

Mundo medieval



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índice

Introducción.....	7
1. La gallina y los polluelos.....	9
2. San Pedro de la Nave, capitel con Daniel en el foso de los leones.....	11
3. Libro de Kells. Inicial con monograma XPI (fol. 34r).....	13
4. Capilla Palatina de Aquisgrán.....	15
5. Génesis de la Biblia Moutier-Grandval.....	17
6. Santa María del Naranco.....	19
7. San Miguel de Hildesheim.....	21
8. El Emperador Otón II y las cuatro partes del Imperio.....	23
9. Salterio de Winchester. La Crucifixión.....	25
10. San Miguel de Escalada.....	27
11. Beato de Gerona.....	29
12. Vista de la ciudad de Ávila.....	31
13. Sant'Abondio de Como.....	32
14. Saint-Philibert de Tournus.....	34
15. San Miniato al Monte.....	36
16. Planta de la abadía de Cluny III.....	38
17. Planta de San Sernín de Tolosa.....	40
18. Interior de la nave central de la catedral de Santiago de Compostela.....	42
19. Tímpano de San Pedro de Moissac.....	44

20. Relieve de Eva de Autun.....	46
21. Relieve con el profeta Zacarías.....	47
22. Capitel con arpías o sirenas-pájaro.....	49
23. Virgen de Ger.....	51
24. Bóveda pintada de Saint-Savin-sur-Gatemp.....	52
25. Pinturas del Panteón de los Reyes en San Isidoro de León..	53
26. Báculo de San Nicolás.....	54
27. Placa de encuadernación.....	56
28. Bordado de Bayeux.....	58
29. Interior con vitrales.....	60
30. Los efectos del buen gobierno de la ciudad.....	62
31. Pórtico Real de Chartres.....	64
32. Planta de Santa María de Poblet.....	66
33. Ambón de Klosterneuburg.....	68
34. Salterio de Ingeburg.....	69
35. Pintura de Sijena.....	71
36. Anunciación y Visitación.....	73
37. Fachada de Notre-Dame.....	75
38. Vitral de la muerte, la ascunción y la coronación de la Virgen.....	77
39. Interior de la Sainte-Chapelle.....	79
40. Exterior de la catedral de León.....	80
41. Tímpano del Juicio Final.....	82

42. La sinagoga de la fachada meridional de la catedral de Estrasburgo.....	84
43. Breviario de Belleville.....	86
44. Marfil de la Coronación de la Virgen.....	88
45. Cà d'Oro.....	89
46. Capilla del King's College.....	91
47. Pozo de Moisés.....	93
48. Sepulcro de Juan II y su esposa Isabel de Portugal.....	95
49. Les très Riches Heures du duc de Berry.....	97
50. Tapiz de la dama y el unicornio.....	99
51. El matrimonio Arnolfini.....	101
52. El arte en el Occidente europeo de los siglos V al IX.....	103
52.1. El arte de las invasiones y del mundo visigótico	104
52.2. El arte insular	105
52.3. El arte carolingio	106
52.4. El arte prerrománico asturiano	108
53. El arte del siglo X y de mediados del año 1000.....	111
53.1. El arte otónico	112
53.2. El arte anglosajón	113
53.3. El arte mozárabe	115
54. El arte románico.....	117
54.1. Románico y románicos	117
54.2. El denominado primer románico	119
54.3. Los siglos XI y XII en Italia	121
54.4. El románico en el siglo XII	122
55. El arte de los siglos del gótico.....	127
55.1. Cronología y terminología	128
55.2. La segunda mitad del siglo XII en el norte de Francia	129
55.3. La obra del Císter	130
55.4. La renovación en torno a 1200	132
55.5. Del siglo XIII a la crisis del siglo XIV	133
55.6. El arte de la segunda mitad del siglo XIV al XV	136
Bibliografía.....	141

Introducción

El arte de la Edad Media comprende un periodo de tiempo muy largo, cuyos márgenes cronológicos son difíciles de determinar. Para algunos estudiosos, los orígenes del arte cristiano establecen las bases del arte de la Edad Media. Cabe recordar que el arte paleocristiano se desarrolla en el marco del Imperio Romano, y que sus primeras estructuras, formas e imágenes mantienen una relación innegable con el arte imperial romano. Ambos fenómenos se pueden tratar paralelamente, pero pertenecen a los límites históricos de la Antigüedad.

Por ello iniciaremos el estudio del arte medieval con el del llamado "periodo de las invasiones", que coincide con el final del Imperio Romano de Occidente. Debe decirse que la referencia al año 476, cuando Odoacre toma la ciudad de Roma, tiene poco valor para el inicio del arte medieval y, además, para otros estudiosos este comienzo se ha de situar en el mundo carolingio. Y no debemos olvidar la existencia del mundo bizantino, que marcó profundamente el arte occidental durante siglos y de diferentes maneras, así como del mundo islámico, especialmente presente en la Península Ibérica. El final de esta etapa se sitúa en el siglo XV, si bien en torno al 1500 algunas áreas se mantienen todavía en el gótico, última etapa que analizaremos.

El término *arte medieval* lo utilizamos de manera convencional. Se origina en la concepción negativa que tiene el renacimiento de las manifestaciones de aquellos siglos; era una idea que partía, claro está, de un concepto del arte fundamentado en los principios del arte clásico. Hay que decir que, a pesar de las diferencias significativas entre el arte de la baja Antigüedad y el de la Edad Media, este último tomó a menudo como referencia el primero.

El mundo medieval presenta una gran diversidad de perfiles humanos, situaciones históricas, actividades económicas y dominios del imaginario. Pensemos por ejemplo en los monjes. ¿En qué se parecen los monjes provenzales de los siglos IV y V inspirados en el modelo de los Padres del desierto, y los cluniacenses del siglo X, o los irlandeses del siglo VIII, y los cistercienses del XIII? Sin embargo, hay una conciencia medieval de la existencia del monje ("es aquel que llora").

Y respecto al ciudadano, ¿qué tienen en común el mendigo y el burgués, el canónigo y la prostituta, todos ellos ciudadanos, o el ciudadano de la época de la expansión de los siglos X y XI y su descendiente de la época de la crisis del XIV? Sin embargo, el ciudadano medieval existe como contraposición al campesino.

¿Y la mujer medieval? Al margen de su estamento, la evolución de su estatus, desde el siglo V al XV, fue a chocar siempre con la ideología medieval que hacía de la mujer una eterna Eva mal resarcida por María, un mal necesario para el control del peligro principal para el hombre cristiano: la sexualidad.

También en el mundo medieval se irá forjando una conciencia por parte de quien crea y por parte de la sociedad para la que crea. Desde el orífice romano al constructor de catedrales y al pintor de las vitrales góticas, desde el miniaturista a Giotto se irá definiendo un personaje que muy pronto será denominado artista.

Se trata de una sociedad dominada e impregnada por la religión. La teología y su traducción en las artes plásticas y en los espacios arquitectónicos nos recuerda que el ser humano está sujeto a una autoridad suprema, asociable a Dios y, por ende, al rey, conde, abad o emperador (de aquí el símbolo apocalíptico de justicia inapelable y terror latente); que el mundo está ordenado por Dios, y no nos podemos rebelar contra el orden establecido (escena del pecado original); que en caso de rebeldía, el hombre será juzgado severamente y privado de sus derechos; que la salvación del hombre, condenado por sus culpas, tendrá lugar en el más allá, donde sólo podrá implorar. Y dado que el hombre es un ser creado por Dios, todo lo que tiene de bueno se lo debe a su Señor: lo que tiene de malo, los sufrimientos, es una consecuencia de sus pecados.

1. La gallina y los polluelos



Altura gallina: 26,5 cm; longitud: 39,5 cm. Polluelos: 12 cm aprox. Diámetro base: 46 cm

Plata dorada y gemas

Monza, Tesoro del Duomo

Arte longobardo

Uno de los personajes clave del siglo VII italiano es la reina longobarda Teodelinda (†625), no en balde es la causa de la conversión de su pueblo al catolicismo. Su patrocinio la vinculará a una serie de piezas muy importantes desde el punto de vista artístico, algunas ligadas a la figura del papa Gregorio el Grande, como el crucifijo que éste regaló al hijo de Teodelinda, Adaloaldo, con motivo de su bautizo. Otras se relacionan con la repentina religiosidad de la reina, como el conjunto de ampollas de Tierra Santa conservadas en Monza, de gran interés iconográfico.

Nuestra pieza también se ha relacionado con el patrocinio de esta reina, o al menos con los talleres que trabajaban en torno a su corte. Se trata de una superficie discoidal de casi medio metro de diámetro, sobre la cual encontramos dispuestos una gallina y siete polluelos. La clueca está situada más o menos en el centro, y los polluelos la rodean. Todos están picando los granos de trigo que hay representados de manera bastante uniforme sobre la superficie circular. Todas las figuras se han realizado con plata dorada, trabajada en láminas mediante la técnica del repujado y sobre una hormilla de madera. Los polluelos, más imperfectos, se han construido a partir de dos láminas, correspondientes al pecho y la espalda, trabajadas por separado y soldadas. La gallina, en cambio, se ha elaborado con gran maestría en una única lámina. Presenta una

cresta doble en la cabeza, el plumaje de arriba y del cuerpo se ha realizado con mucho naturalismo. Detalles como el ojo izquierdo, para el que se aprovecha una gema entallada clásica, son una muestra de la riqueza del conjunto.

