

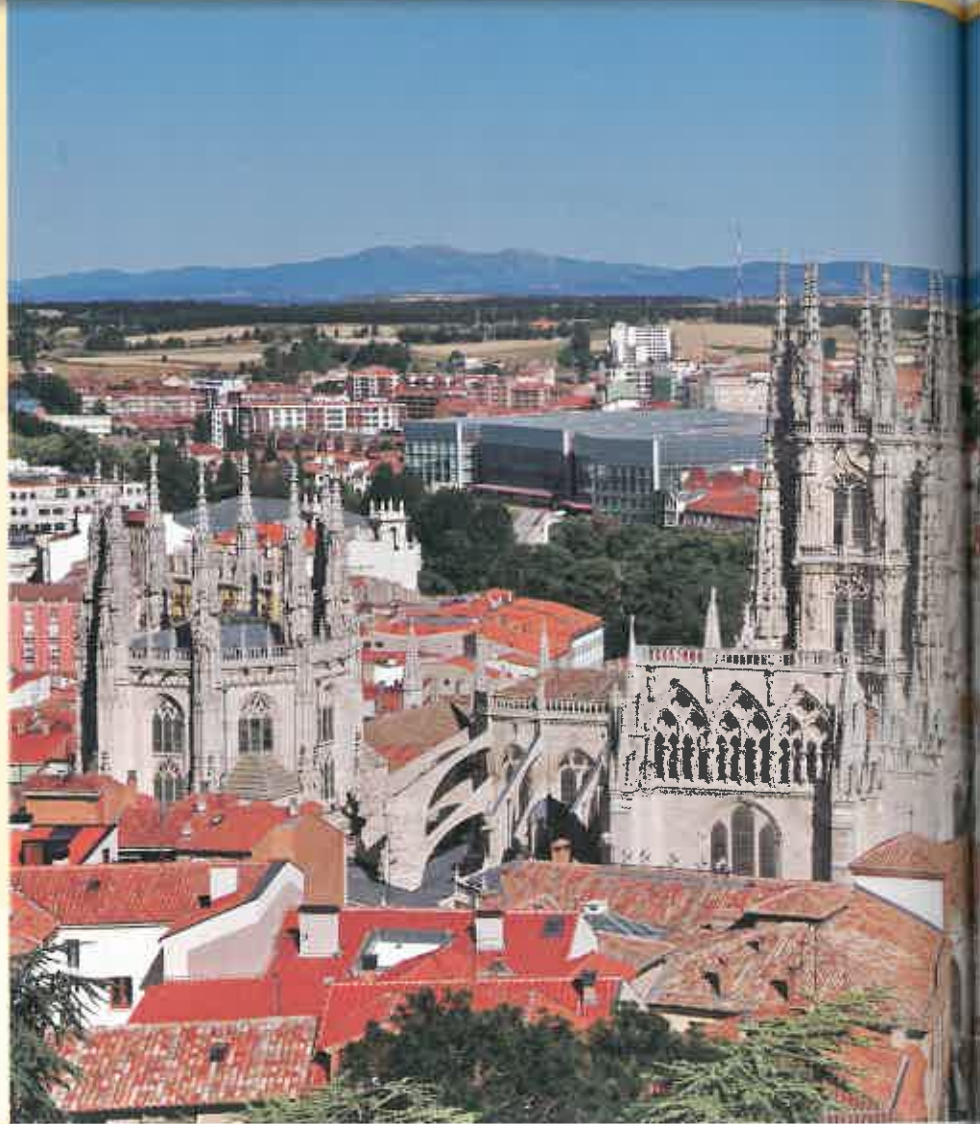
# 9 El arte gótico

- 9.1 Referentes históricos
- 9.2 Localización y evolución artística
- 9.3 Características generales
- 9.4 La arquitectura
- 9.5 La humanización de la escultura
- 9.6 La diversidad pictórica
- 9.7 La indumentaria
- 9.8 La música profana y el *Ars Nova*
- 9.9 El teatro medieval

## Fichas

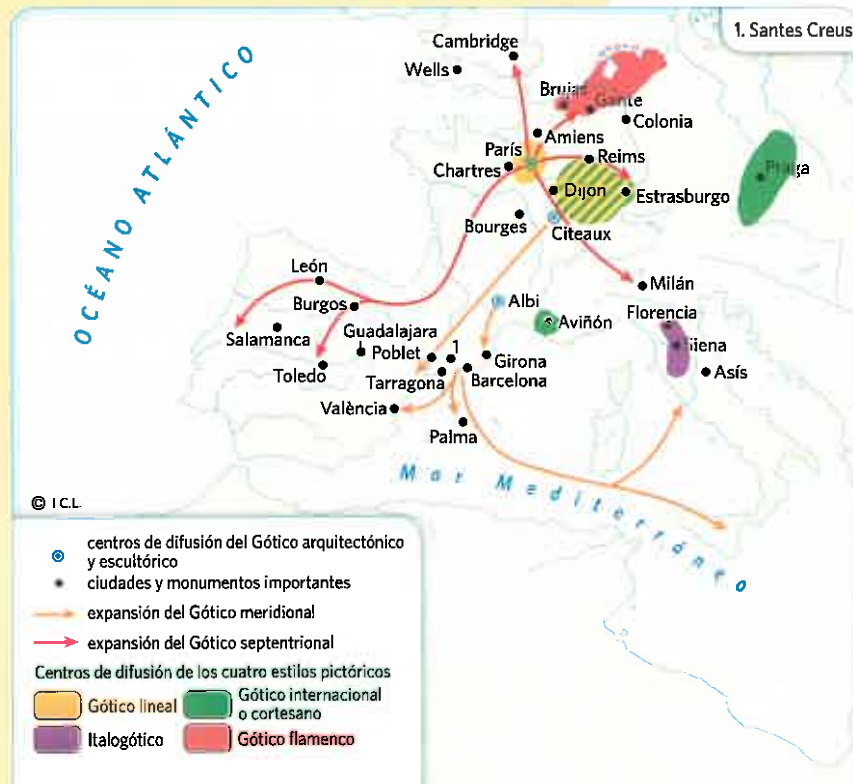
- F.42 Catedral de León
- F.43 Basílica de Santa María del Mar
- F.44 Monasterio de San Juan de los Reyes
- F.45 Lonja de Valencia o de la Seda
- F.46 Anunciación y Visitación de la catedral de Reims
- F.47 Virgen de Sallent de Sanaüja
- F.48 Cappella degli Scrovegni o dell'Arena
- F.49 El descendimiento de la cruz
- F.50 El matrimonio Arnolfini
- F.51 El jardín de las delicias

- a. Catedral de Burgos (1221-1260)
- b. CLAUS SLUTER: Figuras del sepulcro de Felipe el Atrevido (1404-1410), Dijon
- c. Vitrales de la catedral de León (siglo XIII)

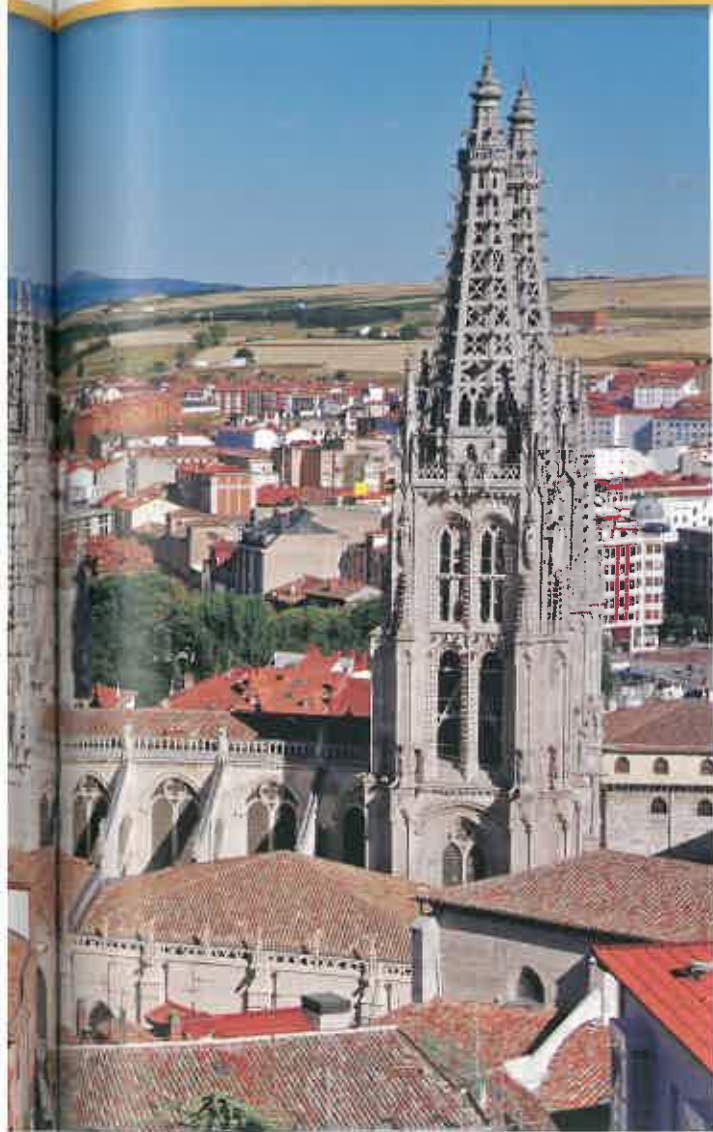


a

## LA EXPANSIÓN DEL ARTE GÓTICO



b



## 9.1 REFERENTES HISTÓRICOS

En el siglo XII, feudalismo, religión y monarquía marcaron las pautas de una sociedad que, gracias al crecimiento demográfico y al perfeccionamiento de los métodos agrícolas y comerciales, inició un periodo de expansión con un claro objetivo unificador y universalista.

Este proceso de crecimiento y mejora culminó durante el siglo XIII, momento en el que se inició una etapa de prosperidad económica y comercial que posibilitó el auge de los burgos y ciudades y la aparición de una nueva clase social, la **burguesía**, cuyo poder vino precedido del enriquecimiento mercantil.

Este nuevo grupo social de influencia urbana facilitó que la cultura, hasta entonces controlada por los monasterios rurales, pasara a manos de las **órdenes mendicantes** de las ciudades. Estas órdenes (franciscanos y dominicos) crearon escuelas y universidades que se convirtieron en grandes centros culturales y de enseñanza.

La expansión económica de los siglos anteriores se vio interrumpida a mediados del siglo XIV por la crisis de la Baja Edad Media. El hambre, las guerras y las epidemias (Peste Negra de 1348) fueron las causas del descalabro demográfico y económico vivido en las ciudades europeas. Los numerosos cambios afectaron también la vivencia religiosa, y la vertiente espiritual e intangible de la religión fue sustituida por una expresión de la fe más sentimental y humana. Esta transformación quedó reflejada de manera muy evidente en la creación escultórica y pictórica y en el arte en general.

De modo paralelo, se inició una nueva corriente de pensamiento, el **Humanismo**, que dio lugar a una diferente visión del mundo basada, ante todo, en la experiencia individual del ser humano y en la reflexión crítica, dos de los pilares fundamentales sobre los cuales se edificó la época renacentista.

