Historia del Arte I

s XII

«Las grandes naciones escriben sus autobiografías en tres manuscritos: el libro de sus hechos, el libro de sus palabras y el libro de su arte. No se puede entender ninguno de esos libros sin leer los otros dos, pero de los tres el único fidedigno es el último» (John Ruskin)

Con Carlomagno (748-814), cuyo imperio dota de alguna estabilidad y seguridad a Europa Occidental por primera vez en medio milenio, comienza la conservación y el copiado sistemático de libros antiguos. Prácticamente todo lo que nos ha llegado de la Antigüedad es lo que sobrevivió hasta este momento, y en versiones carolingias, con una eficiente grafía que ha llegado hasta hoy. El arte se utiliza para revestir objetos de valor religioso (más adelante se extenderá la creencia de que basta el arte para dotar de espiritualidad a las sustancias materiales). Será poco después, en el siglo X, cuando el crucifijo y los crucificados se convierten en el símbolo cristiano por excelencia. La Iglesia asienta su poder en el siglo X convirtiéndose en la base de la civilización occidental. El papa había coronado emperador a Carlomagno en Roma en el 800, creando el Sacro Imperio Romano, y a partir de este momento la tensión entre el poder material y el espiritual dotará a Europa de vitalidad. En torno al año **1100** la Iglesia, una institución «democrática» abierta al talento, será el eje de una desbordante actividad intelectual, artística y política (cruzadas, peregrinaciones, catedrales góticas, Cluny, universidades, vida urbana, comercio internacional, música), en lo que puede considerarse un verdadero **primer Renacimiento medieval** que transcurre en los cien años que median entre la consagración de Cluny (1095) y la reconstrucción de Chartres (1194).

La polémica entre **Pascasio Radberto (791-865)** y **Ratramno de Corbie (799-867)** en torno a la Eucaristía, el primero partidario de la transubstanciación y el segundo del carácter simbólico, marca una desviación de la civilización judeocristiana que tuvo consecuencias filosóficas nefastas. «Sus sucesores en la historia, vía el idealismo alemán, el psicoanálisis freudiano, la fenomenología heideggeriana, el objeto "a" minúscula lacaniano, la estructura de los estructuralistas, el cuerpo sin órganos deleuziano, la hipótesis comunista de Badiou, no dejan de tocar la partitura escolástica» (Michel Onfray). «Esta disputa referente a la transubstanciación ilustra la llamada "controversia de los universales", emblemática de algo que recorre la historia de las ideas desde que Platón inventó la Idea pura contra los átomos de Demócrito. La *disputa de los universales* opone, en efecto, a aquellos que piensan que las ideas tienen una existencia en sí, los *realistas*, y a los que afirman que las palabras sólo están a nuestra disposición como instrumentos

para decir cosas concretas, los *nominalistas*. Esta controversia entre los *realistas* defensores del concepto puro y los *nominalistas* partidarios de lo real múltiple ocupa a los filósofos de la Edad Media entre los siglos XII y XIV, y es la misma que opone al realista Sartre con su "en sí" y el nominalista Deleuze con sus "multiplicidades", o sea, el mismo duelo ontológico continúa en pleno siglo XX. Este combate, que parece una disputa de capilla, hasta un debate, digamos, bizantino, tiene ramificaciones ideológicas evidentes y, por lo tanto, seguras ramificaciones políticas. No se gobierna del mismo modo si uno se refiere a Ideas puras que si se refiere a particularidades concretas. El poder sentía especial afección por los realistas; y claramente persiguió a los nominalistas. La batalla se enciende y durante siglos apela al vocabulario de la escolástica: las propiedades, las relaciones, la cantidad, la calidad, la modalidad, las sustancias, los atributos, la materia, la forma, los accidentes, las categorías, los predicables, el género, las especies, lo universal, lo singular, lo incorpóreo, lo corporal, la idea, el espíritu, lo inteligible, la cosa, la ecceidad, la quididad, lo posible, lo contingente, lo necesario, la diferencia, lo propio, etcétera» (Onfray).

En **1088** se crea la primera **Universidad** en Europa, en Bolonia, con el mecenazgo de la Iglesia y dedicada a estudios de teología y filosofía. Esta será también la primera en recibir patronazgo real en 1155, cuando el emperador Federico Barbarroja (1122-1190) concede a cuatro juristas la "Authentica Habita" o "Privilegium Scholasticum". Poco después, en 1180, Alfonso VIII y el obispo Raimundo hacen lo propio en Palencia. Federico II fundará en Nápoles en **1220** la primera universidad no eclesiástica, dedicada a la formación de juristas para administración de su reino. La Universidad de París tenía protección del papado, pero San Luis IX de Francia le concede la suya para restablecerla tras el diáspora de 1229.

En París, en torno a 1130, Pedro Abelardo revoluciona la mentalidad medieval cuando asegura: «he de comprender para creer», justo lo contrario de lo que predicaba Anselmo. Además, Abelardo aseguraba en 1122 que «Por la duda llegamos a la interrogación, y por la interrogación percibimos la verdad». Tras su muerte, Pedro el Venerable, abad de Cluny, escribió a Eloísa para decirle que ella y Abelardo se reunirían «donde, más allá de estas voces, hay paz».

«En la época carolingia, en los siglos VIII y IX, la escuela enseña las **siete artes liberales** preconizadas por los Padres de la Iglesia, con san Agustín a la cabeza: el *trivium* (gramática, retórica, dialéctica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía, música y, más tarde, la medicina). Todo al servicio de la religión. La gramática sirve para comprender los textos santos, la letra del texto bíblico; la retórica permite poseer las reglas de la elocuencia sagrada a fin de convertir a quien escucha al mensaje evangélico; con la dialéctica se subyuga al oyente a quien se quiere convencer o fortalecer en su creencia; la aritmética, la geometría y la astronomía sirven para comprender los movimientos del cosmos y para deducir la existencia del creador partiendo del conocimiento del orden que reina en la creación; la música, que es cósmica, vocal o instrumental,

permite celebrar a Dios. La **teología** corona el conjunto. (...). A fines del siglo X, la **dialéctica** se impone sobre todas las demás disciplinas. Se distingue entonces lo que se ha convenido en llamar desde entonces "teología positiva", que es la exposición de la doctrina cristiana con ayuda de las mencionadas Sagradas Escrituras, los comentarios patrísticos y las decisiones conciliares, de la "teología escolástica", que se ocupa de la elaboración filosófica del dogma» (Onfray). La **escolástica** se enseña en las **universidades**, que forman una red europea desde mediados del siglo XI hasta el XVI. La escolástica pretende usar la razón, especialmente la filosofía de Aristóteles, para comprender el contenido sobrenatural de la revelación cristiana. Los Padres de la Iglesia sólo habían salvado la filosofía que les resulta útil, y durante un tiempo Aristóteles se olvida. Más adelante la escolástica recupera a Aristóteles, pero la filosofía materialista y racionalista de Epicúreo, trescientas obras, se pierde casi toda y para siempre (y lo mismo con Leucipo y Demócrito).

Para la evolución de la historia de la **música occidental** el entorno del año 1000 fue una época decisiva. Hasta entonces se practicaba el *canto llano* en las liturgias, monofónico y memorizado. A la línea vocal principal de ocho notas se añadió otra paralela un tono más alto, en un principio debido al canto simultáneo de dos coros, uno de ellos de niños. Lo llamaron *organum* y era el estándar en torno al año 800. Más adelante se añadió un *bordón*, una nota continua para la que se utilizaba un instrumento. Las notas de altura variable se combinaban con la nota fija creando una *armonía* más rica. Esta fue la primera gran innovación de esta época (y se debe a **Kassia de Constantinopla**, siglo IX). La otra fue la *notación*, que tenía un precedente en los *neumas* (alientos), marcas que recordaban los acentos en los textos litúrgicos en latín (el más antiguo conservado, el *tropario de Winchester*, es del año 1000, pero hubo muchos entre el año 650 y el 1000). Pero los *neumas* eran recordatorios, y no podían ser leídos sin conocimiento previo de la melodía. Hubo intentos de desarrollar una notación más completa (como los del monje Hucbaldo, siglo IX), pero es **Guido de Arezzo (989-1049)** quien inventa el *pentagrama* en torno al año 1000. La notación aceleró el incremento en la complejidad de las obras, que ya no requerían su aprendizaje memorístico, y surgen los primeros *autores* musicales conocidos (como **Hildegard von Bingen**, nacida en 1098, que introdujo innovaciones melódicas y ornamentales en el *canto llano* y es autora del primer drama litúrgico que se ha conservado, el *Ordo Virtutum*). Gracias a la *armonía* y la *notación*, alrededor de **1100** la música occidental ya era radicalmente distinta a la de cualquier otra parte del mundo. El primer **órgano de tubos** conocido es de este siglo. La colección completa de tubos se encontró en perfecto estado a principios del siglo XX en la Basílica de la Natividad de Belén, y recientemente se acometieron tareas de limpieza y reconstrucción. Esta máquina fue probablemente llevada a Tierra Santa por cruzados franceses. No se conserva música escrita para el órgano de esta época, y de antes de la imprenta pocos son los recopilatorios conservados (del siglo XV en todo caso). Los primeros **relojes mecánicos** son también posteriores a este órgano de Tierra Santa (los más antiguos conservados son de finales del siglo XIII). En la Antigüedad hubo calculadoras mecánicas y

autómatas, y esta tecnología se mantuvo viva en Bizancio y el Islam. El mecanismo de Anticitera (del 80 a.C. se cree) es una de estas calculadoras astronómicas, encontrada en un pecio de los años 50 a 25 a.C. Son los restos de un mecanismo de bronce con al menos 27 engranajes y dos diales para accionarlos, con el que se podía calcular el movimiento de la luna (elíptico) y sus fases, el sol y los cinco planetas entonces conocidos (Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno), la fecha de los eclipses y de los juegos en Olimpia, Nemea, Delfos o Corinto. Esta máquina es descrita por Cicerón en su De Re Publica. Cicerón conoció directamente dos de estos artefactos, que habían sido llevados a Roma por el general Marco Claudio Marcelo desde Siracusa, en cuyo saqueo murió Arquímedes (212 a.C.). Papo de Alejandría en el siglo IV adscribe el diseño del mecanismo a Arquímedes así como también lo hicieron Claudiano, Lactancio y Proclo. Los autómatas de Herón (10-70), como la máquina dispensadora de agua con monedas, los diseños de la bomba hidráulica de Ctesibio (284-221 a.C.) y los desarrollos de Filón de Bizancio (280-220 a.C.), de los que se conservan descripciones generales, debieron tener dibujos detallados que permitieron construir animales mecánicos en las cortes bizantinas y árabes. Los tres hermanos conocidos como Banū Mūsā (siglo IX), hijos de Mūsā ibn Shākir, en su tratado Kitab al-Hiyal escrito alrededor del 850 escribieron sobre diseños de muchos tipos de autómatas aplicando principios de hidrostática, aerostática y mecánica y usando componentes como tanques, tuberías, flotadores, sifones, palancas, tornos, engranajes de piñón y tornillos. Trabajaban en la corte del califa abasí Al-Mamún (786-833), en cuyo palacio había un árbol con aves mecánicas inspirado en los diseños de Herón. Un siglo después el rey Al-Muqtádir (1050-1082) presentaba en sus jardines en Samarra fuentes perfumadas y pájaros mecánicos que cantaban y se movían en árboles de bronce, todo ello descrito por el futuro emperador bizantino Romano Lecapeno (870-948) durante su visita diplomática a su corte en el 917. Estos mecanismos eran conocidos en Occidente: el califa abasí de Bagdad Harún al-Rashid (763-809) le regaló a Carlomagno un reloj de agua con figuras animadas. Liutprando de Cremona (920-972) en el libro IV de su Rerum Italicarum Scriptores describe los autómatas que había visto en la corte bizantina en sus visitas a Constantinopla. En el siglo XII empiezan a llegar a Occidente desde Grecia y regiones antes dominadas por musulmanes tratados que se habían perdido durante la fragmentación del Imperio Romano, y ya en el siglo XIII el ingeniero Villard de Honnecourt estaba describiendo autómatas que se veían en textos griegos y árabes. El mecanismo de Foliot y los relojes mecánicos que aparecen en Occidente entre el siglo XIII y el XIV son un triunfo en la ingeniería, pero los relojes y calculadoras de engranajes ya se conocían en Oriente.

El siglo XII será el de la transición del románico al **gótico**, con el alzamiento de las primeras catedrales en el nuevo estilo constructivo. Pero en el siglo XII se verá nacer lo que hoy se conoce como un **primer Renacimiento** en el Sacro Imperio Romano Germánico, como consecuencia de un desarrollo del comercio, las ciudades y las universidades, en las que se estudiarán textos clásicos preservados en los monasterios desde tiempos de Carlomagno, de

jurisprudencia, gramática, retórica, poesía e historia y filosofía. La escultura clásica tuvo ya en este momento un impacto en la forma en que se representaban los personajes escultóricos, que ganan en realismo. Todo ello desembocará en un **clasicismo medieval** que en el arte se dará precisamente en el gótico. Por tanto, el Renacimiento italiano no «descubrirá» el mundo clásico a través de sus textos, que ya estaban en circulación en las universidades desde este siglo XII, ni a través de sus esculturas naturalistas, cuya huella ya estaba presente en las góticas. Por otro lado, el siglo XII es el siglo de las **cruzadas**, que serán un punto de contacto con el arte bizantino, que tendrá un enorme impacto en el arte decorativo, y el siglo de las peregrinaciones para contemplar reliquias, que reestablece las comunicaciones de largo alcance en Europa, después de casi mil años de compartimentación y aislamiento.

El siglo XII es el siglo de las **cruzadas** como se ha dicho, lo que aumentó el contacto con el **arte bizantino**, que se imitó en occidente durante la plenitud del arte **románico**. Un ejemplo es *La Anunciación*, de 1150, en un incunable suabo. No se pretendía una representación naturalista de las cosas, sino una distribución clara de símbolos sagrados tradicionales. Un poco como en el arte del antiguo Egipto, se trataba de *escribir mediante imágenes un mensaje*. No hay ninguna voluntad de conseguir ilusión espacial o acciones dramáticas, y el criterio es puramente ornamental. Esto permitió experimentar con las formas de composición (cómo mostrar o agrupar los sencillos elementos). Un ejemplo de esta «simplicidad en la representación con complejidad en la composiciónÇ está en el calendario decorado con los *Santos Gereón, Vilimaro, Gall y el martirio de santa Úrsula con sus 11.000 vírgenes* (1137-47). Con los colores ocurría algo parecido: su empleo en manuscritos o vidrieras no está supeditado a un afán de realismo, pues se seleccionaban con criterios puramente decorativos o simbólicos. Esto no les suponía problema alguno a los artistas y comitentes de entonces, antes al contrario, pues la idea que querían transmitir no era natural sino sobrenatural.

Los arcos de medio punto tienden a descargar hacia el exterior, lo que exigía el uso de muros muy gruesos con pocas aberturas, que debían estar además altas respecto a la bóveda. Cuando se intentaba estilizar la construcción, elevando la altura y aumentando los ventanales, las construcciones se volvían inestables. Una solución fueron los techos de madera, pero los incendios eran un peligro cierto con frecuentes desastres. El mayor edificio románico del mundo es la Catedral de Espira (Alemania), con muros de 8 metros de grueso y bóvedas de 33 metros de altura, a pesar de lo cual su interior es muy oscuro.

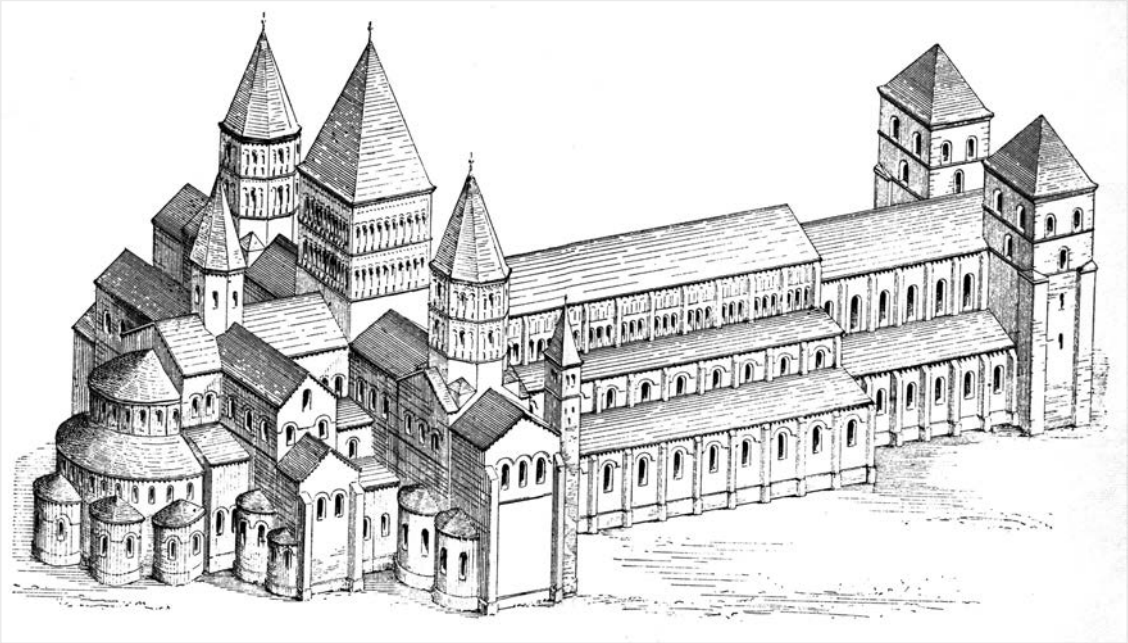
A inicios del siglo XII la arquitectura aún era maciza. La abadía de Cluny, de finales del siglo XI (y derribada en el siglo XIX), ya incorporaba **arcos apuntados**. Estos tienen tres apariciones importantes en la historia de la arquitectura: la Cúpula de la Roca (691), donde aparecen arcos sólo ligeramente apuntados, pero que pasarán a la arquitectura islámica (palacio Omeya de Amman, mezquita de Al-Aqmar de El Cairo); la abadía de

Montecasino (1071), destruida en 1944; y, finalmente, la gran abadía de Cluny. El abad Hugo, que impulsó la construcción de Cluny III, había visitado precisamente Montecasino en 1083, y sus arquitectos Gunzo y Hezelo proyectan en 1088 la que era entonces la iglesia más grande de la cristiandad con todas las innovaciones disponibles. El arco apuntado permitía resolver varios problemas: posibilitaba edificios más altos, muros más estrechos y vanos más amplios. Hacia finales del siglo XI, en la génesis del románico pleno, estaba construida la cabecera del templo, con una bóveda de cañón apuntada aunque las ventanas tuvieran arcos de medio punto. Hacia 1120 la iglesia estaba ya terminada. Su arquitectura se contagia a muchas otras iglesias, como Autun, aunque también seguían haciéndose iglesias con bóvedas de medio punto, como Saint-Sernin de Toulouse. Cluny creó una red de abadías, y una de ellas, Vézelay, tiene una arquitectura románica grácil. El románico a caballo entre los siglos XI y XII tenía dos formas de cerrar las bóvedas: con los arcos que discurren por el muro lateral creando una sucesión de bóvedas de cañón transversales (abadía de San Filiberto de Tournus, iglesia de Mont-Saint-Vincent, catedral de Le Puy en Velay), o bien con los arcos conectando los dos lados de la nave principal y creando una gran bóveda de cañón longitudinal, que acabó siendo la solución adoptada para todos los templos. En Vézelay la nave principal se cubre con una bóveda de arista resultado de la intersección de dos bóvedas de cañón (un incendio destruyó la cabecera en 1165 y se reconstruyó esa parte en estilo ya gótico, con otra innovación para incrementar aún más la iluminación interior: las bóvedas sexpartidas). Pero además, este edificio estaba cuajado de esculturas que muestran ya el refinamiento gótico más allá de las esculturas también refinadas pero románicas de Moissac y San Esteban de Toulouse. Uno de los autores de este salto artístico se conoce, pues firmó su obra en Autun: Gislebertus. Probablemente trabajó en Cluny y en Vézelay, pero es el autor único de toda la decoración de Autun, realizada a partir de 1125 aproximadamente, y terminada en 1135. En ese momento ya ejercía su poderoso influjo la abadía de Saint-Denis, casi irreconocible hoy tras los destrozos de la Revolución Francesa, y que fue concebida enteramente por el **abad Suger (1080-1151)**, personaje revolucionario que fue regente de Francia durante siete años. Suger ordenó traducir un tratado griego, *De las jerarquías celestes*, de un tal Dionisio, que se confundía con un ateniense convertido por san Pablo, al que a su vez se confundía con san Dionisio, santo patrón de la abadía. El caso es que Suger justificó teóricamente el cultivo de la belleza a partir de esa traducción, asegurando que «la obtusa mente se eleva a la verdad a través de lo material». Esto está en la base de nuestra idea del arte aún hoy, y animaría toda la actividad artístico-religiosa de los dos siglos siguientes. Suger aseguró también: «Brillante es el noble edificio permeado de luces nuevas». **Él inventó el estilo gótico, aplicándolo a Saint-Denis**: el uso generalizado del arco apuntado (aunque con capiteles corintios en las columnas), las ventanas altas diáfanas, la vidrieras narrativas, el triforio, el rosetón, las asociaciones simbólicas que aparecen en muchas vidrieras (Cristo brotando como un árbol del costado de José, etc.), pórticos con hileras de figuras… Además, se construyó una flecha sobre la torre norte a finales del siglo XII o principios del XIII de 90 metros para competir con Nôtre Dame, que

había «copiado» su fachada con dos torres gemelas. Pero en el XIX diversos temporales y un incendio la inclinaron, por lo que desmontaron la torre entera en 1846. El arquitecto que lo hizo, François Debret (1777-1850), dibujó meticulosamente la flecha y sus piezas con la idea de reconstruirla usando las mismas piedras algún día. Pero Debret fue sustituido por Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), que se planteó derribar toda la fachada con las dos torres para reconstruirla de nuevo con dos flechas gemelas. La razón era que había calculado que los cimientos medievales no eran capaces de soportar nada encima, y había que reconstruir todo. Mientras se decidían, Viollet-le-Duc usó las piedras que había desmontado Debret en otras restauraciones, en Saint-Denis y otras partes. En los años 50 se encontraron unos 300 bloques de la antigua torre enterrados. Aunque hay un fuerte debate, finalmente se aprobó el proyecto de reconstrucción de la fecha original de piedra desmontada por Debret, justo cuando en Nôtre Dame se reconstruye la flecha de madera que Viollet-le-Duc hizo en el crucero, destruida en el incendio de 2019. Se espera que ambas reconstrucciones estén completadas en 2024.