Respecto a la función o significación de la pieza, lo cierto es que se han propuesto varias hipótesis: símbolo del reino longobardo y sus siete provincias, deseo de fecundidad en las bodas de Teodelinda, símbolo de la continuidad de la vida para el sepulcro de la reina, la Iglesia protegiendo a sus hijos. Mientras Zastrow se decanta por el sentido de fecundidad, las últimas aportaciones se inclinan por el tema de la Iglesia protegiendo a sus hijos. De hecho es un motivo que aparece ya en mosaicos paleocristianos y también en miniaturas medievales.

Otro problema importante es el de la datación. Así, mientras autores como Zastrow opinan que es del siglo VI, otros como Volbach la sitúan en el siglo VII; mucho más controvertido, Grabar piensa que es obra musulmana de los siglos XI-XIII. Una de las últimas aportaciones al catálogo *I Longobardi*, duda entre finales de la Antigüedad y la época de Teodelinda, para situarla finalmente dentro de este último momento aunque influida por obras de la Antigüedad tardía.

2. San Pedro de la Nave, capitel con Daniel en el foso de los leones



Zamora, El Campillo

Arte visigótico

La iglesia de San Pedro de la Nave estaba situada al lado del río Esla, pero en el año 1931 fue trasladada a El Campillo, dado que la construcción de un pantano la habría anegado.

Se trata de una iglesia de planta rectangular de la que sobresalen tres cuerpos: hacia oriente, el cuerpo cuadrado que forma el presbiterio, y al norte y al sur, un poco descentrados hacia el este, los dos cuerpos cuadrados que forman el transepto. Esta composición internamente se convierte en una distribución cruciforme, que de hecho es la sensación visual que da cuando se ve el exterior. El interior está cubierto con bóveda de cañón y en el centro hay un cimborrio sostenido por cuatro columnas con capiteles. La nave central se separa de las laterales por medio de ventanas de tres arcos y dos columnas. Sobre el presbiterio y los brazos del transepto hay unas pequeñas habitaciones con acceso desde el interior, hecho que también encontramos en Quintanilla de las Viñas y Santa Comba de Bande, y que perdurarán en el arte asturiano.

Lo que más destaca de la iglesia es la cantidad de escultura. Todo el interior está decorado con frisos, al nivel de las impostas, en un relieve muy bajo trabajado en diagonal. Los temas de estos frisos son rodillos vegetales que sirven para unificar la composición, y dentro de los medallones hay cruces, espirales, aves y uvas, elementos que ya encontramos en la tradición romana. Más importante que estos relieves es la decoración de los cuatro capiteles que sostienen el cimborrio, de los cuales destacan dos escenas. El capitel del lado noroeste nos muestra la escena del profeta Daniel dentro del foso de los leones (Dn, VI,

11 y sig.), con la inscripción; "*vbi daniel missvs est in laqvm leonum*". El profeta de pie, en el centro del capitel, con los pies dentro de una corriente de agua, es flanqueado por dos leones que beben. Los laterales del capitel muestran a los apóstoles Tomás y Felipe. El otro capitel, en el lado sudoeste, nos muestra el sacrificio de Abraham (Gn XXII, 1 y sig.), con la inscripción "*vbi Habraam obtvlit isac filivm svvm olocavpstvm d[omi]no*". La escena presenta a Abraham, casi en el centro, sujetando a Isaac por el pelo encima del altar. Del ángulo izquierdo sale la mano de Dios que detiene a Abraham mientras, detrás de éste, un macho cabrío se enreda en una zarza. El capitel se completa con las figuras de san Pablo y san Pedro a un lado y a otro, respectivamente.

3. Libro de Kells. Inicial con monograma XPI (fol. 34r)



Medidas actuales: 330 x 250 mm (fruto de una encuadernación del siglo XIX).
Pergamino y tinta

Kells (condado de Meath), Irlanda

Dublín, Trinity College Library, Ms. A.1.6.

Las incursiones escandinavas que durante los siglos VIII y posteriores diezmaron las islas británicas supusieron la pérdida de muchas de las obras de arte del periodo. Uno de los mejores ejemplos que nos ha llegado de este arte que llamamos "insular" es el *Book of Kells*.

La procedencia de este libro es un tema muy controvertido, por motivo precisamente de las incursiones escandinavas. Parece que la comunidad que se estableció en Kells (Irlanda) en el año 878 procedía de Iona, pequeña isla de la costa escocesa, que abandonaron a causa de la inseguridad creciente. La hipótesis más aceptada afirma que el libro ya debió de hacer este viaje con la comunidad. Sin embargo, no hay referencia de su existencia en Kells hasta que un documento no muy preciso menciona el robo de un evangelionario bastante lujoso y su posterior recuperación, un poco estropeado, a principios del siglo XI. De hecho, al manuscrito actual le faltan parte de las hojas anteriores y posteriores.

Lo que más destaca en esta obra es la gran profusión decorativa. Es tan importante, que se ha sugerido que se trataba de un libro conmemorativo para ser expuesto, más que un libro de uso. Tiene hasta diez folios iluminados con los cánones evangélicos y muchas imágenes de gran formato, algunas de cara

entera, como por ejemplo el retrato de cada uno de los evangelistas con su símbolo al principio de cada evangelio, o escenas del nuevo testamento, como el encarcelamiento de Cristo o escenas de las tentaciones.

No cabe duda de que el apartado más espectacular de la iluminación insular es el de los folios decorados con elementos caligráficos y ornamentales, como el *recto* del folio 34, que nos muestra el monograma XPI –las tres primeras letras en griego del nombre de Cristo–, ilustrando la parte del evangelio de Mateo (I, 18) que empieza, justamente, con las palabras "*Christi autem generatio*", para explicarnos el linaje de Cristo. Todo el folio se ha cubierto con las tres letras que, de manera decreciente, nos llevan al texto evangélico en el tamaño normal –podéis ver la palabra *generatio* abajo a la derecha. La estructura rígida de la letra se ha sustituido por una plasticidad y un dinamismo extremos, remarcados por el relleno de espirales, entrelazadas, figuras geométricas y elementos vegetales sumamente decorativos, que dan a la hoja el aspecto de un tapiz. También se ha jugado con el elemento antropomorfo y zoomorfo. La espiral que describe la letra *rho* acaba en una cabeza humana, al lado del pie izquierdo de la *khi* hay tres figuritas humanas y en la parte baja, bajo el pie izquierdo de la *khi*, hay dibujados unos gatos con ratones. De hecho, estos elementos, perdidos en la exuberancia decorativa, sorprenden porque siguen unos esquemas bastante naturalistas absolutamente opuestos a la concepción decorativa del resto.

El Libro de Kells se debe situar como sucesor muy maduro de obras como el Libro de Durrow (mediados del siglo VII) y el evangeliario de Echternach (finales del siglo VII). Por este motivo, aunque pueda parecer que existe una influencia carolingia en el Libro de Kells, de hecho es el mundo insular, absolutamente innovador, el que actuará sobre el mundo carolingio. Por ejemplo, las metamorfosis que se plantean en algunas de las letras son una especie de avance de lo que encontraremos en época románica.

4. Capilla Palatina de Aquisgrán



Cúpula: 16 m de diámetro

Aquisgrán

Arte carolingio

El edificio se empezó a construir a finales del siglo VIII, y ya a principios del siglo siguiente el papa León III lo consagró. Las primeras reformas se iniciaron todavía durante el siglo X y las más drásticas ya son del siglo XIV, cuando fue sustituido el presbiterio original por un coro gótico, desproporcionado en relación con el edificio original. Afortunadamente el resto quedó más o menos intacto, a pesar de una excesiva restauración del siglo XIX que añadió todos los mosaicos. Hoy es uno de los pocos vestigios de este palacio imperial de Aquisgrán.

El edificio es interesante básicamente por su tipología. Se trata de una planta fundamentalmente central, aunque como en la mayoría de los edificios centralizados aquí también hay unos ejes privilegiados y unas direcciones sugeridas; en este caso se hace énfasis en el eje oeste-este que lleva desde el atrio hasta el presbiterio. El núcleo del edificio es un octógono cubierto con una altísima cúpula de ocho cerraduras. Justo por debajo de la línea de arranque de esta cúpula –línea de impostas– ocho ventanales dejan entrar la claridad que ha de iluminar este vasto espacio.

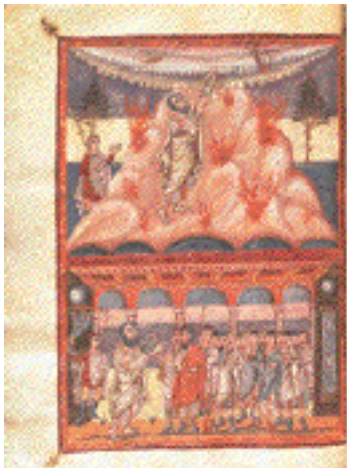
Aunque el edificio tiene dos niveles, el muro que soporta esta cúpula parece sugerir tres. Ocho pilares en ángulo soportan arcos de medio punto que dan la altura de la planta baja. Por encima, ocho arcos más de medio punto. En este caso, sin embargo, la altura es el doble de los precedentes y se aprovecha esta circunstancia para partir la altura total en dos niveles; la parte inferior muestra

tres arcos de medio punto esbeltos con columnas de mármol, y encima de su entablamiento dos columnas, idénticas a las anteriores, cierran la parte superior insertándose directamente en la curva del arco.