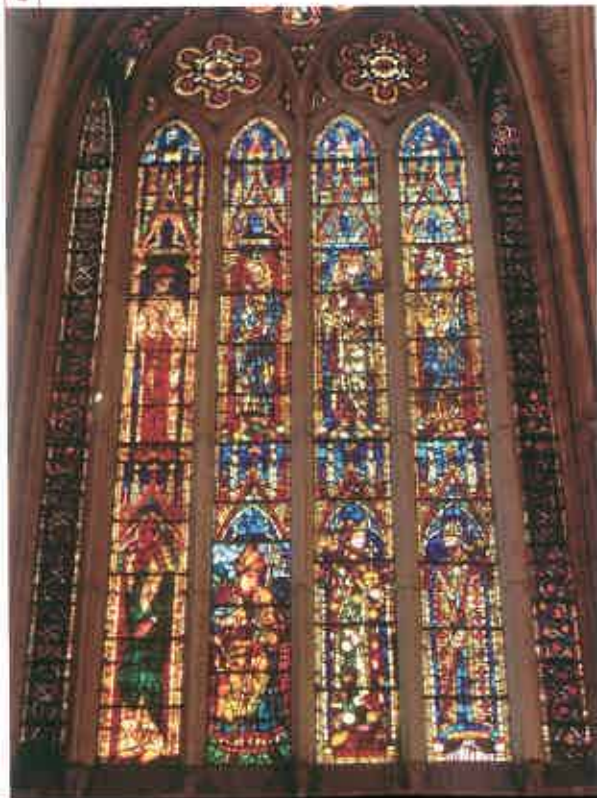
## 9.2 LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

El arte gótico se gestó en la **Isla de Francia** (París y sus alrededores), desde donde se extendió por Europa Occidental, y fue asimilado y adaptado en grados variables por cada país.

Aunque en líneas generales el arte gótico quedó fijado entre mediados del siglo XII y las primeras décadas del siglo XVI, es preciso señalar que en Italia, a principios del siglo XV, el Gótico fue sustituido por el Renacimiento, mientras que en Inglaterra, en España y en Portugal la tradición gótica continuó a lo largo del siglo XV y durante los primeros años del siglo XVI. Generalmente, los historiadores dividen la evolución cronológica de la arquitectura gótica en tres grandes ciclos:

- a) **Gótico primitivo** (segunda mitad del siglo XII y principios del siglo XIII), en el que, partiendo de los modelos románicos, se registra la evolución hacia la configuración de las nuevas formas góticas.
- b) **Gótico clásico** (siglos XIII y XIV), considerado la etapa clásica y de expansión de dichas formas.
- c) **Gótico flamígero** (siglo XV e inicios del XVI), en el que se pierde la armonía formal de la etapa anterior, que es sustituida por una exuberancia ornamental.

c



### 9.3 CARACTERÍSTICAS GENERALES

El término **gótico** fue introducido a mediados del siglo XVI por los artistas renacentistas. Estos utilizaban peyorativamente dicha calificación para referirse a un tipo de arquitectura medieval que condenaban y atacaban por parecerles "bárbara" e inferior, puesto que consideraban, erróneamente, que se trataba de un arte inventado por las tribus godas, causantes de la destrucción y el olvido de la cultura clásica.

Esta idea de superioridad del Renacimiento estuvo vigente durante siglos, y el arte medieval fue tratado despectivamente hasta la llegada, en el siglo XIX, del Romanticismo germánico que reivindicó la tradición gótica como parte importante de la cultura nacional y europea. Fue entonces cuando se definió el **estilo gótico**, que servía para referenciar la arquitectura y también el resto de las artes de la misma época.

Aun así, el arte gótico, desarrollado fundamentalmente en el **ámbito urbano**, tuvo en la arquitectura su principal expresión artística. Entre los numerosos edificios que se crearon para cubrir las nuevas necesidades de las ciudades, las catedrales fueron, sin duda alguna, las construcciones más importantes. Estas se convirtieron en el motivo principal de orgullo para las ciudades que las tenían. El sentido ascensional de sus formas y la intensa luminosidad del interior pretendían crear el espacio ideal para acercarse a Dios. Esta proximidad entre la divinidad y el ser humano también se acentuó en la escultura y la pintura, dos artes subordinadas a la arquitectura.

A pesar de que en la escultura y la pintura se mantuvo la preeminencia de la temática religiosa, esta es tratada con trazos más suaves y con una definición de las figuras y de las escenas más naturalista y menos distante que en el Románico. Además, debido a la aparición de la burguesía como consumidora de arte, empieza a ser frecuente la temática profana.

*La Virgen Blanca* (siglo XIII), en el parteluz de la portada occidental de la catedral de León. En el Gótico desaparece la rigidez, y en la sonrisa y ternura de las figuras se aprecia humanidad y naturalismo.



*Catedral de Colonia* (siglos XIII-XIX), Alemania. Su construcción sigue el modelo francés (se inspira en la catedral de Amiens). Es una de las iglesias más altas del mundo.



AMBROGIO LORENZETTI: *Los efectos del buen gobierno en la ciudad* (1338), Ayuntamiento de Siena. En estas pinturas al fresco, el autor realiza un retrato fiel de cómo era la vida diaria de una ciudad medieval en el siglo XIV.

## 9.4 LA ARQUITECTURA

La **catedral** se convirtió en el edificio paradigmático de la arquitectura gótica, y el modelo francés fue su expresión más genuina.

### Elementos arquitectónicos principales

La nueva espiritualidad religiosa de la época y las innovaciones técnicas y constructivas permitieron levantar edificios más altos y muy luminosos. Los elementos que hicieron posible este cambio fueron fundamentalmente el **arco apuntado** u ojival, más ligero que el de medio punto, y la **bóveda de crucería**, que resulta del cruce de dos arcos ojivales; esta estructura permitía descargar el peso directamente sobre las columnas y pilares, y liberaba así al muro de la función de soporte.

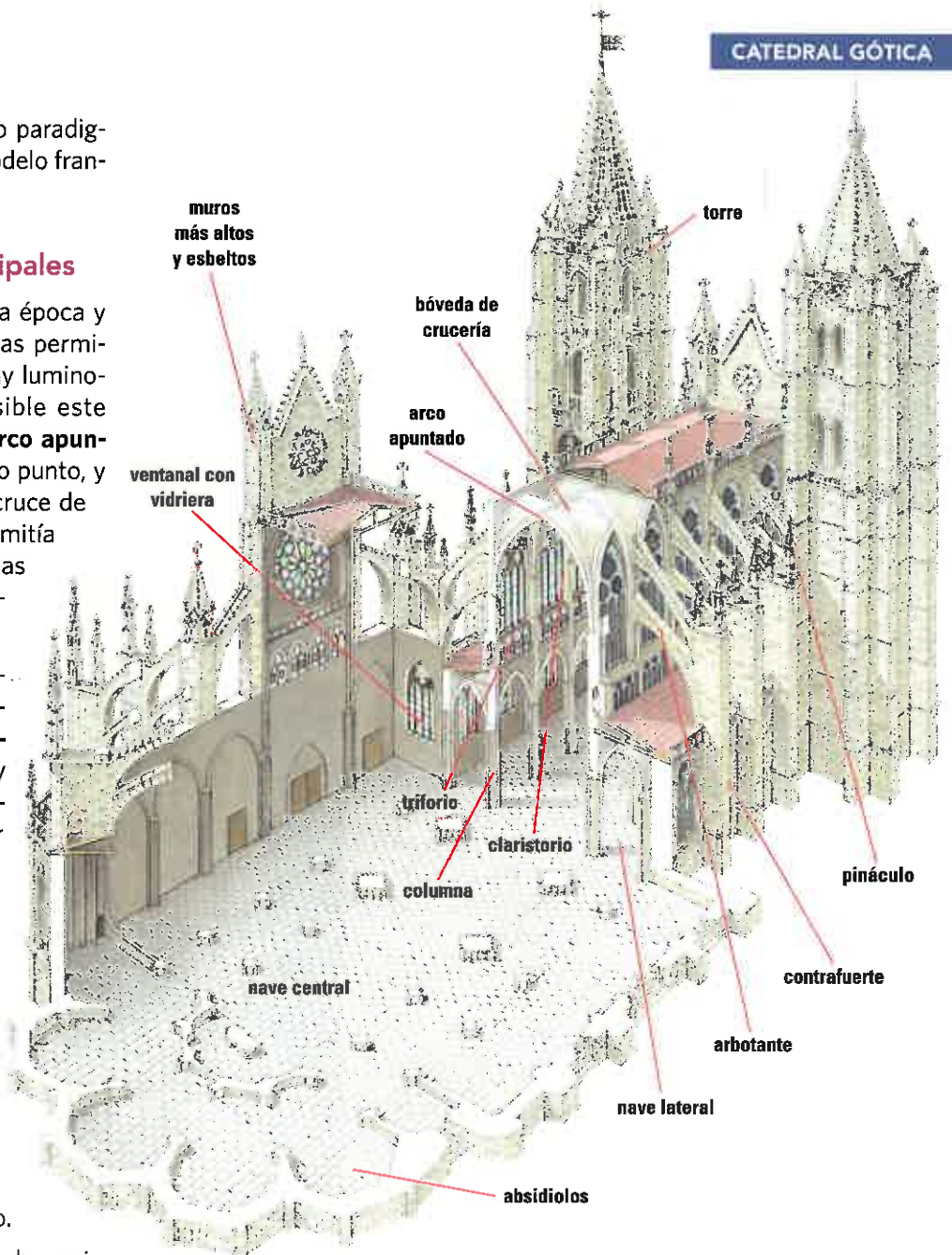
Gracias a esos dos elementos, los arquitectos pudieron abrir grandes ventanales, que fueron ornamentados con **vidrieras** de colores. La mayor altura y amplitud de las naves, junto con el aligeramiento de los muros, obligó a reforzar exteriormente la estructura del edificio. Esto se consiguió con un complejo sistema de **arbotantes** y contrafuertes que compensaban el peso de las bóvedas interiores.

En cuanto a la planta, la catedral gótica presenta una organización muy característica:

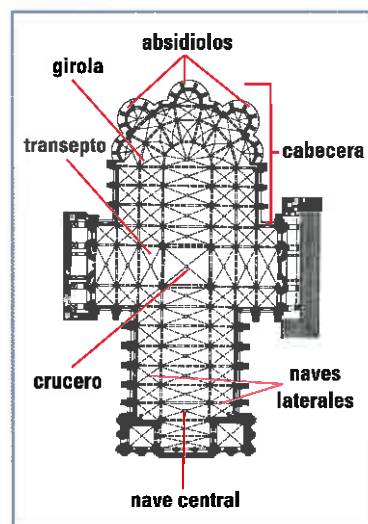
- Tres o cinco **naves** longitudinales; la central, más alta y más amplia.
- Cabecera** con un **transepto** más corto.
- Deambulatorio** o **girola**, circundado de capillas radiales.

El alzado interior se divide en tres niveles: las **arcadas**, que dan acceso a las naves laterales; el **triforio**, un pasadizo de estrechas arquerías, y el **claristorio**, un cuerpo superior con ventanales.

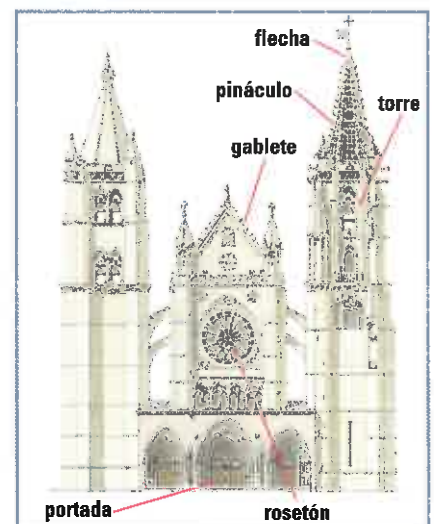
En el exterior, el elemento más destacado es la fachada occidental, flanqueada por dos altas torres. En su estructura se distinguen generalmente varias franjas horizontales superpuestas. En la parte inferior, y correspondiéndose en número con las naves interiores, se hallan las **portadas**, decoradas con una rica ornamentación escultórica. Encima de las portadas, y no siempre en el mismo orden, suele haber un cuerpo de arcadas, un gran rosetón y un triforio decorado con esculturas. Esta estructura, además, se repite en las fachadas del transepto.



PLANTA



ALZADO



Otros elementos destacados del exterior son la cubierta a dos aguas que cubre las bóvedas interiores, y el **cimborrio** que en ocasiones corona el crucero. Son, asimismo, características las agujas y **pináculos** de forma piramidal o cónica que coronan la cima de las torres, y los **gables** o acabados en punta a modo de frontón, que acentúan la verticalidad de los edificios.

