV actúa como arquitecto Jaume Fabre en la cantería. También Bernat Roca, que realiza las cubiertas sobre las capillas laterales y los campanarios, y a finales de siglo Arman Bazqués.

ESTRUCTURA

La catedral tiene, salvo la parte de los pies, una cierta unidad. La **planta** es de tres naves y girola, con nueve capillas ente los contrafuertes de la cabecera. Asimismo, multiplica las capillas en las naves laterales (dos por tramo de bóveda), con profundidad que permite la bóveda de crucería. Sobre ellas hay una tribuna.

Los pilares son muy esbeltos y la distancia entre ella es suficientemente amplia para que permitiera una visualización total del espacio de la catedral roto por el coro posterior. Hay comunicación entre el oficiante y los fieles.

La diferencia de altura, por esa tendencia a la iglesia de salón, se debe a la amplitud de los arcos de cubierta de la nave central. Tendencia a la **Horizontalidad**.

La **cabecera** se ilumina a través de los ventanales abiertos en girola y capillas. En el presbiterio sólo se abren ósculos y esta luz dificulta más la entrada en la tribuna. Es una de las catedrales más oscuras del Gótico. Sin poseer grandes dimensiones, parece gigantesca gracias a la esbeltez de los pilares y reducida dimensión de capiteles y escasos adornos. Característico del Gótico catalán.

La fachada fue acabada en el siglo XIX.

- Catedral de Murcia (interior)
diapositiva en "Gran Museo Interactivo de Bellas Artes", fachada.

El creciente desarrollo de las ciudades es lo que va a definir el marco social en el que el Gótico vive. La ciudad significa libertad y franquicia, capacidad de asociación para el trabajo.

La ciudad, al recibir importantes impuestos, es capaz de construir una catedral. La ciudad entraña talleres, mercados, ferias y un importante mercado de arte.

El apelativo de "Gótico" fue considerado durante mucho tiempo algo peyorativo, era el "arte de los Godos", de los pueblos bárbaros. Hoy consideramos el Gótico como una revolución arquitectónica, que en sus primeros tiempos revela su apoyo en la arquitectura románica, pero que acabará oponiéndose a ella radicalmente.

La arquitectura es lo que mejor define al Gótico. Sus elementos más importantes son:

- El arco apuntado u ojival.
- La bóveda de ojivas o de crucería.
- El nuevo sistema de equilibrio basado en el contrafuerte y arbotante.

En el año 1.266, las tropas catalano-aragonesas entraron en Murcia reconquistando la ciudad. Encontraron en ella una mezquita lo suficientemente espaciosa para convertirla en templo cristiano. San Pedro Nolasco dijo en ella su primera misa.

Sin embargo, la creciente ruina de la mezquita suscitó la necesidad de edificar un nuevo templo cristiano. A mediados del siglo XIV, el obispo Peñaranda manda derribar la antigua mezquita iniciando el nacimiento de la catedral de Murcia, cuya historia artística ocupó varias centurias (S.XIV-S.XVIII).

El proceso de construcción se tuvo que interrumpir debido a crisis entre bandas nobiliarias y también a males como sequías, inundaciones, hambres, etc.

Don **Fernando de Pedrosa** decidió retomar el ritmo de la construcción. Según cuenta el "*fundamentum Ecclesiae Carthaginensis*" se colocó la primera piedra (quizá rescatando un proyecto más antiguo) una mañana del mes de enero de 1.394.

El templo se orientaba de este a oeste para que el sol desde su salida hasta el ocaso marcara el ritmo del tiempo.

No se conoce al tracista de la catedral, pero seguramente quien diseñara el plan sería un arquitecto conocedor de los modelos edificados en el área mediterránea: poca altura de las naves, ausencia de tribunas, tenue luz interior, pues la exterior era intensa. La cabecera del templo se organiza bajo un diseño poligonal a cuyos lados corresponden tramos de dobles

capillas.

Las bóvedas son sencillas, trapezoidales y sexpartitas en su mayoría.

La obra se comenzó, tal y como era habitual en la época, por la cabecera. Esta tarea fue lenta, abarcando más de un siglo en su estructura básica.

Una pieza importante y, por otro lado, característica de las catedrales españolas es el coro que, situado frente a la Capilla Mayor en medio de la nave central, es el signo más patente de la presencia del cabildo a cuyo cargo está el primer templo diocesano.

La importancia de dos unidades -coro y presbiterio- queda patente a través de las magníficas rejas de **Antón de Viveros** (finales del siglo XV), que aunque no impiden la contemplación de las ceremonias, indican la jerarquización de los espacios del templo y su carácter reservado, ya que no todos pueden tener acceso a los mismos.

En 1.463 se solicita al municipio licencia para abrir la PUERTA DE LOS APÓSTOLES, obra de Diego Sánchez de Almansa. Se concibe una portada de único vano rodeado de arquivoltas apuntadas concéntricas que dan cabida a la decoración escultórica (ángeles, músicos y reyes de Judá). El nombre de la puerta deriva de los Apóstoles (Pedro, Pablo, Andrés y Santiago) situados bajo doseletes.

El coronamiento es el habitual, un florón de cardinas. Un círculo superior o rosetón ilumina el tramo sur del crucero. Esencialmente puede decirse que el templo estaba construido, siendo consagrada la catedral en 1.476 por el obispo **Lope de Rivas**.

CAPILLA DE LOS VELEZ

(1.491-1.507)

Es la construcción que corona todo el medievo murciano. Situada en el tramo suroeste de la girola, ocupa el espacio de dos capillas trapezoidales. Toda ella realizada en mármol.

La inicia el Adelantado D. Juan Chacón y la terminó su hijo D. Pedro Fajardo, primer marqués de los Vélez.

Su autor nos es desconocido. Probablemente se contó con un taller independiente del de la catedral. Es una capilla funeraria, posee cuatro grandes arcosolios para albergar sarcófagos.

ARQUITECTURA: Tiene planta centralizada poligonal (trapezoidal) cubierta con bóveda estrellada (característica del Gótico).

DECORACIÓN INTERIOR (Sin terminar): Guirnaldas, ángeles, monstruos, animales, ángeles tenantes, Cristo varón de Dolores, Crucificado.

DECORACIÓN EXTERIOR: Zócalo liso que sostiene tres grandes huecos de medio punto con el escudo de la familia Chacón y Fajardo, que portan dos salvajes. Una cadena de piedra bordea la parte superior.

PODER: Las dimensiones del recinto, con su expansión más allá del perímetro del templo, y su altura, superior incluso a la de las propias naves catedráticas, son signos del poder de D. Juan Chacón y de su hijo, que

construyeron una capilla funeraria en la que campean los atributos de su estirpe, bien visibles tanto en los pilares de su acceso tripartito como en los muros del interior.

La capilla era un recinto privado propio de una de las grandes familias murcianas, y sólo sus miembros tenían acceso a ella.

El friso epigráfico es una forma más de insistir en la propiedad de la capilla. Una reja cierra la entrada por triple vano aislando la capilla e insistiendo en el carácter privado de las mismas.

PORTADA DE LOS APÓSTOLES

Es de mitad del siglo XV realizada por Diego Sánchez de Almansa. Responde a un tipo relativamente frecuente en el área levantina con precedentes muy cercanos en la catedral de Valencia. Corresponde a este tipo de obras del llamado Gótico horizontal. Tuvo un parteluz que desapareció en el siglo XVIII. Es un solo hueco central rodeado de arquivoltas apuntadas con las imágenes de Pedro, Pablo, Andrés y Santiago.

La escultura obedece a dos cánones distintos, mientras que las cardinas mayores no están inspiradas en la flora local sino en la de Galicia. La puerta estuvo flanqueada lateralmente por dos bancos alargados. En el siglo XVIII se redujo la luz del vano.

El origen del templo o catedral de Murcia está vinculado a los avatares de la Reconquista del Reino de Murcia por el que sería futuro rey Alfonso X el Sabio. En un principio, la mezquita sirvió como catedral, dedicada a Sta. María la Mayor. Cabe suponer que se inició una primera iglesia (1.345) con arcos apuntados entre sus naves y capillas, al lado de esta mezquita. Pero fue un intento fallido. Luego se construyó la catedral gótica en 2 etapas: una en 1.388 y la segunda en 1.394 con el obispo Don Pedro de Peñaranda.

Las primeras capillas en construirse fueron las de la cabecera. En 1.428, el maestro mayor es Sancho Fernández de Villalobos que realizó las bóvedas del coro y pies de la iglesia y de algunas de la capillas laterales. Con el maestro Alonso Gil se inaugura otras capillas cedidas a patronatos.

Diego Sánchez se ocupa de los 2 brazos del crucero y sus portadas. La catedral fue consagrada en 1.467 por el obispo Lope de Ribas.

EL CORO

Es posterior a la estructura del templo (2ª 1/2 s.XV), ya que se observa la utilización de arcos conopiales, así como un deseo decorativo a base de conopios, doseletes.

LA CLAUSTRAL (claustro):

Su origen está entre 1.345 y 1.360, pero en el siglo XVII empieza a haber obras de modificación, que continúan en el siglo XX.

EL ARTE DE LA IMAGEN EN EL

ESTILO GÓTICO

La escultura y la pintura se hallan íntimamente ligadas entre sí en cuanto a sus fuentes de inspiración y preocupaciones ideológicas.

A) CONTENIDOS IDEOLÓGICOS.

1. El pensamiento escolástico y franciscano.

■ Todas las cosas están en armonía con la esencia de Dios (Sto. Tomás). Las cosas pueden servir de camino hacia Dios.

■ Se entiende que el cosmos es una creación de Dios (franciscanos), y en consecuencia el hombre y las criaturas terrenales (seres y elementos) son hermanos.