Poco de Saint Denis ha sobrevivido debido a la Revolución Francesa y otros estragos del tiempo, pero sí en la catedral de Chartres, que es su eco inmediato, y cuyo autor de las esculturas del pórtico central en la fachada occidental es ya plenamente gótico, inspirado en la estatuaria de la Antigüedad (griega arcaica). Destacan especialmente las cabezas de los reyes y reinas, de expresiones refinadas y espirituales, de una belleza idealizada y definitivamente humanos. Con el culto popular a la Virgen, que se inicia en este siglo XII, se abre paso la idea y el sentimiento de la compasión, asociada a ella. Este culto tiene su inicio con **san Bernardo de Claraval (1090-1153)**, el primer gran marianista, que asocia a la Virgen el ideal de belleza y la capacidad de mediación entre el hombre y Dios (Dante pone en boca de este santo un himno a María al final del *Paraíso*). Aunque Saint-Denis tuvo la primera imagen popular de una Virgen con el Niño, una escultura de madera policromada de alrededor de 1130, Chartres será el primer templo *consagrado* a la Virgen. Las grandes iglesias románicas estaban consagradas al santo cuyas reliquias guardaban (san Fermín, san Esteban, san Lázaro, san Dionisio, santa María Magdalena), pero serán las góticas las que se dediquen a la Virgen, empezando por Chartres pero siguiendo con París, Amiens, Laon, Ruán, Reims, etc. Chartres tenía el manto que llevaba la Virgen en la Anunciación, y un incendio que destruyó la antigua iglesia románica en 1194 no acabó con él. Aquel milagro fue lo que impulsó el fervor popular por la Virgen y la reconstrucción de Chartres, consagrada a a ella. Se hizo a partir de la planta de la antigua iglesia destruida, lo que exigió del arquitecto una innovación adicional a las que el abad Suger aplicó en Saint-Denis para poder abarcar las anchas naves en el nuevo estilo: los arbotantes. Así, Kenneth Clark señala: «Chartres es el epítome del primer gran despertar de la civilización europea. Es asimismo el puente entre lo románico y lo gótico, entre el mundo de Abelardo y el de Santo Tomás de Aquino, entre el mundo de la curiosidad infatigable y el del sistema y el orden (...). Nuestra energía intelectual, nuestro contacto con las grandes mentes de Grecia, nuestra capacidad de cambio y movimiento, nuestra creencia en la

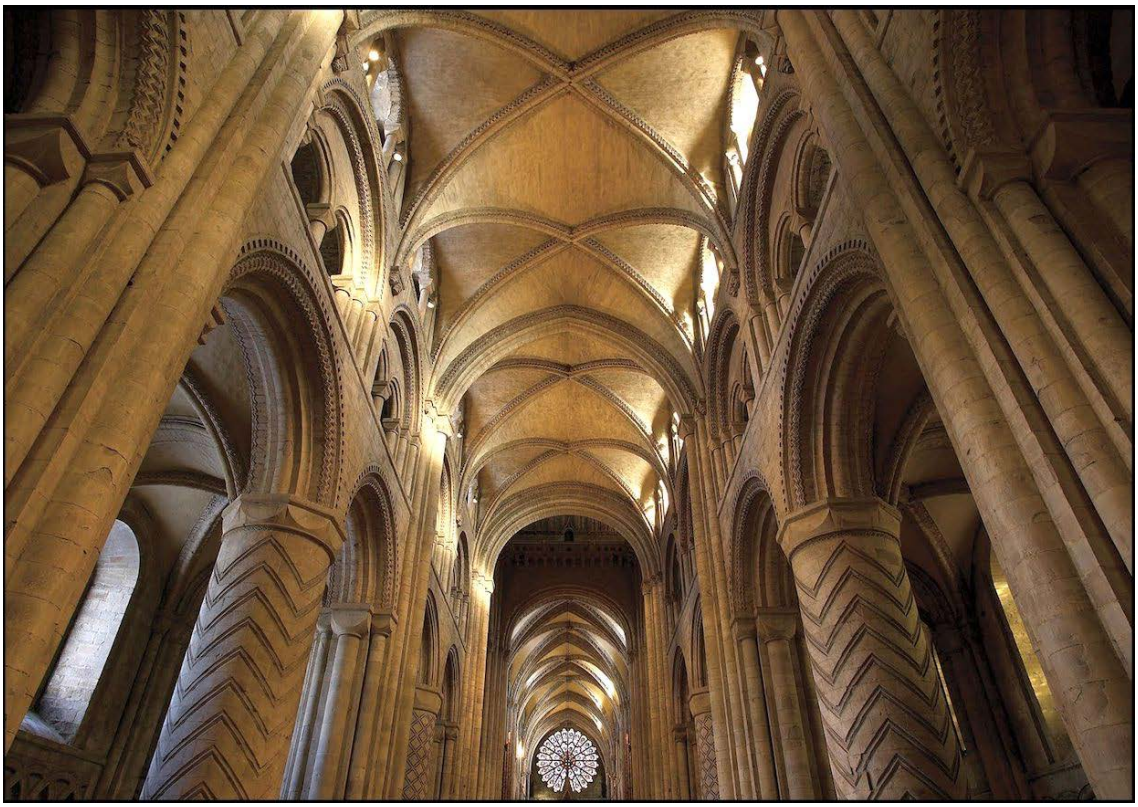
posibilidad de aproximarnos a Dios por la belleza, nuestro sentimiento de compasión, nuestro sentido de la unidad de la cristiandad: todo eso, y mucho más, nació en esos cien años maravillosos que median entre la consagración de Cluny y la reconstrucción de Chartres».



Abadía de Cluny (1088-1120)

En arquitectura, el **Estilo Normando** típico de Inglaterra es lo que se conoce como **Románico** en el continente, cuya vida fue en realidad muy corta. Arranca con la invasión normanda de Inglaterra en 1066 (Batalla de Hastings, reflejada en el *Tapiz de Bayeux*, 1082-96) y se extiende hasta aproximadamente el año 1200, momento en que las catedrales góticas y su estilo se expandían más allá del norte de Francia. Las iglesias románicas tienen forma de nave con un coro y en ocasiones con alas laterales, si bien las hay también con forma de cruz. Usan en general arcos semicirculares sobre pilares macizos, tienen escasa ornamentación y los muros son gruesos. Son «fortalezas frente al asedio del mal» en tiempos convulsos. El problema era la techumbre: la madera era peligrosa y las bóvedas de piedra al estilo romano requerían conocimientos ya perdidos, por lo que se hicieron muchos experimentos. La primera idea fue hacer las bóvedas (de cañón) tal y como se hacen los puentes, pero esto obligó a hacer las paredes y los pilares aún más gruesos. Los arquitectos normandos pensaron entonces en cruzar en aspa fuertes vigas y rellenar el espacio (triangular) intermedio con material más ligero. Un ejemplo temprano de esta solución puede verse en la catedral de Durham, de 1093-1128. En 1040 el rey Eduardo el Confesor (1003-1066) expande la abadía fundada en 960 por el obispo Dunstan (919-988), en tiempos del rey Edgar el Pacífico (943-975), construyendo una gran iglesia románica dedicada a San Pedro (se conserva la cripta). Se conoció este complejo como West Minster, para diferenciarlo de East Minster, que era la catedral de San Pablo. El rey Enrique III derriba la iglesia en 1245 y construye otra de estilo gótico francés, con una alta y estrecha nave central (aunque tardaron doscientos años en completarla). En 1258 el abad de Westminster visitó Anagni, donde maestros marmolistas ya

habían decorado templos con alfombras de mármol de colores. El abad se trajo de vuelta a Inglaterra diseños, artesanos y materiales, para hacer un maravilloso pavimento cosmatesco en la nueva iglesia. En 1503 Enrique VII, el primer rey de la dinastía Tudor, añadió una capilla, pero de estilo gótico inglés, con un espectacular techo cuajado de nervaduras decorativas. Enrique VIII rompe con la Iglesia Católica en 1534 y disuelve los monasterios, que quedan abandonados y en ruinas, pero no Westminster, cuyo control directo toma el rey para convertirla en catedral anglicana (sin obispo). Ya no será una abadía. En 1698 Christopher Wren planea construir dos torres en su fachada oeste, pero fue su discípulo Nicholas Hawksmoor (y John James) quienes completan las torres en 1745, en un estilo que imita el gótico (Canaletto pintó esta fachada justo después).

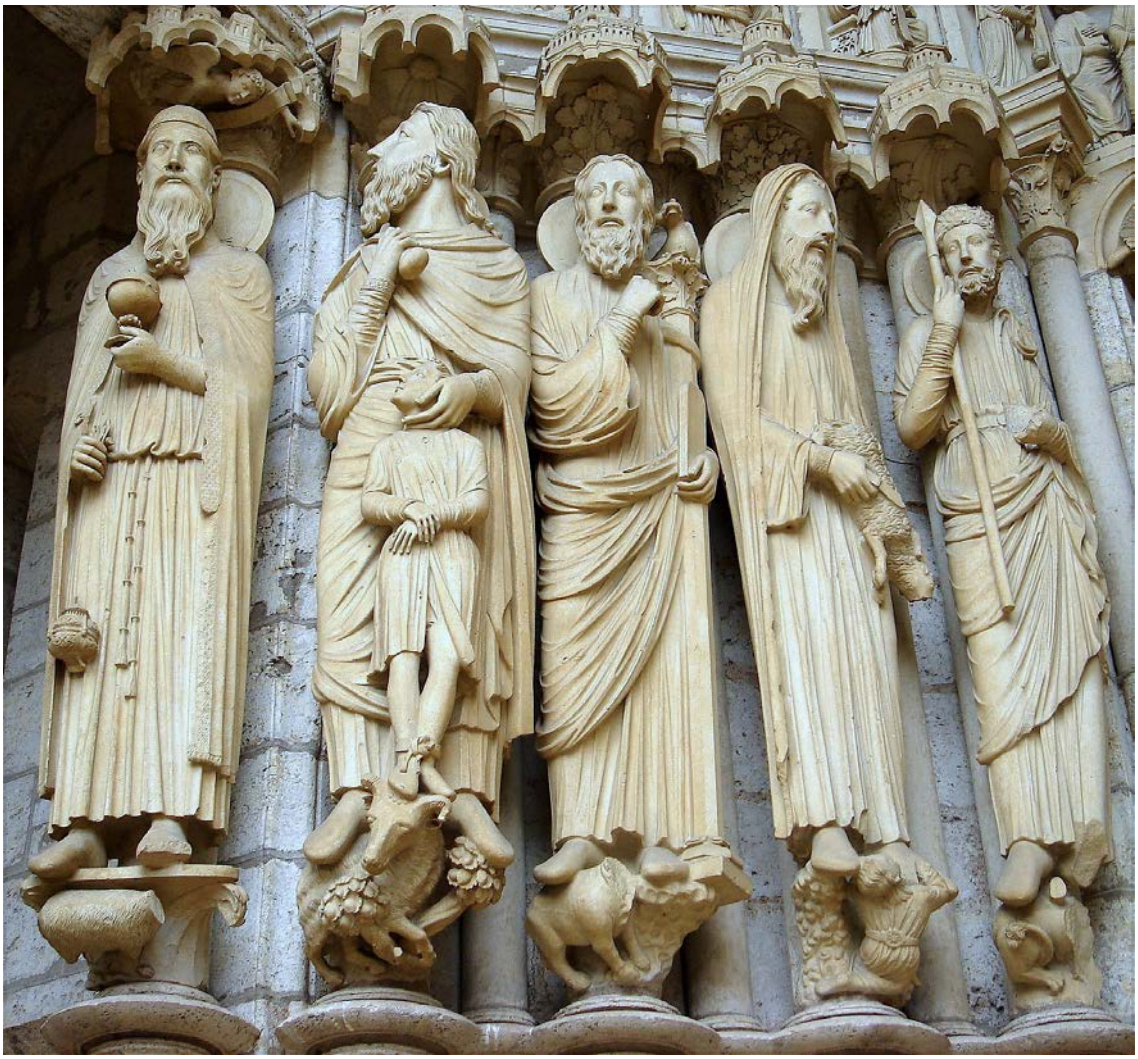


Catedral de Durham (1093-1128)

Las primeras decoraciones escultóricas aparecen en Francia, en algunas portadas, como la de la Iglesia de Saint Trophime de Arlés, de 1180. La decoración es didáctica, con fuerte carga simbólica. El sonriente San Daniel del *Pórtico de la Gloria* de Santiago de Compostela (1168-1188) es un buen ejemplo de la transición del románico al gótico, en el que las figuras ganan en expresividad y realismo.

San Daniel, Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela (1168-1188)

La decoración escultórica gótica contrasta con la románica, pues las figuras son más realistas: están fuertemente individualizadas, incorporan movimientos, relaciones entre ellas, y las vestiduras indican la existencia de un cuerpo debajo. Cada figura tiene un emblema o símbolo para poder ser identificadas. Véase por ejemplo *Melquisedec, Abraham y Moisés* (1194), en el pórtico del transepto norte de la catedral de Chartres.



Melquisedec, Abraham y Moisés (1194), de Chartres.

En la segunda mitad del siglo XII, se multiplican las **catedrales góticas** por el norte de Francia. La idea básica fue una innovación técnica relativa a la forma de abovedar las iglesias. Los **arcos apuntados** descargaban el peso verticalmente, sobre el muro, que podía por tanto adelgazarse, y además estos arcos podían hacerse de alturas diferentes según conviniera sin modificar el vano, y ampliar estos si se deseaba con ayuda de arcos más apuntados. Si se emplean vigas o nervios cruzados (**bóveda de crucería**), aligerando el resto, se reduce sustancialmente el peso evitando aún más la necesidad de gruesos muros de carga entre los pilares, lo que permitía aligerar aún más *toda* la estructura. Además, los canteros aprendieron que los pilares y los nervios podían estrecharse mucho sin perder estabilidad. No obstante, dado que si adelgazamos demasiado los pilares el empuje lateral residual los derribaría, se necesitaron contrafuertes (apoyados en el suelo, como muros) y arbotantes (exteriores, apoyados unos sobre otros hasta el suelo, para sostener las naves centrales). Visto al contrario, estos refuerzos externos permitían adelgazar y aligerar aún más la estructura interna. Los arbotantes son arcos abiertos para dar más resistencia de la estructura al viento. Las catedrales góticas eran de aspecto frágil, pero estructuralmente muy resistentes (en 1944 una bomba destruyó varios pilares y arbotantes de la nave lateral de la catedral de Ruán,

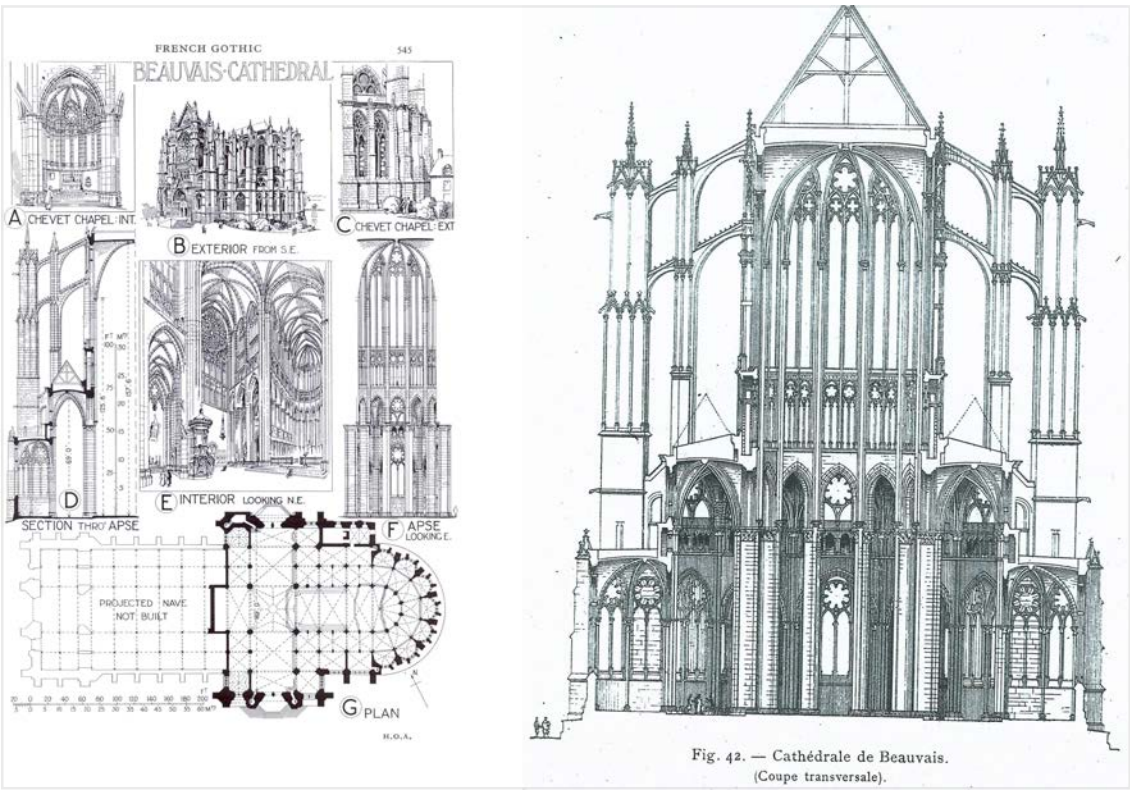
que por lo demás siguió de pie). Esta estructura permitía que en el espacio vacío intermedio entre los pilares se colocaran grandes ventanales, como en un invernadero. Un ejemplo de todo esto es la catedral de Nôtre-Dame de París, de 1163-1345, o la propia catedral de Chartres, de 1194–1220. Estas iglesias mostraban a los creyentes que las visitaban un reflejo del otro mundo, del *Jerusalén Celestial*. El término «gótico» como el de «Edad Media» son peyorativos, y surgen más tarde, a partir del siglo XIV, durante el Renacimiento.