Todo el nivel inferior está cubierto con una bóveda de cañón anular rota por lunetas que le dan el aspecto de bóvedas de arista sucesivas. La bóveda de la primera planta, la tribuna, es un poco más complicada. Dado que el muro de cierre del edificio tiene dieciséis lados, el doble que el interior, se ha cubierto radialmente con cañón transversal en dieciséis tramos: cuadrados, los correspondientes al octógono interior, y triangulares los intermedios. Además, la bóveda va haciendo pendiente desde el nivel más bajo del muro de cierre hasta el nivel superior de la altura máxima de los arcos de medio punto.

Este espacio es interesante porque en él se encuentra, encima del atrio de la entrada, la tribuna del Emperador. Su trono se disponía de manera que podía seguir, desde el otro extremo de la iglesia y sin ser visto, las ceremonias que tenían lugar en el presbiterio, hoy desaparecido. La fachada monumental, que conectaba con esta tribuna, estaba enmarcada por dos torres de escalera, procedimiento muy utilizado en la arquitectura posterior, y por una exedra que sigue la línea imperial de Ravenna.

5. Génesis de la Biblia Moutier-Grandval



510 x 830 mm. Pergamino y tinta

Escritorio de San Martín de Tours

Londres, British Library, cod. Add. Ms. 10546, fol 5 v

Arte carolingio

Ésta es una de las biblias iluminadas surgidas del escritorio del monasterio de San Martín de Tours. El grupo está formado por la Biblia realizada hacia el 834, seguida por la conocida "Biblia de Alcuino" o "de Bamberg" (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. I) realizada pocos años después, y la llamada "Biblia Vivian" de hacia el 845-846 (París, Bibl. Nac., Cod. Lat. 1). Un cuarto ejemplar, la Biblia de San Paolo fuori le Mura (Roma, S. Paolo f. l.m.), se realizó en algún otro monasterio carolingio entre el 866 y el 875, pero se considera que pertenece al grupo, ya que tiene como modelo claro alguna de las surgidas del monasterio.

Lo más destacado de estas biblias, y en concreto de la que nos ocupa, es la iluminación. El abad Alcuino de York, uno de los principales ideólogos del Renacimiento carolingio y figura muy próxima a Carlomagno, se había quedado haciendo un trabajo de revisión del texto bíblico, centralizado desde la abadía de Tours. Para realizar esta revisión textual se hubieron de recopilar ejemplares de la Biblia de procedencias y épocas variadas; el hecho de que muchos de ellos debieron de estar iluminados facilitó la acumulación de unos modelos en los que inspirarse a la hora de crear la decoración de las biblias producidas en Tours.

La estructura básica de la decoración de estas obras la ofrece la de Bamberg, en la que sólo dos folios aparecen iluminados: el primero, con escenas del Génesis para dar paso al Antiguo Testamento, y el segundo, con la *Maiestas Domini* encabezando el Nuevo Testamento. Poco a poco el programa iconográfico se irá complicando y, en la que nos ocupa, además de estos dos folios (fol. 5v y 352v, respectivamente) encontramos dos más, uno con escenas del Éxodo (fol. 25) y otro con escenas del Apocalipsis (415v).

El folio que nos interesa, 5v, nos muestra el encabezamiento del Antiguo Testamento. Ordenados en cuatro registros, aparecen los siguientes episodios: la creación de Adán, la creación de Eva a partir de la costilla de Adán, la "presentación" de Eva a Adán, la advertencia de Dios a propósito de los frutos del Árbol, la tentación y el pecado de Eva, la tentación y el pecado de Adán, la reprensión de Dios, la expulsión del paraíso y los trabajos. Hay elementos determinados que son comunes en las cuatro biblias de Tours; por ejemplo, la ordenación de las escenas en registros, la representación de Dios barbilampión, el hecho de que la expulsión sea realizada por un ángel y no por Dios mismo, o el detalle de mostrar a Eva amamantando al hijo como trabajo de condena posterior a la expulsión.

6. Santa María del Naranco



Oviedo

Arte prerrománico asturiano

Vinculada al patrocinio del rey asturiano Ramiro I (842-850), encontramos una de las obras emblemáticas del arte prerrománico asturiano: Santa María del Naranco. A pesar del nombre actual, que podría hacer pensar en una iglesia, en origen esta construcción fue una de las dependencias de la residencia que, en las afueras de Oviedo –capital del reino de Asturias–, se hizo construir dicho monarca. Como en toda residencia, el complejo tenía un *aula* regia, unos baños, una zona de residencia y una iglesia. Del conjunto sólo queda este edificio, una sala del palacio que posteriormente será dedicado, como edificio independiente, a santa María, y el antiguo santuario de Lillo que Ramiro I dedicó a santa María y san Miguel, actual San Miguel de Lillo.

Toda la estructura es un prisma rectangular muy estilizado, cubierto con un tejado a dos vertientes. El edificio tiene dos niveles con accesos independientes, el superior muy alto y el inferior, parecido a la Cámara Santa de Oviedo, mucho más bajo, está todo cubierto de bóveda. Los dos niveles están compartimentados en tres espacios, uno central más amplio y dos laterales. El interior de la planta alta es bastante innovador. Se accede a él por una escalera regia protegida por un porche, que se sitúa en el centro de uno de los lados. Simétricamente, en el otro lado hay un cuerpo idéntico pero sin escalera, a manera de mirador sobre Oviedo. Una vez en el interior nos encontramos dentro de un espacio dividido en tres, como hemos dicho, y resuelto de manera bastante original. Los muros se han articulado mediante la sucesión de arcos de medio punto decrecientes, sostenidos por columnas a soga y capiteles. La mayoría de estos arcos son ciegos pero también sirven para contener las aperturas al exterior. En las enjutas de estos arcos, unos medallones son el punto de arranque para unos arcos fajones que recorren toda la cubierta, una bóveda de cañón, a manera de refuerzo. Las dos estancias de cada extremo hacen las funciones

de amplios miradores con una frente de tres arcos que, junto a los laterales, da el aspecto de lonja o pórtico. También es característico constatar que los arcos que encontramos aquí son de cañón peraltado y no de herradura.

Exteriormente cabe destacar la correspondencia de los refuerzos interiores de la bóveda con la articulación mural, mediante contrafuertes verticales que realzan la estructura, dándole verticalidad. Al mismo tiempo, tanto la escalera como el mirador o las lonjas de los extremos, éstas incluso con decoración escultórica de medallones similar a la del interior, contribuyen a revalorizar el aspecto exterior del edificio.

A pesar de todas estas aportaciones que van en la línea de dar mayor plasticidad a los muros, incluso con aportaciones escultóricas, nos hemos de imaginar esta construcción revestida y decorada con algún tipo de estuco o pintura. Sobre todo el exterior, nos muestra un aparato irregular y mal cortado que sólo es de buena calidad en los ángulos; esto refuerza la idea del revestimiento y la decoración, tanto exterior como interior.

7. San Miguel de Hildesheim



Hildesheim (Baja Sajonia, Alemania)

Arte otónico

La construcción de esta iglesia abacial benedictina está vinculada a la figura de Bernward de Hildesheim, que fue obispo de la ciudad entre el 993 y 1022. Este personaje de la corte de Otón III (983-1002), que visitará Roma formando parte del séquito del monarca, tendrá, además de la italiana, otra influencia importante: la catedral de Maguncia, construida por el obispo Willigs e inspirada en el mundo carolingio y en San Pedro de Roma mientras él es el subdiácono.

La iglesia de San Miguel de Hildesheim nacerá, pues, posiblemente por obra de este obispo (se le ha atribuido la traza), que combinará las distintas influencias recibidas: el conocimiento del mundo romano, y la huella de Maguncia y el mundo carolingio. La fecha de su construcción se sitúa en torno al año 1000, seguramente hacia el 1001. La primera fase se cumplirá con la consagración de la cripta, en el año 1015, pero la finalización del conjunto se sitúa hacia 1033. Ya en el siglo XII se harán reformas, pero la mayor alteración que sufrirá el edificio será a causa de la Segunda Guerra Mundial, después de la cual será profundamente restaurada. A pesar de todo, la iglesia actual responde bastante bien a la de Bernward.

A grandes rasgos podemos hablar de forma basilical, aunque pasada por el filtro carolingio y otónico. Así, la iglesia tiene un ábside occidental, con un anteábside importante. Bajo este ábside encontramos la cripta. Todo el conjunto está rodeado por un deambulatorio de dos niveles que permite el acceso a la cripta desde el lado occidental, y desde ésta, al transepto. A continuación encontramos un transepto con mucho relieve exterior. Los brazos son rectangulares, de la misma altura, y hay una gran torre en el crucero, también rec-

tangular. El interior de estos brazos presenta, al fondo, tres niveles de arcos que crean una doble tribuna. El exterior tiene una torre de escaleras a cada extremo. Toda esta estructura occidental se encuentra repetida en el lado este, con la diferencia de que tiene un anteábside más corto, y no hay cripta. Entre ambos cuerpos encontramos una nave central, de la misma altura que los transeptos, y dos naves a cada lado, todo cubierto con techo plano. Estas naves son todavía proporcionalmente demasiado anchas (en el románico serán la mitad de la central). También es característico el hecho de que la columnata de separación (en total nueve arcos a cada lado), muestre un pilar cada dos columnas, lo que contribuye a dar una nueva percepción del espacio y una mayor solidez estructural.