En la evolución de la arquitectura gótica es preciso diferenciar entre los **edificios religiosos** (principalmente las catedrales) y los **edificios civiles**, que adquirieron cada vez mayor importancia como consecuencia del gran desarrollo de la sociedad civil a partir de los siglos XII y XIII, cuando las ciudades se convirtieron en grandes centros sociales, políticos y económicos.

### Edificios religiosos

En un primer momento, la reforma monástica de la Orden del Císter, en el siglo XII, fomentó la pobreza y el ascetismo. Las características constructivas de los monasterios del Císter muestran la transición del Románico al Gótico, en la que se configura un estilo propio, un **gótico primitivo**, el **cisterciense**, con arcos apuntados y bóvedas de crucería, basado en unos principios de austeridad que provocaron la prohibición de incorporar pórticos con esculturas, vidrieras de colores y pinturas a los edificios. Son ejemplos característicos de este estilo los monasterios de *Santa María de Huerta*, en Castilla, y *Santes Creus* y *Poblet*, en Cataluña.

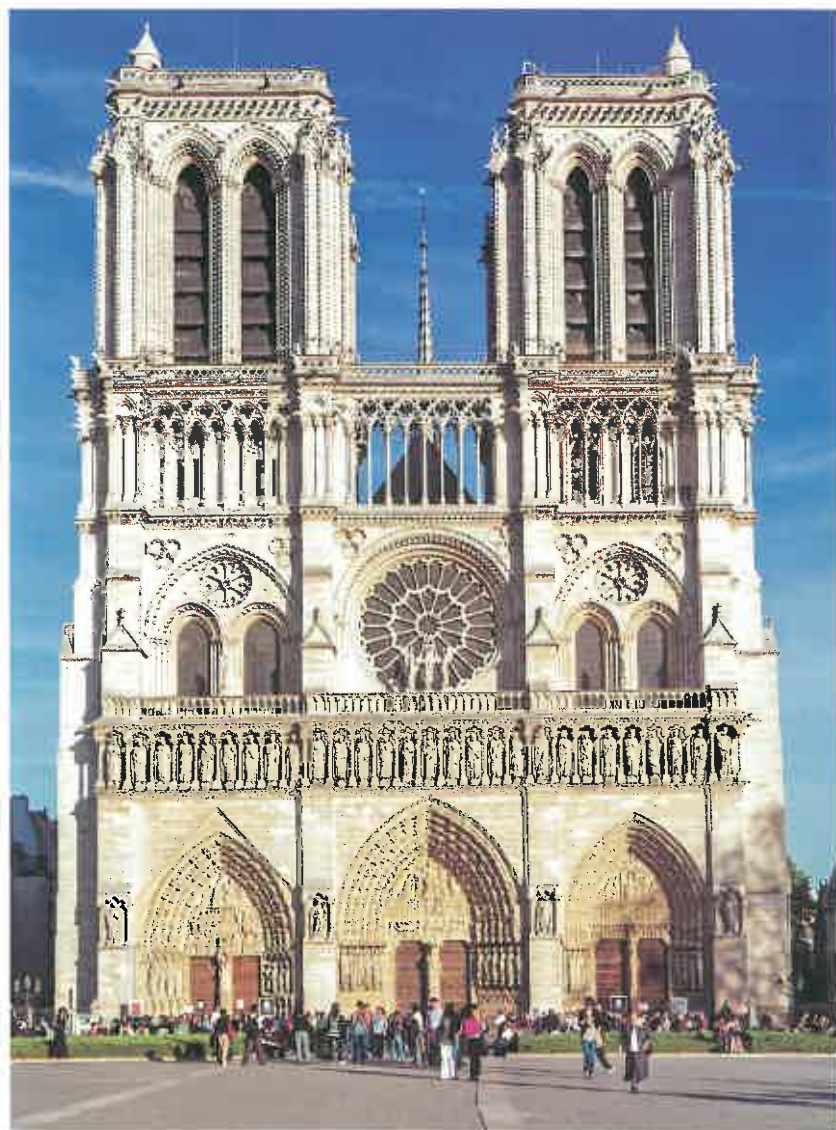
Hacia la segunda mitad del siglo XII, en el norte de Francia empezaron a surgir las primeras catedrales góticas, que configuran el modelo llamado **gótico clásico** o **francés**. Este modelo da una gran importancia a la verticalidad del edificio y a la luminosidad del interior. La *catedral de Notre-Dame de París* y las de *Chartres* y *Reims*, del siglo XIII, son los principales ejemplos de la arquitectura del Gótico francés.

Este modelo fue seguido en Castilla -*catedrales de Burgos* y *de León* (Ficha 42)- y en Inglaterra y Alemania. En este último país se potenció de manera especial la verticalidad; constituye un magnífico ejemplo la *catedral de Colonia*, cuyas torres alcanzan una altura aproximada de 156 m.

En Francia, a mediados del siglo XIII, la obsesión por la altura dio paso a un notable aligeramiento de las catedrales, que permitió reducir el grueso de los muros y ampliar las superficies vidriadas, al tiempo que se potenciaban la tracería y los vitrales. Este estilo, conocido con el nombre de **gótico radiante**, tuvo en la *Sainte-Chapelle de París* su máximo exponente.



Refectorio del monasterio de Santa María de Huerta (siglo XIII), Soria. Destaca la pureza arquitectónica cisterciense, sin decoración, y el púlpito con su acceso en el muro.



Catedral de Notre-Dame de París (siglos XII-XIII), Francia. Es el prototipo gótico más conocido. Posee cinco naves con bóvedas sexpartitas, girola y crucero. La fachada presenta un triple pórtico, friso con estatuas, rosetón, ventanas, arquería y torres.



Las imágenes muestran la diversidad del Gótico: modelo radiante, vertical y ligero en la *Sainte-Chapelle de París* (siglo XIII), a la izquierda, y predominio de la horizontalidad y el mármol de colores en la *catedral de Siena* (siglo XIII), arriba.



*Catedral de León* (siglo XIII). Es el edificio en el que mejor se observa el más puro estilo francés. Presenta tres naves, crucero y girola, con una cabecera muy grande. Sus vitrales son de los mejores de Europa y proporcionan una iluminación de gran belleza.

Posteriormente, en los siglos XV y XVI, la tracería –decoración con motivos geométricos–, las bóvedas y la ornamentación se hicieron más complejas y generaron el llamado **gótico flamígero**, cuyos motivos recuerdan las formas ascendentes de las llamas.

En **Italia** nunca se aceptó el modelo francés. Y aunque en sus iglesias podemos encontrar arcos apuntados, gabletes o pináculos, ello no supuso más que una mera influencia formal en la transición de la arquitectura italiana del Románico al Renacimiento. Las construcciones italianas, que recogen la tradición clásica y bizantina, se caracterizan por el uso de cubiertas de madera y de muros anchos y robustos que no necesitan soportes externos.

El exterior de las catedrales italianas presenta un inconfundible revestimiento de mármol de colores, decorado con relieves, con esculturas exentas y mosaicos dorados y, siguiendo la tradición, con el baptisterio y el característico campanario (*campanile*) separados físicamente de la catedral.



Detalle de los pináculos de la *catedral de León*. Los pináculos tienen esencialmente una función decorativa que potencia la sensación de verticalidad del edificio.

En la segunda mitad del siglo XIII surgió en el sur de Francia, concretamente en la *catedral de Albi*, un modelo conocido como **gótico meridional**, que tuvo una gran influencia en Cataluña.

Durante los siglos XIV y XV, la riqueza de la **Corona de Aragón**, en un momento de expansión y de gran actividad económica, permitió la construcción de numerosos edificios góticos, tanto religiosos como civiles. La tradicional relación de la Corona de Aragón con los territorios del sur de Francia facilitó que cuando empezaron a levantarse iglesias y catedrales, se siguiese el modelo de Albi.

Este modelo potencia la línea horizontal y prefiere una nave única y amplia sin transepto. Los contrafuertes soportan la presión de las grandes bóvedas de crucería. Los muros interiores están despojados de decoración, mientras que en el exterior los elementos superfluos -pináculos y gabletes- se reducen a la mínima expresión. Destacan la *iglesia de Santa María del Mar* (Ficha 43), en Barcelona, y las *catedrales de Girona y Palma*.

En **Castilla**, el arte protorenacentista recibe el nombre de **gótico isabelino**, y una de sus principales muestras es el *monasterio de San Juan de los Reyes*, en Toledo (Ficha 44).



*Catedral de Sainte-Cécile* (siglos XIII-XV), Albi. Es un edificio de grandes dimensiones, a modo de fortaleza, construido en ladrillo. Presenta una única nave con capillas laterales y un elevado campanario.



*Catedral de Palma* (siglo XIV), Baleares. Es de tres naves sin girola. Las grandes dimensiones de la nave central explican los numerosos arbotantes y estribos del exterior.



*Palacio del Infantado* (siglo XV), Guadalajara. El patio ha conservado todo el esplendor del estilo gótico flamígero de la construcción inicial, con doble arquería de arcos conopiales mixtilíneos y decoración epigráfica o de inscripciones, leones y grifos.



Interior de las *Atarazanas* (siglo XIII), Barcelona. Se aprecia una sucesión de naves sostenidas por pilares de piedra, con una cubierta de doble vertiente en madera.



*Castillo de Bellver* (siglo XIV), Palma. Es el único en España de planta circular. Fue construido para albergar a los miembros de la corte de Jaime II. Consta de muralla, foso, torres y patio central con doble arquería de dos pisos.

## Edificios civiles

La arquitectura civil también tuvo mucha importancia en este periodo, principalmente a partir del siglo XIV. El empleo del arco apuntado y la bóveda de crucería facilitaban extraordinariamente los trabajos de construcción, permitiendo al mismo tiempo abarcar superficies cada vez mayores. Ello se tradujo en una gran versatilidad de soluciones arquitectónicas, que facilitaron la adaptación de la forma de los diversos tipos de edificios a las necesidades exigidas por la función a la que estaba destinado cada uno de ellos.

En líneas generales, el **gótico civil** siguió la misma evolución estilística que el religioso, pero complicó cada vez más las estructuras -arcos y bóvedas- y las ornamentaciones, aunque sin llegar a la complejidad de las catedrales. Los edificios civiles no incorporaron la acentuada verticalidad de las catedrales y se dio preferencia a la línea horizontal.

En España, entre los edificios de gótico civil, podemos destacar los *castillos de Manzanares el Real* (Madrid) y de *Bellver* (Palma), el *Palacio del Infantado* (Guadalajara), las *atarazanas de Barcelona* y *Sevilla* y las *lonjas de Valencia* (Ficha 45), *Barcelona*, *Alcañiz* (Teruel) y *Palma*.



*Lonja de Alcañiz* (siglo XV), Teruel. Presenta un amplio y elevado pórtico con tres grandes arcos apuntados. Esta estructura gótica tuvo ampliaciones en los siglos XVI y XVIII.



## 9.5 LA HUMANIZACIÓN DE LA ESCULTURA

La escultura gótica fue liberándose de la férrea sujeción y subordinación al espacio arquitectónico, aunque se mantuvo estrechamente ligada a la decoración de los edificios religiosos. Al igual que la arquitectura, la escultura gótica tuvo su origen en Francia, donde se esculpieron gran cantidad de obras durante los siglos XII y XIII.

Siguiendo la tradición románica, la escultura se convirtió en el principal elemento de ornamentación de las fachadas. Los tímpanos, las arquivoltas, las jambas, el dintel y el mainel o parteluz se poblaron de estatuas que representaban temas religiosos con cierta intencionalidad didáctica. Así se configuró lo que se ha dado en llamar **portada real**, cuyos mejores ejemplos se hallan en las *catedrales de Chartres y Reims* (Ficha 46).

En el interior de los templos, la decoración escultórica solo está presente en los relieves de los púlpitos y del coro.

Las figuras escultóricas de este periodo –originalmente policromadas– se humanizan a través de diferentes recursos:

- La estilización y redondeo de las líneas.
- La elegancia de los movimientos.
- La captación de un cierto naturalismo en los gestos y en la expresión de los rostros.
- Una preocupación por la corporeidad y volumetría de los ropajes y los cuerpos.