Para el arte, estas dos premisas son fundamentales, ya que su aceptación propicia que el hombre, los animales y el paisaje sean dignos de entrar a formar parte de una obra, ya sea ésta escultórica o pictórica. Esta sensibilidad se desarrollará en los ambientes más populares de las ciudades.

2. Preocupación por la muerte, por cómo salvar el alma y conseguir, así, la vida futura y eterna; estas ideas se plasman en las torturas infernales, sus horrores y monstruosidades (como se puede observar en la obra de El Bosco <<El Jardín de las Delicias>>), quizá porque el siglo XV es una época de depresión y pesimismo, generado por las pestes y las guerras. También es un tiempo de brujas y magia.

3. La influencia del ascenso de la burguesía

El auge de la burguesía se pone de manifiesto en los núcleos comerciales de la Borgoña-Dijon, Flandes e Italia. Es importante tener en cuenta que a la decadencia de la caballería (entre 1.302 y 1.415, como refleja la literatura), sucede la ascensión paralela de las clases comerciales. Éstas tratarán de crear su propia cultura, es decir, de afirmar sus valores mediante su artesanía, su comercio y sus bancos, o acercándose a los soberanos, a quienes suministran sus consejeros en materias varias y utilizando el arte como afirmación visible de su poder.

B) TEMAS Y FUENTES DE INSPIRACIÓN

La principal fuente de inspiración seguirá siendo el Nuevo Testamento y, más en concreto, *Los Evangelios*, tanto sinópticos como apócrifos, que proporcionan el material principal por su contenido cristológico.

A éstos se añadirán las hagiografías, entre las que destaca *La Leyenda Áurea*, de J. Da Vorágine, serie de historias locales y relatos fantásticos sobre santos, los relatos y leyendas de viajeros (como los del monje Ruyisbroek o Marco Polo, que aportarán elementos iconográficos provenientes de culturas exóticas) y libros de fantasía literaria (como las de Apolonio o Alexandre, en España).

También se incorporan los temas extraídos del mundo circundante y las nuevas creaciones literarias, reflejo de la nueva cultura, como las de Petrarca y Bocaccio, en Italia.

La utilización de nuevas fuentes propiciará la aparición de nuevos temas, entre ellos el del hombre pecador, así como la desaparición progresiva de los conjuntos que reflejan a un Dios Todopoderoso que juzga con terror y pavor. Éstos son algunos de los temas más comunes:

- El **Paraíso**, porque, a diferencia del Románico, el Dios del Gótico hizo el Unviervo, ... *marcó con un compás los confines del universo y, dentro de él, encerró tantas cosas ocultas y manifestadas* (Dante. Cántico XIX Paraíso), y en él está el Paraíso.
- El **Dios hecho hombre**, el Cristo, desarrollándose los ciclos de infancia (el nacimiento) y los de vida pública (pasión y gloria). El Cristo triunfante es sustituido por un Cristo que sufre en la Cruz, coronado con espinas, de piernas arqueadas y clavadas en un solo clavo, un Cristo muerto.
- La **Virgen María**, encarnación de un mundo utópico que huye del dolor y sufrimiento con sus correspondientes ciclos de Nacimiento, Anunciación, Desposorios, Asunción y Coronación. Las expresiones de María con Jesús se transforman en diálogos de madre e hijo, tomando luego como modelo a la virgen "Eleusa", de origen bizantino. La misma María es presentada como mujer transida por el dolor, e incluso como anciana, en la pintura flamenca.
- El **Santo**, como protector y emisario de Dios para el hombre, y representado en forma idealizada. Curiosamente, en los momentos finales de la Baja Edad Media se impone la costumbre de dar culto a los santos; todo el mundo, hombres y ciudades, debían hallarse bajo la advocación de un santo patrón. Esta devoción provoca una fuerte demanda de obras de arte: al santo se le dedicarán capillas, retablos, cuadros y piezas de orfebrería.
- El **Hombre** es el nuevo protagonista, bien como admirador de la obra del Dios creador (hasta recordar la obra de Ramón Llull *Llibre de meravelles*), bien como un ser que se resiste a estar abocado a la muerte.

La admiración de la obra de Dios favorece en el arte la introducción del **paisaje**, que puede ser tratado como una imagen simbólica de lo sagrado y, por tanto, deseable (los bellos jardines, las hierbas aromáticas, etc., no son más que una manifestación de la bondad y del placer del paraíso), o como imagen del infierno y, por consiguiente, como algo rechazable (páramos, esquinos, valles tenebrosos, etc.).

También será presentado como el lugar donde vive el hombre, por lo que se desarrolla tanto el paisaje urbano como el rural.

- El **tema de la muerte** es interpretado como una realidad de la que el hombre debe liberarse: unas veces con la perpetuación de la vida a través de la creencia en la salvación de Cristo (lo que favorece la escultura funeraria) y otras por la vivencia ideológica a través de la exaltación de los placeres. La perpetuación de la memoria lleva a realizar estatuas llenas de realismo, en las que el retratado muestra unas escenas de la vida cotidiana, en posturas de movimiento, que pretenden vencer el tiempo.

Es también la respuesta a un entorno de epidemia, muerte y guerra, que favorece una meditación tétrica, melancólica o pesimista para conmover al público.

ESCULTURA DEL GÓTICO

ÍNDICE

- 7 La Virgen Blanca (Cat. León) S.XIII.
- 8 Sepulcro del Doncel de Sigüenza (S.XV).

GÓTICO FLAMÍGERO

- 9 Estilo de los Reyes Católicos. Fachada del colegio de San Gregorio de Valladolid.

El estilo gótico infunde un soplo de vida a las figuras que ya no están totalmente condicionadas por el lugar arquitectónico; estas figuras se hacen más independientes y sus gestos y actitudes son más naturales.

En la escultura exenta o de bulto redondo aparecen, junto con los temas tradicionales del "Crucificado" y "La Virgen con el Niño", temas nuevos, concretamente una escultura funeraria que se desarrollará más ampliamente en el Renacimiento y Barroco.

Las principales características de la Escultura Gótica son:

- Desaparece la escultura monumental y se autonomiza.
- Hay mayor realismo que en la escultura románica. Las figuras aparecen más flexibles, y la divinidad está más cerca de los hombres tanto por su expresión como por su estado de ánimo.
- Se busca la belleza ideal en las figuras y éstas son representadas con sencillez y con un intento de exaltar sentimientos nobles o melancólicos.
- Se abandona el frontalismo y la verticalidad románica y se inclina ligeramente el cuerpo, apareciendo un suave **contrapposto** (composiciones en forma de "S" cerradas).
- Los ropajes son más naturales y flexibles y llegan al final del gótico a ser sinuosos, lo que da un nuevo sentido del volumen.
- Hay comunicación entre los personajes que a veces giran la cabeza para hablar entre ellos.
- Se tiene en cuenta la luz, y valoran sus contrastes.

TIPOS DE ESCULTURAS

■ EN LAS PORTADAS

Éstas albergan los conjuntos escultóricos, tanto en las jambas, donde domina el bulto redondo (aparece por primera vez la estatua ■ columna), como en el tímpano, donde aparece el relieve. En las jambas, los temas suelen ser los Apóstoles y los Profetas. En el tímpano, los temas más frecuentes son el Juicio Final, el Cristo en Majestad rodeado del Tetramorfos o la Vida de Jesse.

En las arquivoltas suelen aparecer los 24 Ancianos del Apocalipsis, ángeles...

La escultura de bulto redondo aparece dentro de hornacinas cuando está enmarcada en la arquitectura.

■ LA ESCULTURA GÓTICA DE BULTO REDONDO

Son abundantes las imágenes de devoción, sobre todo la Virgen con el Niño y los Cristos Crucificados.

En el tema de la Virgen con el Niño se busca la humanización de las relaciones entre la madre y el hijo y hay diálogo entre los personajes.

En el tema del Crucificado, se ve al Hijo del Hombre; el Cristo gótico es de tres clavos y no de cuatro como en el arte Románico, y la superposición de los pies hace desaparecer el paralelismo de las piernas y para expresar el dolor, el cuerpo abandona la verticalidad y se arquea.

Es una escultura no sometida a la arquitectura.

LA VIRGEN BLANCA (Cat. de León. Tercer cuarto del siglo XIII).
Diapositiva en "Gran Museo Interactivo de Bellas Artes", al completo.

A. ANÁLISIS

Escultura monumental, supeditada a la arquitectura, de cuerpo entero, que representa a la Virgen con el Niño, en actitud de pie y con corona. La escultura es una reproducción del original que se conserva en una capilla de la girola, anteriormente situada en el pórtico del Juicio Final, en el parteluz. MATERIAL: piedra, tallada con buriles y cinceles. LOCALIZACIÓN: dependiente de la arquitectura.

● ELEMENTOS FORMALES

- TEXTURA: lisas. Sensación de dureza.

- SENTIDO DEL VOLUMEN: Hay frontalidad y un eje de simetría axial crea la composición, muy sencilla. Se le añade un suave contrapuesto (forma en "s") a la figura y se incluye en un esquema compositivo cerrado.

El movimiento es sereno, logrado por el contrapposto del cuerpo y por los pliegues de la túnica. En esta túnica observamos la forma en "s".

- Se tiene en cuenta la luz, por lo que interesan las formas

salientes, como forma de valorar los contrastes.

Se sabe que utilizaron frecuentemente la policromía, pero no ha llegado hasta nosotros.

- ELEMENTOS NO FORMALES

- Formas de expresión: Refleja de manera clara la nueva visión del mundo que tiene el hombre de la Edad Media, en cuya base hay una sensibilidad religiosa que arranca del franciscanismo.