8. El Emperador Otón II y las cuatro partes del Imperio



198 x 270 mm. Pergamino y tinta

Tréveris

Chantilly, Musée Condé (folio suelto)

Otónico

Este folio suelto conservado en Chantilly y otro de Tréveris forman parte de un manuscrito que se conserva en la Stadtbibliothek de Tréveris con el nombre de cod. 171/1626. Los dos son obra de uno de los iluminadores más importantes del mundo otónico, cuyo trabajo coincidió con parte de los reinados de Otón II (955-983) y Otón III (980-1002), el conocido como "Maestro del *Registrum Gregorii*".

Este artista –del que, como suele suceder en estas épocas, no conocemos el nombre auténtico– y su taller estaban vinculados a la ciudad de Tréveris y a su arzobispo, Egbert de Tréveris, para el que realizaron la mayor parte de los encargos. A pesar de este vínculo también se conservan obras suyas en Lorsch y Echternach, y sabemos que hacia el final de su actividad trabajó para el mismo emperador Otón III.

Estos dos folios son dos de las obras destacadas del maestro. El conservado en Tréveris muestra al papa san Gregorio Magno y a su escribiente, y el de Chantilly, al emperador Otón II rodeado por las alegorías de las cuatro partes del Imperio –*Germania, Franconia, Italia y Alemannia*–. En los dos casos se trata de retratos, entendidos, claro está, a la manera medieval, es decir, se identifica al personaje añadiendo el nombre, y no por la semejanza física, que era ine-

xistente. En el caso que nos ocupa, el emperador y las cuatro alegorías tienen inscrito el nombre sobre la cabeza; todo esto se debe interpretar como una imagen simbólica e intemporal de la idea de imperio. El emperador está representado entronizado y bajo un baldaquino.

Como en todas las obras de este maestro, la figura se caracteriza por unas grandes proporciones en relación con la cabeza, que aparece excesivamente pequeña. La figura está perfectamente definida y nítida, a diferencia de lo que podrían ser los equivalentes carolingios. No cabe ninguna duda, sin embargo, de que la composición sí se inspira en fuentes carolingias, aunque también responde a los parámetros compositivos bizantinos. Es importante en esta imagen el énfasis que se ha dado al volumen y la profundidad, yuxtaponiendo diferentes planos de una manera efectiva, aunque bastante torpe; aquí es donde diferentes autores ven la influencia del mundo romano tardío. El fondo, de un color azul tenue, da la sensación de una extensión ilimitada.

Lo cierto es que el autor es un gran conocedor de la cultura antigua, como también de las técnicas de aquel momento. Sabemos que muchas veces su trabajo fue restaurar o completar obras antiguas estropeadas. Esta pieza se puede datar poco después de la muerte de Otón II, ya que el manuscrito incluye un poema laudatorio al emperador difunto, obra de Egbert de Tréveris.

9. Salterio de Winchester. La Crucifixión



285 x 242 mm. Pergamino y tinta

Winchester

Londres, British Library, MS Harley 2904,

fol 3 v.

Las constantes razias vikingas habían arruinado la mayoría de las iglesias inglesas. El siglo X empezará con intentos de reconstrucción de los edificios y reformas monásticas, siguiendo un camino paralelo al del continente (en Cluny o Fleury, por ejemplo). Este "modelo" continental será uno de los factores importantes que explicarán la llegada de nuevas influencias en el mundo anglosajón.

Justamente lo que refleja la Crucifixión del salterio de Winchester es este acercamiento al continente. En concreto el modelo es, obviamente, el mundo carolingio, y dentro de éste, especialmente la escuela de Reims. El estilo dibujístico que refleja uno de los manuscritos más importantes de esta escuela, el salterio de Utrecht, impregnará profundamente la iluminación anglosajona tardía. Habrá, sin embargo, un cambio importante: la introducción del color. Del marrón negruzco sobre fondo neutro del salterio de Utrecht se pasará a la línea marrón, al rojo pálido, verde y azul, estos últimos a menudo como recurso para el sombreado. No es la primera obra que muestra estas tendencias: el dibujo de Cristo personificando la sabiduría, obra de san Dunstan, arzobispo de Canterbury (Oxford, Bodleian Libr., Ms. Auct. F.4.32, fol. 1), por ejemplo, sería uno de los abanderados en esta tendencia, no en balde se ha hablado de "estilo Dunstan". Lo que sí es cierto es la gran calidad del artista que iluminó el

fol. 3 v de nuestro salterio, dentro de este nuevo estilo, que lleva la influencia a uno de los niveles de mayor calidad. El escritorio más afectado por el estilo será el de Canterbury.

Cabe decir que paralelamente a esta llegada, más de raíz carolingia, nuestro manuscrito también refleja la recuperación del estilo insular, a pesar de que está transformado por el mundo carolingio, que es de donde llega también dicha influencia al mundo anglosajón. Para ejemplificar esto siempre se recurre a la B inicial del salmo 1 de nuestro salterio (*vid.* Dodwell, fig. 98 y pág. 168-169), que recoge el recurso a la decoración vegetal y al entrelazado tan propios de la iluminación insular.

La iconografía, a pesar de ser bastante convencional (Cristo muerto en la cruz con el *titulus* completo encima, el lamento de María y Juan al otro lado), añade como mínimo una innovación importante, el hecho de que Juan esté "levantando acta" de los acontecimientos que está presenciando.

La actividad del autor de esta página no quedará limitada al mundo anglosajón; también lo encontramos trabajando en la abadía de Fleury-sur-Loire, iluminando algunos manuscritos, entre los cuales está el *Aratea* de Cicerón o las *Homilías de Ezequiel* de san Gregorio, muestra clara del intercambio de artistas entre las islas y el continente.

10. San Miguel de Escalada



San Miguel de Escalada (León)

Mozárabe

Considerando la complicación que supone la catalogación de las diferentes aportaciones artísticas dentro del siglo X, el caso de San Miguel de Escalada parece relativamente fácil de resolver. Sabemos que la construcción de la nueva iglesia va ligada a la llegada de una comunidad de monjes procedente de Córdoba –y, por lo tanto, sin ningún prejuicio los podemos denominar "mozárabes"–, los cuales, establecidos en la zona, deciden restablecer una comunidad antigua, dentro de una línea de actuación corriente en la época, en la que es tan importante conquistar territorio como repoblarlo. La nueva iglesia se consagrará el 20 de noviembre de 913, momento en el que hemos de suponer la construcción, al menos muy avanzada.

La iglesia es de planta basilical con tres naves separadas por columnas y arcos de herradura. La cabecera también es tripartida, con tres ábsides también de planta rebasada, un poco mayor el central. Estos ábsides, sin embargo, no tienen repercusión exterior, ya que el muro es recto y no deja ver las construcciones interiores. Todo el edificio está cubierto con madera a dos vertientes, excepto el presbiterio, cubierto con una especie de arista. Como rasgo distintivo podemos decir que el último tramo de la nave lo ocupa un iconostasio transversal, que debió de ser completado con canceles que actualmente no se conservan.

La iluminación del conjunto proviene de las ventanas altas, situadas en la parte elevada de la nave central.

Tiempo más tarde se añadió en el lado sur del edificio una galería que seguía, con siete arcos de herradura, las formas del interior. En la actualidad estos arcos iniciales se han convertido en doce.

Hay que destacar que San Miguel de Escalada es una de las iglesias donde más escultura se ha conservado, no sólo respecto a los capiteles, muchos de los cuales provienen de otras construcciones, sino a los numerosos relieves decorativos.

11. Beato de Gerona



400 x 260 mm. Pergamino y tinta

Zamora, San Salvador de Tábara

Gerona, Tesoro de la Catedral (Cat. Gir. Ms. 7)

Arte mozárabe

Se trata de un manuscrito miniado de 284 folios escritos en letra visigótica. Tiene un total de 114 miniaturas, la mayoría a página entera. Una inscripción al final nos explicita los nombres de los autores del libro; por una parte el copista, un presbítero llamado "Senior", y por otra, los iluminadores, una monja llamada "Ende" y un monje y presbítero llamado "Emeterio", quienes acabaron el trabajo el 6 de julio del año 975. La presencia de alguno de estos artistas en otros manuscritos y de una monja hace pensar que se elaboró en un monasterio mixto; el tipo de letra, visigótica, que ya no se usa en Cataluña en esta época, nos remite a la zona leonesa, posiblemente al monasterio de Tábara, como lugar de realización del manuscrito, el cual posteriormente debió de llegar a Gerona –antes de la segunda mitad del siglo XI d. de C.–, donde se conserva actualmente.

El manuscrito es un ejemplar de la treintena de copias del Comentario del Apocalipsis del apóstol san Juan realizado por Beato, monje de Santo Toribio de Liébana, a finales del siglo VIII d. de C., que tuvo un enorme éxito durante toda la alta Edad Media. Este éxito fue especialmente acusado en torno al año 1000, por el sentido milenarista del texto, y por la situación de enfrentamiento constante que tenía lugar en la península contra "las fuerzas del mal" representadas por el islam.