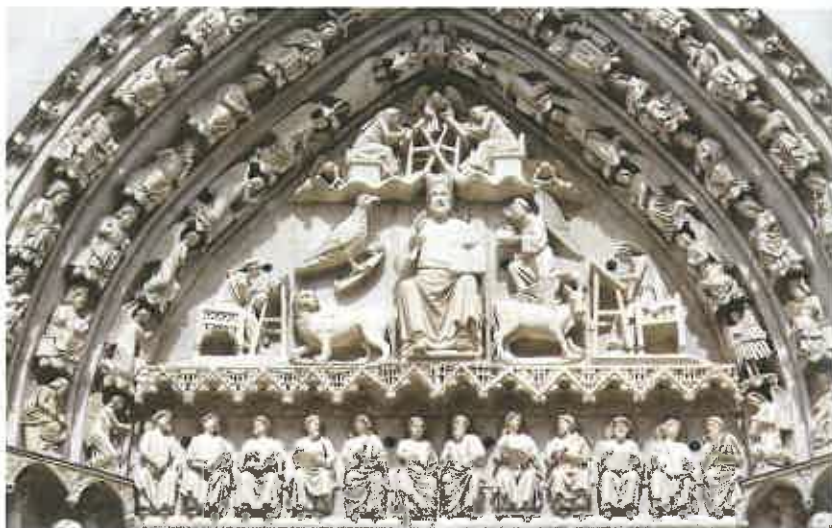
Paralelamente, también se empieza a advertir un marcado sentido narrativo en la composición y en las figuras. Las temáticas más recurrentes de la escultura en piedra fueron el Juicio Final, basado en el libro del *Apocalipsis*, y la Virgen María, que se convierte, gracias a la Orden del Císter, en la imagen simbólica de la Iglesia.

En este contexto, ya en el siglo XIII, proliferaron sustancialmente las esculturas exentas en las llamadas **estatuas columna** que decoraban las jambas y el parteluz de las portadas catedralicias. Se dio así el primer paso en el proceso hacia la independencia de la escultura respecto al marco arquitectónico.

Este proceso de independencia o autonomía de la escultura tuvo su desenlace durante el siglo XIV, principalmente de la mano del escultor francés Claus SLUTER. La escultura se hizo totalmente autónoma en el siglo XV, con la aparición de **retablos históricos** de carácter monumental y la proliferación de las **imágenes de devoción** exentas y los **sepulcros**.



Esculturas del pórtico de la catedral de Reims (siglo XIII). Las figuras se representan con realismo, tanto en los ropajes como en los gestos y los rostros.



Puerta del Sarmental (1240), en la portada sur de la catedral de Burgos. Las figuras de la *Maiestas Domini* y el tetramorfos (los cuatro evangelistas) tienen rasgos muy realistas y todavía se adaptan demasiado al espacio arquitectónico.



CLAUS SLUTER: *El pozo de Moisés* (1400), Musée Archéologique, Dijon. Las figuras de Moisés y de los demás profetas, plenamente naturalistas, son de gran volumen, corpulencia y majestuosidad.



El proceso de humanización de las imágenes religiosas durante el Gótico tiene su punto culminante en la escultura de la *Virgen Blanca* de la catedral de Toledo (siglo XIV).

Estas nuevas tipologías escultóricas que utilizaron materiales como madera, piedra o alabastro, policromados y dorados, tuvieron mucha difusión en Flandes, Castilla y Cataluña (Ficha 47). Tanto en los retablos como en los monumentos funerarios, con la figura del difunto o difunta en posición yacente u orante, se observa una preocupación por el realismo y un interés por la individualización de los rostros y por los detalles, además de una sobreabundancia de elementos decorativos, sobre todo en los talleres de artistas flamencos y germánicos. Estos elementos caracterizaron el último periodo del arte gótico.

Francia lideró, desde el principio, la evolución de la escultura gótica y fue un modelo ampliamente imitado en el resto de países europeos, excepto Italia. En este país, el trabajo escultórico, tradicionalmente desligado de la arquitectura, exhibió un rico lenguaje expresivo en obras exentas, en púlpitos de mármol y en puertas de bronce, que muestra un estilo inspirado en la Antigüedad clásica y con ciertas influencias bizantinas.

La singularidad de la escultura gótica italiana tuvo en Nicola PISANO y Giovanni PISANO, padre e hijo respectivamente, sus mejores representantes, junto a Andrea PISANO. Este, que no era pariente de los anteriores, realizó una obra cuyos planteamientos están considerados la antesala del Renacimiento florentino del siglo XV.



Sepulchro de don Martín Vázquez de Arce, el Doncel de Sigüenza (siglo XV), atribuido a Sebastián de Almonacid. La tristeza y la melancolía de la figura del Doncel reflejan un realismo que anuncia el final de la Edad Media.



ANDREA PISANO: Paneles de la puerta sur del Baptisterio de Florencia (1330-1336). Los fondos arquitectónicos y paisajísticos que enmarcan estas dos escenas de la vida de san Juan Bautista anuncian los principios estilísticos del Renacimiento.



GIOVANNI PISANO: Púlpito de la iglesia de Sant'Andrea (1300), Pistoia. Pisano esculpió cinco relieves con escenas de la infancia de Jesús, la crucifixión y el Juicio Final.

## 9.6 LA DIVERSIDAD PICTÓRICA

Durante el periodo gótico, el desarrollo de las **vidrieras** supuso el abandono progresivo de la pintura mural al fresco, tan utilizada en el Románico. Con ellas se conseguía iluminar y dar color al interior de los templos. Además, se generalizó la técnica de la **pintura sobre tabla**, que podemos contemplar en los **retablos**.

Paralelamente, también adquirió una gran difusión la **miniatura**. Aunque este arte se realizaba al principio exclusivamente en los monasterios, poco a poco, y a raíz de la gran demanda de textos ilustrados de las universidades y las escuelas catedralicias, se empezó a producir en talleres especializados que estaban ubicados en las ciudades.

Los temas tratados por la pintura gótica fueron básicamente religiosos, con una especial preferencia por las representaciones de las vidas de Jesús y María, y por los episodios narrados en los Evangelios apócrifos y en la hagiografía (vidas de santos), cuya principal fuente literaria fue la *Legenda sanctorum* de Santiago DE LA VORÁGINE. Gradualmente, también se introdujo la temática profana, en la que destacó el retrato.

La pintura gótica se caracterizó, en líneas generales, por la plasmación de un canon y unas proporciones naturales, con una gran expresividad facial y gestual en las figuras. Además, la captación de la luz empezó a utilizarse para el modelado de los cuerpos, y el marco espacial de las composiciones se fue definiendo, cada vez más, por medio de arquitecturas y paisajes que ganaron terreno al atemporal fondo dorado de las pinturas bizantinas y románicas.

En cuanto a la técnica, hay que destacar el uso de la pintura al temple, el fresco (Italia), así como la **pintura al óleo**, que ya se conocía y que se generalizó a partir del siglo XV en Flandes, gracias a los hermanos VAN EYCK, que consiguieron llevarla a una gran perfección. Esta técnica permite superponer finas capas de pintura y realizar los detalles, la transparencia del color y los efectos de la luz con más precisión y naturalismo.

A lo largo del periodo gótico se pueden distinguir cuatro estilos, marcados no solo por la evolución cronológica, sino también por la geografía: estilo **francogótico**, estilo **italogótico**, estilo **internacional** o cortesano y estilo o escuela **flamenca**.

JAN VAN EYCK: *Virgen del Canónigo Van der Paele* (1436), Museo Groeninge, Brujas. Fragmento del retablo realizado al óleo, que conforma una de las grandes joyas del pintor flamenco.



Vitales de la catedral de Chartres (siglo XIII). Gracias a la luz solar, los vitrales reflejan en el interior del templo las figuras llenas de colorido que los decoran.



Un libro de horas es un libro devocional ilustrado con miniaturas, que son un exponente muy valioso de la pintura medieval. Este ejemplar manuscrito del siglo XV contiene una escena de la Visitación de María a Isabel en una página ricamente decorada.



### Estilo francogótico o lineal (finales del siglo XII-siglo XIII)

Nacido en las cortes francesas de París y Borgoña, muestra una clara influencia del arte de las vidrieras y de la miniatura, y se caracteriza por un predominio muy acusado de la línea sobre el color.

Las figuras presentan menos hieratismo que las del Románico, aunque continúan siendo figuras sin volumen. Únicamente el grueso trazo negro que perfila el contorno de personas y objetos, y que recuerda el emplomado de las vidrieras, ayuda a resaltar los motivos representados sobre un fondo que, muy a menudo, aún es dorado o monocromo. Estas características se aprecian en el retablo anónimo español de *San Cristóbal*.

Además, destacan las vidrieras de la *Sainte-Chapelle* en París, las vidrieras de la *catedral de León* en España y las de la *catedral de Canterbury* en Inglaterra.

### Estilo italogótico (1250-1400)

El estilo iniciado en Italia, como herencia del arte bizantino –monumentalidad, simetría y hieratismo– fue mezclándose con un cierto naturalismo. El resultado fue una pintura de colores claros, con predominio de la línea curva y sinuosa, la búsqueda de volumen en las figuras y la voluntad comunicativa a través del gesto y la mirada. Aparecieron los primeros ejercicios de perspectiva y se combinaron fondos dorados con decoraciones arquitectónicas o paisajísticas muy simples.

La producción del estilo italogótico estuvo dividida en dos centros artísticos: Siena, donde destacó Duccio y Simone Martini; y Florencia, donde sobresalieron Cimabue y Giotto (Ficha 48), cuyas obras se han considerado las manifestaciones más tempranas del Renacimiento. En la península Ibérica, Ferrer Bassa y Pere Serra destacaron en la Corona de Aragón.

Duccio di Buoninsegna: *Madonna Rucellai* (1285), Gallerie degli Uffizi, Florencia. La delicadeza en las formas y el alargamiento de las manos son dos de las características que definen el estilo de este autor.



GIOTTO DI BONDONE: *Resurrección de Lázaro* (1305), Cappella degli Scrovegni, Padua. Giotto rompe con la tradición y da volumen, expresividad y dramatismo a las figuras. Además, capta el paisaje y la perspectiva.



Retablo de *San Cristóbal* (c. finales del siglo XIII), Museo del Prado, Madrid. Las figuras que integran el retablo presentan las características del estilo francogótico.

## Estilo internacional o cortesano (1375-1425)

Desarrollado en el ambiente de las cortes europeas, este tipo de pintura supo equilibrar la estilización propia del Gótico lineal francés con el sentido naturalista desarrollado por los pintores italianos. El resultado de esta conjugación fue una combinación brillante de formas y figuras aristocráticas elegantes, con detalles naturalistas delicados y anecdóticos, presentados en una alternancia o mezcla de fondos dorados y ambientaciones paisajísticas, junto con una gran predilección por la intensidad cromática.

Algunos de los artistas más destacados de este estilo fueron el italiano GENTILE DA FABRIANO, los hermanos LIMBOURG (miniaturistas franceses) y el flamenco Robert CAMPIN. En la península Ibérica cabe citar, entre otros, a Ramón DE MUR, Lluís BORRASSÀ, Bernat MARTORELL y Nicolás FRANCÉS.



RAMÓN DE MUR: *Virgen de la leche* (1417), MNAC, Barcelona. En esta obra todo es ondulación y movimiento, como puede verse en el manto de la Virgen y en las actitudes de los ángeles músicos.

ROBERT CAMPIN o MAESTRO DE FLÉMALLE: *Desposorios de la Virgen* (1425), Museo del Prado, Madrid. Uno de los iniciadores de la escuela flamenca muestra la influencia miniaturista en el gusto por el detalle.



HERMANOS LIMBOURG: *Adoración de los Reyes* (1416), en el libro *Muy ricas horas del duque de Berry*, Musée Condé, Chantilly. Las iluminaciones o ilustraciones son cuadros en miniatura de gran elegancia, colorido y paisaje de fondo.