El desarrollo del culto popular a la Virgen abre la puerta a una nueva sensibilidad hacia lo femenino, como se puede observar en las esculturas, pero también al amor cortés y a la literatura asociada, empezando con Chrétien de Troyes (1160-1191) y que alcanza pronto la perfección con la *Vita Nouva* de Dante Alighieri (1265-1321), para acabar con los romances caballerosos de Malory en el XV y la burla de Don Quijote ya en el XVI. Wagner rescatará estos cuentos de caballeros y amores imposibles del gótico en su *Tristán e Isolda* (1857-59). Las esculturas de la Virgen alcanzarán en el siglo XIII una belleza sin igual aupadas por este ideal amoroso.

s XIII

El orgullo, la curiosidad o la rivalidad impulsaron la construcción de catedrales cada vez más grandes y estilizadas (más verticales) con esta ciencia constructiva durante los siglos XII y XIII (Noyon, 1160; Nôtre-Dame, 1163; Laon, 1170; Chartres, 1194; Reims, 1211; Amiens, 1220; Saint-Pierre de Beauvais, 1225; etc.). A principios del siglo XIII, en un área de no más de 200 kilómetros de diámetro en el norte de la Francia actual, se construían simultáneamente tres catedrales que competían entre ellas en grandeza, esbeltez y luminosidad: Reims, Chartres y Amiens. Si las dos primeras tenían naves de 38 metros de altura, la tercera alcanzó los 42,30. Estas tres catedrales son la **cima de la arquitectura gótica**, alcanzada ya de forma temprana. En Amiens las capillas laterales exigen la modificación de la posición de contrafuertes y arbotantes, lo que provocó grietas que se corrigieron con una enorme cadena externa que apretaba el perímetro del templo. A pesar de esta seria advertencia relativa a los **límites del diseño de las catedrales góticas**, en la de Saint-Pierre de Beauvais, que pretendió ser la iglesia más grande y suntuosa del mundo, se trató de ir aún más allá, con consecuencias desastrosas. Se empezó a construir en 1225 y en su diseño original se aumentó la anchura y separación entre columnas en todas sus partes, buscando además alcanzar la máxima altura con la idea de batir a Amiens. Aunque los arquitectos preveían naves de 43 metros, el obispo Guillaume de Grez (fallecido en 1293) se empeñó en alcanzar los 48 metros, e insistió en construir una aguja de 150 metros sobre el crucero. Además, exigió maximizar la superficie acristalada y la luz interior aligerando los contrafuertes y arbotantes exteriores. Hacia 1270 se acaban las obras del coro y el crucero, pero en noviembre de 1284 dos contrafuertes del ábside y parte de la bóveda del coro se vienen abajo, derrumbando los delicados arbotantes. La catedral se tuvo que reconstruir revisando el osado diseño original, duplicándose esta vez el número de pilares interiores y añadiéndose

barras de hierro perimetrales para reforzar los arbotantes. En 1550 deciden levantar una enorme aguja de 151,6 metros de alto sobre el triforio («Nous construirons une flèche si haute, qu'une fois terminée, ceux qui la verront penseront que nous étions fous»), que se completaría en 1569, a costa de aplazar la construcción de la nave principal, que habría dado estabilidad al conjunto. En 1573 la aguja se derrumbó. La catedral, sin la nave principal, sobrevive hoy con refuerzos internos en forma de enormes cerchas de madera, instaladas en 1993 para tratar de detener el deterioro y conjurar la amenaza de derrumbe. José Pijoán escribió: «En arte hay un onceno mandamiento: no imaginarás sin razonar. La catedral de Beauvais no es un límite hasta donde se puede llegar, sino un más allá por el que forzosamente se tiene que sucumbir» (*Summa Artis*, 1927).



Catedral de Saint-Pierre de Beauvais (1225-1567)

En **Inglaterra** se desarrolla un gótico con elementos de la arquitectura normanda anterior (estos conquistan Inglaterra en 1066 y un siglo después ya se están levantando edificios góticos). Tienen diversas particularidades arquitectónicas como la cabecera plana en planta y la «fachada pantalla» en su portada, como puede verse en la catedral de Salisbury (s. XIII). Además, las catedrales inglesas, construidas a menudo sobre terrenos inestables o pantanosos, no compiten entre sí en la altura de sus naves, como las francesas, sino que se diseñan como edificios de gran longitud, lo que facilita su estabilidad. Los problemas estructurales se han concentrado a menudo en las **torres** levantadas en los cruceros, que sí competían en altura y que descansan sobre cuatro pilares (Canterbury, Durham, Lincoln, Salisbury, Wells, Elly, Winchester), lo que ha provocado derrumbes (Elly, Lincoln, Winchester) o soluciones *ad hoc* que los han evitado in extremis (Salisbury, Winchester). La distribución del enorme peso sobre los pilares no se podía hacer con exactitud,

lo que provocaba la sobrecarga de algunos de ellos, su deformación y derrumbe. La aguja de Lincoln tuvo el récord de altura mundial con 160 metros cuando se completó en 1311, superando a la pirámide de Giza, de 142 metros, por primera vez en 3.800 años, pero se derrumbó en 1548, mientras que la más alta actual en Inglaterra es la de Salisbury con 123 metros, salvada por el matemático y arquitecto Christopher Wren mediante refuerzos interiores con barras de hierro en 1668. Estos mismos problemas, que no dependen sólo de la estabilidad del terreno y la posibilidad de hacer cimientos adecuados como hemos visto, pasó en los cimborrios de catedrales góticas españolas, como Burgos (desplomado en 1539) o Sevilla (1511 y 1888). La Iglesia de Santa María en Stralsund (Alemania) incorpora una torre con aguja de 151 metros completada en 1549 y destruida en un incendio provocado por un rayo en 1647. Durante ese período hubo unos años, entre 1569 y 1573, en los que el récord de altura lo tuvo la torre de la catedral de Beauvais, de 153 metros. Tras el incendio en Stralsund la torre más alta del mundo pasó a ser la de la catedral de Estrasburgo, de 142 metros de altura, que aún existe, aunque fue desbancada en 1874 por la torre de la Iglesia de San Nicolás de Hamburgo, de 147 metros, que sobrevive a pesar de que el resto de la iglesia desapareció víctima de las bombas durante la Segunda Guerra Mundial. No obstante, en 1876 una nueva torre construida en el crucero de la catedral de Ruán, de 151 metros, se había hecho con el récord de altura, a su vez relegada a una segunda posición cuando se construyeron las torres gemelas de la catedral de Colonia, de 157 metros, en 1880. En la misma Alemania, en 1890 se acabaron los cuerpos superiores de la torre de 161,5 metros de la catedral de Ulm, construidos sobre una torre medieval más baja. El siguiente récord de altura ya no fue de un edificio religioso sino civil: la torre del Ayuntamiento de Filadelfia, en Estados Unidos, construida en 1894, con 167 metros. A partir de aquí serán ya los **rascacielos** los que tomen el relevo en esta carrera por la altura, empezando por la Torre Singer, de 189 metros, ya en Nueva York, construida con una estructura metálica recubierta de piedra y ladrillo, demolida en 1969 pero «vencida» por la también neoyorkina Torre Metlife, de 210 metros, en 1909, que imita el Campanile de Venecia que se reconstruía precisamente en las mismas fechas (se desplomó en 1902). La Torre Woolworth toma el relevo en 1913, con 241 metros de altura, y la Torre del 40 Wall Street en 1929, con 283 metros, para ser superada por la Torre Chrysler en 1930 con 319 metros y por el Empire State el mismo año (sólo meses después) con 380 metros. Este será superado por la Torre Norte del World Trade Center, de 417 metros, en 1970, y esta a su vez por la Torre Sears de Chicago en 1973, con 527 metros (442 el tejado). Las Torres Petrona de Kuala Lumpur, con 452 metros en 1998, y desde 2004 la Torre Taipei 101 con 509 precedieron al Burj Khalifa en Dubái, acabado en 2009 y con 829 metros (242,6 de aguja).

En Italia aparece a finales del siglo XII el genio religioso más grande que ha dado Europa: Francesco Bernardone, **san Francisco de Asís (1181-1226)**, «el más cortés de los hombres, hondamente influido por los ideales franceses caballerescos (...) En todos sus actos tomaba las palabras del Evangelio literalmente y las traducía al lenguaje de la poesía caballeresca y de aquellas

canciones de *jongleur* que tenía siempre en los labios. Decía que había tomado como señora suya a la pobreza, y cuando llevaba a cabo algún acto de mortificación todavía más drástico, decía que era por hacerle una cortesía (...) Las ilustraciones más convincentes de la historia de san Francisco son obra del pintor sienés Sassetta [1392-1450], aunque las pintó mucho después, porque la tradición gótica y caballeresca se prolongó en Siena como en ningún otro lugar de Italia, y prestó a las animadas imágenes de Sassetta un carácter lírico, visionario incluso, más franciscano que las pesadas de Giotto» (Clark). No fue un filósofo, pero con él reaparece con fuerza una idea recurrente de gran trascendencia en todas las religiones: para liberar el espíritu es preciso despojarse de todos los bienes terrenales. Pero él predicó con el ejemplo, consagrando a ello su vida con sencillez, humildad y gracia, conformando un personaje tan luminoso y trascendental como una vidriera gótica. Ya en su época se abría paso otro mundo, el del comercio y la banca, el de las ciudades, que será la base de lo que se conocerá como Renacimiento. A san Francisco se le canoniza dos años después de su muerte y sus seguidores construyen una basílica en su memoria, formada por dos iglesias, una superior y otra a un nivel más bajo, que será decorada por los mejores pintores italianos de los siglos XIII y XIV, empezando por Cimabue. Los discípulos y seguidores de su doctrina franciscana de la pobreza, los *fraticelli*, no sorprendentemente, fueron acusados de herejía y quemados en la hoguera.

La figura filosófica-teológica fundamental de este siglo es **Tomás de Aquino (1224-1274)**, que culmina la **filosofía escolástica**. Sobre Dios dice: «Toda pasión se da en un ser que existe contingentemente. Más Dios está totalmente libre de toda potencia, pues es acto puro. Por tanto es solo agente, y de ninguna manera puede tener lugar en él pasión alguna». Michel Onfray nos dice del pensamiento de esta época: «El ejercicio de la Razón equivale más o menos a la entrada del lobo en el corral. Cuando no es instrumento de la fe, cosa que fue durante mil años, la razón se convierte en su enemiga, lo que será durante algunos siglos, antes de sucumbir ella misma engullida por el vacío que habrá abierto bajo sus pies. En manos de Tomás de Aquino, la razón no obtiene los mismos resultados que en manos de Montaigne, que pone fin a la Edad Media (...). El IV Concilio general de Letrán decide en 1215 que el cuerpo de Cristo está realmente en la hostia, y la sangre de Cristo está realmente en el vino y no alegórica o metafóricamente. La transubstanciación hace posible ese milagro según el orden de las razones, al menos así lo creen quienes movilizan luego los atributos y las sustancias de la metafísica de Aristóteles, vía Tomás de Aquino y sus cualidades primeras, las sustancias y sus cualidades secundarias, las sensaciones, para alcanzar sus fines doctrinales (el Concilio de Trento confirmará la cuestión en 1545-1553 y Lutero, como es sabido, hará de ello un *casus belli*). Estos juegos verbales que son una continuación de los de la patrística esterilizan la inteligencia y conducen a los filósofos por la vía de lo únicamente formal y de la abstracción pura. Con la sofística, la retórica y la dialéctica, los filósofos no se preocupan tanto por la verdad como por la habilidad. Les importa menos decir lo verdadero y justo que formular bien una tesis brillante. Aparte de la *lectio*, que es lectura y comentario oral de un autor

canónico que uno lee, mientras los alumnos toman nota, la universidad da un lugar preponderante al principio de las *quaestio* y *disputatio*. El maestro elige a un alumno para que examine la cuestión que él propone; se lo expone al público, y el estudiante también puede plantear preguntas a su vez; el profesor puede ayudarlo, corregirlo o también interrogarlo; a veces se cuentan entre los oyentes estudiantes llegados de otras universidades o de otros países. Al día siguiente, el maestro efectúa una síntesis del debate y expone su posición sobre el tema. Tomás de Aquino estuvo dos temporadas en París y allí organizó al menos 518 sesiones de este tipo, es decir, con una frecuencia media de dos por semana. Existía además una *disputa de quodlibet* que permitía que el profesor, una o dos veces al año, examinara un tema ante el público compuesto por la totalidad de los estudiantes y de los profesores que interrogaba al orador. También en este caso, al día siguiente, el maestro hacía una síntesis de lo que se había dicho. La filosofía como modo de existencia muere en las aulas de esas universidades medievales donde se habla, se discute, se conferencia, se debate, se disputa, se expone, se departe, se conversa, se diserta, se discursea…; todo en un torbellino de palabras reservadas a los especialistas que constituyen un lenguaje aparte, un lenguaje que solo pueden practicar las personas de la élite». Pero la escolástica trae también un empirismo aristotélico a la forma de mirar la naturaleza.

Entre el siglo XII y el XIII dos músicos de Nôtre Dame de París, **Léonin o Magister Leoninus (1150–1201)** y su discípulo **Pérotin el Grande (1160-1230)**, añaden una segunda voz al canto llano, creando el *organum duplum*. Surgen así los *acordes*, una complejidad adicional en la armonía por superposición de notas. Pérotin añade después más de dos notas a los *acordes* y experimenta radicalmente con la armonía (música a cuatro voces). París era un centro universitario, y un lugar de encuentro para trovadores de Occitania y de la Europa septentrional. Allí se recibió además la influencia árabe procedente de la España musulmana, de donde vino el *al'Ud* (precedente del láud y después de la guitarra), el *rebab* (precedente del violín) y el *qanun* (una variante del salterio). Pero además permeó al mundo de los trovadores el *zéjel*, un tipo de canción rimada. Toda esta música secular se mezcló en París con la sacra, y **Pérotin** añadió a su cóctel musical un elemento adicional de origen árabe y trovadoresco revolucionario: el **ritmo**. No se sabe si existía algún tipo de ritmo en el *canto llano* anterior, pero sí se sabe que Pérotin lo añadió a la notación musical por primera vez. Lo hace con las *ligaduras*, barras horizontales que unen grupos de notas y que indican que estas son más breves. Con la diferencia de longitud entre notas ya tienes un ritmo (su favorito era nota larga-corta-larga-corta-etc.). En los siglos XIII y XIV se dispararía la creatividad y la complejidad de las obras a partir de las innovaciones de Pérotin, las cuatro voces y los distintos ritmos.

Después de **1200** las **catedrales góticas** se extienden por Francia como hemos visto, pero también por Alemania, Inglaterra o España (Burgos, León). Conforme el estilo se desarrolla y se extiende las **esculturas** que adornan las catedrales van ganando en expresividad. Cada vez es más importante para el

escultor **cómo se representan las cosas y no sólo qué se representa**, y se vuelve a contemplar la **naturaleza** y, muy probablemente, las **obras clásicas** (imitación del tallado de los ropajes), que ya estaban presentes en la portada principal de Chartres. En su fachada norte, realizada en torno a 1220, aparecen muchas figuras femeninas, y entre ellas santa Modesta, que Clark considera «una de las primeras mujeres deliberadamente agraciadas del arte occidental». Otro ejemplo puede verse en el pórtico del transepto sur de la catedral de Estrasburgo, de 1230, o, más sofisticados aún, los fundadores de la catedral de Naumburgo, *Ekkehard y Uta*, aún policromadas, o la condesa Regelinda, todos de en torno a 1260. Las cuatro figuras de la jamba derecha de la fachada occidental de la catedral de Reims (1230-1260), que representan la Anunciación (izquierda) y la Visitación (derecha) representan otro enorme salto adelante en refinamiento y sofisticación escultórico, con la Virgen como centro ya de la devoción popular. Las figuras se contraponen aquí de dos en dos, y parecen conversar y relacionarse, con el ángel sonriendo de manera encantadora. No obstante, el mensaje (sagrado) seguía siendo lo principal. Si los escultores trabajaban en las catedrales, a los pintores les quedaban los **manuscritos iluminados**. Aquí también las figuras ganan en expresividad, aunque estas deben encajar en un esquema armónico (*Entierro del Cristo*, 1250-1300, del Salterio manuscrito de Bonmont).

Ekkehard y Uta y *Regelinda* (1260)

Pero el **gran cambio** fue que, accidentalmente, los artistas abandonaron los esquemas preestablecidos y empezaron a representar **otros temas** que les interesaban. Antes de esto no existía el **retrato** ni la **copia del natural**. Los artistas se adaptaban a esquemas convencionales para representar personajes y cosas, aprendidos de sus maestros. El dibujo del elefante de **Matthew Paris** (m 1259) es una excepción (1255), por no existir esa convención previa para el animal. Pero a partir de ahora quedará abierta la mirada a la naturaleza y a su representación veraz.

Según Panofsky «el **clasicismo medieval** llegó a su cima dentro del marco global del estilo gótico, lo mismo que el clasicismo del XVII, representado por Poussin, llegó a ella dentro del marco global del barroco, y que el clasicismo de fines del XVIII y principios del XIX, representado por Flaxman, David o Carstens, lo hizo dentro del marco global de la "sensibilidad romántica"». Por otro lado,

«cada vez que en la Edad Media plena y tardía una obra de arte toma su forma de un modelo clásico, esa forma es siempre investida de una significación no clásica, normalmente cristiana». Así, «Antonino Pío fue transformado en San Pedro; Hércules, en la Fortaleza; Fedra, en la Virgen María; Dionisios, en Simeón; Venus Púdica podía convertirse en Eva, y Tierra en la Lujuria»; y también «Sísifo, tipifica la Soberbia; Tántalo, la Avaricia; Ixión, la Lujuria», etc. Precisamente «de ahí la **paradoja** de que el estilo intencionadamente clasicista se dé más en la esfera eclesiástica que en la secular». Por contra, «el arte renacentista no sólo puso fin a la paradójica práctica medieval de restringir la forma clásica a temas no clásicos, sino que rompió además el monopolio que la arquitectura y la escultura mantenían sobre la estilización clasicista (aunque la pintura no se puso a la altura de su *maniera antica* hasta la segunda mitad del siglo XV)».

En en siglo XIII, en las ciudades italianas se abre paso **una nueva forma de vida, urbana y mercantil**, especialmente en Florencia. El realismo y practicidad de esta nueva forma de vida borraría el ideal caballeresco y la religiosidad simbólica y trascendental que impregnaba la forma de vida anterior. A Jean de Berry y a Cosme de Médici les separa todo un mundo. En el arte, el refinamiento elegante e imaginativo será reemplazado por el realismo exacto y calculado. El cambio requerirá de una transición, que por lo demás fue bastante rápida y se dio entre el siglo XIII y el XIV, con Cimabue y Giotto.