En la Virgen aparece el Naturalismo; ya no es la madre de Dios, sino la madre de un niño, pero es un naturalismo idealizado, pues se considera que es el mejor modo de expresar la idea religiosa: la perfección corporal de la Virgen sirve para manifestar los valores espirituales. El cuerpo es ahora real, proporcionado y esbelto. Los ropajes adquieren volumetría. Interesa la representación de sentimientos humanos, especialmente el amor material, y el rostro se adecúa a ello a través de esa amplia sonrisa y esa mirada tierna. Además se busca la comunicación de la madre con el Niño, que dialogan.

- El contenido es fundamentalmente religioso, y concretamente es un tema mariano (de la Virgen).

B. COMENTARIO

1. *Clasificación de la obra:*

- ESTILO: Gótico (por los rasgos subrayados).

- PERIODO: 2ª mitad del siglo XIII.

- AUTOR: Desconocido, pero sabemos que conoce bien el arte de Reims y el de Bourges, si bien lo vuelve mundano y expresivo exaltando en lo religioso los aspectos de la realidad cotidiana.

2. *Contenido y función:*

La obra es "*La Virgen Blanca*", del pórtico del Juicio Final de la catedral de León. Muestra un arte refinado, exponente de un sereno idealismo.

Su función es servir de intermediaria entre Dios y los hombres; por eso se nos presenta en el Parteluz enunciando la fachada del "Juicio Final". Su prestancia tiene que ver con el refinamiento de la aristocracia y el nacimiento de la poesía cortés de exaltación de la mujer como madre; esto llevaría a la identificación del simbolismo Virgen = iglesia. Quiere decir que no sólo se trata de exaltar la persona de la Madre de Jesús, sino de emparejarla con la Iglesia. Es un arte de devoción.

Las innovaciones iconográficas que implantaron las catedrales de León y Burgos tuvieron rápido eco en numerosas construcciones castellanas, aunque con menos refinamiento.

La Virgen Blanca significa la Virgen de las Nieves de las que hay similitudes en otras catedrales castellanas.

SEPULCRO DEL DONCEL DE SIGÜENZA (siglo xv)

1. DESCRIPCIÓN

Se trata de una escultura monumental (subordinada a la arquitectura), de un joven, bien ataviado, leyendo un libro y en actitud yacente.

MATERIAL: Alabastro, modelado muy finamente.

LOCALIZACIÓN: En el muro de la Capilla de Sta. Catalina de la catedral de Sigüenza (Guadalajara), se abre un arco de medio punto con decoraciones mudéjares, en el que se incluye un sepulcro.

2. ELEMENTOS FORMALES

- *Textura de las superficies:*

- _ Lisas, finas y pulidas.
- _ Sensación de blandura, languidez y enseñamiento.

- *Sentido del volumen:*

- _ La figura se nos presenta frontal, para lo que gira todo su cuerpo hacia el espectador, relacionándose con él.
- _ El volumen adopta una visión tridimensional, casi parece una escultura exenta.

- *Composición y movimiento:*

- _ Es reposado, sereno; pero el giro de todo el cuerpo parece sugerirnos todavía el recuerdo de su vida.
- _ La composición viene dada por una línea diagonal curva que va desde la cabeza, pasando por el libro abierto, el costado derecho, hasta terminar en la pierna no flexionada. La composición ayuda a crear el volumen y aclara al espectador la belleza física y espiritual del retratado.

- *Incidencia de la luz*

Es una luz contrastada, por los diferentes pliegues y porque el libro parece iluminar el rostro. Su postura yacente, aunque apoyada sobre un codo, permite apreciar la sombra de su silueta. La luz, igual que la composición, crean volumen.

- *El Color*

Se nota la existencia de policromía, creada por el mismo material, alabastro más o menos pulido y por la cruz roja de Santiago que tiene en su pecho.

3. ELEMENTOS NO FORMALES

- FORMAS DE EXPRESIÓN: Es una obra figurativa, Naturalista, pero idealizada. Demuestra un gran interés por ser un retrato fidedigno del yacente, intenta adentrarse en la serenidad ante la muerte, en la inteligencia atenta de su mirada, en el disfrute de la lectura a través de la mueca de sonrisa presente en sus labios.

El pelo largo enmarca la angulosidad de su cara y ayuda a resaltarla. Pero hay un idealismo que se aproxima a las heroicidades del joven, en su atuendo, en la labrada cruz de Santiago.

- TIEMPO: La obra nos da una dimensión de eternidad a través de la muerte.

4. COMENTARIO

CLASIFICACIÓN

★ ESTILO: Gótico de finales del siglo XV (1.491) y antecedente del arte renacentista (Antropocentrismo).

★ Autor: Atribuido a Sebastián de Toledo.

★ Título de la obra: Sepulcro del doncel Martín Vázquez de Arce (Doncel de Sigüenza).

CONTENIDO, FUNCIÓN, SIGNIFICADO y SÍMBOLO.

- Tema Funerario:

La efigie de Don Martín Vázquez de Arce, el Doncel, es serena; murió defendiendo la fe católica, murió luchando con moros. Fue vencido por los infieles, pero batalló con la muerte y salió victorioso de ese desigual enfrentamiento, ya que el prístino mármol que inmortalizó su juvenil figura no es sino trasunto de la inmortalidad del alma. El haz de laurel en el que apoya su brazo derecho, es señal de su victoria.

LOS ANTECEDENTES

Los antecedentes de esta obra están en la escuela borgoñona y su espíritu será el que inicie a los **escultores** renacentistas (Gil de Siloé). Los versos que sirven de colofón serían las "Coplas a la Muerte de su Padre" de Jorge Manrique:

*Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte,
contemplando
cómo se pasa la vida,
como se viene la muerte,
tan callando...*

ESTILO REYES CATÓLICOS (siglo XV)

Gótico Flamígero.

Fachada del colegio de San Gregorio de Valladolid

Con absoluta independencia del edificio, la fachada se nos presenta ostentosa, como un tapiz o retablo en piedra. Un ritmo mudéjar, a base de rectángulos y decoración plana y repetida, da unidad a la fachada.

Junto a la fachada nos reciben estos "salvajes", uniformados con un atuendo de pelambre, que encaja a la perfección con una floresta de troncos secos y mimbres entretejidos. Son personajes de recepción. Nada tienen que ver con los indígenas que los españoles veían en sus descubrimientos.

EL TEMA DEL SALVAJE: Era una costumbre en las fiestas cortesanas el colocar hombres con este aspecto, los cuales hacían como de introductores de los invitados. Pero también en las mismas fiestas los personajes a veces se disfrazaban con pieles de animales.

La obra presenta las siguientes características:

10 Una estructura muy simple:

Sobre una puerta adintelada en la que se apoya un tímpano escultórico y un ostentoso arco conopial, se desarrolla una superficie, limitada por dos pilastras, enteramente decorada con esculturas coronadas por un mainel y dividida en tres pisos, de los cuales el superior hace de remate.

Una crestería, con gabletes, completa el conjunto.

11 Una profusa decoración que se extiende por toda la superficie a modo de tapiz o retablo.

Observa cómo los motivos decorativos, organizados en frisos y calles, son muy diversos: escudos, figuras de la época, leones sobre un fondo de cestería y troncos secos que, a base de curvas y contracurvas, **proporcionan** un movimiento y un ritmo nada clásico. Además, su extensión por toda la superficie (auténtico *horror vacui*) semeja una enredadera que cubre materialmente la piedra.

Fíjate cómo el conjunto decorativo está sometido a una disposición simétrica.

12 La concepción de la fachada es medieval: La fachada se adelanta al edificio y se superpone a este a la manera de un retablo adosado a un muro. Esta auténtica pantalla esconde al espectador la verdadera estructura del edificio y contrapone una pobreza en la invención arquitectónica frente a una extrema riqueza decorativa.

En la época de los Reyes Católicos los edificios rezuman ostentación. De ahí la plétora de ornamentación escultórica. En la fachada no hay otra cosa que la representación (triple arco conopial) de un retablo, por su estructura y elementos figurativos. Queda patente el interés por atraer a los espectadores, a los que la lectura de los elementos escultóricos resultaría comprensible, ya que las piedras entrañaban un medio de comunicación. Que esta fachada viene a ser como la primera página de un libro, se demuestra porque su disposición ofrece semejanza con los "frontispicios" de las obras impresas.

AUTOR: Juan de Gras fue el maestro que mejor ha sabido combinar los elementos nórdicos del gótico finalista con los españoles, de sabor mudéjar. En su gramática cuentan los arcos conopiales, los perfiles mixtilíneos, mozárabes, escudos de los Reyes Católicos, repetición de letras y leyendas y puntas de diamante con ritmo rombeado, todo de sabor mudéjar. Su influencia será enorme en las catedrales de Ávila y Segovia, en el castillo Real de Manzanares y en el monasterio de El Pamlar. Otros maestros que intervienen y

que hacen que no podamos fijar la autoría del edificio son Gil de Siloé y Simón de Colonia.

El tema tuvo gran desarrollo en el Gótico. Presenta a la Virgen María en oposición a Eva. María simboliza la mujer como encarnación redentora, frente a Eva, mujer responsable de la caída y el pecado. Es la antítesis Eva-Ave.

COMENTARIO

En Castilla, el Gótico Flamígero encontró un buen ambiente en la poderosa nobleza laica y eclesiástica del siglo XV; a este estilo se le une la tradición mudéjar (muy decorada). Los monarcas autoritarios (Reyes Católicos) habían dominado a la nobleza y empezaban a relacionarse con humanistas. Serán arquitectos franceses, borgoñones y flamencos los que emprendan este desarrollo final del gótico, pero para Churca eran más ornamentistas. El resultado será un edificio para ser visto, con complejas y recargadas fachadas y muy pobres interiores, con una gran influencia de la escultura y el retablo (cosa que es ya típica del plateresco, donde se pone de manifiesto la hostilidad y el mérito de los artífices).