JAN VAN EYCK: Retablo de la *Adoración del cordero místico* (1432), catedral de Saint-Bavon, Gante. En esta obra quedan reflejadas las bases de la escuela flamenca: pintura al óleo, perspectiva lineal, detallismo, colorido, elegancia y simbolismo.



LLUÍS DALMAU: *Virgen de los Consellers* (1443-1445), MNAC, Barcelona. El retablo es una pieza esencial de la pintura gótica catalana. Tiene un valor histórico sin precedentes en España hasta ese momento, por aparecer los miembros del Consejo de Ciento con sus propios rasgos fisonómicos.

BARTOLOMÉ BERMEJO: *Santo Domingo de Silos* (1474-1477), Museo del Prado, Madrid. El gusto por el detalle queda muy bien reflejado en el realismo y la minuciosidad del trono y de la capa del santo.

## Estilo o escuela flamenca (siglo XV)

Esta escuela, que se desarrolló fundamentalmente en los Países Bajos y Flandes, derivó técnicamente del Gótico internacional. El perfeccionamiento de la pintura al óleo permitió a los artistas flamencos representar la realidad con un grado excepcional de detallismo y obtener una luminosidad hasta entonces inalcanzada.

La ausencia generalizada de movimiento y el uso de un fuerte simbolismo son también rasgos destacados de esta escuela. En cuanto a las temáticas, son características la mezcla de temas religiosos y profanos y un gran interés por el retrato.

El artista más importante fue Jan VAN EYCK, autor, junto a su hermano Hubert, del famoso retablo de la *Adoración del cordero místico*. JAN VAN EYCK, considerado un gran retratista, mostró en sus telas una minuciosidad extraordinaria (Ficha 50). También destacó Rogier VAN DER WEYDEN, cuya obra se caracteriza por la captación de las emociones de los personajes (Ficha 49). En la península Ibérica, la tradición flamenca estuvo bien representada por pintores como Fernando GALLEGO, Bartolomé BERMEJO, Jaume HUGUET y Lluís DALMAU.

Mención aparte merece EL BOSCO, un artista singular que, siguiendo la técnica minuciosa del arte flamenco, pintó temas a medio camino entre el mundo real y el mundo onírico (Ficha 51). Su obra ha sido considerada una prefiguración de la pintura surrealista.



## 9.7 LA INDUMENTARIA

Desde la caída del Imperio romano y durante la mayor parte de la época medieval, se generalizó el uso de la **túnica larga con mangas** como la indumentaria típica del cristianismo. Esta prenda, simple y uniforme, derivaba de la túnica romana pero no ceñía el cuerpo sino que lo hacía desaparecer bajo los ropajes anchos.

Las túnicas se solían confeccionar con paño de lana o más raramente con lino, y, a partir del siglo XII, se empezó a utilizar el algodón. En aquella época, una prenda de vestir era un bien de primera necesidad y se conservaba el mayor tiempo posible remendándolo cuantas veces fuera necesario.

Durante todo el siglo XIII, la indumentaria civil se mantuvo muy unificada en Occidente, de manera que el ideario cristiano utilizó este aspecto como una de las maneras de diferenciarse del no-cristiano. La tipología de los vestidos era casi la misma en las distintas clases sociales. Los ricos y los pobres tan solo se diferenciaban por la calidad de la ropa y del tinte, así como por el largo de la túnica, más corta en las clases humildes.

Para protegerse de las inclemencias del tiempo se superponían distintas prendas. Se colocaba en primer lugar una **camisa o primer vestido**, largo hasta las rodillas en el caso de los hombres, y hasta los pies en el caso de las mujeres. Encima se colocaba una **túnica principal con manga larga**, llamada **brial**, de forma recta y estrecha. En general, los hombres llevaban el brial más corto y tapaban sus piernas con unos calzones parecidos a las actuales medias, que sujetaban con ligeros atados a un cinturón.

Sobre el brial se colocaba un **pellote**, o **sobrevesta**, sin mangas cuyos bordes podían estar ricamente bordados de pelo de armiño. En el traje militar, esta prenda se ponía por encima de la cota de malla y solía estar bordada con el escudo de armas de la persona que lo llevaba. Encima de la sobrevesta se colocaba la **clámide**, una capa ancha inspirada en el manto griego que se llevaba por encima de los hombros, abrochada con una fíbula.

En lo que respecta a los **accesorios**, estos tenían una simbología importante. Los **guantes**, por ejemplo, significaban poder y autoridad, hasta el punto de que la persona que llevara los del soberano podía hablar en su nombre.

El calzado también tenía una simbología social, especialmente las denominadas **polainas**, un calzado de cuero parecido a unas zapatillas y con la punta más o menos afilada. Por las diferentes



Tanto hombres como mujeres llevaban una túnica larga, sobrevesta y capa. *Estatuas del conde Ekkehard y de la condesa Uta (siglo XIII), catedral de Naumburgo, Alemania.*



La indumentaria popular se componía de una túnica corta, capa y caperuza. *Figuras de pastores de la catedral de Notre-Dame de Chartres (c. 1150), Francia.*



En el *frontal de altar de Sant Vicenç d'Espinelves (c. 1187), Girona*, se puede ver a los Reyes Magos ataviados con una clámide y unas medias sujetadas con ligeros.



Guantes que usó Federico II, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y rey de Sicilia (1220), en su coronación. Están ricamente decorados con exuberantes incrustaciones de perlas, esmalte, bordados y piedras preciosas.

medidas y adornos de las polainas se podían distinguir las jerarquías sociales: cuanto más larga era la punta, más elevado era el estatus social del que las llevaba.

A finales de la Baja Edad Media, con el desarrollo de las ciudades se produjeron cambios fundamentales que influyeron en la indumentaria. La clase burguesa emergente que poseía cada vez más poder económico y adquisitivo, quiso emular el estilo y los lujos de la clase aristocrática. Como consecuencia de ello, la monarquía promulgó toda una serie de leyes suntuarias que limitaban la cantidad de sedas, terciopelos e incluso botones que cada clase social debía llevar.

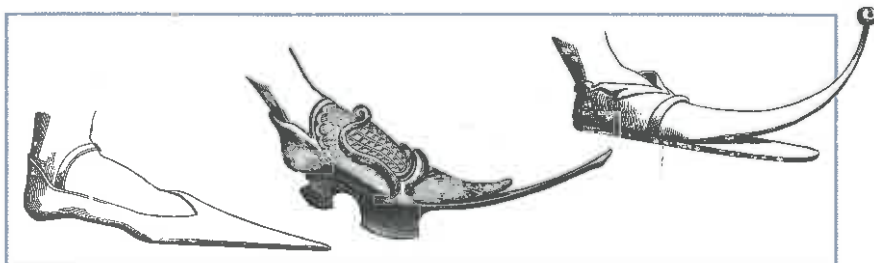
A partir de aquel momento, surgió un gusto individual y un afán por la novedad, y el vestido uniforme empezó a cambiar y cayó en desuso. Todo ello se acentuó con los avances del patronaje y las técnicas de confección, dando paso al traje ajustado que cambió radicalmente las siluetas masculina y femenina.

A mediados del siglo XIV, la nueva silueta masculina se caracterizaba por el traje corto y ajustado compuesto principalmente por una chaquetilla con mangas denominada **jubón** y unas calzas que cubrían toda la pierna. Las túnicas largas masculinas quedaron relegadas, a partir de entonces, a los hombres de letras, los magistrados y el clero. Por tanto, a partir de este momento existió una gran diferencia entre el traje corto civil y el traje largo religioso.

Fue en esta época cuando el vestido masculino se diferenció claramente del femenino: el hombre adoptó definitivamente una prenda bifurcada en la parte inferior que le permitía total libertad de movimiento, mientras que la mujer seguía tapándose las piernas con un vestido largo hasta los pies.

Por otra parte, el vestido femenino también se hizo más ajustado en la parte del torso, con profundos escotes en forma de "V" que ponían énfasis en la estrechez de la cintura. La silueta alargada se acentuó aún más con unos **tocados alargados en forma de cono** llamados **hennin**, que remiten a las alturas de los torreones de las catedrales góticas.

Escena medieval en la que se aprecia el cambio en la indumentaria: prendas bifurcadas masculinas y vestido largo femenino. Ilustración del *Roman de la Violette* (siglo XIII), Bibliothèque Nationale de France, París.



Grabados de diferentes tipos de polainas, correspondientes a los siglos XIV y XV. La utilización de punteras tan puntiagudas fue decayendo, debido a su incomodidad, y se dio paso a un calzado de puntera más ancha y cuadrada.



Fragmentos de pinturas que muestran dos mujeres tocadas con un **hennin** de pico (HANS MEMLING, izquierda) y de forma truncada (ROGER VAN DER WEYDEN, derecha).





## 9.8 LA MÚSICA PROFANA Y EL ARS NOVA

En el siglo XI, y sobre todo en el XII, empieza a escribirse y desarrollarse la música profana, fruto de un proceso de secularización que dio lugar, en diferentes regiones europeas y dentro de ambientes cortesanos, a la aparición de una **poesía lírica** escrita en lengua vernácula.

La interpretación de esta música corría a cargo de los **trovadores**, los **troveros**, los **minnesinger** y **meistersinger** -que desarrollarán el movimiento trovadoresco en Alemania- y los **goliardos**, clérigos que compusieron canciones profanas de carácter satírico en latín. Los **juglares** también tuvieron un papel muy importante a la hora de difundir esta música, porque viajaban y actuaban en pueblos, cortes y monasterios e interpretaban esta música en sus espectáculos.

El **movimiento trovadoresco** nació en la región de la Provenza y se extendió por todo el sur de Francia e incluso por Cataluña durante los siglos XII y XIII, aunque el primer trovador conocido, **Guillermo IX de Aquitania**, ya estaba en activo a finales del siglo XI. La principal forma poética era la **cançó** o **chanson** -según se tratase de **troveros**- cuya temática era fundamentalmente el amor cortés, aunque también las había de carácter satírico, como el **sirventés**. Se solía interpretar con acompañamiento instrumental, aunque la notación tan solo indicaba la melodía y el texto.

En Castilla se desarrollaron las cantigas, una composición poético-musical en galaicoportugués. De la ingente cantidad de cantigas conocidas tan solo se conserva la música de seis, atribuidas al juglar Martín CÓDAX DE VIGO, y la colección de unas cuatrocientas *Cantigas a Santa María*, escritas durante la segunda mitad del siglo XIII bajo la dirección de ALFONSO X EL SABIO.

La música francesa del siglo XIV se conoce como **Ars Nova**, debido a un tratado así titulado de Philippe DE VITRY -uno de sus principales compositores- escrito en 1321. En este periodo, también destaca la producción musical y literaria de Guillaume de MACHAUT, que incluye tanto música religiosa como profana. Compuso la primera misa completa de autor conocido, la *Misa de Notre-Dame*, y también canciones **profanas**: **ballades**, **rondeaux** y **virelais**.

La forma predilecta de los compositores italianos de la primera mitad del siglo XIV es el **madrigal**. Los principales compositores son Jacopo da BOLOGNA y Francesco LANDINI. Destaca la obra teórica de Marchetto de PADUA (c. 1274-1319).



Los juglares tocaban instrumentos muy variados para acompañar las historias que contaban. Miniatura del siglo XI de un manuscrito alemán.



*Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio (siglo XIII), Biblioteca de El Escorial, Madrid. La proliferación de las miniaturas, gracias al aumento de la demanda, contribuyó a la evolución del dibujo, el color y el detalle.



Escena medieval que representa un banquete con concierto, en honor de una dama. La ilustración procede de un manuscrito de la obra *El remedio de la Fortuna* (siglo XIV) de GUILLAUME DE MACHAUT.

## 9.9 EL TEATRO MEDIEVAL

Se entiende por *teatro medieval* un conjunto de textos y de prácticas escénicas que se desarrolló en toda Europa entre la caída del Imperio romano y el Renacimiento.