Eso sí, el "clasicismo" medieval fue limitado (fue una corriente entre otras, presente en ciertas regiones y con diferencias entre ellas, excluyendo en todo caso la pintura y basado en reinterpretaciones cristianas de modelos clásicos) y, sobre todo, transitorio, pero el **Renacimiento** sería total y permanente. Un ejemplo: nuestros tipos de letra de hoy provienen del Renacimiento, con precedentes carolingios y clásicos. La vena clásica halló oposición en nuestra civilización después del Renacimiento, pero ya nunca desapareció del todo. «La **Edad Media** no supo nunca que era medieval», y no concebían una imagen discontinua del pasado, por lo que rechazaban el judaísmo con repugnancia y no pudieron considerar la Antigüedad clásica en conjunto, sino como un almacén de ideas y formas, potencialmente útiles y peligrosas al mismo tiempo. Por ello no tenían problemas en apropiarse de aquellos elementos que pudieran encajar con el pensamiento y las acciones del presente, y desechar el resto. A partir de **Petrarca** en el siglo XIV, el Renacimiento creó una distancia con el tiempo presente y la propia historia, que explica la nostalgia apasionada con que contemplaron la Antigüedad, que se esfuerzan por comprender y recuperar *en su conjunto*, considerando su coherencia interna.

Italia estaba inmersa en guerras. En este ambiente **Nicola Pisano (1215/20-1278/84)** empieza a imitar en Pisa, algo tardíamente, en 1260, a los escultores góticos del norte, si bien se advierte que había estudiado escultura clásica (los cuerpos se notan bajo los ropajes). También él usa figuras clásicas para representar personajes o valores cristianos, mediante una transposición. Para Panofsky, Pisano fue «el más grande -y, en cierto modo, el último- de los

clasicistas medievales». Los pintores italianos tardaron más en captar el espíritu de los maestros góticos, pues miraban a Oriente más que a París hasta finales del siglo XIII, dada la relación de Italia con el Imperio Bizantino. El arte bizantino conservaba parte del arte helenístico, lo que vino bien a la pintura italiana una vez esta se liberó de los convencionalismos orientales y pudo trasladar a las dos dimensiones lo que ya habían logrado los escultores góticos.

Panofsky señala que «el propio hijo de Nicola Pisano, Giovanni, (...) repudió el clasicismo formal de su padre y puso en marcha una que podríamos llamar **contrarrevolución gótica** que, a pesar de algunas fluctuaciones, acabaría imponiéndose en la segunda mitad del siglo XIV; y fue de este **gótico trecentista**, más que de la tradición aún viva del clasicismo de Nicola, de donde brotó la **buona maniera moderna** de Jacopo della Quercia, Ghiberti y Donatello». De hecho, durante esta contrarrevolución «la ornamentación altogótica fue purgada de motivos clásicos, el acanto dejó paso a la hiedra, las hojas de roble y el berro y los capiteles jónicos y corintios, que la arquitectura románica había conservado o resucitado incluso, fueron prohibidos». Esto coincide con el triunfo de la **escolástica**, que creó un nuevo lenguaje (sintaxis y vocabulario) que exasperaría más tarde a Petrarca, Lorenzo Valla, Erasmo y Rabelais.

Exagerando e inventando, Vasari dice: «El tremendo diluvio de desastres que había sumergido y ahogado a la infortunada Italia había no sólo arruinado cuantos edificios merecían ese nombre, sino también, y ello es más grave, exterminado a todos los artistas, cuando quiso Dios que naciera en 1240, en la ciudad de Florencia, Giovanni **Cimabue**, destinado a dar las primeras luces al arte de la pintura». Además de Cimabue, Vasari señala como precursores de la *buona maniera moderna* y competidores de los *tedeschi* a Arnolfo di Cambio, arquitecto, y a Nicola y Giovanni Pisano, escultores. Comete varias inexactitudes para que todo encaje en su guión (que sí es correcto a grandes rasgos): Arnolfo di Cambio era esencialmente gótico, aunque intentó armonizar la fachada de la catedral de Florencia con el baptisterio adyacente; y Giovanni era más gótico que su padre, y no un continuador del clasicismo de este, como señala Panofsky. Además, contra lo que dice Vasari ningún escultor o arquitecto del Trecento italiano tuvo influencia fuera de Italia o continuidad en ella, y la hegemonía siguió siendo francesa en el siglo XIII y el XIV. La pintura sí fue diferente, pues hubo dos grandes innovadores que tuvieron gran influencia en Italia y fuera de ella: Giotto y Duccio, la escuela florentina y la escuela sienesa respectivamente.

Cimabue, **Giotto (Escuela de Florencia)** y **Duccio (Escuela de Siena)** fueron contemporáneos, y muchas de sus obras se superponen en el tiempo. Cimabue fue al parecer maestro de Giotto, y puede que también de Duccio. La *Maestá di Santa Trinidad* de Cimabue es de hacia 1300, cerca del final de la carrera de su autor, y la influencia bizantina es muy marcada, el espacio no está bien definido (personajes en distintos planos aparecen superpuestos y con el mismo tamaño) y la perspectiva es frontal (el trono). La *Madonna Rucellai* de Duccio es de

hacia 1285, y su rostro es más refinado que en las pinturas de Cimabue, aunque sigue habiendo problemas de espacio sin resolver y las figuras secundarias tienen posiciones poco naturales entre sí y en relación con el espacio. Por último, la *Maestá di Ognissanti* de Giotto es una obra de madurez, de hacia 1310, y en ella el rostro de la Virgen es más real y expresivo, la luz está tratada de forma más realista (con una única fuente) y modela las figuras, y los ángeles aparecen de perfil. Por tanto la edad del artista (el mayor era Cimabue, el más joven Giotto) pero también la fecha de ejecución de la obra determinan hasta cierto punto los avances naturalistas de las obras.

Cimabue - > Duccio & Giotto

Cenni di Pepo Cimabue (1240-1302) fue un pintor y creador de mosaicos florentino e iniciador de la escuela florentina del Trecento. Dante lo citó como el mayor pintor de la generación anterior a Giotto («Se creyó Cimabue reinar en el campo de la pintura y ahora es Giotto el que tiene la fama. De modo que la fama de aquél se ha oscurecido»). Según Vasari sus maestros fueron bizantinos (él los llama "griegos"), pero la información que proporciona, doscientos años después de la muerte de Cimabue, es poco fiable. Apunta además que fue maestro de Giotto, y que fue el primero en tratar de separarse de la herencia bizantina, siendo la causa inicial de la renovación de la pintura. Según esta idea, a partir de cierto momento pudo empezar a combinar la pintura bizantina con un mayor realismo y naturalismo en las expresiones de las figuras y su representación, lo que venía de la propia evolución del gótico (Vasari cuenta cómo los florentinos transportaron triunfalmente un cuadro de la Virgen en el nuevo estilo desde la casa de Cimabue hasta Santa María Novella, y Lord Leighton lo representa en su *Cimabue's Celebrated Madonna is carried in Procession through the Streets of Florence*, de 1853-55, hoy en la National Gallery). Por tanto, Cimabue fue el último gran pintor de la tradición bizantina y el primero en introducir en ella elementos góticos (el realismo de las expresiones). La documentación conservada nos dice muy poco de él, hasta el punto de resultar difícil hacer un catálogo de sus obras. Puede apreciarse una evolución en los crucifijos pintados, como el de Santo Domingo de Arezzo (1270) y el de Santa Croce (h 1280), apreciablemente más evolucionado (el cuerpo tiene volumen, el paño tiene veladuras). También pintó representaciones de la Virgen con el Niño en majestad (*Maestà*), como la del Louvre, de hacia 1280, con la Virgen rodeada de ángeles, que influyó en la *Madonna Rucellai* (1285) de Duccio; o la de Santa Trinità, en los Uffizi, de la década de 1290, en la que se ha ganado en realismo en la descripción del espacio y los objetos (el trono). Además, en la década de 1280 trabaja en el diseño de los mosaicos del baptisterio de Florencia, y muy al final de su vida en otros para la catedral de Pisa. Pintó también frescos en Asís (un ciclo amplio y complejo en mal estado de conservación). Duccio pudo haber sido también discípulo de Cimabue.

Maestà del Louvre (h 1280) y *Maestà de Santa Trinità* (h 1290)

De **Pietro Cavallini (1250–1330)** se sabe realmente muy poco, pero firmaba como *pictor romanus*, por lo que al menos sabemos que era de Roma. Fue básicamente un diseñador de mosaicos y pintura mural. Tuvo una marcada influencia en Giotto a partir de la estancia de este en Roma, pudiendo haber sido discípulo suyo allí, según Panofsky. Los seis mosaicos con *Escenas de la vida de María*, de hacia 1291, en el ábside de la Basílica de Santa María, en el Trestevere de Roma, fueron admirados en su época por su realismo y sus intentos de crear espacio mediante una perspectiva que buscaba ser correcta. Su *Juicio Final* en la Basílica de Santa Cecilia, también en el Trastevere de Roma, frescos pintados hacia 1293 y considerada la obra maestra de Cavallini, es un ejemplo de *naturalismo romano*, estilo que influirá en la obra de artistas que trabajaron en otras ciudades italianas, como Florencia y Siena.

Juicio Final (h 1293)

Dice Panofsky que «en un cuadro del gótico pleno -y aún más en un relieve de la misma época- había mucho volumen plástico y una coherencia perfecta, pero no perspectiva; en un producto de la *maniera Greca* existía perspectiva, o al menos su aparato técnico rudimentario, pero no demasiado volumen plástico ni coherencia alguna. En la Italia de **1300**, dominada en arquitectura y escultura por un gótico inclinado al románico y en pintura por un bizantinismo más o menos extendido, los dos hermanos podían unir sus recursos. Y eso fue precisamente lo que pasó, produciendo un planteamiento básicamente nuevo a partir de la espacialidad de la antigüedad tardía y paleocristiana en Pietro Cavallini, Duccio y Giotto».

s XIV

«El siglo que ve morir como consecuencia de la Gran Peste a un tercio de la población de Europa es también el de los frescos de Giotto, el del palacio de los Papas de Aviñón, el de la guerra de los Cien Años, el de las obras de Guillaume de Machaut, el de la canonización de Tomás de Aquino, el del palacio de los Dogos de Venecia, el del tapiz del Apocalipsis de Angers, el de la *Divina comedia* de Dante, el del arte gótico, el del *Decamerón* de Boccaccio y el *Cancionero* de Petrarca, el de los poemas de Christine de Pizán y Carlos de Orleans, el siglo de las filosofías de Guillermo de Ockham y de Jean Buridan, célebre por su asno... Pero es también el siglo del pensamiento mágico: se cree, como creía san Agustín, que el diablo existe y que puede adquirir forma corporal; se cree también, como creía santo Tomás de Aquino, en la existencia de los íncubos, que abusan de las mujeres mientras están dormidas, y en la de

los súcubos, demonios femeninos que se unen a los hombres durante la noche; etc. El filósofo no es más racional que el poeta, quien no lo es más que el teólogo. Si los filósofos creen semejantes pamplinas y apelan al Parménides de Platón, a las Enéadas de Plotino y a la Metafísica de Aristóteles para validar los desvaríos del pensamiento mágico, ¿qué queda para los hombres y mujeres que viven en la campiña, en las provincias más remotas donde el judeocristianismo se impone a golpes de espada y de horcas, de terror y de procesos, de tribunales y de mazmorras?» (Onfray).

En esta época **Guillaume de Machaut (1300-1377)** compondrá música para misas de complejidad sin precedentes, como la *Misa de Nôtre Dame* (1365), para la catedral de Reims. Era una misa a cuatro voces, pero cada una de ellas tenía señaladas distintos tonos y duraciones para las notas. La secuencia de duraciones y tonos se sometía a reglas complejas. A estas normas rectoras ocultas se las conocía como **isorritmia**, y con ella se alcanzaba un grado de complejidad que rara vez ha sido igualado en la historia de la música (hay un precedente en el *tala* indio, que se remonta probablemente al siglo VI). El Papa Juan XXII ordenó en 1325 simplificar esta intrincadísima y exuberante **polifonía**, pero nadie le hizo caso.

En el siglo XIV, **Florencia** conoció una compleja trayectoria política: al régimen de las comunas le sucedió un periodo de tiranía, con el gobernador -entre 1342 y 1343- Gautier de Brienne, duque de Atenas, expulsado de Florencia por una coalición de señores, artesanos y gente del pueblo. Después de él, el gobierno no cesó de afirmarse, apoyado por una burocracia cada vez más estructurada. Las crisis financieras consecutivas a la quiebra de los Peruzzi y de los Bardi, que prestaban enormes sumas de dinero a Europa, y la crisis demográfica debida a la **peste (1348)**, contribuyeron a aumentar las tensiones sociales, desembocando en 1378 en la revuelta popular liderada por los Ciompi (cardadores de lana), los proletarios urbanos.

Cuatro hermanos serán los grandes mecenas de las artes e impulsores de la actividad intelectual de su época: el rey Carlos V de Francia (1338-1380), Felipe II duque de Borgoña (1342-1404), Louis I de Anjou (1339-1384) y Jean de Berry (1340-1416). Este último consagró su vida al arte y a los placeres (incluidas las mujeres, de las que decía: «cuantas más mejor, y nunca decir la verdad»), y no se limitó a coleccionar sino que orientó a sus artistas. Kenneth Clark señala: «su hermano Carlos V poseía una nutrida biblioteca, pero elegía los libros por lo instructivo del texto, y los pintores que los ilustraban eran artesanos de la corte. Los artistas del duque de Berry, en cambio, eran los espíritus más perceptivos de la época». Los manuscritos del duque de Berry prolongan la delicadeza y el refinamiento del siglo XIII, a pesar de la peste negra, de la Guerra de los Cien Años y de la revolución económica que supusieron los primeros cerramientos (*enclosures*). Los objetos naturales (flores, hojas, animales, pájaros en especial) abundan en las decoraciones de

estos libros, como ya ocurría en el siglo anterior, en las esculturas y decoraciones de los libros en particular, y con el mismo espíritu medieval: las cosas aparecen aisladas unas de otras. Pero entonces el duque de Berry encuentra a los hermanos Limbourg, que integrarán todos los elementos que componen la naturaleza en un todo interconectado.

En **Aviñón** se instala la corte pontifical durante todo el siglo XIV, y desde ahí se difunde el arte italiano y se elaboran las bases del *estilo internacional*, a partir de la pintura de influencia sienesa (Simone Martini y su familia llegan a Aviñón hacia 1340) y bohemia, por un lado, y de la influencia del humanista **Petrarca (1304-1374)** por otro. Por ejemplo, *Cámara del Ciervo en el Palacio de los Papas* (1343) en Avignon. No obstante Panofsky señala que «No debe hacerse demasiado hincapié en el hecho de que la curia se hubiera trasladado a Aviñón en 1309 para no regresar a Roma hasta 1377. (...) El impacto de la pintura del Trecento se sintió en otros muchos lugares además de Aviñón, y mucho antes de que los papas se hubieran embarcado en importantes empresas artísticas». Sea como fuere, poco a poco se va formando un cruce de estilos *en toda Europa* a finales del XIV, y a esta mezcla se la conoce como **estilo gótico internacional**. Un buen ejemplo exquisito es el *Díptico de Wilton*, 1395, elaborado en Inglaterra para el rey Ricardo II con influencias francesa, bohemia e italiana. Los santos patronos recomiendan al rey a la Virgen (no le sirvió de mucho, pues fue brutalmente asesinado). En él los pintores tienden a la delicadeza, aunque las representaciones son convencionales y esquemáticas. La **mezcla** de realidad y fantasía, lo natural y sobrenatural, es una característica esencial del gótico internacional. En Italia, Gentile da Fabriano y Pisanello; en Paris y en Dijon (capital de la Borgoña), Jean Malouel, Melchior Broederlam y los hermanos Limbourg; en Londres, el "maestro del Díptico de Wilton"; en Cataluña, Lluís Borrassà (1380-1425); y en la ciudad hanseática de Dortmund, Konrad von Soest (1370–1422). A lo largo del siglo XIV empezarán a incorporarse a la pintura **observaciones del natural** (en el *Salterio de la Reina María*, de 1310, hay un dibujo del natural al pie de una página). En la arquitectura se impone un estilo **gótico ornamental** pero, sobre todo, el gótico se adapta también a edificios particulares y profanos, como Ayuntamientos (Palazzo Vecchio en Florencia, a partir de 1299; o el de Lovaina, completado en 1469), campanarios civiles (como el de Brujas, reconstruido tras un incendio en 1280 pero terminado en su forma actual en el siglo XV), lonjas (como la Lonja de Paños de Ypres, acabada en 1309, destruida durante la Primera Guerra Mundial y reconstruida en 1967; o la Seda de Valencia, acabada en 1533), hospitales (como el de San Juan de Brujas, de mediados del siglo XII; o el Hospital de la Santa Creu de Barcelona, de 1402), universidades (la de Bolonia, a partir de 1088, la de Oxford en el siglo XIII o la de Salamanca, en un estilo muy tardío, entre gótico y plateresco), castillos (como el de Bellver en Mallorca, de 1311; la Torre de Belém de Lisboa, de 1519; o la Puerta Holsten de Lübeck, del siglo XV), palacios (como el de Venecia, de la década de 1340, o el privado de Jacques Coeur, en Bourges, en el Loira), y obras civiles (como el Puente Valentré en Francia, terminado en 1350). Se popularizan las pequeñas esculturas de metal o marfil no integradas en las catedrales, para cultos

privados. El gusto refinado de las elites se refleja en las obras de **Chaucer (1343-1400)**, como *Los cuentos de Canterbury* (1385) o de **Bocaccio (1313-1375)**, como el *Decamerón* (1349-51).

Díptico de Wilton (1395)

Pero en este siglo de síntesis se pone la semilla de lo que será el Renacimiento, de la mano de **Petrarca**, que empieza a buscar, coleccionar y estudiar obras literarias clásicas a partir de la década de 1330, y así vuelven a la vida Tito Livio, Virgilio, o Cicerón. Su colección se perderá tras su muerte, pero Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459) y Niccolò Niccoli (1364-1437) continuarán con el esfuerzo arqueológico. Poco a poco va resurgiendo una civilización, la clásica, anterior a la judeocristiana, deslumbrante y sofisticada, olvidada durante casi un milenio. Todo el conocimiento se reevaluará a partir de una comparación con los **modelos clásicos recuperados**. Una consecuencia de esa labor de recuperación del pasado iniciado por Petrarca es una **concepción cíclica y no lineal (ascendente) de la historia**. El milenarismo y la parusía como finales necesarios de la historia mueren aquí. Entre el mundo clásico, pagano, y el mundo presente, que recupera aquél, hay una "edad oscura", que supone una forma radicalmente diferente de concebir la propia civilización judeocristiana.

Por otro lado **Dante (1265-1321)** establece a través de uno de sus personajes un paralelismo entre el ocaso de **Cimabue** y el ascenso de **Giotto**, un reformador que saca a la pintura de la "edad oscura" de acuerdo con la nueva visión del mundo que se va imponiendo. Por su parte, **Boccaccio (1313-1375)**,

discípulo de Petrarca, conecta a Giotto no con la pintura clásica, cuyo redescubrimiento en Pompeya y Herculano habría de esperar al siglo XVIII, sino con el **naturalismo**, verdadera virtud de la pintura del Renacimiento en contraste con el *manierismo* medieval. De esta forma, la idea de renacimiento de las letras clásicas de Petrarca es llevada por Bocaccio a la pintura. Lorenzo Valla haría lo mismo después con la escultura y la arquitectura, Marsilio Ficino con la gramática y la música y Rabelais con las ciencias naturales (y particularmente la medicina), completándose así la idea moderna de **Renacimiento** como una *renovación integral* basada, siguiendo la idea petrarquiana, en una vuelta a la Antigüedad clásica, y especialmente romana.

Pero todo ello fructificaría más tarde. De momento, en el siglo XIV, la pintura apenas tuvo un papel en el gótico del norte, pero en Italia el gótico penetró mezclado con la influencia oriental, bizantina, que mantenía una tradición pictórica mural que se remontaba a la Antigüedad. En el norte los muros se sustituyeron en el gótico por ventanas decoradas con vidrieras, y donde esto no ocurría el muro se ocultaba con tracerías ciegas, artesonados o tapices. En Italia, en cambio, los muros se adornaban con mosaicos y pinturas murales, cuya técnica cambió además a finales del siglo XIII, pasando del tratamiento al *secco* por el *fresco*, lo que supuso en sí misma una revolución técnica; pero además se practicaba ampliamente la pintura sobre tabla. **Cavallini**, **Giotto** y **Duccio** estuvieron en el lugar y el momento adecuados para dar el salto, pues tenían las dos experiencias a mano: la gótica francesa, que había acumulado progresos en escultura (véase la *Última Cena* del *jubé* de la catedral de Naumburgo, de 1260), y la bizantina, que mantenía la tradición clásica de la pintura. De alguna manera **estos artistas llevan la experiencia escultórica gótica a la pintura**, tratando de simular la tridimensionalidad del espacio dentro del marco definido por el cuadro y sobre un plano. Los pintores del Trecento, especialmente Giotto, conocieron además la escultura redonda y los relieves clásicos y etruscos, que influyeron al menos durante la primera mitad del siglo XIV (después hubo un paréntesis de unos 50 años en el interés por la Antigüedad).