El atractivo de los beatos reside fundamentalmente en la profusión de la iluminación, la mayor parte de la cual está destinada a complementar el texto del Apocalipsis de san Juan, pero que también incluye otras narraciones bíblicas, fundamentalmente el Libro de Daniel con la iluminación correspondiente, o las tablas genealógicas con Adán, Eva, Noé, y el sacrificio de Isaac –como en este caso–. Nuestro manuscrito también recoge una *maiestas domini*. En esta escena vemos a Cristo entronizado dentro de una mandorla en forma de ocho cerrada por un rombo. A cada lado del rombo, y cerrados por una especie de veta ondulada que lo enlaza, vemos a cada uno de los evangelistas con el libro: Mateo –el hombre–, Juan –el águila–, Marcos –el león– y Lucas –el buey–, acompañados de una inscripción con el nombre, como es normal en los beatos. Es lo que se denomina *tetramorfos* (Ez. I, 1 y sig.). Determinados detalles, como el hecho de que Cristo lleve el disco entre los dedos –el *mundus*, como indica la inscripción–, o los dos atlantes que, en la parte inferior del folio, sostienen el conjunto, han hecho hablar de modelos carolingios para determinados aspectos de la iconografía de este beato.

12. Vista de la ciudad de Ávila



Ávila

Románico

Ávila no es una urbe de nueva fundación. De origen fenicio, fue ciudad romana incluida en la provincia de la Lusitania. La ciudad medieval se remonta a 1088, momento en el que Alfonso VI la reconquistó. Surge en un terreno muy plano y desarrolla una planificación urbanística estrictamente destinada a satisfacer objetivos de tipo militar. Es aproximadamente de tipo rectangular y responde a un proyecto unitario. La muralla recorre su contorno y se convierte en uno de los elementos monumentales más destacados, a la vez que hoy es el ejemplo más antiguo, completo y bien conservado de las murallas urbanas medievales en el ámbito hispánico. Tiene una longitud de unos 2,5 km, con unas 88 torres de defensa semicirculares. A lo largo de la cerradura hay 8 puertas, entre las cuales destacan la del Alcázar y la de San Vicente, en las cuales se puede percibir muy bien la estructura románica de la construcción. En cada una, una puerta baja con arco de medio punto está flanqueada por dos torres cilíndricas. Entre estas dos puertas, situadas en el lado este de la ciudad, está el ábside románico de la catedral, integrado en la misma estructura de la muralla, que en este punto sigue su perfil semicircular.

13. Sant'Abondio de Como



Como (Italia)

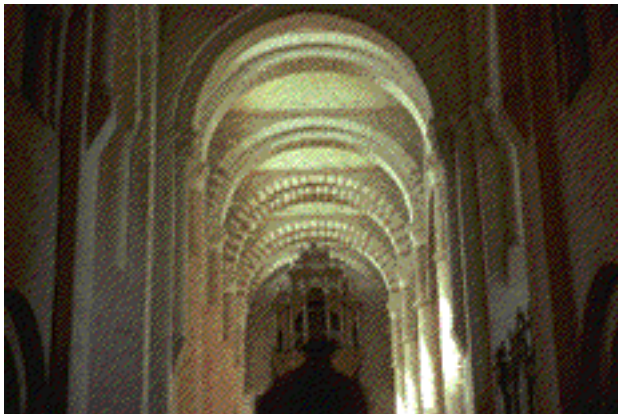
Románico

En el lugar donde ahora se levanta la iglesia dedicada al santo, y donde sus restos habían sido enterrados, en época antigua hubo una basílica dedicada a san Pedro y san Pablo. A principios del siglo XI dejó de ser sede episcopal y pasó a poder de los benedictinos, momento en el que empezó a recibir donaciones y también se construyó el edificio actual, consagrado por el papa Urbano II en 1095.

La iglesia, sin transepto, tiene cinco naves, la central de doble anchura que las laterales. El tramo de los pies de la nave central consta de un coro elevado. Un presbiterio muy amplio precede al ábside principal, que es de planta semi-circular. Cuatro absidiolos con pequeños tramos preabsidales y abiertos en el grueso del muro completan una cabecera que en el exterior de los laterales es recta y queda dominada por el cuerpo sobresaliente del ábside central, y también por las torres-campanario que se levantan sobre los ábsides laterales más próximos al presbiterio. Las naves están separadas por arcos de medio punto sostenidos por columnas, de diámetro mayor las de la nave central, y están cubiertas con madera con alturas decrecientes. Los diferentes espacios de la cabecera, en cambio, están cubiertos con bóveda. En este caso, los soportes

que dan acceso a éstos no son columnas sino pilares cruciformes. La iluminación del edificio se resuelve con ventanas en cada uno de los seis tramos de las cinco naves, en los ábsides laterales y en el ábside principal.

14. Saint-Philibert de Tournus



Arquitectura

Románico

Este monasterio se dedicó a san Filiberto a partir del 875, cuando el rey Carlos el Calvo lo cedió a los monjes de Saint-Philibert de Grandlieu, a quienes diferentes incursiones habían expulsado de su abadía. Llegaron a Tournus con las reliquias de san Filiberto, que sustituiría al santo titular, san Valeriano. Este santo, sin embargo, mantuvo allí un lugar destacado y se le dedicó una de las capillas más importantes.

El edificio actual contiene construcciones datadas a partir del siglo X, y de los edificios anteriores no se ha conservado nada. La cripta es la parte más antigua. Tiene deambulatorio y capillas radiales de planta rectangular. Ya debió de estar acabado en el 979, cuando el abad Esteve colocó con gran solemnidad los restos de san Valeriano. La Crónica de Tournus establece que entre el 980 y 1120 se llevó a cabo la construcción de la iglesia, donde en 1020 hubo una consagración, lo cual hace suponer que la cabecera estaba muy avanzada. Ésta mantiene la misma estructura que la cripta, con deambulatorio y capillas radiales de planta rectangular. A continuación está el transepto, en cuyos brazos, en los extremos, se abren dos ábsides de planta semicircular. Sobre el crucero se levanta una de las dos torres-campanario de la iglesia, ya del siglo XII. Tres naves enlazan esta cabecera con el imponente cuerpo del nártex, y están separadas por grandes pilares redondos que hacen de soportes de las bóvedas. Las laterales son de arista, mientras que las de la nave central son de cañón, pero con la particularidad de que cada tramo está cubierto con un cañón dispuesto transversalmente al eje de la nave y que carga sobre arcos diafragma.

La otra parte importante del edificio es el cuerpo del nártex. Está dividido en dos niveles y coronado en el centro por otra torre-campanario. Consta de tres tramos y tres naves, separadas también por enormes pilares redondos, tanto en el nivel superior como en el inferior. En la planta baja los tramos centrales están cubiertos con bóveda de arista y los laterales con cañones transversales. Los cuatro enormes pilares se corresponden con los del nivel superior o capilla de san Miguel, destinada a funciones litúrgicas suplementarias. Aquí, la nave central es bastante elevada y está cubierta con una bóveda de cañón con dos arcos torales.

15. San Miniato al Monte



Florençia

Románico

Iglesia de una de las más antiguas abadías benedictinas de la Toscana, respecto a la que ya hay testimonios en el siglo X de la existencia de una comunidad de monjes. Pero las noticias de una iglesia dedicada a san Miniato se remontan al siglo VIII, en tiempos de Carlomagno. El edificio actual data del siglo XII, aunque a lo largo del siglo anterior, cuando el monasterio se encontraba bajo la protección de los emperadores otónidas, se renovaron completamente tanto las construcciones claustrales como el templo. Entre los siglos XIV y XVI se realizaron distintas obras de reforma y embellecimiento, y a partir de mediados del siglo XIX se sucedieron varias restauraciones.

La iglesia es de tres naves, divididas por columnas que alternan con pilares con columnas adosadas sobre los que se alzan arcos transversales que dividen el edificio en tres tramos. El más oriental es el presbiterio, más elevado respecto a las naves, y bajo el cual se extiende una amplia cripta de siete naves sobre bóvedas de arista sostenidas por columnitas de mármol. El presbiterio conserva el cierre respecto a las naves con placas de mármol, y acaba en un ábside semicircular recorrido en el interior por cinco arcadas. El ábside está cubierto con bóveda de cuarto de esfera y revestido por un gran mosaico ya de finales del siglo XIII. Las naves, en cambio, están acabadas con cubierta de madera.

Es especialmente característica la fachada, con revestimientos de mármol blanco y verde de Prato. El registro inferior, seguramente el más antiguo, presenta cinco grandes arcadas sobre semicolumnas corintias, que enmarcan las tres puertas que comunican respectivamente con las tres naves. El registro superior, empezado ya en la segunda mitad del siglo XII y no acabado seguramente hasta principios del siglo XIII, resuelve los cuerpos laterales con triángulos de decoración geométrica, mientras que en el cuerpo central, correspondiente a la nave principal más alta, cuatro pilastras enmarcan una ventana central clasicizante sobrepasada por un mosaico del siglo XIII que representa a Cristo bendiciendo, flanqueado por las figuras de la Virgen y el santo titular. El coronamiento triangular de la fachada, que proyecta la cubierta a doble vertiente, incluye dos atlantes en relieve y una decoración a base de incrustaciones, y se corona con un águila de cobre dorado arriba del todo.