Para huir de la grave crisis que se vivía en las ciudades ocasionada por el derroche económico que supuso la expansión de Roma, la población se refugió en las montañas y en zonas alejadas de los núcleos urbanos. Fue allí donde la Iglesia cristiana empezó a encontrar cada vez más adeptos y a difundir sus dogmas de fe. Así, los grandes templos y lugares de reunión social de las ciudades —termas, circos, anfiteatros— empezaron a caer en desuso y se erigió un nuevo espacio de congregación: la **basílica**. Las celebraciones cristianas que se llevaron a cabo en las primeras basílicas contenían una importante dosis de teatralidad.

Los primeros filósofos cristianos criticaban duramente los espectáculos, pues pensaban que atentaban contra la moral. Por ello, los espectáculos paganos fueron perseguidos y sistemáticamente prohibidos. Así, durante la época medieval, no hubo teatro como se conocía en épocas anteriores, sino un conjunto de prácticas teatrales que iban desde la celebración de la eucaristía en las primeras iglesias hasta el teatro de calle de los juglares. Por ello, se puede hablar de un teatro de carácter **religioso** y otro de carácter **profano**.

En el teatro religioso, todas las obras teatrales se llevaban a cabo en el interior de las iglesias y basílicas y eran los propios sacerdotes los que interpretaban los papeles de las historias bíblicas. Las artes escénicas ayudaban a la difusión del cristianismo, cuyo mensaje, tanto por lengua como por contenido, solo estaba al alcance del clérigo. Los textos de este tipo de teatro eran sencillos, eficaces y cortos, no así las representaciones, cada vez más espectaculares.

Fuera del contexto religioso, se encuentran las representaciones llevadas a cabo por juglares, trovadores, funambulistas, bufones, etc. Era una especie de popurrí de artistas donde cada uno hacía lo que mejor se le daba. Como repertorio, los juglares solían elegir fragmentos de grandes hazañas de caballeros, los **cantares de gesta**, cuyo recitado era representado ante el público. Este iba memorizando las escenas a base de oír las y así se constituyó el romancero, que es la tradición de difusión oral de estas historias. En España, uno de los cantares de gesta más famosos fue el *Cantar de Mio Cid*, inspirado en el caballero Rodrigo Díaz, y en Europa triunfó la *Canción de Roldán*, de origen francés y escrito en el siglo XI.



HUGO VAN DER GOES: *La adoración de los pastores* (c. 1480). Se cree que esta obra pudo estar inspirada en el *Officium pastorum*, un texto breve litúrgico; los profetas Isaías y Jeremías levantan unas cortinas a modo de escena teatral.



En el drama lírico del *Misterio de Elche* se representa la ascensión de la Virgen María al paraíso. Se trata del único ejemplo vivo de teatro lírico primitivo, que se lleva a cabo tal y como fue concebido en la Edad Media.



Estas miniaturas recogen escenas de las hazañas de dos de los grandes protagonistas de los cantares de gesta. A la izquierda, Rodrigo Díaz en una representación del siglo XIV, y a la derecha, Roldán, en una representación del siglo XIII.



## FICHA TÉCNICA

**Edificio:** Catedral de León.**Autores:** Enrique de Burgos (fallecido en 1277) y Juan Pérez.**Cronología:** 1255-1300.**Tipología:** catedral.**Materiales:** piedra, hormigón y vidrio.**Estilo:** gótico.**Localización:** León.**Descripción formal**

La fachada occidental que da acceso al recinto consta de: una triple portada ojival, un triforio, un gran rosetón y, finalmente, un gablete flanqueado por dos pináculos. Separadas de este cuerpo se levantan dos torres de planta cuadrada de más de 60 m de altura, también coronadas por pináculos.

Los muros laterales están seccionados por contrafuertes y arbotantes con pináculos, que recogen el peso de la bóveda de la nave central y permiten abrir numerosos ventanales en los espacios intermedios.

El interior presenta una **planta basilical cruciforme** de tres naves con una cabecera formada por el transepto, también de tres naves, y un ábside con deambulatorio, donde se abren cinco capillas radiales. Debido a la escasa longitud de los tramos de la nave central, la catedral presenta una cabecera muy grande (**macrocefalia**).

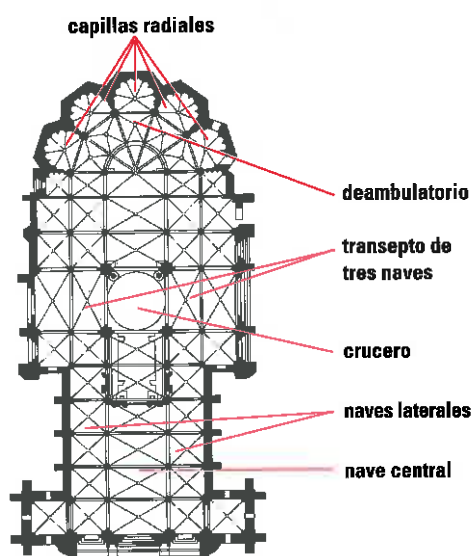
El interior acoge 230 ventanales apuntados que, junto a los rosetones de las portadas, suman más de 1200 m<sup>2</sup> de **vidrieras policromadas** que aportan una gran luminosidad. El techo, a 30 m de altura, se cierra con una bóveda de crucería.

**Entorno e integración urbanística**

La catedral domina con autoridad todo el espacio urbano. Esta independencia visual se consiguió derribando hacia 1880 una serie de edificaciones coetáneas. La majestuosidad y la magnificencia que todavía hoy conserva el conjunto debía causar un gran impacto en la época.

**Función, contenido y significado**

Bajo la advocación de la Virgen de Regla, la *catedral de León* se encuentra en la ruta del Camino de Santiago. Es un importante centro de peregrinación.



## MODELOS E INFLUENCIAS

La *catedral de León* es, junto con la catedral de Burgos, el modelo más representativo de la arquitectura gótica afrancesada en Castilla. La planta es, prácticamente, una copia reducida de la planta de la catedral de Reims.

La fachada principal presenta una clara influencia formal de la catedral de Chartres, evidente en la decoración escultórica, en la que sobresale la Virgen Blanca en el parteluz de la puerta central de la portada sur del transepto. También muestra la herencia del estilo septentrional francés en lo que respecta al arte de la vidriera. Ejemplo de ello son las **vidrieras de la Sainte-Chapelle**.

Vidrieras de la Sainte-Chapelle, París (1242-1248).





## FICHA TÉCNICA

**Edificio:** Basílica de Santa Maria del Mar.

**Autores:** Berenguer de Montagut y Ramon Despuig.

**Cronología:** 1329-1384.

**Tipología:** iglesia.

**Materiales:** piedra y vidrio.

**Estilo:** gótico.

**Localización:** Barcelona.

## MODELOS E INFLUENCIAS

Santa Maria del Mar recoge la tradición arquitectónica gótica catalana del siglo XIII, que concretaba su propuesta en el sentido racional de las proporciones de los elementos arquitectónicos y la austeridad decorativa.

Este modelo en el que se utiliza la planta de salón, tuvo una gran influencia, por ejemplo, en la **catedral de Palma**, donde a mediados del siglo XIV intervino Berenguer de Montagut, que ensanchó el espacio interior entre naves y levantó unas columnas octogonales muy parecidas a las de la iglesia barcelonesa.



Catedral de Palma, Mallorca (1229-1601).

## Descripción formal

El exterior de *Santa Maria del Mar* presenta un aspecto robusto con predominio de **líneas horizontales**. Se estructura en tres niveles superpuestos y en tres cuerpos, que se corresponden con las naves laterales y la nave central, sostenidas por **anchos contrafuertes**.

La fachada de la nave central se divide en dos niveles en el plano horizontal. El cuerpo inferior está dominado por una gran portada, coronada por un gablete y una decoración escultórica discreta en el tímpano y en los laterales. En el nivel superior domina el gran rosetón de tracería flamígera del siglo XV, acompañado por dos poderosos contrafuertes coronados por pináculos.

El interior del templo, cubierto por una bóveda de crucería, presenta una **planta de salón con tres naves**, separadas por ocho esbeltas columnas octogonales que dividen el espacio longitudinal en cuatro tramos. El presbiterio, definido por un se-

micírculo formado por ocho columnas, está rodeado por un deambulatorio o girola, con nueve capillas radiales, creado a partir de la prolongación de las dos naves laterales.

En estas naves se abren 22 capillas dispuestas sin continuidad, que llenan el espacio que dejan los contrafuertes.

La ausencia de transepto, el número reducido de columnas, la ornamentación escasa y la poca diferencia de altura entre la nave central y las laterales consiguen crear un espacio muy amplio, vertical y diáfano. A ello contribuye la iluminación natural del interior de la basílica, que se obtiene gracias a las numerosas ventanas abiertas en los muros y a los óculos situados entre la cubierta de la nave central y las naves laterales.

## Entorno e integración urbanística

*Santa Maria del Mar* está situada en el barrio barcelonés de La Ribera. En la Edad Media, el entorno monumental de *Santa*

*Maria* estaba compuesto por una serie de edificios situados entre la iglesia y la muralla de Mar, de los cuales solo se ha conservado, parcialmente, la Lonja.

## Función, contenido y significado

La edificación de *Santa Maria del Mar* se inscribe en el proceso de expansión urbana y de intensa actividad constructiva que experimentó la ciudad de Barcelona durante el siglo XIV.

En el mismo lugar había existido un templo (*Santa Maria de les Arenes*), que había estado consagrado a la devoción mariana y que, con el desarrollo de la ciudad, se fue quedando pequeño.

Gracias al crecimiento económico derivado de la expansión catalana por el Mediterráneo, en el siglo XIV se pudo construir un nuevo templo en el mismo emplazamiento. Según la leyenda, en el lugar donde se levantó el templo había sido enterrada, en el siglo IV, santa Eulalia, patrona de Barcelona.



### Descripción formal

Obra maestra del Gótico isabelino, fue construida para la Orden Franciscana por encargo de los Reyes Católicos, y Juan GUAS fue su arquitecto.

El interior de *San Juan de los Reyes* se articula en una planta de nave única, dividida en cuatro tramos cubiertos con bóvedas de crucería, con capillas laterales a cada lado, un espacioso crucero que no sobresale en planta aunque destaca en altura con el gran cimborrio octogonal apoyado en cuatro trompas, y una cabecera poligonal.

### Entorno e integración urbanística

Este monasterio es una de las muestras más espléndidas de la riqueza patri-

monial de Toledo. Situado en el casco antiguo, convive con iglesias, conventos, mezquitas, sinagogas, palacios y el alcázar, que dan testimonio del paso de distintas civilizaciones.

### Función, contenido y significado

*San Juan de los Reyes* se fundó como acción de gracias de los Reyes Católicos, por la victoria en la batalla de Toro de 1476, decisiva para su triunfo en la sucesión a la corona castellana.

Construido inicialmente para albergar el panteón real, tras la conquista de Granada, los Reyes Católicos decidieron edificar su monumento funerario en la catedral granadina.

### FICHA TÉCNICA

**Edificio:** Monasterio de San Juan de los Reyes (interior).

**Autor:** Juan Guas (Saint-Pol-de-Léon, 1430-Toledo, 1496).

**Cronología:** 1477-1526.

**Tipología:** monasterio.

**Materiales:** piedra y madera.

**Estilo:** gótico isabelino.

**Localización:** Toledo.

### MODELOS E INFLUENCIAS

Hubo otros intentos de construir panteones dignos de albergar tumbas reales, como el monasterio de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos o, en el propio Toledo, la capilla de los Reyes Viejos y la **capilla de los Reyes Nuevos** en la catedral.

En *San Juan de los Reyes* se perfecciona esta voluntad de dignificar los enterramientos reales con un suntuoso monumento funerario.



Capilla de los Reyes Nuevos (1531-1534).



## Descripción formal

La *Lonja* está dividida en cuatro espacios: la Sala de Contratación, la Sala del Consulado de Mar, el Patio de los Naranjos y la torre. Desde el exterior se distinguen dos cuerpos separados por una torre. A la derecha, la **Sala de Contratación** presenta una fachada con una puerta monumental de arco apuntado, flanqueada por relieves escultóricos y grandes ventanales decorados con tracerías.