Según Panofsky, «el arte de Duccio puede ser calificado de lírico: sus figuras se ven agitadas por emociones que las unen en una comunión de sentimiento casi musical. El arte de Giotto puede ser calificado de épico o dramático: sus figuras aparecen como individuos que reaccionan individualmente». Duccio se basa en la línea y la superficie, y trata de dar volumen al espacio, mientras que Giotto se basa en el volumen de las figuras en sí (usa por ejemplo figuras de espaldas, escorzos, edificios representados de manera no frontal). Por vías distintas, ambos abordan un problema nuevo: *definir un espacio pictórico tridimensional* sobre una superficie bidimensional. La pintura se convierte, por primera vez en siglos, en una ventana. «Ya no se cree que el pintor deba operar "a partir de la imagen ideal de su alma", como había afirmado Aristóteles y mantuvieron Tomás de Aquino y el maestro Eckhart, sino a partir de la imagen óptica de su ojo». Este **enfoque sensualista o ilusionista** apareció en el siglo V antes de Cristo, y se desarrolló plenamente en época helenística y romana,

aunque el espacio que definían carecía de continuidad e infinitud, por lo que la apariencia era un tanto irreal (Panofsky).

No solo el retrato, sino la pintura del natural en general, se desarrolla precisamente durante esta época. Las *Muy Ricas Horas del duque de Berry*, de los hermanos De Limburgo, de 1410, reproduce gran cantidad de detalles de la naturaleza. Veinte años después **Pisanello** dibuja un mono en su cuaderno de apuntes (1430), o un pato, a la acuarela. A partir de aquí, «el público que contemplaba las obras de los artistas empezó a juzgarlas por la habilidad con que era reproducida en ellas la naturaleza» (Gombrich). Recordemos la revolución promovida por Petrarca, que rescata (desde la década de 1330) como referentes las obras del mundo antiguo. En la pintura no se tenían, todavía, estos referentes del mundo clásico, y el criterio para la renovación sería precisamente el **naturalismo**.

Otro factor de gran importancia es que, trasladada la corte papal a **Aviñón** en 1309, la evolución artística en Italia dependió por entero de las **escuelas florentina y sienesa**. **La pintura italiana del Trecento influyó en casi toda Europa**, pero de forma diferente en cada país, y no sólo a través de Aviñón. En Inglaterra y Alemania el gótico reinaba sin límites y la influencia italiana fue muy pequeña. En España el gótico fue más débil y había una tradición autóctona de pintura sobre tabla, por lo que la absorción de la influencia italiana fue muy profunda, hasta el punto de parecer un trasplante. En Bohemia y Francia la influencia fue intermedia y estimulante. En Francia los pintores venían de los Países Bajos, y empezaron por asimilar el estilo sienés, «más lineal, más vivo, más lírico», para después pasar al florentino, «más macizo, más geométrico e intelectual». Empezaron pues por Duccio y no por Giotto. Un ejemplo es el ilustrador Jean Pucelle y sus "Horas de Jeanne d'Evreux", de 1325-28, donde vemos un *Llanto sobre Cristo muerto*, muy similar al de Duccio; y una *Anunciación* con el primer interior en perspectiva coherente del arte del norte de Europa. Jean Bondol introduce después más elementos en sus ilustraciones para la *Bible Historiale de Carlos V* (1371), como espacios con profundidad definida por la colocación de los objetos y figuras y paisajes. Jacquemart de Hesdin, en su *Libro de las Horas del Duque de Berry* (anterior a 1402) combina lo anterior a la vez que se abre a la influencia de otros pintores sieneses, como Martini y los hermanos Lorenzetti, cosa que se observa también en la obra del pintor sobre tabla Melchior Broederlam. Por último, los **tres hermanos de Limbourg** (que murieron todos en 1416) y el "maestro de Boucicaut" se abren a la influencia de Giotto y sus seguidores, como puede comprobarse en *La Presentación de Cristo* de Las *Muy Ricas Horas del Duque de Berry* (1413-1416), donde hay además paisajes con transición continua entre el primer plano y la lejanía. En esta última fase se lleva incluso más allá el estilo Italiano, con innovaciones puntuales sorprendentes, como las del "maestro Boucicaut" en *Dialogues de Pierre Salmon* (1411-12), donde vemos *El rey Carlos VI conversando con Pierre Salmon*, con un claroscuro; o en *La Anunciación a los pastores* de las *Horas del Mariscal de Boucicaut* (h 1410), donde vemos un paisaje con perspectiva aérea. El naturalismo italiano chocó sin embargo

(1375-1425) con un gusto aristocrático francés por «la estilización caligráfica y decorativa a expensas de la verosimilitud pictórica, por el perfil puro o la visión frontal frente a los escorzos, por las proporciones alargadas más que por las normales, por una sofisticación en los gestos y posturas y por un derroche escandaloso en vestidos y adornos», quedando el naturalismo para los "órdenes más bajos", es decir, los animales y los objetos inanimados. Esta mezcla en pintura del gusto francés con la asimilación de parte del estilo del Trecento italiano, elaborado por artistas de los Países Bajos y Renania pero ligados a las escuelas italianas, es lo que se conoce como el **estilo Internacional de hacia 1400**.

«En los medios tridimensionales -**arquitectura, escultura** y metalistería- el Norte, cuna del estilo gótico, iba a permanecer casi impermeable a las influencias italianas hasta el siglo XVI; e incluso continuó influyendo a los maestros italianos. Sin embargo, en la **pintura** la corriente fue invertida con el advenimiento de Duccio y Giotto, y los en otro tiempo maestros se vieron obligados a ocupar la posición de discípulos. **Desde 1325 aproximadamente, los pintores e iluminadores del Norte se sintieron forzados a absorber las innovaciones italianas** hasta que se alcanzó un estado de equilibrio hacia finales del siglo XIV. Este estado de equilibrio marca la fase conocida como el **estilo internacional de 1400**, cuando las influencias fluyeron de uno a otro lado casi hasta la promiscuidad. Y fue de esta fase fluida de donde, tras una **nueva bifurcación** del camino, surgieron la Italia de Masaccio y Fra Angelico, y los Países Bajos del "maestro de Flémalle" y Jan van Eyck como las únicas grandes potencias de la pintura europea» (Panofsky).

Cimabue & Cavallini -> Giotto

Giotto di Bondone (1267-1337) se formó en el taller de Cimabue, y puede que fuera discípulo también de Pietro Cavallini (y no al revés, como dice Vasari). Prefirió el fresco y el mosaico a la pintura sobre tabla. Absorbió en la pintura bizantina los logros de la escultura gótica (pinturas que imitan estatuas, creando la ficción de volumen con las sombras, escorzos, etc.). Giotto «lleva a cada figura y a cada situación hacia lo natural». Para ello inventa la ilusión de profundidad en una superficie plana. Además, las figuras ya no son convencionales, sino que tratan de ser verosímiles (están individualizadas, se disponen en el espacio tridimensional, en distintos planos, sin amontonarse; los gestos y posturas son naturales, incluso con caras tapadas o personajes de espaldas; los rostros y ropajes están diferenciados; están modeladas con sombras y luces). Las innovaciones de Giotto tienen lugar en torno a 1300 y Vasari llamó a la pintura postgiottesca "suave manera". Véase como ejemplo *La fe* y *El entierro del Cristo*, de 1305, donde el gesto del San Juan está tomado del sarcófago de Meleagro, que influyó a los artistas toscanos durante siglos. En esta capilla Giotto se concentra en unas pocas formas sencillas y sólidas, y las distribuye calculadamente en el espacio, captando nuestra atención para mostrarnos un drama humano. La credibilidad de sus formas refuerza y

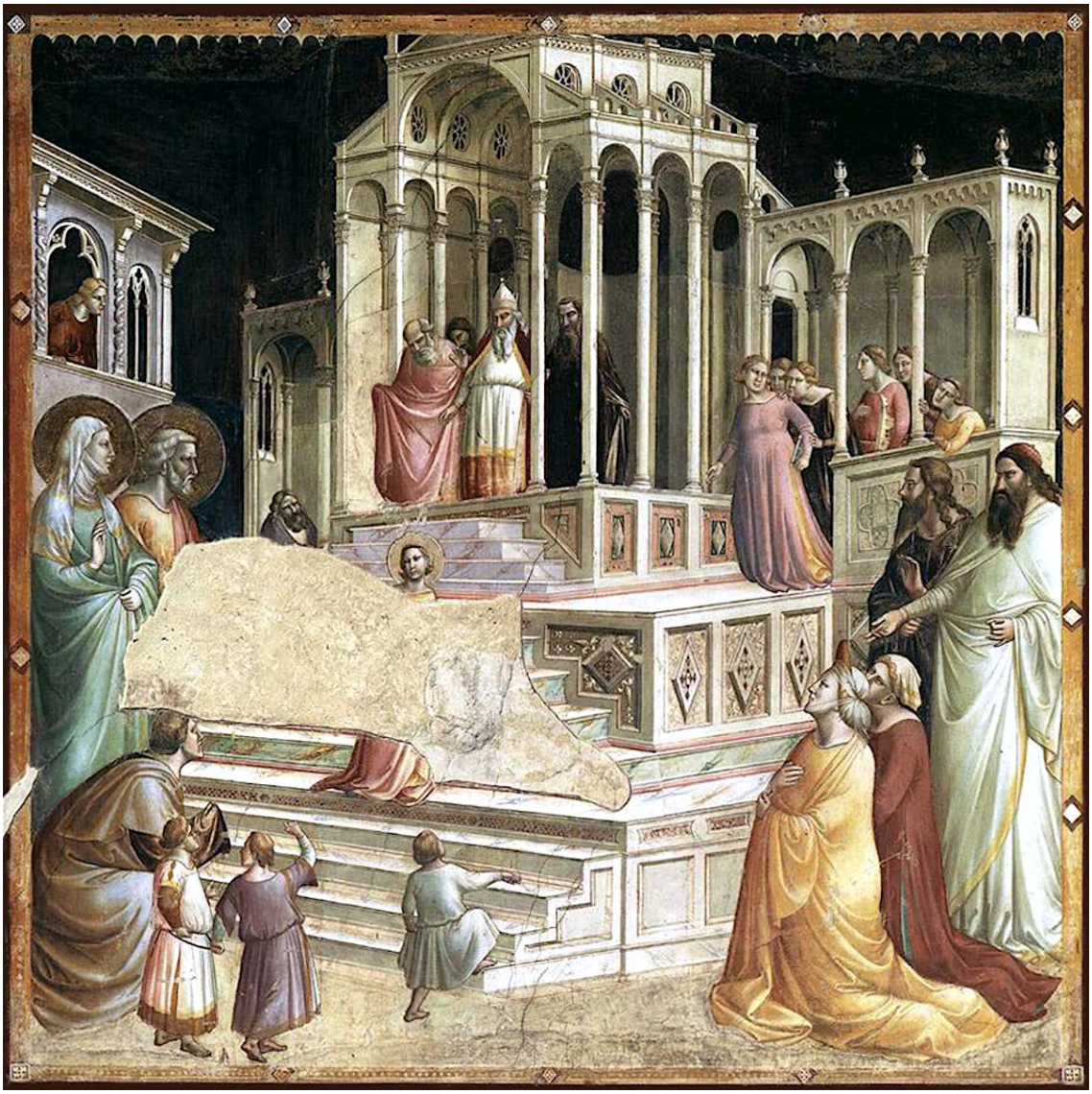
amplifica la del drama representado, este es su secreto y la esencia de su revolución. Allí donde el drama humano es más grande su pintura se hace más grande también, como en la traición del huerto de Getsemaní, con el hallazgo de ese Judas envolviendo con su capa a Cristo antes de besarlo. En el gótico las formas eran decorativas, abundantes y sinuosas, y el contenido simbólico y celestial. Los frescos de la capilla Dell'Arena en Padua fueron encargados por un burgués, el prestamista Enrico Scrovegni, que es representado ofrendando una maqueta de su capilla a tres ángeles, en lo que es quizás el **primer retrato pintado que busca un parecido del modelo**. Giotto le volverá a pintar en el Juicio Final, entre los Bienaventurados. Las otras grandes obras de Giotto fueron comisionadas también por banqueros de Florencia, los Bardi y los Peruzzi (que se arruinaron en 1339 con la suspensión de pagos de Enrique III, a quien prestaron demasiado dinero). Antes de ese desastre financiero Giotto pinta dos capillas contiguas en Santa Crocee, en una de las cuales se representa la historia de san Francisco de Asís. Giotto es el primer gran artista "famoso". Le nombraron jefe de obras de la catedral de Florencia, y diseñó el Campanile y sus relieves. Fue contemporáneo y amigo de **Dante Alighieri (1265-1321)**, quien lo mencionaba en la Divina Comedia. Eran dos caracteres artísticos radicalmente distintos: a Giotto le interesaba la humanidad y sus dramas, pero carecía de la fuerza filosófica y el dominio de las ideas abstractas, la indignación moral y el desprecio por la bajeza o la visión del esplendor celestial presentes en Dante (Clark). Giotto pertenecía al mundo burgués y mercantil para el que trabajó, pero Dante pertenece al mundo gótico y escolástico anterior (el artista más cercano al espíritu de Dante fue Giovanni Pisano). Curiosamente hasta el siglo XVI, con Leonardo da Vinci, no se estudia con detalle la proyección de sombras por volúmenes sólidos (*ombre portate*). Cosa diferente es el *claroscuro*, desarrollado desde finales de la Edad Media, que da volumen a las figuras en sí, y que Giotto utiliza profusamente. Los personajes del Infierno, Purgatorio y Paraíso de Dante son descritos como "sombras", con su imagen pero faltas de cuerpo real. Sólo un cuerpo real proyecta su sombra. Según el historiador del arte Hans Belting, Giotto adopta esta idea de su amigo Dante y presenta sus figuras con volumen, modeladas con el claroscuro, pero carentes de sombra, al no ser cuerpos reales. En Italia será Masaccio quien, un siglo después, introduzca el uso (no sistemático) de la *ombre portate*, seguido después por los pintores florentinos del siglo XV. Los pintores flamencos, con el precedente de los hermanos Limbourg, se adelantarán a los italianos aplicando antes y de forma generalizada sombras de luz difusa en interiores, seguidos por pintores italianos del norte que conocían la tradición flamenca. Otra gran revolución que se produce en tiempos de Giotto es que a partir de él los artistas empiezan a firmar sus obras sistemáticamente, que quedan vinculadas a ellos y forman escuelas, con unos artistas declarando orgullosos ser discípulos de un maestro famoso. Hasta entonces los artistas eran meros artesanos, pero Giotto era un orgullo para los florentinos. Esta es la base para la idea de progreso en el arte: los discípulos podían superar a los maestros, con los que se comparaban. En las sociedades occidentales, y esto es lo que diferencia su arte, esta motivación es muy importante: «No se encuentra en la India, al menos en el arte indio. No se

encuentra bajo esa forma en China. Allí donde esa motivación no existe, se pueden encontrar grandes artistas, como puede haber en China en cualquier época un artista que pinte maravillosamente los bambúes, pero en cambio no existe esa cadena de un artista a otro. Encontramos este elemento en el Renacimiento. Leonardo da Vinci decía: es un mal alumno aquél que no quiere sobrepasar a su maestro. Y Durero decía que veía en sus sueños las obras de arte del futuro. Le hubiera gustado verlas. Es frecuente este sentimiento de que se puede progresar, que esto no es más que un principio. Cézanne se veía como el primitivo de una nueva época» (Gombrich). Esto es lo que posibilita que podamos hablar de una *historia del arte*. Mucho más tarde, en el siglo XVIII, se dará otra revolución: la concepción del arte como un todo, del que la pintura forma parte, a su vez parte de una educación humanizadora, y al que se transfieren algunas funciones y propiedades de la religión.

La fe y *El entierro del Cristo* (1305)

Giotto tuvo un gran número de colaboradores que imitaron su estilo, en ocasiones profundizando en él, como **Taddeo Gaddi (1290-1366)** y sus *Escenas de la vida de la Virgen* (1328-1330). Giotto y sus seguidores otorgaban tridimensionalidad al espacio mediante el diseño de los objetos y las figuras que aparecían en ese espacio. Estos diseños pudieron llegar a ser muy complejos, y la máxima sofisticación de este procedimiento se alcanza con

Gaddi y su *Rechazo de la ofrenda de Joaquín y Presentación de la Virgen*, en la Capilla Baroncelli, de la Basílica Santa Croce de Florencia, parte de sus *Escenas de la Vida de la Virgen* ya mencionadas. En estos frescos de la Capilla Baroncelli hay otra innovación interesante de Gaddi: vemos un nicho pintado con dos compartimentos donde se han representado instrumentos de la misa, en *trompe-l'oeil*. Es el primer ejemplar conocido de *bodegón* independiente en la pintura posclásica, y confirma la hipótesis según la cual este género nació en la época clásica para sustituir objetos de importancia, valor o fragilidad por una pintura sustitutiva que eliminara el riesgo de exponerlos realmente (comida en una cocina, vasos sagrados en una iglesia, libros e instrumentos en un estudio, tarros en una farmacia, etc.). La cuestión sin respuesta es si Gaddi vio algún mural romano o si la idea fue espontánea.



Rechazo de la ofrenda de Joaquín y Presentación de la Virgen (1328-1330)

Otros discípulos de Giotto que crean talleres en Florencia son **Bernardo Daddi (1290-1348)**, **Maso di Banco (1300-1350?)** y **Tomasso di Maestro Stefano (Giottino) (1324-1369)**.

La **peste de 1348** acaba con la actividad de los talleres de los mejores alumnos

de Giotto en Florencia y deja un vacío. Otros pintores no relacionados con Giotto toman su lugar tras la gran peste.

Andrea di Cione (Orcagna o Arcagnolo) (1320-1368), maestro de obras, escultor y pintor, funda junto a sus hermanos un taller artístico en Florencia que viene a cubrir el hueco que ha dejado la peste que asoló la ciudad. Tanto en él como, sobre todo, en su hermano Nardo, el recuerdo del estilo de Giotto se va difuminando, al acercarse ambos a la escuela sienesa.