16. Planta de la abadía de Cluny III



Cluny

Románico

Monasterio benedictino fundado a principios del siglo X en el lugar de una antigua villa. En tiempo de Odón (927-942), uno de los primeros abades destacados, Cluny consiguió un privilegio papal por el cual otros monasterios perdían su independencia y se ponían bajo el gobierno del abad cluniacense. Éste fue el principio de su gran crecimiento y de la creación de una red de monasterios dependientes que se iría extendiendo en los siglos del románico y que constituiría casi una orden. En las postrimerías del siglo X se construyó una segunda iglesia (Cluny II), en el sitio que después ocuparía parte del claustro. La actividad constructiva cluniacense culminaría, sin embargo, con Cluny III, la gran iglesia edificada entre 1085 y 1130, e iniciada bajo la abadía de Hugo de Semur, periodo en el que el monasterio también cuadruplicó el número de monjes, lo cual hizo necesario la ampliación de las edificaciones conventuales.

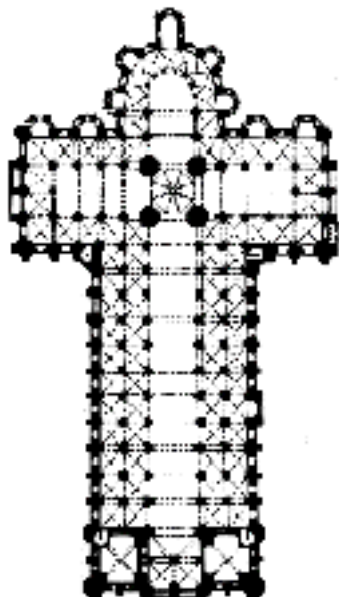
El comienzo de la construcción o *fundatio* se ha de situar en 1088, aunque desde 1085-1086 se habrían empezado los preparativos. Las obras se sucedieron con bastante rapidez. En 1095 se celebró una primera consagración de los cinco altares de la cabecera, que presidió el papa Urbano II. En 1098 ya se trasladó el coro de Cluny II, y en 1110 la cabecera, con los dos transeptos, ya estaba completamente acabada. En 1121 los tramos de las naves ya se habían

abovedado y acabado, aunque poco después hubo un hundimiento parcial de estas bóvedas, que fueron rápidamente reparadas, y en 1130 el papa Inocencio II presidía la consagración general de toda la iglesia.

El edificio, conocido por medio de la arqueología, porque sólo queda en pie parte de la cabecera y los transeptos del lado meridional, destacaba entre otras cosas por las importantes dimensiones y por la riqueza volumétrica, sobre todo respecto a la cabecera y los transeptos. El ábside principal iba rodeado por una girola a la que se abrían cinco capillas radiales. Después se sucedía un pequeño transepto seguido de dos tramos donde estaba el coro, y un segundo transepto mayor. En ambas naves transversales se abrían también ábsides. Seguían cinco naves, separadas por pilares compuestos y arcos apuntados, que ayudaban a dar más altura al edificio. Por encima de los arcos de separación de la nave central de los laterales encontramos un triforio, con grupos de ventanas separadas por pilastras.

La escultura era de carácter decorativo en la mayor parte de los capiteles del interior, de tipo corintio. La escultura historiada se concentraba sólo en los capiteles del ábside principal y en las portadas de los pies del edificio.

17. Planta de San Sernín de Tolosa



Tolosa de Languedoc

Románico

San Sernín de Tolosa se levantó en el lugar ocupado por una basílica de la Antigüedad tardía, construida sobre el sepulcro de san Sernín, obispo de la ciudad, en el lugar ocupado por una necrópolis. Por ello quedó fuera de las murallas, pero con el tiempo y la devoción despertada desde bien pronto por las reliquias de este santo, se formó en torno a San Sernín un suburbio.

La fecha exacta del comienzo de la construcción nos es desconocida, aunque parece que hay que situarla entre 1070 y 1080. La construcción del nuevo edificio coincide con la introducción en Tolosa de la reforma gregoriana, al mismo tiempo que también llegó a la ciudad la reforma impulsada por la abadía de Cluny, que tenía su máximo defensor en el monasterio próximo de Moissac. En San Sernín, como en la catedral, había una comunidad de canónigos que adoptaron las nuevas ideas de la reforma en el ámbito canónico, lo que implicaba el retorno a la vida en común. Pero bien pronto, la comunidad de San Sernín entró en conflicto con el obispo, que pretendía que se supeditara a su autoridad. Este conflicto, abonado también por el conde, culminó con la expulsión de los canónigos en 1082 y la sustitución por una comunidad de monjes procedentes de Moissac, momento en el que se detuvieron las obras de la nueva iglesia. Pero el conflicto se resolvió pronto con la intervención del

santo padre, y la construcción continuó con mucha celeridad: en 1096 ya se producía una primera consagración del altar principal, lo cual hace suponer que la cabecera y gran parte del transepto ya estaban acabados.

El nombre que quedó más ligado a la construcción de San Sernín una vez finalizada la cabecera fue el de Raymond Gayrard, que acabaría alcanzando el cargo de *operarius* o administrador de la obra, que no se debe confundir con el de arquitecto. Cuando murió, en 1118, las naves laterales ya estaban acabadas y la central lo estaba hasta la altura de las ventanas altas.

En los siglos XIII y XIV prosiguieron las obras en San Sernín. Se acabó la iglesia, cuya construcción había quedado interrumpida, y se elevó en dos niveles más la torre-campanario. Pero la intervención más importante fue la remodelación profunda de la zona del presbiterio, el altar mayor y la cripta. El objetivo era elevar del suelo las reliquias de san Sernín y situarlas en un relicario suntuoso sobrepujado por un baldaquino.

El edificio tiene una planta de cinco naves, con transepto también con naves, en el que se abren dos ábsides laterales en cada uno de los brazos, y cabecera con deambulatorio y cinco capillas radiales. La nave central y el transepto están cubiertos con bóveda de cañón recorrida por arcos fajones a la altura de cada uno de los soportes, que descargan en columnas adosadas a los pilares. Las naves laterales, en cambio, incluida la del transepto, están cubiertas con bóveda de arista, que descarga en pilastras adosadas. Y el ábside está cubierto con bóveda de cuarto de esfera. El exterior del crucero se resuelve con una torre-campanario que da a San Sernín su imagen inconfundible. La estructura de la cabecera vista desde el exterior presenta una gran riqueza de volúmenes, más espectacular todavía por la variedad de la policromía, resultado de la combinación de dos materiales diferentes: el ladrillo y la piedra. Las naves también mantienen un cierto juego de volúmenes con las alturas escalonadas en el exterior. La central no tiene ventanas que den directamente al exterior porque por encima de la primera de las naves laterales hay una amplia tribuna, a través de la cual se debió de iluminar las partes altas de la nave central. Esta tribuna continúa en el transepto y la cabecera.

San Sernín de Tolosa es un edificio destacadísimo del arte románico, no sólo por la arquitectura, sino también por la escultura, ya que es uno de los primeros donde se dan los primeros pasos y se materializa definitivamente el renacimiento de la escultura monumental. La escultura vuelve a formar parte del edificio, tanto en el interior como en el exterior, especialmente en las portadas del lado sur y la portada occidental. Cabe señalar, en este sentido, que cuando en 1096 se celebraba la consagración del altar, la portada del transepto sur ya estaba acabada, como también los capiteles de gran parte del transepto y la cabecera, y todo un complejo de relieves monumentales, obra de Bernardus Guilduinus, que originariamente debieron de estar ubicados cerca del altar y que ahora se encuentran encastados en los muros del deambulatorio.

18. Interior de la nave central de la catedral de Santiago de Compostela



Santiago de Compostela

Románico

En la nueva iglesia dedicada al culto a las reliquias del apóstol san Jaime se empezó a trabajar hacia 1075, y hacia 1124 las fuentes textuales de la época ya la dan por acabada. Lo cierto es que no lo estaba del todo, porque faltaba seguramente todo el cuerpo de la fachada occidental, que construiría, ya a finales del siglo XII, el maestro Mateo.

La catedral comparte las características ya comentadas en el caso de San Sernín de Tolosa. Tiene planta de cinco naves, separadas por arcos de medio punto peraltados y cubierta la central con bóveda de cañón, y con arcos torales y de arista las laterales. Por encima de la primera de las naves laterales está la tribuna, que se abre a la central mediante ventanas bíforas, tal como se ve en la imagen, y que recorre la parte alta de todo el edificio. En la tribuna consta que había una capilla episcopal. La cabecera tiene deambulatorio y cinco capillas radiales; y el transepto es también de tres naves. Igual que en San Sernín, las puertas del transepto, de las cuales sólo queda la de Platerías, eran dobles y abarcaban toda la anchura de la nave central. Es el momento de las primeras grandes portadas monumentales esculpidas, y todavía es demasiado pronto

para un único tímpano de las dimensiones que debería tener éste. Esto llegará poco después recurriendo al parteluz, solución que se aplicará décadas más tarde en el Pórtico de la Gloria de la misma catedral compostelana.