PINTURA

6. Pintura (contraponiendo autores)

6.1 Italia:

EL TRECENTO: El gótico italiano

En los primeros años del siglo XIV, la actividad pictórica se acelera y aparecen en Toscana las dos escuelas de pintura que constituyen el antecedente directo del Renacimiento: la florentina y la sienesa.

1. LA ESCUELA FLORENTINA: Tiene en GIOTTO a su máximo representante; por su extraordinario y profético lenguaje pictórico marca una auténtica revolución en la historia de la pintura. GIOTTO rompe los convencionalismos del llamado **estilo bizantino**. Su naturalismo no es sólo una exigencia de sus temas de la vida de San Francisco, sino una actitud personal de estimación de la realidad como fuente de inspiración; poco importa que sus montañas sean de formas convencionales, en definitiva el espíritu de observación le distancia de los maestros sieneses; la monumentalidad de las figuras, por ejemplo su *Virgen en el trono*, inicia el camino que van a recorrer Miguel Ángel y Massacio: el dramatismo de las expresiones señala una observación de los rostros poco usual en la época; el movimiento que adquiere una intensidad en las lanzas del *Prendimiento de Jesús* (frescos de la capilla de los Scrouegni, de Padua), anuncia un nuevo estilo, más vivo y más humano.

2. LA ESCUELA DE SIENA. Destaca por su delicadeza y elegancia que sugiere una afinidad con el espíritu del gótico internacional sintetiza el recuerdo del arte bizantino, por un lado, y el nuevo lenguaje propuesto por el genio artístico de GIOTTO, por otro.

La belleza de las líneas, la proliferación de las figuras y temas diversos que complican enormemente la composición y el carácter decorativo de color constituyen sus principales características.

DUCCIO DE BUONANSEGNA pinta para la catedral de Siena *La Majestad*, tabla que representa por una de sus caras la *Madonna* rodeada de ángeles y por otra escenas de la Pasión. Otro artista genial de esta escuela es SIMONE MARTINI, que abandona los fondos dorados y todo recuerdo de bizantinismo para llevar a su cima más alta la elegancia sienesa.

- Duccio: escuela de Siena. La Maestá (Pág. 152).

(1255■1319) Es un pintor de aire intimista, entre cuyas obras puede mencionarse *La Maestá* (comentada a continuación), la *Madonna Rucelai*, *La Anunciación* y *La Dormición*. En esta última coloca las dos figuras dentro de un espacio arquitectónico, pero con la novedad de que ambas ocupan el espacio creado por la arquitectura. La profundidad la crea el marco arquitectónico, no las figuras.

- LA MAESTÁ (1.508)

Se encuentra en la catedral de Siena. Se propone realizar una pintura a partir de la imagen ideal de la realidad.

TÉCNICA: Se trata de una pintura sobre tabla, de grandes proporciones, realizada al temple.

TEMA: Presenta a una madonna entronizada, rodeada de una corte celestial de santos y ángeles. En la parte posterior del retablo aparecen escenas de la vida de Jesús y la virgen. La tabla central muestra a la virgen como Reina de los cielos, adorada por su corte de santos de pie y de rodillas, y ángeles y profetas de medio cuerpo en los arcos superiores; una clase de fachada catedralicia en pintura.

La pincelada es acabada, ligera e imperaptable, y la superficie parece tersa y brillante.

LA LINEA: Destaca el dibujo detallado y minucioso de los perfiles, delimitando las formas con claridad casi caligráfica.

Predominan las líneas curvas, una suavidad hondante que se aprecia en los ropajes; la línea va ceñida al color, cobrando cuerpo, caras y manos volumen, llenándose de una sutil vida tridimensional.

Vuelve a imponerse la herencia del ilusionismo helenístico■romano que había intervenido en la tradición bizantina.

El modelado se ha realizado a base de luz y sombreado que crean suaves contrastes y destacan las formas.

La luz es homogénea, aunque está levemente graduada, intensificándose en la virgen, a la que ayuda el paño que cubre el trono.

El color es de una gran riqueza. Son brillantes e intensos. La paleta es limitada: destaca el oro, contrastando con rojo bermellón, verde, negro y rosa. Sus efectos son sorprendentes y derivan de la sensibilidad y armonía con que se han relacionado. El niño de rosa destaca sobre el manto negro de su madre y el rojo bermellón de la túnica que tímidamente asoma.

La representación del espacio se caracteriza por la búsqueda de la profundidad que en este caso es creada por el marco arquitectónico y no por las figuras. Los tamaños de las figuras se regulan según el lugar que ocupan y no por la jerarquización medieval.

Existe una isocefalia (Convencionalismo de las artes antiguas o arcaicas, que sitúa al mismo nivel las cabezas de todos los personajes representados) en varios bandos paralelos que organiza el elevado número de figuras.

La composición es muy equilibrada y se ajusta a formas geométricas básicas: el grupo principal se incluye en una pirámide y a su lado en bandos se agrupan los personajes formando sendos rectángulos. Hay un eje de simetría centrado en la Virgen.

La forma de expresión es figurativa. Se ha buscado la belleza a través de la dulzura del bien, la atrayente naturalidad del Niño Jesús, el rostro ovalado y ensimismado de su madre y las tiernas miradas con que los personajes se comunican entre sí.

COMENTARIO

Incuadramos la obra en la pintura gótica por los ritmos lineales y el colorido. Su delicadeza y elegancia, así como la proliferación de s y las hondas de los paños hace pensar en la escuela de Siena.

La obra pertenece a Duccio de Buoninsegna. Se trata de la Maestá, obra tabla de 4 metros, realizada hacia 1.308 en la catedral de Siena. Se eró, además de un triunfo para el artista, como una importante con- ión al bienestar de la República de Siena, cuya patrona era la Virgen.

Una vez terminado el retablo (de dos caras), fue transportado en ión por las autoridades de Siena.

tiene influencia de Pisano y de las formas góticas, pero sobre todo de tablos e iconos bizantinos, aunque aquí se busca la profundidad y el n.

Aunque Duccio no aceptó ni las rocas cúbicas de Giotto, ni sus figuras ma de columna, y aunque no pudo alcanzar la sutileza de observación ógica de Giotto, fue un artista de gran personalidad.

La luz, es decir, el oro típico del gótico representa en Duccio la mación a lo divino. El problema de la luz y su concreción, el color, ues, la definición pictórica del mundo gótico en el cual se desen- Duccio.

Con esta obra, Duccio se convierte en el creador de la Escuela de

La obra ha sufrido varias amputaciones, hoy se encuentra repartida en diferentes lugares, aunque la mayor parte siga en el Duomo de Siena.

Influirá en la escuela Flamenca en su apreciación caligráfica y miniaturista (Hermanos Van Eyck y en el ideal de belleza femenina de Rafael).

● Giotto: "Llanto ante Cristo muerto" (Pág. 153)

(1267■1336/37) De él nos dice Vasari: *llegó a ser tan buen imitador de la Naturaleza que desterró la ruda manera bizantina y resucitó el buen arte de la pintura, introduciendo al retratar exactamente del natural personas vivas...*, añadiendo Bocaccio, en el Decamerón, que... *Reprodujo tan exactamente las cosas de la naturaleza, que su obra no parece imitación, sino la naturaleza misma...*; es decir, pintaba de tal manera que sus pinturas podían confundirse con la realidad.

La consecuencia es clara, según nos dirá Cennini: *Mudó el arte de pintar de griego en latino, y lo convirtió en moderno* (libro del arte).

La innovación que introduce Giotto no sólo afecta al naturalismo■realismo de sus temas, resultado del presupuesto de que pintar era contemplar cara a cara la vida, sino incluso a la técnica, principalmente en lo referente a la manera de ligar los colores al introducir el batido hecho con jugo clarificado de yemas de arbustos, látex de higos verdes y otras sustancias que le van a permitir desarrollar una pintura de colores más claros y vivos. Giotto es sin duda el artista que marca el cambio, la independencia de los estilos bizantino y gótico, para adentrarnos en las coordenadas del Renacimiento.

Primer Trecento en Italia. Giotto (1266■1337) Escuela de Florencia.

Análisis y comentario de "El llanto ante Cristo muerto"

La ruptura con la tradición la realizará Giotto. Este pintor toscano, discípulo de Cimabue, partirá para crear su pintura no de la imagen ideal de la realidad, sino de la imagen óptica que de ella poseemos.

Trata por tanto de:

- Conceder existencia real a las cosas que pueden ser captadas por nuestra mirada.
- Representar los estados de ánimo que conocemos por nuestra experiencia psicológica.

Ambas cosas las conseguirá a través de:

- a) La creación de un estado convincente.
- b) La expresión del movimiento.

Se trata de una pintura mural, realizada al Fresco*. Representa el entierro de Cristo. Alrededor de su cuerpo se sitúan la Virgen, San Juan, la Magdalena y otros personajes.

* Fresco: Se aplican los colores mezclados con agua sobre un muro

revocado (impregnado) de yeso en el que previamente se ha realizado el esbozo de la pintura. Los colores quedaban impregnados en el yeso, impidiendo hacer cualquier modificación sin antes no raspar el revocado. Dadas las reacciones químicas de la cal, sólo podían utilizarse pigmentos naturales. Es una técnica que requiere rapidez en el trabajo.

COMPOSICIÓN

Se estructura en 2 zonas: inferior y superior.

Zona inferior

La composición está determinada por el cuerpo de Cristo, verdadero eje del cuadro, aunque éste no coincide con el centro físico del cuadro, lo cual supone una ruptura con la simetría y la frontalidad medieval.