A la izquierda, en el edificio del **Consulado de Mar**, se aprecian los tres pisos que lo componen: planta baja, con ventanas cuadrangulares sencillas; planta noble, con grandes ventanales tripartidos mediante columnas finas coronadas por ricas tracerías, y un tercer piso formado por una galería de ventanas de arco flamígero, separadas por contrafuertes coronados por pináculos, entre los cuales hay medallones con figuras de héroes, reyes y dioses.

La decoración exterior se complementa con almenas y 28 gárgolas que representan animales fantásticos y personas en actitudes indecorosas.

En la planta se distinguen los cuatro espacios, todos de superficie cuadrangular. La **Sala de Contratación** se divide en tres naves a partir de ocho columnas helicoidales sin capitel que, junto con las 16 columnas adosadas a los muros, sostienen la bóveda de crucería y dejan un espacio muy amplio y diáfano.

En el interior del **Consulado de Mar** destacan los magníficos artesonados de madera poligonales y cuadrados que decoran los techos de las plantas baja y noble.

La **torre** acoge una capilla en la planta baja y una prisión, a la que se accede mediante una escalera de caracol sin eje central. En el **Patio de los Naranjos** destacan una fuente central y los trabajos de filigrana en los ventanales ojivales.

## Entorno e integración urbanística

La *Lonja de Valencia* está situada en el centro de la capital valenciana muy cerca de la catedral. Su integración urbanística en el entorno gótico de la ciudad es perfecta y debe verse como un ejemplo magnífico del esplendor cultural que vivió la ciudad durante la Edad Media.

## Función, contenido y significado

Las lonjas acogían las actividades comerciales de una ciudad. En la Sala de Contratación se llevaban a cabo las transacciones, y en el Consulado de Mar se resolvían los diversos litigios que había entre mercaderes. La prisión de la torre estaba destinada a los comerciantes que incumplían sus obligaciones.

La *Lonja de la Seda* se convirtió en un símbolo económico de la ciudad de Valencia, puesto que representaba su gran potencial marítimo y comercial en un momento en que la Corona catalanoaragonesa disfrutaba de un gran prestigio.

## FICHA TÉCNICA

**Título:** Lonja de Valencia o de la Seda.

**Autor:** Pere Comte y Joan Ivarra, Sala de Contratación; Pere Comte, Joan Corbera y Domingo Urriaga, Consulado de Mar.

**Cronología:** 1483-1498 (Sala de Contratación); 1498-1548 (Consulado de Mar).

**Tipología:** lonja.

**Materiales:** piedra y madera.

**Estilo:** gótico.

**Localización:** Valencia.

## MODELOS E INFLUENCIAS

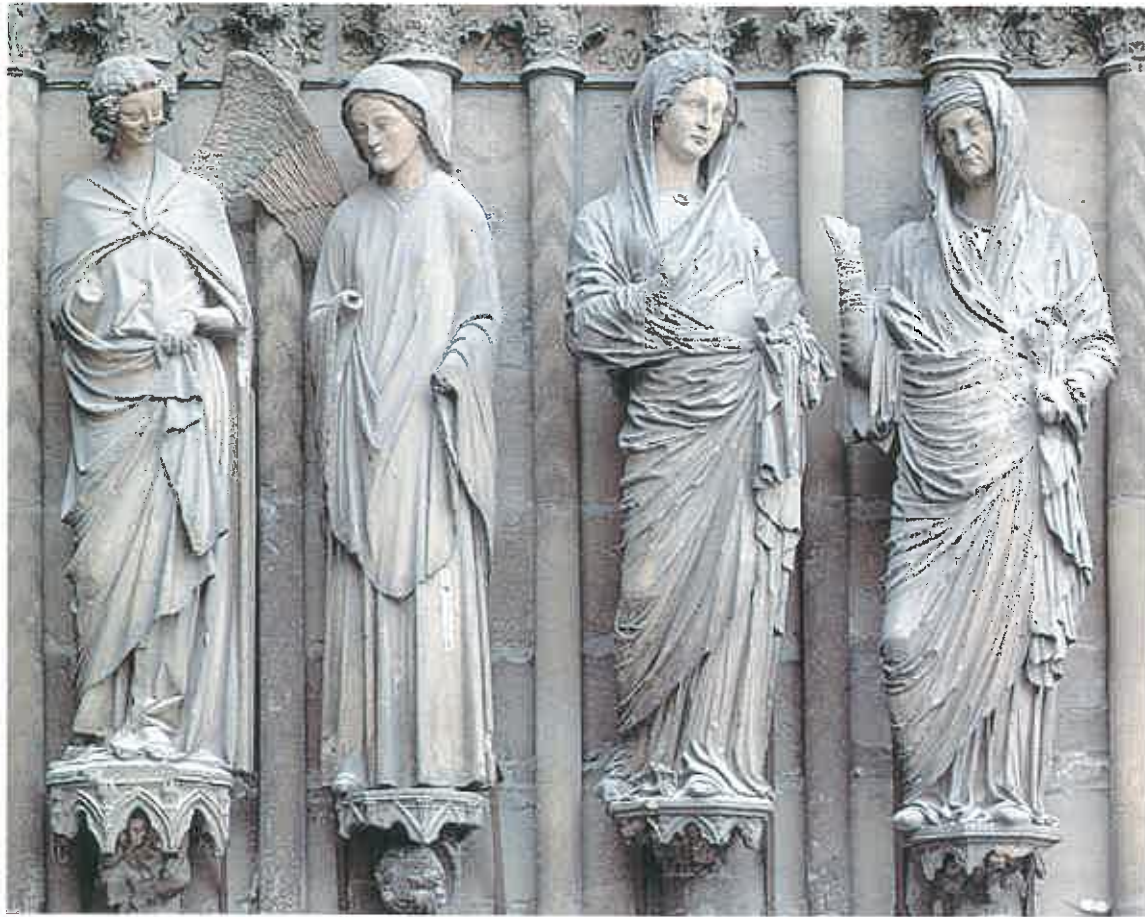
La *Lonja de Valencia* es uno de los edificios más singulares y destacados de la península Ibérica. Su construcción, a medio camino entre el Gótico y el Renacimiento, propició la unión de las mejores propuestas de la tradición medieval y las nuevas soluciones renacentistas.

La **Lonja de Palma** fue la referencia para construir tanto la fachada como las columnas helicoidales del interior de la Sala de Contratación. Asimismo, hay que señalar la influencia de la cultura árabe, que es evidente en la voluntad de proporcionar al edificio un patio con fuente y naranjos para refrescar el ambiente.

Por otro lado, en el edificio del Consulado de Mar hay elementos decorativos renacentistas, como el artesonado interior o los medallones que decoran la fachada.



Interior de la *Lonja de Palma* (1421-1450).



## FICHA TÉCNICA

**Título:** Anunciación y Visitación de la catedral de Reims.

**Autor:** desconocido.

**Cronología:** 1230-1260.

**Tipología:** escultura.

**Material:** piedra.

**Estilo:** gótico.

**Tema:** religioso.

**Localización:** catedral de Reims.

### Descripción formal

Los grupos escultóricos de *La Anunciación* y *La Visitación* ocupan la portada principal de la fachada occidental de la catedral de Reims.

El grupo de **La Anunciación** está formado por la figura de un ángel sonriente, con el rostro lleno de dulzura y alegría, enmarcado por el pelo rizado; sobresale el **canon esbelto** del cuerpo y el ligero **contrapposto** de la posición. Junto a él, la figura de María exhibe un estilo más severo. El tratamiento de los ropajes es más superficial y vertical que el de las figuras de *La Visitación*, aunque se intuye el modelado de las formas del cuerpo.

A su lado está el grupo de **La Visitación**, formado por la Virgen, a la izquierda, e Isabel, a la derecha. Su factura revela el estilo de otro maestro fuertemente influido por la estatuaria clásica.

Destacan los rostros expresivos de la Virgen, representada como una joven doncella, y de su prima Isabel, más madura y digna, y el modelado de los ropajes, que casi parecen togas romanas con pliegues profundos que refuerzan la postura

del clásico *contrapposto*. Sus cabezas se inclinan y sus manos gesticulan.

### Temática

En el Gótico cobran relevancia los temas sobre la Virgen María: el llanto por Cristo, la Piedad, la Anunciación o la Visitación. El *Evangelio de Lucas* (1:39-56) relata estos dos últimos episodios bíblicos, que

son distintos pero están relacionados cronológicamente. A la izquierda, el ángel anuncia a María que concebirá al Hijo de Dios. A la derecha, pocos meses después de recibir el anuncio, María, embarazada de Jesús, viaja hasta Judea para visitar a su prima santa Isabel, también embarazada, a pesar de su presunta esterilidad y edad avanzada.

### MODELOS E INFLUENCIAS

En Reims se aprecia la evolución hacia una nueva concepción de la decoración escultórica, ligada todavía a la arquitectura pero con unas **figuras casi de bulto redondo** que se liberan de su condición de soporte arquitectónico. Asimismo, se percibe un mayor naturalismo y expresividad, que ya adelantaban conjuntos escultóricos del Románico, como el del *Pórtico de la Gloria* de la catedral de Santiago de Compostela o del Gótico inicial, como los de la **catedral de Chartres**.

Portada de la *catedral de Chartres* (1140).





## Descripción formal

La obra muestra a la Virgen María con proporciones armoniosas, coronada y con el Niño en el brazo izquierdo, mientras que con la mano derecha le acaricia un pie. Jesús lleva una paloma en la mano izquierda, mientras que con la derecha coge la túnica de su madre.

La imagen, que se aleja del hieratismo románico, presenta un **dinamismo positivo** marcado por una ligera inclinación del cuerpo de María. Esta inclinación recibe el nombre de **hanchement** (del francés, *hanche*: cadera), que designa el desplazamiento de la cadera de la Virgen María para contrarrestar el peso del Niño sobre su brazo. Este ligero movimiento hace que la escultura rompa claramente con cualquier eje de simetría. Dicha movilidad, marcada además por los numerosos pliegues de la túnica y por el sutil y dulce contacto filial entre ambos personajes, acentúa notablemente el **naturalismo** de la composición.

La maleabilidad del material utilizado, el alabastro, permite al escultor conseguir unos acabados muy precisos. Esto se puede apreciar en los detalles de los vestidos y en la delicadeza y la precisión de los rasgos faciales que, junto con la naturalidad de los gestos, dan a los personajes una **expresividad** más humana.

Originariamente, el conjunto estaba policromado y el color se acompañaba con una ligera pátina dorada. El hecho de que, con toda probabilidad, la pintura se aplicara directamente sobre el material, sin preparación previa, ha propiciado que se perdiera.

## Temática

La escultura presenta la imagen de la Virgen coronada como Reina del Cielo, llevando en el brazo al Niño Jesús, que tiene asida una paloma con la mano izquierda. Este recurso iconográfico, que fue muy popular durante el periodo gótico, hace referencia a uno de los relatos de la infancia de Jesús en los evangelios apócrifos, según el cual, en una ocasión, los pajaritos de barro con los que jugaba se convirtieron en pájaros reales y echaron a volar.

Este grupo escultórico tiene su origen en la imagen románica de la Virgen como *Sedes Sapientiae*, es decir, como Trono de la Sabiduría, representada en el Niño Jesús. El nuevo pensamiento gótico, influido por las teorías franciscanas de amor a la naturaleza, hizo que esta representación evolucionara y se dejara atrás la simple función de Trono para pasar a mostrar una relación de la Virgen con Jesús mucho más humana.

### FICHA TÉCNICA

**Título:** Virgen de Sallent de Sanaüja.  
**Autor:** desconocido.  
**Cronología:** c. 1350.  
**Tipología:** escultura exenta.  
**Material:** alabastro policromado.  
**Medidas:** 39 cm x 118 cm.  
**Estilo:** gótico.  
**Tema:** religioso.  
**Localización:** MNAC (Barcelona).