19. Tímpano de San Pedro de Moissac



5,68 m de diámetro

Relieve de piedra

Moissac. Monasterio de San Pedro

Románico

El tímpano es un relieve semicircular, resultado del acoplamiento de 28 bloques de piedra. Se trata de una empresa técnicamente complicada por sus dimensiones. Se apoya sobre un dintel decorado con rosetas, un parteluz y montantes de perfiles lobulados y con las figuras de san Pedro y el profeta Isaías. Se encuentra en la portada abierta en el lado meridional de la torre occidental de la iglesia. Esta portada está precedida por un pórtico saliente, cubierto con bóveda de cañón, cuyos muros interiores de las partes más bajas también contienen relieves que ilustran la infancia de Cristo, la parábola de Lázaro y Epu-lón, y los castigos de la avaricia y la lujuria. Y en la parte exterior del pórtico, sobre altas columnas adosadas, están las figuras del abad Roger (1115-1131) y quizás de san Benedicto.

El centro del tímpano lo ocupa la figura coronada de Cristo en majestad, bendiciendo y con el libro.

Dispuestos de tres en tres a cada lado, están el tetramorfo y dos serafines, con el ángel de Mateo y el águila de Juan en la parte superior, y el león de Marco y el buey de Lucas en la inferior, y un serafín de pie a cada lado que casi llega a la altura de los dos símbolos. Rodean este grupo central las figuras de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis que, girando la cabeza hacia la figura central de Cristo, ocupan todo el registro inferior del tímpano y los extremos laterales, aquí dispuestos en dos niveles. Llevan cálices e instrumentos de cuerda.

El conjunto ilustra la visión apocalíptica de san Juan. En el extremo inferior derecho, una cabeza monstruosa invertida vomita dos cintas que se van entrelazando y enmarcan así todo el tímpano, aunque desaparecen por detrás de las alas de los serafines y los personajes centrales.

20. Relieve de Eva de Autun



0,72 x 1,32 x 0,32 m

Dintel del portal del transepto norte de San Lázaro de Autun

Musée Rolin, Autun

Románico

Fragmento de relieve con la figura de Eva en la escena del pecado. Eva se representa echada en tierra, apoyada sobre las rodillas y un codo. Con su mano izquierda toma la fruta prohibida de un árbol que se encuentra a sus pies, inclinado hacia ella, lo cual hace suponer que la figura demoníaca se debía encontrar a la derecha del relieve inclinando el árbol hacia Eva para facilitarle que pecara. Tiene la mano derecha en la mejilla en un gesto característico de aflicción, mientras mira a alguien que hay delante, seguramente Adán.

El relieve es todo lo que queda del dintel del portal del transepto norte de la iglesia de San Lázaro de Autun. Del portal, que fue completamente mutilado en 1766 por orden del cabildo, sólo quedan una arquivolta, cuatro capiteles historiados y sus respectivos soportes. Dos de los capiteles desarrollaban la parábola del pobre Lázaro y el mal rico. Según descripciones anteriores a su destrucción, originariamente contenía la resurrección de Lázaro en el tímpano, Adán y Eva en el dintel y, en el parteluz, la figura de san Lázaro, obispo de Marsella. El fragmento de Eva fue descubierto en 1866, al derribar una casa construida en 1769.

21. Relieve con el profeta Zacarías



Montante de la puerta principal de la fachada occidental de la catedral de Módena

Catedral de Módena, Módena

Románico

Relieve con el profeta Zacarías, que se encuentra en el montante derecho de la puerta principal de la fachada occidental de la catedral de Módena. Forma parte de una serie de profetas dispuestos en la cara interior de los montantes, y en la cara frontal encontramos una decoración vegetal que parte de dos atlantes arrodillados en la base. Los personajes bíblicos se representan bajo arcadas flanqueadas por torres, como éste, e identificados con la correspondiente inscripción superior. Todos ellos van descalzos, visten túnica larga y manto y sostienen un libro o un rollo desplegado. La decoración de la arcada y de las columnitas y capiteles presenta una gran variedad, como también los tipos de los profetas, cada uno con una caracterización, una actitud y una gestualidad propias.

La decoración de este portal principal de la catedral, junto con cuatro relieves con escenas del génesis encastados en la misma fachada, dos a cada lado de esta puerta, y la placa con una inscripción conmemorativa del inicio de las obras del edificio, flanqueada por los profetas Enoc y Elías, son las obras más

destacadas del escultor Wiligelmo. Su nombre y su identificación como autor de estos relieves lo conocemos gracias a la firma que añade, con letra más pequeña, al final de la inscripción conmemorativa mencionada.

22. Capitel con arpías o sirenas-pájaro



Escultura de piedra

Claustro de Santo Domingo de Silos, Silos

Románico

El claustro de Silos fue una obra larga en el tiempo. Se empezó a finales del siglo XI o a principios del XII, pero se prolongó durante todo este siglo e incluso el siguiente. Tiene planta ligeramente irregular, seguramente a causa de construcciones anteriores que determinaron una forma no perfectamente cuadrada. Y debió de ser realizado en distintas fases, la última de las cuales debió de ser la construcción del claustro alto a principios del siglo XIII. En el claustro bajo se trabajó como mínimo en dos momentos diferentes, y el capitel de la imagen pertenece a la primera de las épocas. En ésta se realizaron las alas este y norte, y el capitel que nos ocupa forma parte de la galería norte.

Se trata de un capitel que forma par con otro exactamente igual, unidos los dos por un cimacio, con las caras estrechas decoradas con un motivo de entrelazados.

En la cara de cada uno de los capiteles hay representada una pareja de seres fantásticos, extraídos del bestiario medieval: tienen cuerpo de ave, cabeza de mujer, cuernos, y escupen una especie de serpiente por la boca. Son semejantes a otros seres de un capitel del ala este, allí con toda seguridad arpías. Diferentes elementos les dan un carácter completamente negativo. Además de los

cuernos y la serpiente, la apariencia de sirenas-pájaro las identifica con estos seres negativos, imagen de la tentación, algo que queda reforzada por el hecho de que llevan el pelo largo y suelto.

23. Virgen de Ger



52,5 x 20,5 x 14,5 cm

Talla de madera de álamo policromada al temple de huevo

Iglesia parroquial de Ger (Baja Cerdeña)

Barcelona. Museo Nacional d'Art de Catalunya

Románico

Imagen de la Virgen sentada en un trono de tratamiento sencillo pero claramente identificable en sus montantes laterales de volumen cuadrangular, que se diferencian de la forma curvilínea del respaldo posterior. María lleva túnica larga de color rojo, cuyos pliegues inferiores permiten ver los pies calzados, manto verde en forma de casulla y velo rojizo con decoración floral. Se encuentra en una posición totalmente frontal, que queda acentuada por la disposición de los brazos, rectos por encima de las rodillas, con las manos ligeramente abiertas de manera protectora hacia la figura del Niño. Éste se representa sentado en el regazo de la madre, y mantiene la misma frontalidad que, en este caso, sólo queda rota por el gesto de bendecir de la mano derecha, mientras la izquierda sostiene el libro abierto con la inscripción *Ego Sum*. Viste una túnica amarillenta y manto rojo dispuesto a manera de toga.

24. Bóveda pintada de Saint-Savin-sur-Gatemppe



Pintura mural

Saint-Savin-sur-Gatemppe

Románico

La bóveda pintada de la imagen corresponde a la iglesia de la abadía benedictina de Saint-Savin-sur-Gatemppe, de cuya construcción no se conocen las fechas con exactitud, pero se sitúa a lo largo del siglo XI. Se sabe que el edificio sustituía a otro anterior. Más problemática ha sido la datación de las pinturas, pero en la actualidad tienden a situarse entre finales del siglo XI y principios del XII. Se trata de una bóveda de cañón que en la mitad oeste está subdividida por tres arcos fajones y otro pintado, mientras que la mitad este es continua. Se conserva gran parte de la decoración pictórica.

En la bóveda de la nave se representan ciclos del Antiguo Testamento, de los libros del Génesis y el Éxodo. Las escenas se disponen en cuatro registros paralelos al eje de la nave, pero no siguen una sucesión narrativa de oeste a este. Esto se ha explicado por el hecho de que al empezar los trabajos pictóricos sólo la mitad oeste de la nave estaba acabada. Encontramos el ciclo de la creación, muy estropeado, el de Adán y Eva, el de Caín y Abel, el de Noé, la construcción de la Torre de Babel, el ciclo de Abraham, la historia de José y la vida de Moisés.

25. Pinturas del Panteón de los Reyes en San Isidoro de León



Pintura mural

Panteón de los Reyes de San Isidoro, León

Románico

El Panteón Real de San Isidoro en León es una construcción a modo de nártex, de seis tramos cubiertos con bóveda de arista, que se construyó para servir de lugar de entierro para los miembros de la familia real leonesa. No fue una empresa de Fernando I, tal como recogen crónicas históricas antiguas, sino que muy probablemente fue una iniciativa de Urraca, su hija, que lo hizo construir durante el reinado de Alfonso VI. Esto estaría más de acuerdo con la información que aporta el epitafio de Urraca, que le atribuye la ampliación de la iglesia y el enriquecimiento con numerosos regalos.

La pintura llenaba originariamente todas las paredes, las bóvedas y los intradoses de los arcos de este nártex. Pero partes importantes de las pinturas de las paredes han desaparecido. Las que nos han llegado pertenecen a los ciclos de la infancia de Cristo, la Pasión y el Apocalipsis, que se representan en las paredes orientales y meridionales y en las bóvedas, siguiendo un orden que dibuja una especie de elipsis en el sentido de las agujas del reloj, y que lleva hasta la imagen de Cristo en majestad con el tetramorfo de la bóveda de la nave central. Complementan estos ciclos las pinturas de los intradoses de los arcos, con la representación de los trabajos de los meses, un zodíaco y figuras de santos.