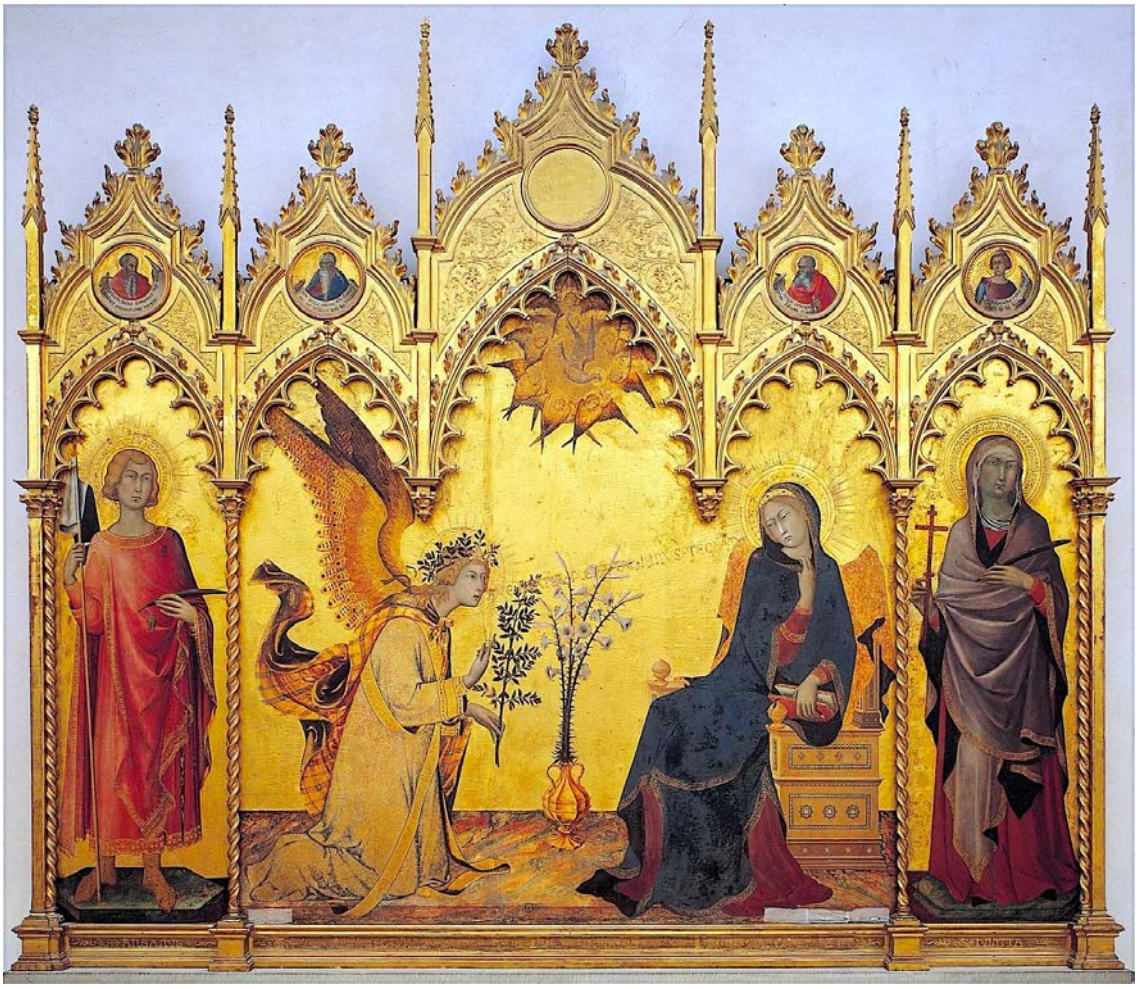
A partir de 1368 mueren los últimos discípulos de Giotto o los pintores que retomaron su lugar tras la peste, y en Florencia el arte deja de innovar y se estanca o vuelve a mirar al gótico. Ejemplos de pintores de esta época son **Spinello Aretino (1350-1410)** o **Giovanni del Biondo (1356-1399)**. Todos ellos habían trabajado en el taller de Orcagna.

Duccio -> Simone Martini & hermanos Lorenzetti

En Siena influyen los pintores del norte, mezclándose con la tradición bizantina. El gran maestro sienés de la generación de Giotto es **Duccio (1255/1260-1318)**. Pudo ser discípulo del florentino Cimabue, pero su predecesor inmediato fue Guido da Siena (1230-1290). Fue más pintor sobre tabla que fresquista. Vasari dice que su estilo era "una maniera greca mescolata assai con la moderna". Se separa, como hizo Giotto, de las convenciones del arte bizantino, lo que impulsó el futuro desarrollo del arte en Italia. Son obras famosas suyas la *Madonna Rucellai*, de 1285, para la iglesia florentina de Santa Maria Novella y primera que se le adjudica con seguridad, y que recuerda precisamente a Cimabue; o su obra más ambiciosa, el retablo de *La Maestà* (1308-11), pintado por ambas caras para el altar mayor del Duomo de Siena, una de cuyas partes (*Cristo y la samaritana*) está en el Thyssen (el conjunto se desmontó y dispersó hacia 1771), y que muestra intentos para dotar de profundidad a las escenas intercalando a los personajes con elementos arquitectónicos y del paisaje (como edificios y rocas), y mediante un modelado de los propios personajes con luces y sombras. Los gestos de estos, y no sus expresiones, soportan el carácter narrativo de la escena. El retablo tenía en el centro una Virgen con Niño rodeados de ángeles y santos. El resto estaba pintado con escenas de la vida de la Virgen y más ángeles en pináculos. La predela tenía escenas de la infancia de Cristo alternadas con profetas. En la cara posterior había veintiséis episodios de la vida de Cristo, con otros nueve más en la predela. *Cristo y la samaritana* es una parte de la cara posterior de la predela. Según John White este retablo es «probablemente la pintura sobre tabla más importante jamás pintada en Italia». El conjunto se colocó en el Duomo trasladándolo desde el taller hasta la iglesia en procesión, con presencia de las autoridades y de todo el pueblo de Siena, episodio que recuerda al que Vasari atribuye a Cimabue en Florencia (este podría ser su origen).

Madonna Rucellai (1285) y *Cristo y la samaritana* (1308-11)

Discípulos de la escuela de Duccio son **Simone Martini (1284-1344)** y su cuñado **Lippo Memmi (1291-1356)**. Pintan juntos *La Anunciación entre los santos Ansano y Margarita*, de 1333 (tríptico para un altar lateral de la catedral de Siena), que se considera la obra maestra de Martini y de la escuela sienesa. Hay influencias de Giotto en el espacio y las dimensiones de los objetos y su relación con los personajes. Martini fue amigo de **Petrarca**, el más grande poeta de la generación siguiente a Dante. Sabemos por él que Martini pintó un *retrato* (perdido) de la amada de Petrarca, Laura. Hacia 1315 Simone Martini debía ser ya un artista muy reputado, pues recibe el importante encargo de pintar al fresco una Maestà para el Palazzo Pubblico de Siena. En 1339 se traslada a Aviñón, donde recibe los encargos más prestigiosos. En Aviñón también trabajó como miniaturista, como demuestra la primera página de un manuscrito de Virgilio (1340) que había realizado para Petrarca, y donde los personajes fueron representados con vestimentas romanas.



La Anunciación entre los santos Ansano y Margarita (1333)

Pietro Lorenzetti (1280-1348) y su hermano **Ambrogio Lorenzetti (1290-1348)**, muertos ambos por causa de la epidemia de peste negra, fueron pintores sieneses, los dos formados con Duccio. Ambrogio era amigo de Simone Martini, mientras que Pietro trabajó en la Basílica de San Francisco de Asís con Giotto y con Simone Martini. Pietro ejecutó distintas obras en Siena, junto a su hermano. Ambrogio, recomendado por Simone Martini, trabajó en Aviñón para los papas franceses. De vuelta en Siena realizó una original serie de frescos en el Ayuntamiento (*Palazzo Pubblico*), de tema civil, que contiene paisajes rurales y urbanos (*La alegoría del buen y el mal gobierno*, 1338-1340). Ambrogio y Pietro **elevaron la dosis de naturalismo en la pintura sienesa, anticipando mucho el empleo de una perspectiva lineal exacta**. Un primer ejemplo es la *Presentación de Cristo en el templo* (1342), de Ambrogio, donde vemos por primera vez un espacio eclesial perfectamente representado, si bien en primer plano aparecen unos arcos con pilastras de proporciones poco verosímiles que enmarcan las figuras, también muy adelantadas. El edificio tiene forma de "casa de muñecas", viéndose su interior y exterior. Sería Jan van Eyck quien eliminaría más adelante esas fachadas falsas que enmarcan personajes (*Virgen en una iglesia*, 1348-40). Pietro haría algo similar a lo que hizo su hermano, pero con un interior doméstico: la casa de Joaquín y Ana de su *Natividad de la Virgen* (1342). Pietro usa también una arcada triple, pero delimitada por las tallas del marco, no pintadas, y distribuye la cama de Santa

Ana entre dos de los espacios, lo que refuerza la ilusión de realidad. Aquí **se adelanta al Políptico de Gante de Jan Van Eyck y a los trípticos del "maestro de Flémalle".** Pietro pinta además, en uno de los frescos de la Iglesia Baja de Asís, una *Última Cena* (h 1330) que transcurre en un pabellón hexagonal (inspirado en un púlpito de Nicola Pisano en Pisa, de 1260) que tiene a la izquierda un anexo donde vemos una cocina con su chimenea, un perro y una alacena con dos compartimentos y cacharros, lo que de nuevo se adelanta a los interiores burgueses de la pintura flamenca, y al "bodegón" de Gaddi en Santa Croce. Aquí también se plantea la duda de si Pietro conoció alguna pintura parietal romana. No obstante **el ejemplo más perfecto del uso de la perspectiva lineal** es el cuadro tardío de Ambrogio dedicado a la *Anunciación* (1344) donde la perspectiva lineal es prácticamente exacta, si bien sobre fondo dorado. Ambrogio elimina también el problema de la "casa de muñecas", al indicar todo el espacio sólo mediante el suelo y eliminar cualquier referencia a las paredes o techo. Este cuadro es un antecedente directo de la *Madonna Salting* (1435) del "maestro Flémalle" (Robert Campin), quien añade un fondo con ventana y algunos enseres domésticos al espacio que ocupan las figuras. De todas formas apunta Panofsky que «ni siquiera los maestros más progresistas de la generación siguiente [a la de Giotto y Duccio], los hermanos Lorenzetti, que redujeron la "zona de fuga" a un punto geométrico (mientras muchos de sus contemporáneos menos avanzados reincidían en la anticuada construcción de "punto de espina"), pudieron tratar un plano entero como un todo unificado, y mucho menos recoger en un único foco los puntos de fuga de todos los planos ortogonales».

Natividad de la Virgen (1342) y *Anunciación* (1344)

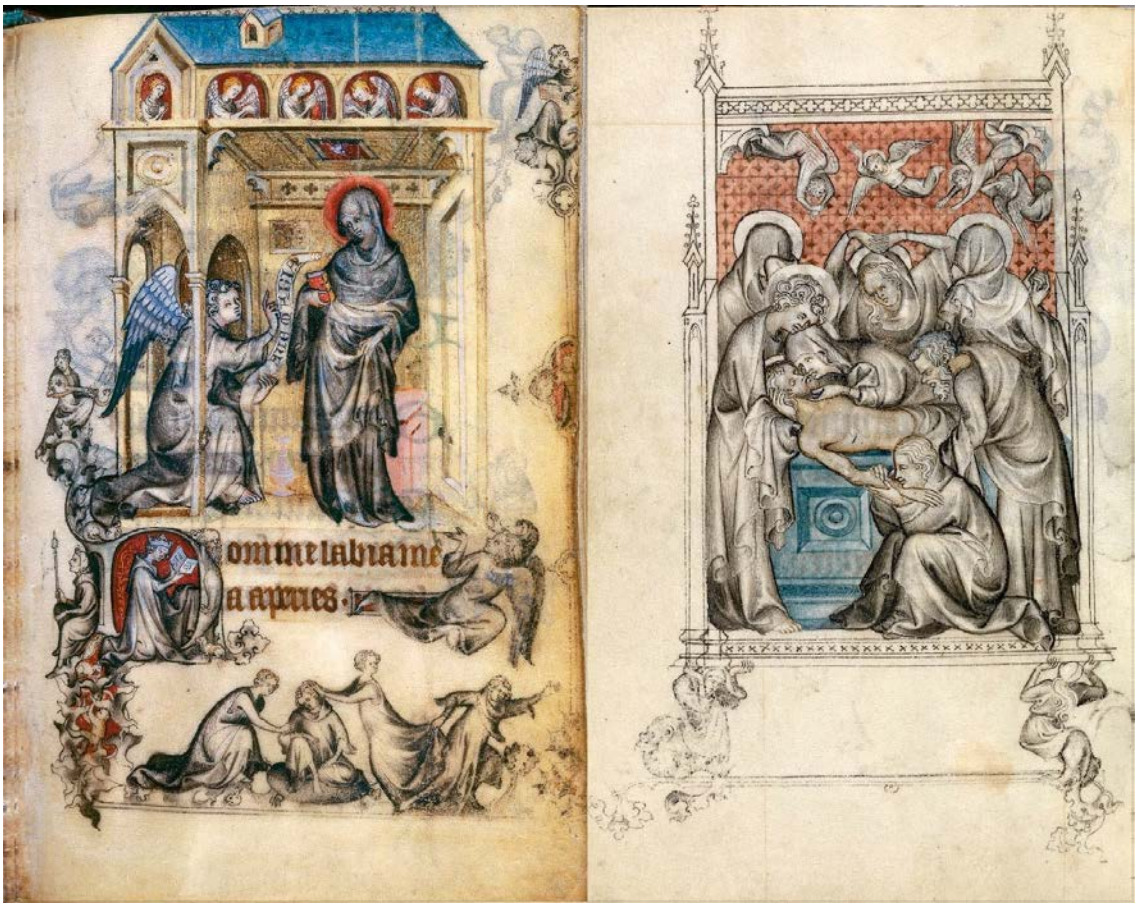
Los libros se han conservado mejor que los frescos adheridos a edificios que han sido destruidos o reformados, o a retablos que pasaban de moda y eran sustituidos o destruidos por iconoclastas. Pero además de este factor de la supervivencia hay que tener en cuenta que «ninguna región o período de Europa produjo un número mayor y una variedad más rica de libros ilustrados que Francia y los Países Bajos durante los siglos XIV y XV (...). Hasta la

segunda mitad del siglo XIII, el único libro litúrgico en manos privadas había sido el *salterio*. Ahora, ninguna persona de buena posición podía dar la cara si no poseía, si no un *breviario*, al menos un *libro de horas*, una de las innovaciones más características del siglo XIV. Libro de servicios y oraciones privado y muy individualizado (no hay dos exactamente iguales), el *livre d'heures* se había desarrollado de un apéndice del *salterio* en un libro independiente que se había convertido en un símbolo aceptado de riqueza y posición. Hasta la segunda mitad del siglo XIII, la ilustración de textos seglares casi se había restringido a los tratados legales, médicos, botánicos y otros profesionales, y unos cuantos épicos. Este círculo se amplió ahora con la ilustración de textos innumerables recién compuestos o traducidos para beneficio de la sociedad mundana: crónicas, poemas didácticos, descripciones pintorescas de tierras extranjeras, filosofía popular, traducciones o paráfrasis de Petrarca y Bocaccio, Livio y Terencio, Valerio Máximo y Flavio Josefo; la *Ciudad de Dios* de San Agustín y la *Biblia*, que hasta entonces no había sido muy leída ni poseída por los laicos, y que se hizo ahora accesible en traducciones y paráfrasis copiosamente ilustradas (*Bibles historiales*) (...). Así pues, en la Francia del siglo XIV, fue natural incorporar las innovaciones de los pintores toscanos a las miniaturas y no a las tablas», para las que no había tradición en Francia, siendo los tres retablos encargados a **Pierre Massonnier** en 1327, perdidos, las primeras conocidas realizadas por un pintor francés. La iluminación de libros se desarrolló con tanta rapidez en la dirección del *naturalismo en perspectiva* que acabó dejando de ser iluminación de libros en sentido estricto. Durante el siglo XIV las miniaturas asumieron cada vez más el carácter de pinturas independientes y en torno a 1400 muchos libros de ilustraciones, desafiando las restricciones del principio decorativo, mostraban una "visión a través de una ventana" desarrolladas en paisajes completos o interiores realistas, listas para saltar fuera de la página de vitela y convertirse en cuadros. Esto es precisamente lo que iba a pasar en las obras de **los grandes flamencos**. Su consumación supuso la liberación de las fuerzas que se habían acumulado en la ilustración de libros, y cuando ello se produjo esta entró en decadencia (hacia mediados del siglo XV). Esta transferencia del esfuerzo creativo y la experiencia de los miniaturistas a la pintura sobre tabla fue la causa y no la aparición de la imprenta (Panofsky, pp. 34-36).

Duccio -> Pucelle

El personaje clave en la revolución pictórica flamenca es **Jean Pucelle (1300–1355)**, iluminador de libros activo en París desde 1320**.** Pucelle fue el más grande de los iluminadores de la corte francesa. «No fue menos importante en el desarrollo de la pintura en el Norte que Giotto y Duccio en el de la misma en Italia. Pero a diferencia de estos no se expresó en grandes frescos y tablas. Era iluminador de libros o, mejor, jefe de un gran taller que se dedicaba a la iluminación de libros; al igual que la mayoría de sus discípulos distinguidos. De hecho, es en las bibliotecas más que en las galerías de cuadros, las iglesias y los palacios donde debemos estudiar los antecedentes de los grandes flamencos». Formado probablemente en el taller del maestro Honoré de

Amiens, no se conoce el lugar de su nacimiento ni otros detalles biográficos, pero entre 1319 y 1324 estaba bien establecido en París. Recibe influencias de Italia, y es posible que viajara allí en 1320. En todo caso tenía un profundo conocimiento del arte de Duccio, y usa además motivos de Giotto y de otros pintores italianos. La iluminación del *Libro de las horas de Juana de Évreux* (1325-28), el *Breviario de Bellville* (h 1323-1326), la *Biblia de Billyng* (1327) y un *Liber sententiarum* (1336) son obras representativas de su taller. En el primer libro citado, el *Libro de las Horas*, aparece una *Anunciación* inspirada directamente en Duccio, y en la que vemos por primera vez al norte de los Alpes un interior en perspectiva, y una *Lamentación ante el cadáver de Cristo* también inspirada en Duccio. Con estas obras Pucelle se aleja de la tradición del Norte encarnada en el maestro Honoré de Amiens y muestran el **primer impacto del arte italiano sobre la pintura parisiense**, por vía de la escuela sienesa. Como curiosidad, en la *Anunciación* aparecen ángeles sosteniendo en el aire la casa, lo que alude a la leyenda según la cual tras la conquista de Tierra Santa por los infieles la casa en que había tenido lugar la Salutación Angélica había sido transportada por los ángeles a Italia, donde aún se venera recubierta por Bramante como la "Santa Casa di Loreto". En la *Biblia de Billyng* la influencia italiana en el tratamiento del espacio no se detecta, en el *Breviario* depende de las láminas, mientras que en el *Liber sententiarum* tampoco hay trazas de italianismo. El primer volumen del *Breviario* representa los meses con paisajes sin personas, que fue una llamativa innovación entonces. «Apenas extraña que los inventos y descubrimientos de Pucelle disfrutaran de prestigio durante varias generaciones; más que ningún otro hombre, es el responsable de esa continuidad que distingue el desarrollo francés y flamenco de todos los movimientos paralelos. El taller de Pucelle siguió funcionando tras la muerte del maestro, pero degenerando progresivamente y volviendo a las representaciones planas y esquemáticas».