### MODELOS E INFLUENCIAS

Estilísticamente, esta representación escultórica mantiene una filiación evidente con la **escultura francesa**. Esto explicaría, por ejemplo, el *hanchement*, una composición que tiene su origen en las tallas realizadas en marfil durante el siglo XIII en Francia, y que fue muy común en las vírgenes catalanas de este periodo.

También es preciso mencionar la influencia recibida de la estatuaria italiana, que podría haber sido el modelo de la esbeltez del cuerpo de la Virgen.

La *Virgen de Sallent* es una de las imágenes más importantes del arte gótico catalán y fue un referente en la evolución naturalista de la escultura de este periodo.

*Virgen con el Niño de Notre-Dame de París (siglo XIV).*







## FICHA TÉCNICA

**Título:** Cappella degli Scrovegni o dell'Arena.

**Autor:** Giotto di Bondone  
- (Colle di Vespignano, Mugello, 1267-  
- Florencia, 1337).

**Cronología:** 1304-1306.

**Técnica:** fresco.

**Medidas:** 900 m<sup>2</sup>.

**Estilo:** italogótico.

**Tema:** religioso.

**Localización:** Padua.

## Descripción formal

Los frescos de la *cappella degli Scrovegni* decoran todo el interior del edificio y se distribuyen a lo largo de sus muros y de la **bóveda de cañón** que lo cubre, donde se puede contemplar un cielo azul con estrellas y medallones.

Desde la entrada, las paredes presentan tres registros superpuestos y un amplio zócalo, divididos en paneles y separados por franjas divisorias y distribuidos en medio de seis ventanas alargadas que acaban con un arco de medio punto.

Las franjas están pintadas simulando mármol de colores. En el caso de los registros inferiores, este engaño óptico se invierte y se produce en los paneles rectangulares, donde hay representaciones figurativas.

La puerta del oratorio también está decorada en el tímpano y en los montantes. Todo ello conforma un rico programa pictórico de **37 escenas** y dos arquitecturas que han sido interpretadas como sepulcros del coro o *coretti*, destinados a Enrico Scrovegni, mecenas de la obra, y a su padre, Reginaldo.

Finalmente, en el muro de la entrada hay un gran fresco que cubre toda la superficie por encima de la puerta. Las pinceladas y el estilo son muy homogéneos, porque, aunque a Giotto le ayudaron sus discípulos, estos siguieron fielmente las directrices del maestro.

En las dos arquitecturas pintadas, Giotto demuestra un gran interés por la perspectiva, aunque en el conjunto de los frescos no utiliza la perspectiva jerárquica. Sí conserva la costumbre gótica de emplear pan de oro en las aureolas. El estudio anatómico de los personajes es delicado, y el perfil del contorno, delimitado con una línea, hace que las figuras ganen volumen y permite diferenciar con nitidez la figura y el fondo.

En todas las escenas del conjunto, la luz suele iluminar suavemente toda la superficie y crea pequeñas sombras que aportan profundidad a la imagen. Los colores, sin estridencias, buscan el equilibrio y la armonía cromática. El azul del cielo, predominante, sustituye el típico dorado gótico.

## Temática

El grueso del conjunto pictórico de la *cappella degli Scrovegni* representa los principales episodios de la vida de Cristo con una clara finalidad catequística.

Destaca la representación, en la parte derecha, de Enrico Scrovegni haciendo donación de la *cappella degli Scrovegni* a la Virgen. Sin embargo, probablemente, la generosa donación de Enrico que permitió la construcción de la capilla era al mismo tiempo un gesto de expiación del pecado de la usura, que había sido la fuente de la fortuna conseguida por su padre, Reginaldo Scrovegni.

## MODELOS E INFLUENCIAS

Muchos de los rasgos de la obra de Giotto, como los ojos almendrados de los personajes, muestran la herencia del estilo bizantino de **Cimabue**, cuya maestría también es evidente en la solemnidad escénica de la composición y en la rigidez y la simetría formales que la caracterizan. Siguiendo también la escuela pictórica sienesa, mantuvo el uso del pan de oro en las aureolas de los santos.

No obstante, influido por las nuevas teorías franciscanas de valoración de la naturaleza, Giotto impulsó un nuevo estilo, denominado hoy **italogótico**, que sentó las bases del arte renacentista.



Cimabue.  
*Maestà*  
(1285-1286).



## FICHA TÉCNICA

**Título:** El descendimiento de la cruz.

**Autor:** Rogier van der Weyden  
(Tournai, 1400-Bruselas, 1464).

**Cronología:** 1435.

**Técnica:** óleo sobre tabla.

**Medidas:** 262 cm x 220 cm.

**Estilo:** gótico flamenco.

**Tema:** religioso.

**Localización:** Museo del Prado  
(Madrid).

### Descripción formal

Rogier VAN DER WEYDEN concibe *El descendimiento de la cruz* casi como **un retablo** con simuladas esculturas policromadas, inspirado en la arquitectura compositiva del retablo flamenco y alemán.

El artista pinta con trazo firme las figuras, que se recortan sobre el fondo dorado liso, adornado con algunas tracerías góticas en lugar de la clásica vista de Jerusalén desde el monte Gólgota. Con ello, además de resaltar los volúmenes y de crear la sensación de **tridimensionalidad**, VAN DER WEYDEN centra toda la atención en los personajes y en el dramatismo de la escena.

Está muy bien logrado el juego de **diagonales** y la disposición de las figuras, que se relacionan por paralelismos en las posturas o por agrupaciones, equilibrando así la composición y resolviendo su inclusión en un espacio reducido.

La iconografía de Jesucristo permite el lucimiento del pintor en el **tratamiento naturalista del cuerpo**.

La Virgen cae desvanecida, reproduciendo la postura del cuerpo cadavérico de su hijo. VAN DER WEYDEN acentúa el dramatismo de la escena con un magistral uso del color, preciosista e intenso,

yuxtaponiendo los pigmentos de manera audaz, y con la brillantez de la nueva técnica del óleo.

### Temática

*El descendimiento* es una representación sublime de uno de los **episodios del ciclo de la Pasión**; formaba parte de un tríptico encargado para la capilla de la Cofradía de Ballesteros de Lovaina.

Tras la crucifixión, José de Arimatea rogó a Poncio Pilato que le permitiera dar sepultura al cuerpo de Cristo.

La escena recrea el momento del descendimiento de Jesús, en el que estaban presentes su madre María, María Magdalena, María Cleofás y el apóstol Juan, además de José y el fariseo Nicodemo que envuelven a Jesús en un paño de lino.

### MODELOS E INFLUENCIAS

La obra de VAN DER WEYDEN fue muy admirada y muy imitada, sobre todo en el norte de Europa, aunque también fue muy apreciada en Italia.

*El descendimiento* tuvo un profundo impacto, como evidencian las numerosas copias y versiones que se conservan, sobre todo del siglo XVI. Destacan el *Tríptico Edelheer*, de la iglesia de San Pedro de Lovaina de 1443, o la realizada por Michiel COXCIE en 1548, que exhibe el monasterio de El Escorial.

Asimismo, inspiró otras obras como el *Tríptico del Descendimiento con donantes y santos*, del flamenco Joos VAN CLEVE o *El descendimiento* del **MAESTRO DE LA SANTA SANGRE**.

Maestro de la Santa Sangre. *El descendimiento* (1520).





## FICHA TÉCNICA

**Título:** El matrimonio Arnolfini.  
**Autor:** Jan van Eyck (Maaseik, 1390-Brujas, 1441).  
**Cronología:** 1434.  
**Técnica:** óleo sobre tabla.  
**Medidas:** 57 cm x 84 cm.  
**Estilo:** gótico flamenco.  
**Tema:** escena costumbrista o de género.  
**Localización:** National Gallery (Londres).

## MODELOS E INFLUENCIAS

La influencia de VAN EYCK fue muy amplia. Su depurada técnica realista fue aceptada como modelo en buena parte de la pintura flamenca de la segunda mitad del siglo XV y el siglo XVI. Se ha señalado que la figura del perro en primer plano y el espejo al fondo inspiraron a **VELÁZQUEZ** en la realización de **Las Meninas**.



Velázquez: fragmento de *Las Meninas* (1656).

## Descripción formal

Jan VAN EYCK presenta a una pareja en el interior de una habitación. El espejo en la pared del fondo marca el eje de simetría compositivo, en confluencia con la lámpara del techo y el perro. El espejo refleja la escena desde el punto de vista opuesto al del espectador y amplía el espacio pictórico, que abarca incluso el ámbito del pintor y de los hipotéticos testigos de la escena situados detrás de él.

La construcción del tema muestra una imagen teatral y poco espontánea. Contribuye a este efecto el predominio de la línea sobre el color, que perfila los contornos de las figuras y de los objetos y les

confiere una corporeidad y solidez casi escultóricas. Esto le permite al pintor plasmar incluso el más mínimo detalle con una escrupulosidad microscópica, gracias al empleo de la técnica del óleo aplicado con plumillas.

Dispone en primer plano los zapatos del hombre, de madera clara, y los de la mujer, al fondo, de color rojo. La diagonal ayuda a crear mayor perspectiva.

La luz, con **precisión realista**, ilumina a la esposa y deja en penumbra la parte izquierda del lienzo. Dominan tres grandes manchas cromáticas: el verde del vestido, el rojo de los cortinajes y los cobertores, y el marrón de la capa del mercader.

## Temática

El cuadro presenta un doble retrato de cuerpo entero: Giovanni Arnolfini, un comerciante italiano que residía en Brujas, y Giovanna Cenami.

El caballero coge la mano de la dama y hace el voto nupcial levantando el antebrazo derecho. El perro representa la fidelidad, y el espejo y el rosario que cuelga a su lado, la pureza de la Virgen.

La firma del pintor "Johannes van Eyck fuit hic" (Jan VAN EYCK estuvo aquí), en lugar del habitual "... me pixit" (me pintó), situada sobre el espejo, hace pensar que el artista participó en el enlace en calidad de testigo.



## FICHA TÉCNICA

**Título:** Tríptico de El jardín de las delicias.

**Autor:** Hieronymus Bosch, El Bosco (Bolduque, 1450-1516).

**Cronología:** 1500-1505.

**Técnica:** óleo sobre tabla.

**Medidas:** 195 cm x 220 cm (tabla central); 96 cm (tablas laterales).

**Estilo:** gótico flamenco.

**Tema:** religioso.

**Localización:** Museo del Prado (Madrid).



Tríptico cerrado.

## Temática

El tríptico muestra de manera alegórica que los placeres de la vida son efímeros. En la tabla central, el pintor escenifica la lujuria, que se acompaña de frutos silvestres. En un segundo plano, alrededor del lago de la Juventud, giran los vicios y, al fondo, se representa el estanque del Adulterio.

En la tabla de la izquierda figura la creación de Eva contemplada por Adán, y el cuerpo de la derecha muestra los castigos del Infierno.

## Descripción formal

El espacio escénico del tríptico se divide en **tres franjas horizontales** superpuestas que permiten conseguir una gran profundidad de campo. El cuerpo izquierdo de la tabla representa el *Paraíso*; la tabla central, el *Jardín de las delicias*, y la tabla derecha, el *Infierno*.

EL BOSCO supedita los colores y la luz al tema tratado en cada cuerpo. Así, los tonos blancos, verdes y amarillos que dominan en el *Paraíso* todavía prevalecen en el cuerpo central. En el *Infierno* utiliza el negro y el gris, más cercanos al miedo, al terror y al misterio.

## MODELOS E INFLUENCIAS

La minuciosa técnica de EL BOSCO evidencia la herencia de la escuela flamenca. En cuanto a la temática, tiene su fuente iconográfica en la cultura popular de la época mezclada con las fuertes convicciones religiosas del pintor.

En el siglo XX, la originalidad de las composiciones y personajes de EL BOSCO tuvo gran aceptación en el **movimiento surrealista**, y fue considerado como uno de sus predecesores.

Dalí: *El juego lúgubre* (1929).