Zona superior

En el cielo, un grupo de ángeles participa del drama de la muerte del Redentor.

Entre ambos grupos hay un espacio vacío y un elemento material, una montaña, que separa y que une a la vez los dos mundos, pues al disponerse en diagonal, los enlaza por el árbol situado en su cima.

Por tanto la escena se organiza en dos grandes rectángulos conectados por medio de un triángulo dibujado por la colina.

En el rectángulo inferior hay una disposición escalonada de los personajes en tres planos:

1. Sedentes y el cuerpo yacente de Cristo.
2. Virgen y Sta. mujer inclinados.
3. Erguidos.

Con este escalonamiento, Giotto busca conseguir una profundidad espacial que le separa de la tradición.

Todos ellos tienen un tamaño natural y lógico. Para lograr una mayor profundidad espacial coloca a dos personajes de espaldas, rompiendo, así, con la frontalidad. Fíjate en la monumentalidad de las figuras.

En contraposición, los ángeles, aunque también se localizan en tres planos, presentan una disposición medieval, con volúmenes superiores sobre un fondo plano.

En las figuras, en su disposición, en los gestos, el pintor tiene en cuenta la línea recta y la curva; con la primera marca la disposición de las figuras, mientras que con la segunda las agrupa.

La **ejecución** presenta una línea (cúbicas y verticales) de dibujo firme y segura. Esta línea contiene un volumen conseguido a base de color (**sombreado**), con distintas modalidades, a través de las cuales representa de un modo nuevo la luz y la sombra. Apreciamos una luz clara, diáfana y uniforme. Quedan restos góticos en los dorados.

Coloca a las figuras en un paisaje rompiendo con los fondos de in-

fluencia bizantina y que sus contemporáneos seguían utilizando. Pero este paisaje es una esquematización y continúa subordinado al suceso narrado.

La figura humana ha roto con la perspectiva jerárquica medieval, por lo que los personajes por la que los personajes divinos eran de un tamaño muy superior al de los hombres.

La obra es figurativa e intenta plasmar la expresión del sentimiento. Este dramatismo se muestra a través del gusto. Observa a:

- San Juan, cuyo crispado gesto, abertura de los brazos hacia atrás, nos transmite su intenso dolor. La masa de los ropajes se extiende con sus gestos.
- La Virgen que expresa un dolor más callado y contenido pero no por eso menos intenso.
- La Magdalena, a los pies de Cristo, incrédula por lo que ha ocurrido.
- Los ángeles contorsionan sus cuerpos evocando el violento dolor que mueve a estas figuras.

COMENTARIO

La obra se encuentra en la Capilla Scrovegni, en Padua (1.304). La **iconología** está sacada de "Las Lamentaciones" a las que acompaña el árbol, muerto, sin hojas. En la obra se aprecian los rasgos que definen a la pintura de Giotto (Monje franciscano):

1. Tratamiento de las figuras en función de su masa plástica.
2. Predominio de los **ojos rasgados** que resaltan la expresión psicológica.
3. Fondos monocromos.
4. Profundidad espacial, el sombreado, la monumentalidad de las figuras.
5. La luz da unidad al cuadro.
6. Emplea colores simples encajados en un dibujo seguro.

CONCLUSIÓN: Giotto es un pintor gótico y al mismo tiempo claro precursor del Renacimiento (es el primero en romper con la tradición bizantina). Su influencia será decisiva en muchos artistas, especialmente en Masaccio y Miguel Ángel.

6.2. El Norte de Europa. Jan van Eyck. (Características del estilo flamenco, Pág. 155 o bien ap. 6.3 de este mismo manual informático).

OBRAS DE Jan Van Eyck:

RETRATO DEL HOMBRE DEL TURBANTE ROJO.

(Londres. Galería Nacional)

Es una tabla realizada con la técnica al óleo y que muestra una superficie lisa, muy perfecta y esmaltada.

Descripción

Muestra a un individuo en la mitad de la vida, iluminado de forma que destacan los matices de la cera, incluso el crecimiento de la barba. La controlada expresión y la reposada y analítica mirada atenúa, pero no oculta, la eventualidad de una profunda emoción.

Es éste el retrato más antiguo conocido en que se ha retratado al espectador.

La técnica del óleo (muy utilizada en el siglo XV) ha permitido un trabajo lento, que por su detallismo nos acerca a la realidad del retratado.

Análisis

Destaca el color rojo carmesí del caprichoso turbante. La factura es de una calidad extraordinaria, con una consistencia, pureza y profundidad de color como de esmalte.

El retratado está sumergido en la misma luz clara y suave que envuelve al Adán y Eva del retablo de Gante. La luz procede del color, de las suaves veladuras que el óleo le ha permitido.

Hay un gran NATURALISMO, cada pormenor de formol y contextura ha sido registrado con perfección casi microscópica. Jan no reprime la personalidad del retratado y, sin embargo, su cara suma la de todos sus retratos. Cabría definirlo como "ecuaníme" en el más estricto sentido de la palabra; los rasgos de carácter están tan perfectamente equilibrados entre sí que ninguno sobresale de los restantes. Como Jan van Eyck era muy capaz de expresar las emociones es de creer que la estoica serenidad de los retratos refleja su íntimo ideal del carácter humano antes que indiferencia o falta de visión introspectiva.

Es un AUTORRETRATO. Características del autor:

- Influencias: Maestro Flemalle.
- Incidirá en el *Cuatrocento* italiano, en Velázquez y en otros pintores españoles.
- Matrimonio Arnolfini.
diapositiva en "Gran Museo Interactivo de Bellas Artes"

El cuadro que nos ocupa ahora representa el escenario de una cámara nupcial, donde se retratan dos esposos: **Juan Arnolfini**, adinerado de Lucca, y **Juana de Cenani**.

Pero no se trata de un retrato cualquiera, se trata de un auténtico testimonio documental de los esponsales de estos novios, de lo cual da fe, como si de un notario se tratara, el propio pintor, con su cuadro y con su firma, estampada encima del espejo cóncavo del fondo de la habitación, y en la que dice significativamente: *Johanes*

Eyck fuit hic, que traducido sería "*Johanes Eyck estuvo aquí*".

Es más, el propio autor se autorretrata en el espejo cóncavo citado, con lo que además aprovecha para introducir la figura del autor en su propia

obra, contribuyendo a una mayor valoración del artista y de la importancia del arte, un detalle realmente novedoso para la época.

La representación de un interior es muy habitual en la pintura flamenca, por su propio apego a la vida hogareña, pero además adquiere en este caso todo el **simbolismo** que otorga la representación de una alcoba a esta unión matrimonial.

Estéticamente, la pintura destaca por el protagonismo que se otorga a la **línea**; la utilización de la **luz**, que gracias al óleo produce una sensación atmosférica brillante y luminosa; y por su **naturalismo**, delicado y de una minuciosidad exquisita.

La **línea**, en efecto, actúa como elemento compositivo, y como complemento de la sensación de delicadeza que quiere transmitir. Por otro lado, las líneas que convergen hacia el fondo, configuran un esquema en **perspectiva lineal**. Perspectiva que en este caso se amplía gracias al efecto singular del espejo cóncavo del fondo y cuyo efecto es ganar en profundidad. Este recurso ya había sido utilizado con anterioridad por Robert Campin (supuesto maestro de Fremalle) en su Díptico de Werl del Museo del Prado, y dada su condición de maestro de la siguiente generación de artistas, entre los que están Van Eyck y Van der Weyden, es muy probable que la obra sirviera de referencia directa al cuadro propuesto.

No obstante, esta configuración de la perspectiva se complementa en la pintura flamenca con la acción de la **luz**. Esa luz brillante y con veladuras que provoca la técnica del óleo y que crea una atmósfera en la que parece representado el aire. Hasta tal punto, que pareciera que la luminosidad irradiara de los propios objetos como si fueran esmaltes.

Desde un punto de vista **compositivo**, la luz proviene de la ventana izquierda, creando así un eje lateral que dinamiza la escena, por lo demás muy estática. La técnica al óleo consigue finalmente unas **cualidades** casi palpables en los objetos, lo que se advierte especialmente en la **minuciosidad** y **detallismo** de los aspectos más pequeños. Es lo que se ha dado en llamar **realismo sensorial**.

Pero esta pintura va más allá de la propia valoración pictórica.

Para que sirviera verdaderamente de testimonio eterno a la unión matrimonial, todo el cuadro se configura como un **repertorio simbólico** que atestigua y da fe del hecho representado. Ningún objeto aparece gratuitamente, todo tiene su **valor simbólico**:

La **lámpara**, con una sola vela encendida, alude a la llama sagrada de Cristo, a la luz de la fe, que parece así bendecir la unión.

● Políptico del cordero místico (catedral de S. Bavón de Gante).

DATOS: Óleo sobre tabla. Se compone de tres tablas, de las que vamos a estudiar la central

Tabla Central: "*La Adoración del Cordero*".

DESCRIPCIÓN PRE-ICONOGRÁFICA

En una verde pradera salpicada de flores, en el centro y en el primer plano hay una fuelle de la que brota agua y salpica al caer. A ambos lados

de la fuente y en cuatro semicírculos se agrupan cuatro grupos de personas.

Detrás de la fuente, sobre un altar hay un cordero; de su cabeza salen rayos, y de su cuerpo emana sangre que se vierte sobre una capa dorada. Rodean el altar 14 figuras aladas.

En la parte superior de la tabla hay una paloma blanca encerrada en un gran círculo dorado. Al fondo, un paisaje de ciudades con torres y pináculos que se alternan con lomas.

DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA

El tema de esta tabla central es el de la Adoración del cordero místico que San Juan relata en el Apocalipsis. Representa la "Fiesta de los Santos". Hay una simbología:

- Cordero: símbolo del verbo encarnado (Jesucristo)
- La sangre del cáliz: redime a la humanidad.
- Cruz y corona de capillas: el sacrificio.
- La Fuente: la gracia de Dios mana sobre la humanidad.
- Los bienaventurados son:
 1. Santos mártires.
 2. Vírgenes.
 3. Patriarcas profetas.

Tras este mundo celestial se distingue la ciudad de los hombres, representada por las torres del fondo (el barrio rico y el barrio pobre).

En total hay más de 200 personas recreadas por Van Eyck.

Aspecto Formal y Técnico

El detallismo que aparece en su obra es revolucionario. Nunca hasta entonces se había representado con exactitud tal cantidad de detalles; arrugas en los rostros, lenguaje de las manos, platos exóticos, etc. Todo esto es posible gracias a la técnica del óleo, que combina pigmentos con aceite. Los barnices intensificaban el color y, dado que éste se secaba con lentitud, permitía volver a pintar y mezclar los colores. Esta técnica fue utilizada para la simulación de la luz y sus reflejos y para crear transparencias y detalles.

COMPOSICION

- Un eje central vertical recorre toda la tabla (Fuente, cordero, Espíritu Santo).
- A un lado y otro de este eje se reparten las figuras de forma simétrica. Cada grupo de la izquierda encuentra su correspondencia a la derecha. Igualmente existe un equilibrio de masas y vacíos en el paisaje del fondo.
- Hay otro eje horizontal que pasa por el altar, y el clero establece una diferenciación entre lo cercano y lo lejano para el espectador. En primer plano, las figuras tienen mayor tamaño; en segundo plano, la escala es más reducida.

- Hay **isocefalía** en cada grupo de personas.

- Van Eyck crea un espacio más verosímil, de mayor profundidad que sus contemporáneos, que utilizaban la perspectiva caballera, pero está lejos del punto de vista único de la perspectiva de los florentinos (Brunelleschi). Utiliza una perspectiva ascendente.

DIBUJO: Hay un predominio del color sobre la línea. Todas las formas las dibujaba primero sobre el fondo de yeso de la tabla. Después aplicaba los pigmentos (**rojo**, **verde**, **azul**, **oro**, etc) y luego las capas de barniz; de esta manera, el color adquiriría **profundidad, volumen y luminosidad**.

VALORACIÓN ESTÉTICA

Presenta un mundo nunca pintado por nadie antes que él. Hay muchos centros de atención y sobre todo una naturaleza que invita a la contemplación.

Da la visión de un mundo rico, refinado, brillante, tranquilo. No hay un detalle violento, no hay dolor.

El gusto por el detalle hay que relacionarlo con la ilustración de manuscritos de la pintura flamenca y con el gótico italiano internacional.

CONTENIDO, FUNCIÓN Y SIGNIFICADO

El tema del retablo de Gante es el de la Salvación o la Redención de la humanidad: el pecado del hombre hace necesaria la Encarnación y el Sacrificio, todos aquellos que son capaces de redimirse de sus pecados, por la sangre del Cordero, gozarán de la vida eterna, de la visión cara a cara de Dios, y podrán disfrutar de un nuevo paraíso.

Dota a su pintura de una dimensión individual y antropocéntrica cercana al Renacimiento. El influjo de la pintura flamenca no sólo es intenso en el siglo XV, sino en los siglos posteriores y especialmente en España (con Velázquez), o en el alemán Durero.

Los mecenas son ahora obispos y burgueses que contratan al artista para realizar un tema determinado. Estas tablas se colgarán en las casas burguesas.

- La virgen del canciller Rollín.
diapositiva en "Gran Museo Interactivo de Bellas Artes"

DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA: óleo sobre tabla con superficies lisas y muy brillante.

El canciller, adustamente sereno, se arrodilla ante la virgen en su palacio, mientras un ángel flotando en alas de pavo real, sostiene sobre su cabeza una corona, y el Niño Jesús desde su regazo, con su cuerpo desnudo y suave, sobre el manto de escarlata, sostiene en su mano izquierda una esfera de cristal coronado por una cruz enjoyada de oro, al tiempo que bendice a su orador con vestido de brocado.

El palacio es claramente romántico, un estilo simbólico (en el s.XV) de todo lo antiguo y venerable. Van Eyck demostró su destreza en la diminuta representación de escenas esculpidas del Antiguo Testamento, en el entrelazamiento de los capiteles, en la distribución de ventanas de vidrieras y de cristal ordinario así como en la difusa luz sobre los modelos incrustados en mármol del suelo. A través de los tres arcos podemos contemplar el jardín de rosas y azucenas de María. También vemos unos pavos reales vagando por una terraza y a dos hombres con indumentarias del siglo XV, mirando el río por debajo de los muros almenados.

A media distancia, entre la bruma aparece la ciudad: su catedral se eleva sobre una plaza salpicada de gente, casas embellecidas con árboles y un puente con transeuntes. El río, con ascendentes reflejos de márgenes e islas, fluye en dirección a las lejanas montañas, algunas cubiertas de nieve, "veladas" en la bruma luminosa, conseguida a base de una decoloración de los tonos y el uso prodigioso de la técnica del óleo que ayuda a la construcción de la perspectiva aérea.

Desaparece prácticamente la línea ante el **color**; en éste predominan los colores cálidos que se enfrentan a la fría luz que procede del plano posterior (el paisaje). Predominan los rojos, el oro, los marrones (como el manto de escarlata).

El modelado es muy abultado, viene dado por los ropajes, que caen naturalmente, y son muy amplios. Se puede notar el grosor de la lana y no obstante se siente el cuerpo dentro, le dan una forma escultórica.

COMPOSICIÓN

La logia palaciega, a terraza ajardinada y el paisaje de ciudad, de río y de campo, todo ello imaginado, se enlazan en perfecta continuidad, con una solución nueva al problema de conectar el interior y el exterior, unificando en un espacio lo íntimamente próximo y lo íntimamente remoto". Fíjate cómo si continúas las líneas del suelo se unen todas en un punto único (Perspectiva lineal ascendente).

Pero, además, la tabla tiene un contenido plenamente simbólico. Los arcos románicos nos conducen al Antiguo Testamento, a los orígenes.

El espacio de la logia se abre hacia el espectador y le pone muy cerca del hecho (**antropocentrismo**), haciéndole testigo inmediato de que el canciller, que maneja los hilos de la gobernación del piso, está recibiendo la bendición del Supremo Juez. Un cuadro de devoción, pero que lleva inserto un mensaje político autolaudatorio.

El detallismo está influido por los manuscritos de la época y por el gótico internacional.

Su autor es Jan van Eyck. Características:

Su autoridad pictórica resalta en todos los pintores contemporáneos (s.XV) y en los españoles posteriores, como Velázquez o Durero.

- Roger van der Weydem: "*El Descendimiento*".
diapositiva en "Gran Museo Interactivo de Bellas Artes"

COMENTARIO TÉCNICO

1 Tema e Iconografía.

Este tema es propio de la iconografía del siglo XV, ejemplo de la humanidad de la muerte de Cristo y la caridad cristiana entre las Marías, Nicodemo y José de Arimatéa.

En un plano secundario se sitúan el mensaje de exaltación del donante. Fueron el gremio de tejedores y la guilda de ballesteros, en 1.435, los que la encargaron con destino a la capilla que estos últimos poseían en la iglesia de Notre-Dame hors des Murs. De ahí el lujo de las telas y sedas que se manifiestan en la composición.

2 Valores técnicos.

Es una pintura al óleo, técnica innovadora desarrollada por los primitivos flamencos que consiste en emplear, como aglutinante de los colores, aceite de linaza, lo cual aporta mayor brillantez y permite efectuar un juego de veladuras y transparencia.

○ *Figuras:* Podemos distinguir varios grupos:

- Dos composiciones piramidales de tres figuras a los lados: en el izquierdo, San Juan y las Marías; en el derecho, Nicodemo y otras dos figuras.
- El eje central, integrado por la cruz, el Ángel y José de Arimatea.

Los tres grupos citados se unen mediante la disposición inclinada del cuerpo de Cristo y de la Virgen en idéntica actitud.

○ *Luz:* El fondo dorado constituye el contrapunto lumínico de toda la obra y permite resaltar la riqueza y armonía de los tonos, perfectamente equilibrados.

- Los verdes y azules del grupo izquierdo se contraponen al cálido rojo del atuendo de San Juan, en primer plano.
- El manto marrón y dorado de Nicodemo se equilibra con el verde grisáceo de la María inclinada hacia el centro de la composición.
- En el eje central, destacan, sobre el fondo dorado, el negro de José de Arimatea y la palidez del cuerpo muerto.

○ *Perspectiva:* El fondo es plano y, por tanto, los ejes perspectí- vicos están creados por las figuras de acuerdo con las siguientes elementos:

- Las miradas cerradas, que aislan al espectador de la escena pintada y que convergen en los cuerpos de Cristo y de María.
- Los *contrappostos*: las dos figuras de pie en cada grupo lateral se equilibran con la inclinación San Juan y de Santa María Magdalena, identificada con el frasco de perfumes en el fondo de la escena.
- La inclinación de las figuras de Cristo y de la Virgen, que sirven no sólo para unir los grupos laterales sino también

para transmitir un contenido religioso: la Virgen sufrió pasión y martirio al tiempo que su hijo.