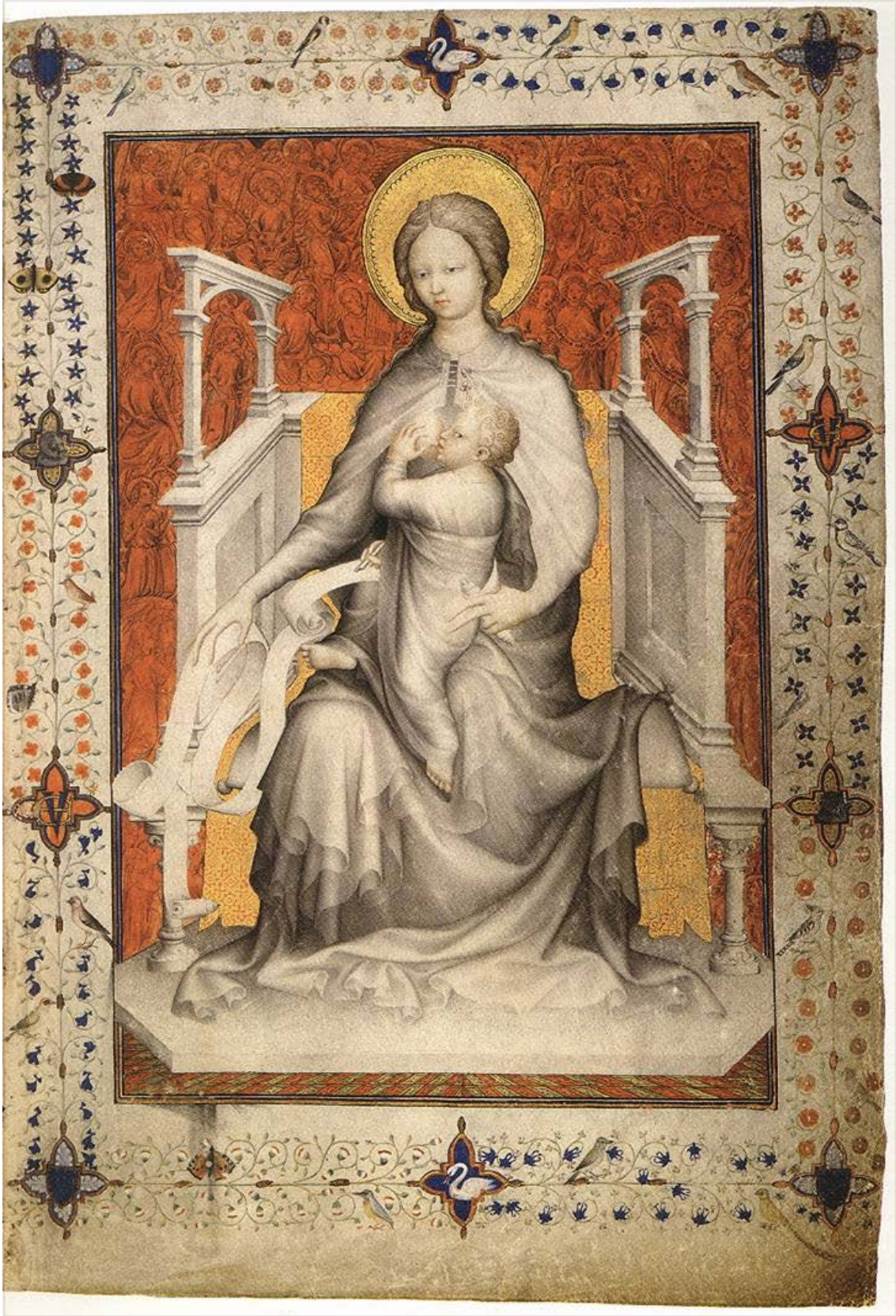
Anunciación y *Lamentación del Libro de las horas de Juana de Évreux* (1325-28)

No obstante hubo maestros vanguardistas llegados a París desde Flandes, como **Jean Bondol (h 1340-1381)**, y su *Biblia de La Haya* de 1371, donde lleva el modelado tridimensional de las figuras más allá de donde lo llevó Pucelle, añadiendo interés por las texturas de los materiales y por los detalles domésticos en los interiores. Se sabe que estos rasgos son flamencos y no franceses porque hay al menos un precedente producido en Gante. Pero además, en una miniatura de la dedicatoria de la *Biblia de La Haya*, «de la propia mano de Bondol», se da un **salto en la representación del espacio, añadiendo sensación de infinitud y un único punto de fuga**. En su *Biblia de Jean de Sy*, empezada en 1356 y no terminada, se pueden ver las distintas fases de acabado de las miniaturas, con muchos dibujos en tinta. También realizó cartones para la serie de tapices conocida como el *Apocalipsis de Angers*, que son la empresa decorativa más monumental del siglo XIV en el norte de Europa (146 metros de tapices, más de 90 escenas). Aquí Bondol tuvo que ceñirse a los modelos que le suministraron, pero se las ingenió para mejorarlos de muy diversas maneras. Los equivalentes escultóricos de Bondol son, a partir de 1360, Beauneveu, Jean de Liége y Jean de Cambrai en Francia, la familia Parler en el sur de Alemania y Bohemia y el maestro Bertram en Hamburgo.

Dedicatoria de la Biblia de La Haya (1371)

Pucelle (Duccio), Simone Martini & hermanos Lorenzetti -> Jacquemart de Hesdin

El siguiente iluminador que hace evolucionar el arte pictórico de este período fue **Jacquemart de Hesdin (1350–1410)**, que trabajó para el duque de Berry. Su taller produjo cuatro lujosos libros de horas para el duque: las *Petites Heures du Duc de Berry* (1380-85); las *Très-Belles Heures de Nôtre Dame (1385-90)*; las veinte miniaturas a página completa y diecisiete letras iluminadas de las *Très-Belles Heures du Duc de Berry*, conocidas como las *Horas de Bruselas* (1390-95); y las *Grandes Heures du Duc de Berry* (acabado en 1409 y que ha perdido todas las miniaturas de página completa). Los dos últimos están autentificados documentalmente (en dos inventarios) mientras que los dos primeros se atribuyen basándose en el estilo y en que sus ilustraciones sirvieron de base para las de las *Grandes Heures*. *Las Petites Heures* fue el primer libro y no fue sobrepasado en inventiva y delicadeza por los demás. Toma como referencia la obra de **Pucelle**, de la que extrae motivos (y los revisa). Hesdin y sus ayudantes y colaboradores desarrollan de forma creativa modelos de Pucelle con evidente influencia italiana. La página de inicio es casi seguramente de manos de Hesdin y se trata de una *Anunciación*, que va más allá de Pucelle y sitúa el acontecimiento en una espaciosa iglesia gótica. Pero hay identificadas otras manos que trabajaron en el libro, uno de ellos, encargado de las escenas de la *Pasión* (folios 76-94). Las *Très-Belles Heures de Nôtre Dame* se entregaron al duque de Berry sin acabar, por razones desconocidas. El volumen se separó en dos partes, la (casi) acabada y la inacabada. La primera se perdió, robada por los nazis en París. La parte inacabada fue terminada en el siglo XV por diversos maestros, entre otros los Van Eyck. El volumen se volvió a dividir en dos partes, una de ellas perdida en un incendio de 1904 en Turín. La otra sobrevive hoy en la misma ciudad, y parte de ella se debe al taller de Hesdin, pero probablemente sin la participación directa de este. En el libro puede verse una *Natividad* con la Virgen de rodillas y enmarcada en una cueva, que es una tradición de origen bizantino e italiano. Las *Horas de Bruselas*, en cambio, se debe a "la mano" de Hesdin, según se describe en un inventario de 1402, y las miniaturas son de hecho muy homogéneas (excepto una doble página dedicatoria inicial, que es un añadido de procedencia desconocida, puede que un trabajo temprano de Hesdin). Pero lo más llamativo es el fuerte influjo italiano de estas pinturas, que va más allá del observado en las *Petites Heures*, con influencias variadas de los artistas posteriores a Duccio, como Simone Martini e incluso Ambrogio Lorenzetti. Además, estas miniaturas aparecen dentro de un marco, como una pintura independiente en el libro, como si se hubieran pintado en tabla. Es aquí también donde se ve el comienzo del **naturalismo** en la pintura de paisajes nórdica. Con las *Horas de Bruselas* «se alcanza una nueva fase en la asimilación del estilo del Trecento» y son «un momento crucial en la historia de la pintura del norte de Europa» (Panofsky). En cambio, las *Grandes Heures*, aparecen inventariadas como de Jacquemart de Hesdin «y otros», y fueron terminadas después de la muerte del maestro, faltando además las ilustraciones a toda página (perdidas). No obstante, en lo que se conserva se detecta una exageración decorativa y copias directas de modelos del taller en las miniaturas narrativas. La siguiente generación de iluminadores ya no estaría ligada al duque de Berry, sino que serían artistas independientes establecidos en París, fuertemente influenciados por Hesdin pero en general de estilo anticuado a pesar de la suntuosidad.



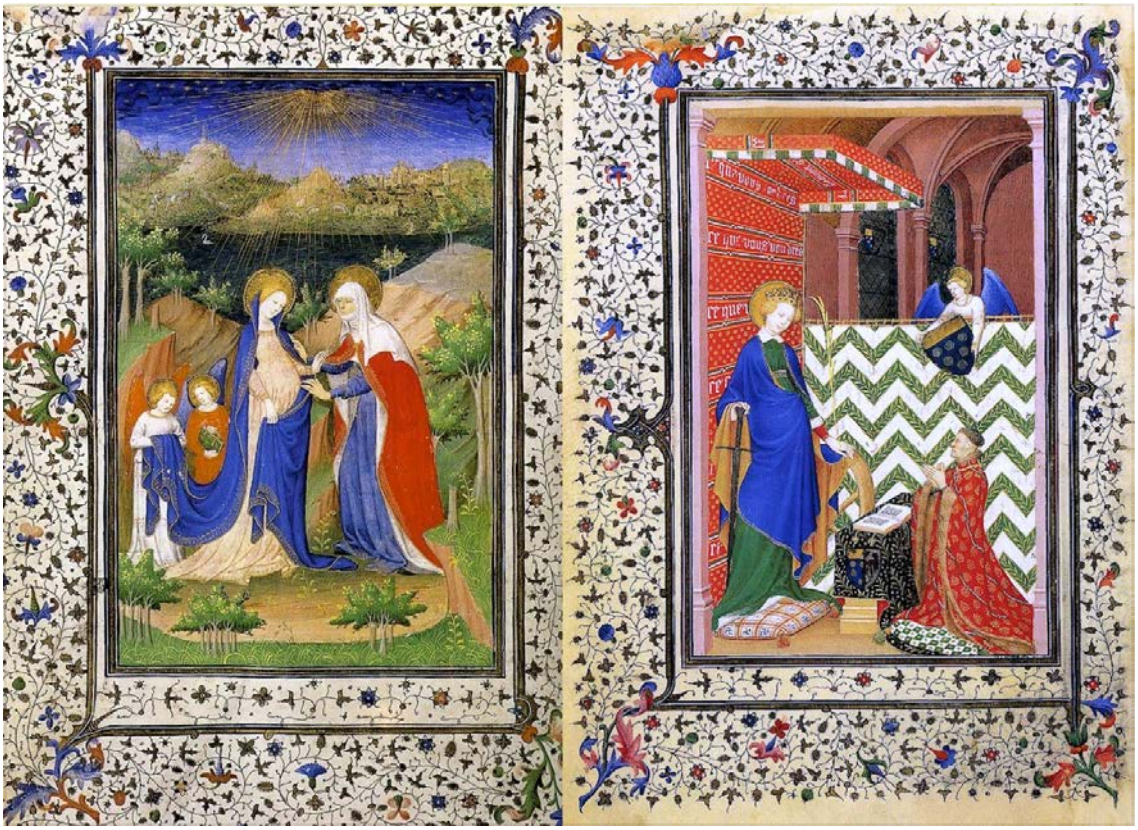
Dedicatoria de las Horas de Bruselas (1390-95)

Giotto -> Maestro de Boucicaut

Tres láminas de las *Grandes Heures* se deben a la mano del «**genio más**

brillante de la pintura anterior a van Eyck», el **“maestro de Boucicaut”**, activo entre 1390 y 1430, cuya identidad y formación se desconocen. Algunos apuntan a que podría tratarse de Jacques Coene, natural de Brujas, pero no hay pruebas. Panofsky dice de él que «tuvo el poder de sintetizar la delicada y alegre diversidad de sus predecesores parisienses, que habían sobresalido en lo minucioso y en lo secular más que en lo grande y lo sagrado, con la monumentalidad sombría italiana que había caracterizado el último período de Jacquemart de Hesdin». El nombre de Boucicaut se debe a la más famosa y suntuosa de sus obras, *Las Horas del Maréchal de Boucicaut*, o *Horas de Boucicaut*, creado para Jean II le Meingre *dit* Boucicaut, que muere en 1421. Uno de los propietarios del libro, Aymar de Poitiers, hizo borrar toda referencia a Boucicaut, incluyendo divisas y vestimentas. Quedan no obstante 41 miniaturas en general bien conservadas y de la mano del maestro. Su fecha de elaboración más probable se extiende de 1400 a 1410 aproximadamente. Hay una clara influencia de las *Horas de Bruselas* de Jacquemart de Hesdin, como puede comprobarse comparando, por ejemplo, las dos *Visitaciones de la Virgen*. En la del “maestro Boucicaut” vemos un elaborado paisaje, donde se aplica por primera vez la *perspectiva aérea* (un aclaramiento del cielo y de la tierra en el horizonte). Para lograr estos refinamientos, además de veladuras y esfuminos, el “maestro de Boucicaut” emplea diversos aglutinantes, además de la clara de huevo batida o viso, como la propia yema, para dar transparencia a los pigmentos rojos, o la recién importada goma arábiga. Sus innovaciones en la representación de los exteriores tuvieron un correlato en los interiores: en la definición del espacio interior “por implicación”, mediante la indicación solo del suelo generalmente, el “maestro de Boucicaut” sustituye el fondo decorativo general por un fondo localizado en el espacio pintado, determinando una esquina (*San Jerónimo en su estudio*, folio 171, y *Martirio de San Pancracio*, fol. 29, de las *Horas de Boucicaut*; precedentes del *San Jerónimo de los Médicis*, de Jan van Eyck); también sustituye los interiores de “casa de muñecas” por otros en los que vemos a través de una abertura (una puerta, un arco), que es el marco de la pintura, de manera que al mirar intuimos un espacio mayor que se extiende en todas direcciones y que no vemos completo, como cuando miramos a través de una puerta parte de una habitación, de forma que el diafragma es el marco (*Vigilias de Difuntos*, fol. 142; *Santa Catalina*, fol. 36; precedentes de la *Madonna en una iglesia* de Berlín y la *Anunciación* de Washington de Jan van Eyck). El “maestro de Boucicaut” aplicó estas innovaciones a los interiores burgueses, donde representa a santos y reyes, pero añadiendo aquí una innovación más: aparecen ventanas abiertas por las que puede verse el cielo y entra luz del exterior que ilumina el interior (los dos ejemplares de los *Dialogues de Pierre Salmon* y un leccionario donado por el duque de Berry a la catedral de Bourges). Por tanto, «al igual que el “maestro de Boucicaut” descubrió la perspectiva aérea en el paisaje abierto, también descubrió el claroscuro en el interior cerrado. Por lo tanto, el “maestro de Boucicaut” fue uno de los grandes pioneros del naturalismo». No pudo ser un naturalista pleno porque quienes encargaban sus obras exigían y esperaban el máximo lujo, lo que obligaba al uso profuso de oro, plata y pigmentos caros como el azul. Otras obras del “maestro de Boucicaut” son las mencionadas tres

páginas de las *Grandes Heures* (anteriores a 1409), la página del título de los *Dialogues de Pierre Salmon* de Ginebra (1411-12), varias miniaturas del ejemplar de París de los mismos *Dialogues de Pierre Salmon (1409-10)* y las *Mereveilles du Monde*, anteriores a 1413, pero una obra de taller. El "maestro de Boucicaut" tuvo una influencia instantánea y ubicua, que llegó incluso a Inglaterra. Él partió de Jacquemart de Hesdin y del Trecento italiano, pero sus innovaciones le llevaron a superar ambos puntos de partida a la vez que creaba algo específicamente nórdico. De todos los predecesores de los Eyck, el "maestro de Boucicaut" fue el más avanzado.



Visitación y Santa Catalina de las Horas de Boucicaut (1400-1410)

Giotto -> Hermanos de Limbourg

Paul, Jean y Herman Malouel, **los hermanos de Limbourg (1385/90-1416)**, cuyo tío era el famoso pintor de la corte de Borgoña, otro **Jean Malouel**, del que se hablará más adelante en el contexto de la pintura sobre tabla. «Ellos también fueron innovadores, pero donde el "maestro de Boucicaut" fue un explorador, ellos fueron colonos. Por una parte, representan un final glorioso más que un comienzo. Por otra, sorprendentemente, adelantaron motivos e ideas que no produjeron frutos hasta el amanecer de una nueva era», lo que explica que «sus composiciones disfrutaran un inesperado renacimiento póstumo casi exactamente un siglo después». Nacieron en los Países Bajos, se formaron en París (donde eran aprendices de un orfebre antes de 1399) y en 1402 ya trabajaron en la iluminación de una *Bible moralisée* para el duque de Borgoña Felipe el Temerario, con unos honorarios muy elevados. Tras la muerte de Felipe, en 1411, sucediendo a Jacquemart de Hesdin, pasaron a servir al duque de Berry, quien los estimaba y los agasajaba, especialmente a Paul, el

mayor y más reputado. Entre sus obras se cuentan tres miniaturas en *Très Belles Heures de Nôtre Dame* (1410), una de ellas desaparecida; una miniatura en *Les Petites Heures du Duc Jean de Berry* (1412); 172 miniaturas de *Les Belles Heures du duc de Berry* o *Horas d'Ailly* (1405-09); 184 miniaturas en la *Bible moralisée* (1402-04); y su obra cumbre, con 35 miniaturas a página completa y 25 sobre una columna en *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (1410-16). Sintetizaron tres grandes influencias en un estilo propio: primero, las influencias italianas a través de Jacquemart de Hesdin, que se amplían a los frescos del Trecento y esculturas clásicas y a Giotto y sus discípulos; después el estilo gótico tardío propio de la escuela parisina (*manierismo* gótico: líneas caligráficas, colores suntuosos, refinamiento en el diseño de las figuras, uso de oro y plata a costa de la ilusión espacial, abundancia de adornos suntuarios en las escenas, como joyas, brocado; y en tercer lugar el *naturalismo*. En relación a la incorporación de influencias italianas, Panofsky comenta que «cuando los artistas del Norte trataron de imitar un estilo, comenzando con Jean Pucelle, hubieron de concentrarse en aquella escuela con la que su gótico nativo tuviera mayor grado de afinidad, es decir, la sienesa. A medida que pasó el tiempo, fueron capaces de absorber el espíritu de otras escuelas italianas, pero les llevó casi un siglo lograr acceso a la monumentalidad estereográfica de los florentinos». Un ejemplo es la *Presentación de la Virgen* de Taddeo Gaddi de la Capella Baroncelli de Santa Croce, que fue transformada en una *Presentación de Cristo* por los hermanos Limbourg para su *Très Riches Heures*. Toman también para el *contrapposto* del *San Juan en Patmos* un motivo de Giotto, de la *Estigmatización de San Francisc*o también en Santa Croce. Por contra, el *Encuentro de los Tres Reyes Magos* (fol. 51) de las *Très Riches Heures* es un ejemplo del manierismo gótico mencionado, que afecta también al calendario (véase el mes de abril). La tercera tendencia era el naturalismo, y esta también está muy presente en las *Très Riches Heures*, por ejemplo la *Crucifixión* y la escena nocturna de *Cristo en Getsemaní*, pero sobre todo en el Calendario, donde encontramos el primer paisaje nevado de toda la pintura (*Febrero*) y, por primera vez desde la antigüedad helenística, genuinas sombras proyectadas (*ombre portate*) por las figuras en el suelo (*Marzo*, *Octubre* y *Diciembre*), y nueve edificios representados con exactitud (como el castillo de Dourdan, una de las residencias del duque de Berry, en *Abril*). «A este estilo, centelleante interludio entre la firmeza sobria de la generación de Bondol y la perfección brillante de los grandes flamencos, suele hacerse referencia como "el estilo internacional" de en torno a 1400» (aunque sus inicios están en 1375-80). El **estilo internacional** tiene varias características aparentemente contradictorias: una presencia del lujo opulento, aplicado sobre todo a la representación de las clases aristocráticas, que aparecen dibujadas de perfil o de forma frontal (véase el mes de *Enero* en el calendario de *Les Très Riches Heures*); en cambio, las clases populares son representadas con un marcado naturalismo y costumbrismo, e incluso con humor, a menudo compartiendo la escena con los señores. En este contexto se introduce un San José que contrasta con el resto de personajes en las representaciones de la *Adoración de los Magos*. Mueren los tres hermanos en 1416, con menos de 30 años, probablemente por una epidemia, dejando la iluminación de *Las muy ricas*

horas sin concluir. Ese mismo año muere también el duque, pero con 76 años. Los hermanos Limbourg influyen en el retrato sobre tabla atribuido a Pisanello conocido como *Retrato de una dama* (National Gallery de Washington), y uno de los hermanos debió ser el autor del original de retrato de perfil de Juan Sin Miedo (Juan I de Borgoña), del que se conserva una réplica excelente en el Louvre. Es probable que visitaran Italia por encargo de su patrono para estudiar el arte lombardo.

Febrero, Cristo en Getsemaní y Octubre en Les Très Riches Heures du duc de Berry (1410-16)

El escultor **Claus Sluter (1340-1405)** esculpe con realismo y naturalidad *Los profetas* (1396-1404) para el claustro de la cartuja de Champmol, hoy en el Museo Arqueológico de Dijon, capital entonces del ducado de Borgoña (las actuales Bélgica, Holanda y Luxemburgo). Estas esculturas debieron ser conocidas y estudiadas por los primitivos flamencos que incubaban una aceleración en el proceso de renovación que se venía observando en el gótico. Felipe el Atrevido construye cerca de Dijon la Cartuja de Champmol, que se contrapone al Saint Denis de la dinastía borgoñona precedente. Llama a escultores de las partes septentrionales de su reino. El jefe de escultores era Jean de Marville, y con él llegaron dos escultores más jóvenes, el escultor en madera Jacques de Baerze y el escultor en piedra Claus Sluter, que venía de Haarlem, Holanda. Durante todo el siglo XIV la familia real de Francia había preferido a los escultores flamencos (Jean de Liége, Beauneveu y Jean de Cambrai) como retratistas. Sluter pertenece a esta tradición, aunque se desconoce su formación temprana. No obstante, cuando llega a Dijon ya era un maestro consumado. Sluter, ayudado por su sobrino Claus de Were, esculpe la fachada de la Cartuja. Sluter corrige una tendencia en el gótico posterior a la segunda mitad del XIV que reducía la escala de las figuras de las jambas y el parteluz, devolviéndoles una escala monumental, y elimina además las esculturas de las arquivoltas y coloca a los donantes, Felipe el Atrevido y Margarita de Flandes, arrodillados en la jamba y separados del fondo

arquitectónico (sus cabezas se separan de los doseles). Panofsky comenta que «en lugar de ser partes integrantes de una portada, las estatuas se convirtieron en agentes libres que representaban una escena; en lugar de ser una estructura autosuficiente, la misma portada se convirtió en un escenario». Un precedente de estos donantes, patronos y Virgen, todos con la misma escala, como en la portada de Champmol, está en las miniaturas de la dedicatoria de las *Horas de Bruselas*. El estilo de Sluter es monumental allí donde el estilo internacional reflejaba el preciosismo y delicadeza de la orfebrería y la iluminación de libros. Sluter hace además hincapié en la textura de la superficie, elude el movimiento giratorio y multiplica y subraya los pliegues del ropaje abultado. Sluter ejerció una enorme influencia, y lo que se conoce como "escuela de escultura boloñesa" no es más que una proyección de su estilo, aunque él debe poco o nada a Borgoña. El ya citado **Claus de Werve (1380-1439)**, escultor gótico holandés que trabajó en Francia y se caracterizó por su estilo realista, fue sobrino del gran Claus Sluter, y le ayudó en la ejecución del Pozo de Moisés (posiblemente las estatuas de Isaías y David sean suyas) y de la fachada de la Cartuja de Champmol.

Los profetas (1396-1404)

«Ha de admitirse que las **iluminaciones de libros *flamencas*** no pueden en general reclamar demasiado lo que los conocedores denominan 'calidad'; pero, por feliz casualidad, cerca de la frontera oriental de los Países Bajos se elaboró uno de los más grandes manuscritos de todos los tiempos, el *Apocalipsis de París* (de hacia 1400). Este manuscrito es la única anticipación genuina del *Apocalipsis* de Durero (1498). Nunca antes se había condensado todo el contenido del Apocalipsis en un número tan reducido de cuadros sin mancha

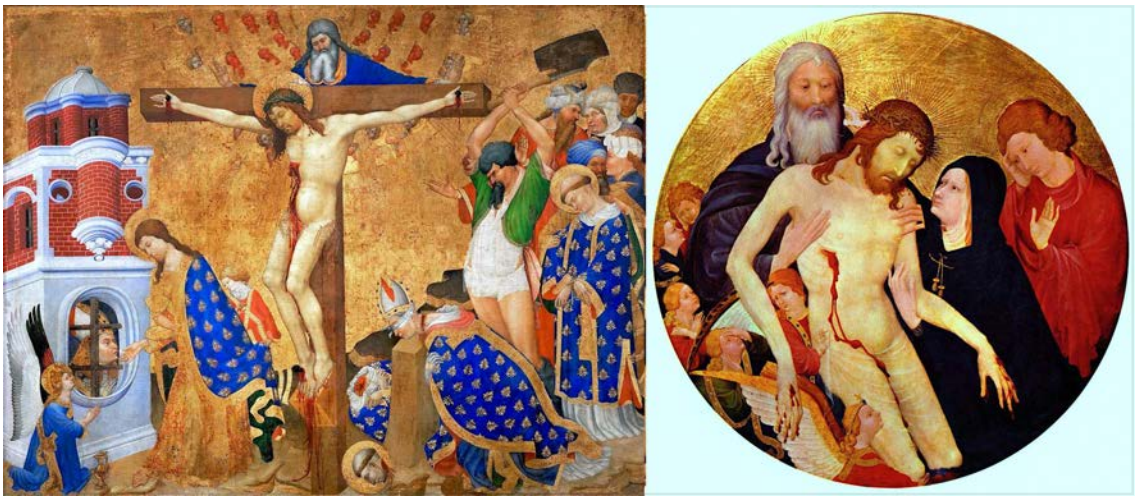
de inscripciones; y nunca antes los elementos múltiples de estos cuadros se habían organizado en un espacio óptico tan unificado, pero investido de la cualidad fantasmagórica de una visión» (Panofsky). Son 22 pequeñas ilustraciones presidiendo cada capítulo, frente a las catorce enormes xilografías de Durero, que van todas seguidas, como independientes del texto. Se desconoce el autor o autores de estas láminas, que se atribuyen genéricamente al **"maestro del Apocalipsis de París"**, probablemente residente en Lieja o sus alrededores. Hay una influencia clara de Jacquemart de Hesdin y las *Horas de Bruselas* en él, si bien el estilo es una mezcla de tradición flamenca y germánica. Ningún otro manuscrito se le parece, por lo que no se le pueden atribuir otras obras, salvo quizás, por sus similitudes, el *Tríptico Weber* o *Tríptico de la Trinidad* sobre tabla (hoy en el Deutsches Museum de Berlin) (p. 114). Hay otro grupo de manuscritos iluminados destacable: las *Horas de Rouen* (h 1400-10), las *Horas de Carpentras* (h 1400-10), tres páginas insertadas en un Libro de Oraciones conservado en Frankfurt (h 1400) y otro conjunto de manuscritos relacionados, de inferior calidad. Estas obras "sobresalen, por su estilo y destreza, del común de la iluminación de libros flamenca, del mismo modo que Melchior Broederlam lo hace del común de la pintura sobre tabla flamenca". De hecho, hay una relación estrecha entre esas obras, que se asocian a una "escuela de Ieper", y el taller de Broederlam, aunque también tienen influencias de Jacquemart de Hesdin. Esta "escuela de Ieper" tuvo a su vez influencia en Inglaterra a través de Herman Scheerre, artista probablemente flamenco, del que caben citar las *Horas de York* (h 1406-07) y las *Horas de Beaufort* (h 1408-09). El estilo de Scheerre trasplantado a la pintura sobre tabla da lugar al *Díptico de Wilton* (h 1413), hoy en la National Gallery. En el continente la "escuela de Ieper" tuvo influencia sobre la "escuela de Gante", de la que cabe citar las *Horas de Juan Sin Miedo* y otros dos libros hoy en Baltimore, las *Horas de Daniel Rym* y las *Horas de Gante* (todos ellos realizados entre 1410-15 y 1425). De la llamada "escuela de Güeldres" tenemos dos libros iluminados suntuosos, un *Breviario* para Renato IV (1417-1445), hoy en la Morgan Library, y un *Libro de Oraciones* para su esposa María Duquesa de Güeldres (acabado en 1415), hoy en Berlín. En el *Libro de Oraciones* hay dos jefes ilustradores, uno el "maestro de la Pasión" (folios 20-43), de estilo germánico, y otro de estilo francés o francoflamenco, el "maestro de Moerdrecht", más tosco, que interviene también en el *Breviario*. No obstante, en este hay también un segundo iluminador de más talento y más moderno, el "maestro de Zweder", radicado en Utrecht, que muestra conocimiento e influencia del "maestro de Boucicaut". La influencia francesa y francoflamenca se transmite a Utrecht y sus alrededores a través de Güeldres, como vemos. La copiosa producción de Utrecht incluye otros muchos libros: las *Horas de Cockerell* (1415-20), la *Biblia latina* del Fitzwilliam (h 1425), las *Horas de Lieja* (quizás elaboradas en Güeldres), etc. El "maestro de Zweder", en su carrera posterior, a partir de 1430, mostraría influencia de los Van Eyck. Un seguidor o discípulo suyo, el "maestro de Arenberg" o "maestro de Catherine de Cleves", acabaría el *Breviario*. Pero lo relevante de este último "maestro de Arenberg" es que sus influencias más importantes son ya de los pintores de tablas. En esta época la iluminación de libros deja de ser creativa y

autosuficiente. En la cuarta década del siglo XV los antiguos talleres trataron de rejuvenecer su estilo mediante préstamos del "maestro de Flémalle".

La diferencia básica que puede mostrarse entre el estilo del norte y este y el del sur y oeste de los Países Bajos no excluye la existencia de afinidades igualmente básicas, sin duda. Sólo el noreste fue capaz de trascender el nivel medio, aunque únicamente en el entorno excepcional del valle del Mosa (Lieja, Limburgo, Utrecht, Güeldres), que fue la cuna de Jean Malouel, los hermanos Limbourg y los Van Eyck, y no en Flandes, Henao o Artois. La iluminación de libros anterior a los Van Eyck en el sur y el oeste de los Países Bajos difiere de la del norte y el este de un modo similar a la pintura sobre tabla *pre*eyckiana. Medida con los parámetros franceses y francoflamencos, la producción "flamenca" -desechando la distinción más precisa entre Brabante, Henao, Artois y Flandes- representa un nadir donde la de Güeldres representa un cenit. A pesar de todo, en este ambiente provinciano se asimilaron ideas artísticas -la mayoría de ellas de origen italiano- que se habían pasado por alto o incluso rechazado en los principales talleres franceses y francoflamencos. Repitamos, *las escuelas de pintura preeyckianas de los Países Bajos y su iluminación de libros de hacia 1390 a hacia 1430-1440 no produjeron muchas obras maestras*. No obstante, son indispensables para comprender el periodo en general y a los grandes maestros de la pintura flamenca primitiva en particular. Estas escuelas regionales ofrecieron una saludable resistencia a las tendencias "manieristas" del estilo internacional y de este modo pavimentaron el camino para **la gran síntesis de naturalismo y sofisticación que iba a lograr Jan van Eyck**. El arte francés y francoflamenco era adverso a los motivos demasiado italianistas, es decir, a motivos demasiado exóticos o emotivos. Pero fueron precisamente esos motivos los que atrajeron el gusto de las escuelas provincianas de los Países Bajos. Allí fueron adoptados con avidez y fueron almacenados, y sólo tras varias décadas, sancionados por los grandes maestros y admitidos incluso en Francia. Un ejemplo es el tema de la *humildad*, introducido por Simone Martini en el arte, que lleva a representar a la Virgen *sentada en el suelo*. El arte francés y francoflamenco rechaza esta postura -salvo en las representaciones de la Crucifixión y la Lamentación-, aunque sí tuvo popularidad en Inglaterra y Flandes, de donde tomó el "maestro de Flémalle" el prototipo para sus *Vírgenes de la Humildad*. La representación de la *Anunciación* en un interior burgués es también una idea italiana, origen de los interiores de ese tipo por parte de los pintores flamencos (*Retablo de Mérode* del "maestro de Flémalle", por ejemplo).

El difícil fijar los orígenes de la **pintura sobre tabla**, ya que hay serios problemas de atribución. Las pinturas que se atribuyen a la **Escuela de Aviñón** parecen ser italianas (el caso de la *Madonna con San Pedro de Luxemburgo*), parienses o de Bohemia. Lo mismo ocurre con la llamada **Escuela de París de hacia 1400**, cuya obra más significativa es el *Díptico de Carrand*, que probablemente se hizo en Valencia. En general, de la pintura sobre tabla de Francia en torno a 1400 se pueden decir dos cosas: una tendencia hacia el

italianismo, pero menos *progresista* (= preocupación por los problemas de definición del espacio) que la iluminación de libros contemporánea, con excepción de las tablas realizadas en el entorno de los grandes iluminadores. Lo mismo puede decirse de las pinturas encargadas por Felipe el Atrevido y Juan Sin Miedo, casi todas ejecutadas por pintores flamencos o alemanes (de Renania concretamente). **Jean Malouel (1365-1415)**, tío de los hermanos Limbourg, deja París en 1397 para pasar al servicio de Felipe el Atrevido en Dijon. En 1398 le encargan cinco grandes cuadros para la capilla de la cartuja de Champmol, uno de los cuales sería el *Martirio de san Dionisio y sus compañeros*, hoy en el Louvre. Tras la muerte de Malouel le sucede Henri Bellechose (†1445) de Brabante, que acabaría el encargo en 1416. El estilo del cuadro es italobizantino en general, con partes más delicadas que nos remiten a la tradición parisina y otras más crudas y expresivas (Dios, el verdugo, los paganos tras él) que apuntan a Bellechose de Brabante, situado más en la órbita de Sluter. Otra pintura de Malouel, ligeramente anterior, realizada en Dijon, es un *tondo* (también en el Louvre hoy) que muestra *La grande Pietà ronde* (h 1400), con Dios Padre sosteniendo a su hijo muerto. Relacionados con estos dos cuadros hay otros varios, casi todos ellos con el tema de Cristo muerto. Pero esto no prueba la existencia de un *atelier* en Dijon bajo la dirección de Malouel. Podrían ser muy bien cuadros que reflejan el entorno parisiense del que proviene Malouel. En 1420 la corte abandona Dijon.



Martirio de san Dionisio y sus compañeros (1398) y *La grande Pietà ronde* (h 1400)

Jacques de Baerze (†1500) talla en 1391 para la cartuja de Champmol un gran retablo de tipo "Schnitzaltar", con esculturas doradas cuando está abierto y con pinturas cuando está cerrado. En Champmol se materializa una tendencia que venía observándose en la escultura del norte, en la que las esculturas se disponen como en un escenario teatral, tendencia que se observa también en la portada de la cartuja, de Sluter. Precisamente las pinturas más importante sde la cartuja de Champmol son las del mencionado retablo, obra de **Melchior Broederlam (1350-1409)**, **«el mayor de todos los pintores sobre tabla previos a van Eyck** hasta donde se han conservado sus obras» (Panofsky), que trabajó para Felipe el Atrevido en todo tipo de proyectos decorativos. Sólo este retablo ha sobrevivido de las obras sobre tabla de Broederlam, debido a

los destrozos iconoclastas. Su señor Felipe el Atrevido mandó las tablas con las alas del mismo a Ypres, en Flandes, para que Broederlam las pintara, por lo que en sentido estricto estas pinturas no pueden asignarse a una "escuela de Dijon". La *Anunciación* y la *Visitación* están en el ala izquierda, y la *Presentación en el Templo* y la *Huida a Egipto* en el ala derecha. Según Panofsky «estos dos cuadros dobles representan -hasta donde el material ha sobrevivido- casi el único intento de un pintor sobre tabla nórdico de hacia 1400 de hacer frente a los problemas básicos que preocupaban a iluminadores como Jacquemart de Hesdin y el "maestro Boucicaut". Como ellos dos, Broederlam pretendió la integración de las figuras con el espacio arquitectónico y natural, aunque se viera dificultado por las convenciones de su medio, que aún requería el uso del fondo dorado y demandaba que todo milímetro del área contuviera formas, aunque fueran estrafalarias. En la *Visitación* se ve un halcón abalanzándose en picado desde su aguilera, lo que indica que para Broederlam el fondo dorado convencional ya había comenzado a asumir el significado del cielo natural, que no sólo los ángeles y los demonios podían surcar. El templo de la *Presentación* evoca el del cuadro con el mismo motivo de Ambrogio Lorenzetti de 1342». Broederlam, «dentro de las limitaciones de su medio, obró maravillas (...) nos encantan sus plantas, árboles, terrenos y accesorios arquitectónicos como las estatuas. (...) Pero lo más importante de todo es la sensibilidad para la difusión de la luz que justifica plenamente el uso del término *chiaroscuro*. En los interiores logró capturar la media luz que profundiza en forma gradual en el salón abierto que está tras el *tempietto* de la Virgen, con sus contraventanas claveteadas y su maravilloso enlosado; y la perspectiva a través de la reja de esta habitación de la torre, con el altar cubierto de blanco surgiendo de la penumbra de la cámara apenas iluminada, no tiene paralelo en la pintura previa a Van Eyck. En la *Huida a Egipto* -ejemplo temprano de un tema que sería favorito de Gerard David y Joaquim Patinir- Broederlam logró el paisaje más bello anterior a las Horas de Boucicaut».

Retablo de Champmol (1394-99)

Hay otras obras sobre tabla previas a la irrupción de Campin y los van Eyck (cosa que ocurre en torno a 1400) interesantes. Tenemos **dos zonas** diferenciadas por el estilo: el norte y este de los Países Bajos (valle del Mosa, entre Holanda y Alemania, cuna de Jean Malouel, los hermanos Limbourg y los Van Eyck), y el sur y oeste (Flandes, Henao o Artois). De la primera zona, una de las obras más «logradas y sofisticadas» es un pequeño retablo plegable de hacia 1415 conservado en la Colección van Beuningen de Vierhouten. En él se combinan influencias parisinas, flamencas y alemanas. Su autor es desconocido y se le identifica como el "maestro de Mosan". Otras cuatro tablas, dos de ellas pintadas por las dos caras, elaboradas entre 1400-10, están divididas entre la Colección Mayer van den Bergh de Amberes y la Walters Art Gallery de Baltimore. Estas tablas están llenas de ideas inusuales y en parte originales y muestran una influencia de Broederlam y, como el retablo del "maestro de Mosan", de la escuela alemana de Conrad de Soest (h. 1370-1422). Una *Natividad* de 1410-15, pintada sobre tabla de roble, en el Deutsches Museum de Berlín, está llena de detalles pintorescos y anecdóticos, puro estilo internacional que recuerda la *Huida de Egipto* de Broederlam. En la segunda zona, el sur y oeste de los Países Bajos, no hay rastros de la tradición cortesana francesa y flamenca, con su refinamiento asociado, y en cambio tenemos un *naturalismo* más crudo y a veces caricaturesco. Aquí hay que considerar a los seguidores de Broederlam en Borgoña, de los que cabe citar una Virgen de medio cuerpo (en el Louvre) y unas escenas de la infancia de Cristo (en la Colección Mayer van den Bergh de Amberes), entre ellas una *Natividad* que contrasta con la antes comentada por su menor riqueza de detalles, refinamientos y anécdotas. De Brabante hay tres escenas de la Virgen, también de entorno a 1400, y de Brujas un famoso *Calvario de los Curtidores*

de St-Sauveur, tabla que «carece de complejidad y dignidad», si bien aquí el naturalismo flamenco «toma un giro psicológico». El pintor no pretende tanto la belleza como la intensidad emocional. Pese a su expresividad, este *Calvario* resulta "insípido" comparado con una *Crucifixión* flanqueada por dos alas del Art Institute de Chicago en el que las caracterizaciones son aún más drásticas y las composiciones todavía más apiñadas, cuadro que «se anticipa a los horrores de El Bosco».

Rubén Osuna Guerrero
Facultad de Ciencias Económicas, UNED
Paseo Senda del Rey 11
28040 Madrid
rosuna@cee.uned.es
rosuna@gmail.com