- *Contenidos simbólicos:* Hemos aludido ya a la compasión de Cristo y de la Virgen, también a la identificación de María Magdalena por el frasco de perfumes. Resta comentar un elemento: la calavera. Se trata de una leyenda de los Evangelios Apócrifos. Al morir Adán, le entregó a su hijo Set unas semillas para que las plantara sobre su sepultura. De estas semillas nació un árbol que sirvió de cruz a Cristo, y su muerte sirvió a la humanidad para redimirse del primer pecado cometido por Adán.
- *Análisis espacial:* La ausencia de todo paisaje sirve para concentrar el interés en las figuras, en sus gestos y actitudes. Además, el artista ha tratado de pintar la escena como si hubiera tenido lugar en su presencia, como reflejo del atuendo de los personajes y sus numerosos anacronismos.

3 **Lugar:** Museo del Prado, Madrid (España).

4 **Estilo y cronología:** Pertenece al estilo pictórico de los primitivos flamencos, coincidiendo con el apogeo del estilo gótico flamígero y los inicios del *Quattrocento* italiano. Podemos inscribirla en la primera generación de estos autores (primer tercio del siglo XV).

5 **Autor:** Roger van der Weyden, nacido en Tournai y activo en Bruselas entre 1.435 y 1.465, fecha de su muerte. Pertenece a la primera generación de pintores flamencos, junto a los hermanos Van Eyck (recuérdese su gran obra: el *Políptico de San Bavón de Gante*, con el tema de la *Adoración del Cordero Místico* y a Roger Campin, maestro de Fremalle.

Serán estos autores los que definan técnicamente la pintura al óleo en el resto de Europa.

6 **Evolución:** El estilo de van der Weyden pasará a la segunda generación de pintores flamencos: la de Memling y van der Goes, en primer lugar, y la de El Bosco, para cerrar de forma brillante el desarrollo pictórico del siglo XV. También se deja sentir en Italia, en la obra de Botticelli, *La Piedad*.

Más humanamente centrado en la expresión de sus sentimientos religiosos que el maestro de Flemalle y van Eyck era el pintor Roger van der Weydem. "*El descendimiento de la Cruz*" es inusitado en la pintura flamenca, porque todo el peso de la expresión y de la composición se ha hecho recaer únicamente en las figuras. Para garantizar su inmediato y poderoso impacto sobre el espectador, el pintor comprimó la acción en un espacio superficial en forma de caja, muy semejante a los retablos esculpidos en la época. Su propósito consistía en producir una imagen que sirviese para la meditación piadosa, a través de la cual el devoto pudiera proyectarse dentro de los sufrimientos de Jesucristo y de sus angustiados seguidores. El tema consiste en el descendimiento del cuerpo de Cristo de la Cruz, que es tema de pasión y de compasión. El cuadro de van der Weydem se origina en el acento compasivo y la preocupación con lo trágico en el Cristianismo, surgidos a finales de la Edad Media. La reacción crítica del devoto, al identificarse con los apesadumbrados seguidores de Cristo, gira sobre el naturalismo de

esta interpretación. El pintor nos comunica la refinada extensión de emociones que manifiestan los mismos.

V. Eyck	Van der Veyden
color	Linealidad Gótica
Interioriza aspectos psicológicos	Exterioriza el <i>pathos</i>
Más popular	Más aristocrático
Simbolismo	Simbolismo
Sombras luminosas	Luz despiadada
Tranquilidad y espiritualidad	Tragedia
Composiciones complicadas	Composiciones sencillas
Detallismo intenso	Detallismo descriptivo
Clientela privada	Clientela gremial
Arte intelectual	Arte + expresivo
Influyó en los pintores barrocos	Influyó en sus contemporáneos

6.3. El arte hispano-flamenco: El Bosco. LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS

En el siglo XV, algunas ciudades de Flandes se convierten en sede de una importante escuela pictórica. Desde la segunda mitad del siglo XII, los tejidos producidos en estas ciudades iban conquistando los mercados del mediterráneo debido a la suavidad y belleza de sus colores. Al decaer las ferias de Champaña, las grandes compañías instalan en Brujas a representantes encargados del comercio de telas con Flandes.

En el siglo XV, Ypres, Gant y Brujas viven grandes conflictos sociales en el seno de la producción textil, y este hecho, unido a las tensiones internas y a los destrozos causados por la Guerra de los Cien Años, provocarán el desplazamiento de los centros comerciales y sociales a otros lugares. El término "primitivo", acuñado para designar a la escuela del siglo XV, alude al carácter pionero de sus artistas en técnica (óleo) y estilo.

Características del estilo flamenco

a) **Innovación técnica:** el trabajo de la pintura al óleo ya se conocía pero ahora se perfecciona con fórmulas de taller que muchas veces permanecen secretas; se obtiene unas pastas muy finas que, trabajadas con pinceles muy finos y plumillas, permiten una ejecución minuciosa

llena de finura y fluidez, a la vez que secan rápidamente. Con esta técnica, los cuadros ganan color, luz y juego de transparencia.

b) **Desarrollo de la pintura sobre tabla.**

c) **Minuciosidad y detallismo:** las obras se conciben para ser contempladas de cerca, casi con lupa, y por eso se recrea en detalles: cabellos, tallos y pétalos de las flores, líneas y letras de los libros. En parte lo consiguen, multiplicando el uso de "veladuras", obtenidas por superposición de capas coloreadas, que transparentan las más profundas y permiten obtener bellos efectos. Este estilo evolucionará en la misma línea hasta la escuela holandesa del siglo XVII.

d) **Introducción del retrato** a través de la imagen del donante.

e) **Interés por la reproducción de los objetos de la vida cotidiana:** incluso muchos temas de la vida religiosa se conciben como escenas burguesas en interiores con muebles, cuadros y diversos objetos.

f) **Perspectiva aérea,** dada por la luminosidad y los matices del color; de ahí que la luz sea difusa sobre los objetos y actúe en forma de bruma.

g) **Simbolismo.**

h) **Amor al paisaje,** que se aprecia en las luces del horizonte o en los brillos de las aguas. Estos aspectos anticipan ya el Renacimiento, aunque las formas estáticas, la disposición frontal de las figuras y el predominio de los detalles sobre el conjunto lo sitúan en la última etapa del Gótico.

h) **Naturalismo:** el enfoque cercano inclina a los pintores a una representación veraz de la realidad, captando todos los detalles.

■ PRINCIPALES PINTORES.

Primera generación (1415■1430)

■ **Jan y Hubert van Eyck.** Especialmente Jan, gozó ya en vida de un gran prestigio. La complejidad de sus obras no tiene comparación entre sus contemporáneos y resulta excepcional si tenemos en cuenta que el artista se mueve todavía en medios artesanos. Tuvo el favor de los duques de Borgoña, la aristocracia y la Iglesia. Su obra más representativa y significativa es el *Políptico del Cordero Místico* (comentado a continuación). Técnicamente, Jan van Eyck fue el gran perfeccionador de la pintura a óleo. Su pintura está cargada de realismo, son significación simbólica. Este juego de símbolos y lenguajes ocultos está presente en toda su obra: un ejemplo es el cuadro *Los desposorios del Matrimonio Arnolfini*.

■ **EL BOSCO:** Nace en Bramante uno de los artistas más atractivos y enigmáticos de los Países Bajos, Hieronymus Bosch, El Bosco. Los datos de su vida nos lo presentan como un ciudadano normal y bien considerado, integrado, como la mayoría de los otros pintores contemporáneos, en alguna cofradía de élite, donde desarrolla diversos trabajos comunes. Nada indica que su arte se vaya a separar de lo normal. Será

enormemente imaginativo, cargado de símbolos, utilizando elementos más fáciles de encontrar en la miniatura que en la pintura. Parte de ella es claramente religiosa o moralizante, como los *Pecados Capitales* (Museo del Prado). En otras obras, como en las *Tentaciones de San Antonio*, la fantasía del mundo demoníaco no impide ver con claridad que el mensaje es cristiano. Pero el tríptico del *Jardín de las Delicias* (Museo del Prado), espectacular como el anterior, resulta tan ajeno a lo que se pintaba entonces, que se ha prestado a toda clase de especulaciones, la mayoría de las cuales no se sustentan en argumentos sólidos. (Se dice que era de una secta antimaterialista, y que permitía el amor libre. No hay datos que lo prueben, más bien parece lo contrario por el gran afecto que le tenía el rey Felipe II). Aunque se acepte que existe una complacencia consciente o inconsciente ante la repetición de signos eróticos, relaciones homosexuales, etc., se encuentra una lógica de lectura desde la tabla primera hasta la última que es imposible olvidar, y de nuevo el mensaje es moralizante.

La fascinación que ejerce la muchedumbre de imágenes extravagantes e inusitadas, generalmente deja en un segundo plano el análisis de la calidad de su pintura. Desde luego, no alcanza los niveles de detalle de los otros artistas, pero en sus mejores momentos resulta una modernidad mayor, como en el modo de concebir esas noches tenebrosas iluminadas por fuegos inquietantes. Ciertas obras son magistrales, como la *Epifanía* (Museo del Prado), pero existe descuido en otras, como en el famoso *Carro de Heno* (comentado a continuación), que se encuentra en el Museo del Prado.

SUS OBRAS:

El Carro del Heno (Museo del Prado)

Diapositiva en el "G.M.I.B.A.

DESCRIPCIÓN: se trata de un tríptico realizado al óleo sobre tabla, es por tanto una pintura de caballete.

A LA IZQUIERDA: el Paraíso.

A LA DERECHA: El Infierno.

EN EL CENTRO: El Carro del Heno. Una gran carreta de heno que avanza pesadamente a través de un vasto paisaje, y a la que sigue un emperador y un Papa. La clase baja (paisanos, burgueses, monjes y Clero) se pelea por arrancar manojos de heno de la carreta. Arriba, Jesucristo observa. Con todo, a excepción de un ángel, nadie se percata de la Divina Presencia; y, sobre todo, nadie advierte que los diablos arrastran el carro, para conducirlo al Infierno y a la perdición.

Es una obra figurativa con múltiples personajes.

Composición: Hay un eje de simetría que divide la tabla en dos grupos que se equilibran y crean armonía. Otra línea horizontal separa el cielo de la tierra. Hay movimiento en toda la escena.

La perspectiva es tomada de los hermanos Van Eyck. Hay dos tipos: una perspectiva lineal ascendente que se centra en el carro cargado de heno (forma cúbica); y otra, perspectiva esta vez aérea. Sobre un fondo de paisaje solitario y casi surrealista, los colores se difuminan y crean una atmósfera, una bruma que caracteriza a los **primitivos flamencos**.

El color es un elemento dominante. Destacan los rosas, rojos, amari-

llos, verdes y azules, muy contrastados y matizados. El color crea la forma, ayuda a la profundidad y da luminosidad a la tabla. Hay una tendencia a los tonos cálidos. El color crea la luz, es una luz clara, diáfana y homogénea, no se observan sombras ni claroscuros. La luz ayuda a dar unidad a las figuras.

Hay un naturalismo en el detalle: el asado, el hombre del sombrero cilíndrico (izquierda), los hombres rechonchos a la derecha, el sacamuelas, etc. Están tratados de una forma naturalista, pero las grandes alucinaciones o imaginación de El Bosco nos acerca al futuro surrealismo.

El contenido temático podría ser alegórico. Parece la "Nave de los Locos" de Brant antes de llegar al Infierno. Es una visión pesimista de la condición humana. El heno es el provecho humano, la Avaricia, entrega al pecado sin considerar en absoluto las leyes divinas, ni tener consciencia del destino que Dios le tiene preparado. Esta avaricia conduce a la discordia, a la violencia y hasta al crimen. La Avaricia también conduce a los seres a engañar y a defraudar; el individuo con el sombrero de copa alta, acompañado de un niño, es un mendigo farsante. En el centro del tríptico, el médico embaucador ha instalado su mesa con diagramas y jarros, destinados a impresionar a su víctima: la bolsa llena de heno alude a sus ganancias. En el ángulo inferior derecha, varias monjas introducen heno dentro de un saco, mientras las supervisa un monje, cuya cintura abotagada evidencia glotonería. Quedan sin aclarar muchos detalles, los amantes de encima del heno serían la lujuria, dejan de mirar al ángel y escuchan la música sensual del demonio.

Tales detalles pueden servir para reforzar el tema básico de El Bosco sobre el triunfo de la Avaricia.

No se trata solamente de que los bienes y honores terrenales están desprovistos de todo valor intrínseco, sino de que Satán (de azul, símbolo del engaño) los utiliza como carnada para conducir al género humano hacia su destrucción

COMENTARIO

La obra se localiza en el Museo del Prado y otra en el Monasterio de El Escorial. Fue adquirida por Felipe II. Está mal restaurada.

La obra de El Bosco tiene su tradición en Robert Campin, en los Países Bajos. Está en relación con el arte de la Edad Media, las esperanzas y temores de una Edad Media que se aproxima a su fin.

Su relación con el futuro estará en la pintura surrealista, pero no se puede tachar de surrealista a la pintura de El Bosco (Características). Pertenece a la segunda generación de pintores flamencos, después de Van Eyck y Roger Van der Weyden....

EL JARDÍN DE LAS DELICIAS.

Diapositiva en "Gran Museo Interactivo de Bellas Artes"

Se trata de una pintura al óleo sobre tabla, con una factura bien realizada que permite superficies lisas y brillantes y la técnica de las veladuras. Se trata de un tríptico.

IZQ: La Creación de Eva.

CENTRO: El Jardín del Amor.

DER: El Infierno.

DESCRIPCIÓN

La tabla de La Creación de Eva es bastante fácil de descifrar. El Señor, extraordinariamente pequeño y pasivo, le ofrece a Adán la ya perfectamente formada Eva. Con toda evidencia, la conclusión se plantea de inmediato. En las dos lagunas se mueven pájaros, jirafas, elefantes. Tampoco aquí todo es idílico; en la parte más baja de la izquierda un gato huye con un ratón que acaba de cazar, y una serpiente, arriba a la derecha, se desliza certeramente alrededor de un árbol: la palmera, símbolo de la vida eterna, es peligrosa desde este momento. Al fondo se levantan rocas fantásticas, y de una de ellas surge una espiral de pájaros.

La tabla central presenta un llano con puntos rocosos salpicados con lagunas en dirección a un lago en cuyo centro hay un monstruoso artefacto, un gigantesco huevo del que surgen pináculos y formas como de pez; en torno a él hay 4 combinaciones de rocas y seres vivientes aún más fantásticos. En este alegre paisaje hay cientos de hombres y mujeres desnudas emergiendo desde sitios ocultos; en otros lugares, una inmensa concha de almeja, y esferas, cúpulas y cilindros de cristal.

Todas las figuras son rosa pálido, juveniles, asexuados, inarticulados y débiles, y aunque en muchos casos aparecen grupos de 2, 3 o 4, no hay entre ellos ninguna actividad sexual. Pero es inequívoca la naturaleza erótica; algunas figuras acarician o abrazan gigantescas fresas u otros frutos, así como pájaros y peces que tienen un significado sexual en diversos lenguajes. En el centro, la gente cabalga alegremente no sólo caballos sino también legendarios animales a su antojo, como cerdos y cabras, en un círculo en torno a una pequeña laguna en la que se bañan mujeres desnudas.

ICONOLOGÍA: Aún rechazando toda actividad erótica, el Bosco está fascinado por ella.

- Frutas, animales, minerales son símbolos eróticos, son metáforas de los órganos sexuales.
- Los peces aparecen como símbolos fálicos en la cultura tradicional holandesa.
- Arrancar fruta o flores por jóvenes, en un eufemismo del acto sexual.
- Las frutas huecas significan entrar en el pecado sexual.
- El agua es otro elemento sexual.

La obra vendría a ser un "jardín del Amor" o "Baño de Venus", según la iconografía tradicional. Habría un tercer tema, en el lago del primer plano se bañan juntos hombres y mujeres, mientras que en el lago central sólo hay mujeres, mientras jinetes acrobáticos hacen bufonadas. Sería la demostración de la atracción sexual. No es extraño que esto sea el centro del cuadro, mientras que en un primer plano separado por rica vegetación sería el origen y la etapa inicial de la actividad sexual.

Para los moralistas del medievo, la iniciativa que conducía al hombre al pecado provenía de la mujer, que seguía el precedente establecido por

Eva. Los hombres simbolizan los apetitos instintivos del género humano. La acción de cabalgar sería la metáfora del acto sexual.

"*El Jardín de las Delicias*" ofrece un reflejo en el cual se refleja la locura del ser humano, La LUJURIA. Lo que nos señala el Bosco es un paraíso falso, cuya belleza transitoria conduce a los seres hacia la ruina y la perdición.

El jardín sería la perversión del hombre, como aparecía en la literatura medieval.

El resultado sería la tercera tabla: el Infierno. Las construcciones no sólo arden, sino que estallan.

Hay un caos que se manifiesta a través de los objetos cotidianos que han alcanzado un tamaño desmedido y sirven como instrumentos de tortura. El centro focal es el hombre (árbol con torso en forma de huevo). La lujuria se castiga a través de un monje en forma de marrana con toca de beata.

Los instrumentos musicales eran metáforas reales: el laud era una metáfora del acto sexual.

Cerrado: es la Creación del Mundo (veladuras). El movimiento en el primer plano es como el de un baile, suave, lento, que se va tornando cada vez más violento hasta llegar a la laguna central, en que entra en éxtasis, desacelerándose en el paisaje monstruoso o fantasmagórico del fondo.

Existe un eje de simetría axial que crea huecos y llenos, equilibrándose, dando armonía al conjunto.

La profundidad se ha conseguido de forma medieval, yuxtaponiendo 3 planos, distintos entre ellos. Hay una perspectiva lineal ascendente.

El detallismo es otro rasgo de esta tabla. Se busca no en los cuerpos humanos, sino en los objetos cotidianos, que aparecen agrandados y transformados.

El color es contrastado. Hay una tendencia hacia lo monocromo en los colores rosados, para contrarrestar con los rojos, verdes y azules. Busca destacar el detalle, acentuar los escasos volúmenes de los cuerpos y crear la luz. Son colores de la gama de colores cálidos.

En cuanto a la luz, no hay efectos de claroscuro, es una luz difusa, clara, que en el fondo busca la perspectiva aérea. No crea sombras, pero da unidad a los objetos.

El contenido temático es alegórico: LA LUJURIA.

La obra pertenece a El Bosco, nacido en Hertogenbosch, hoy Holanda. Sabemos muy poco de su vida y no tenemos referencias de las fechas de sus cuadros. Se nos muestra como un moralizador, muy estimado por Felipe II. La obra es una representación compleja del pecado de la lujuria; por eso pensamos que debe ser de una etapa avanzada de su vida (después de 1.500).

FUNCIÓN Y SIGNIFICADO: Moralizante.

En su mensaje didáctico, en su descripción del género humano entregado

al Pecado, "*El Jardín de las Delicias*" pertenece, sin lugar a dudas, a la Edad Media. Su programa iconográfico refleja también el gusto renacentista por las alegorías.

Su obra no debía ser destinada a una iglesia, sino a coleccionistas de arte. Tiene influencia de sus predecesores Robert Campin y Van Der Weyden, y su influencia será decisiva en el surrealismo español del siglo XX.

FIN

MECANÓGRAFO: Antonio Gómez de Salazar y de Rivas.

AUTORA: M^a Ángeles Martín Giménez.

PÁGINAS: 51.