26. Báculo de San Nicolás



12 x 11 cm

Marfil de elefante

¿Winchester?

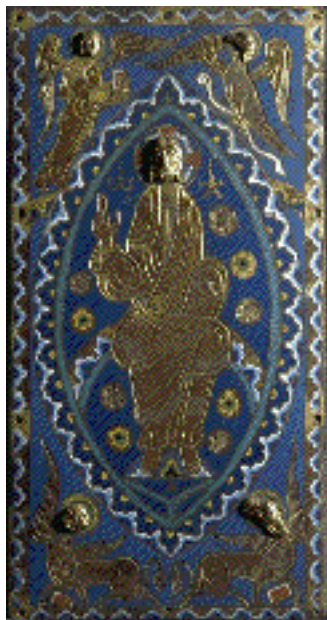
Londres. Victoria and Albert Museum

Románico

Báculo de marfil de elefante trabajado en relieve que debió de ir aplicado a otra pieza que lo soportaba y que probablemente era de otro material, tal como da a entender la parte inferior, preparada para el encaje. A pesar de las reducidas dimensiones de la pieza, el artista consiguió, con un trabajo de virtuoso, la representación de seis escenas: tres relacionadas con la vida de Cristo y tres con la leyenda de san Nicolás. En la parte inferior del mango está, a un lado, el anuncio a los pastores, con el ángel ya al principio de la curva, identificado por la inscripción *angelus*, volando por encima del lucero y haciendo el gesto de declamación hacia los tres personajes que miran hacia arriba en torno a sus manadas. En el otro lado de la Anunciación se encuentra la primera de las escenas de la leyenda de san Nicolás, concretamente el nacimiento del santo, con la madre de pie junto a unos cortinajes que rodean la cuna del bebé.

Por este mismo lado del báculo se desarrollan las otras dos escenas relacionadas con el santo. Al principio de la curva, la de la abstinencia del santo niño de la leche de su madre, con el busto del padre asomándose a la escena desde una ventana, como si saliera del mismo cuerpo del báculo. Y en el resto de la curva, la donación de dinero del santo al noble empobrecido de Myra para sus hijas sin dote, con el fin de evitar que se acabaran dedicando a la prostitución. Las otras dos escenas se sitúan al final de la voluta que dibuja el báculo. La Natividad se representa en la misma cara que la Anunciación a los pastores, con la Virgen estirada y por encima el niño, sobre la curva que une la voluta con el mango y que hace de cuna. En el otro lado, y encima de este mismo elemento, está el *agnus dei*, que ha perdido a la cabeza, sostenido por un ángel.

27. Placa de encuadernación



Cobre dorado y con aplicación de esmalte *champlevé* (cabezas de fundición aplicadas)

23,3 x 12,2 cm

Barcelona, Museo de Artes Decorativas, depósito del Museo Nacional de Arte de Cataluña

Románico

Placa que cubría en su momento una cara de la encuadernación de un manuscrito. Se ha aplicado la placa de cobre dorado con fondo de esmalte sobre un hormilla de madera, de tipo *champlevé*, en la que se recortan las figuras. Predomina, en el centro, la majestad de Cristo. Sentado en el arco que se dibuja en la mitad inferior de la mandorla que lo rodea, reposa los pies en una semiesfera, a modo de taburete. Lleva nimbo crucífero, bendice con la mano derecha y sostiene el libro con la izquierda, y a cada lado se dibujan el alfa y la omega. En los cuatro ángulos, en los espacios que deja la mandorla, se representa el tetramorfo, con el ángel de Mateo y el águila de Juan arriba, y el buey de Lucas y el león de Marcos abajo. Los cuatro nimbados y sosteniendo el libro correspondiente.

Las figuras, gracias al dorado, destacan del fondo de esmalte, en el que se utilizó una amplia gama de colores: blanco, amarillo, rojo, verde y azul. Los miembros y los pliegues se han grabado con buril, mientras que las cabezas son de

fundición y aplicadas; por lo tanto, sobresalen en relieve respecto al resto de las figuras. El esmalte llena todos los fondos, pero también se utiliza para la orla de encuadre de la placa y, con el mismo motivo decorativo, para la mandorla. En el interior de ésta, también son de esmalte el nimbo crucífero, el taburete y el arco donde se sienta Cristo, así como unos motivos florales que se extienden por esta parte de la placa.

28. Bordado de Bayeux



70 m x 50 cm

Ropa de lino bordada con hilo de lana

Monasterio de San Agustín de Canterbury

Catedral de Bayeux, Bayeux

Románico

El bordado de Bayeux, no el tapiz, porque no lo realizaron en un telar, es una obra excepcional dentro del mundo del tejido de la alta Edad Media, tanto por el hecho de que es una de las pocas obras que se conserva de esta época, como por las dimensiones y la importancia de la pieza. Es una obra pensada para cubrir las paredes de una estancia amplia. La encargó Odón, obispo de Bayeux y pariente de Guillermo el Conquistador. Representa la conquista normanda de Inglaterra con casi sesenta escenas dispuestas horizontalmente, con motivos decorativos y relatos de fábulas que comentan las escenas en los bordes superior e inferior. La narración sigue de cerca los acontecimientos que nos han llegado por medio de las crónicas normandas de Guillermo de Poitiers y de Guillermo de Jumièges, pero se han introducido dos elementos importantes: por un lado, un papel más destacado del que realmente tuvo el comitente y, por otro, recursos propios del género literario de las *chansons de geste*, en las que el tema principal es la guerra, y uno de los argumentos fundamentales la idea de traición. En este caso, es la traición del conde Harold la clave a partir de la cual se teje la trama narrativa: se pretendía mostrar a los ingleses las consecuencias de esta traición y, de esta manera, se daba legitimidad al rey Guillermo.

La imagen corresponde a la muerte del rey Eduardo de Inglaterra. La escena transcurre en el interior del palacio, en dos tiempos que se representan superpuestos. En el registro superior el rey, recostado en su cama, habla todavía con sus súbditos fieles. Mientras que en el inferior el rey, ya muerto, es amortajado antes de ser trasladado, en la escena siguiente, a la abadía de Westminster. Como en todo el bordado, cada escena se acompaña de las correspondientes inscripciones explicativas. Y así, en ésta leemos: *Hic Eaduardus: rex / in lecto: alloquitur: fideles / et hic: defunctus / est.*

29. Interior con vitrales



Vitrales policromos

Catedral de Notre-Dame

Reims

Gótico

En las catedrales góticas el vitral no tenía una simple finalidad decorativa. Especialmente del siglo XIII en adelante adquirió un protagonismo mucho más acusado, hasta el punto de que se convirtió en un elemento fundamental en la configuración de los espacios arquitectónicos. De hecho, el propósito era que los muros fueran poco a poco más traslúcidos, como serían los casos de la catedral de León o de la *Sainte-Chapelle* de París. Otro ejemplo lo tenemos en la catedral de Reims, en cuyos vitrales se desarrollan distintos proyectos interesantes. Así, en los correspondientes a las ventanas del coro, que se han fechado en torno a 1230, se representó a la Virgen sentada en el trono de la sabiduría, el calvario de Cristo, la resurrección y los doce apóstoles, pero también hay un espacio en el registro inferior, a la derecha del vitral central, donde encontramos una comitiva encabezada por el arzobispo de Reims, Henri de Braine (muerto en 1240). En el transepto septentrional, por su parte, hay un rosetón correspondiente también a la primera mitad del siglo XIII, que desarrolla el tema de la Creación. En cuanto al gran rosetón de la fachada occidental, de finales del siglo XIII, está relacionado iconográficamente con las esculturas del portal principal y está consagrado a la Virgen: en el centro destaca la Dormición de la Virgen, velada por los doce apóstoles en la primera corola, mientras en la segunda veinticuatro ángeles músicos se juntan para formar una comi-

tiva triunfal en su camino hacia el paraíso. Finalmente, el rosetón del brazo meridional, que ya había sido completamente reconstruido en el siglo XIV, en la actualidad es una obra moderna de Jacques Simon (1937).

30. Los efectos del buen gobierno de la ciudad



Pintura en el fresco

Palazzo Pubblico

Siena

Gótico

Los frescos del Buen Gobierno y la Tiranía ocupan tres de las cuatro paredes de la Sala dei Novi o Sala della Pace del Palazzo Pubblico de Siena; lo que queda tiene ventanales. El del Mal Gobierno está en la pared de poniente, mientras que el del Buen Gobierno ocupa la septentrional y la de levante. En esta pared oriental encontramos representados precisamente los efectos de este Buen Gobierno sobre la ciudad y el campo. Consta de dos partes: en la derecha hay un paisaje típico de la Toscana, con cultivos de grano, olivos, viña, villas pertenecientes a la elite ciudadana y ríos donde el agua brota fluidamente; de hecho es el mismo paisaje que se podía observar por las ventanas de la misma Sala dei Novi. En la izquierda destaca una ciudad en la que todo funciona perfectamente: unas chicas con vestidos de seda de Lucca bailan al sonido de la música, y aunque el baile estaba prohibido, ya que se consideraba una alteración del orden público, en este caso es una alegoría de la armonía de la república. También se encuentran reflejadas las modas y ocupaciones de todas las clases, rurales o urbanas, con tiendas donde se fabrican zapatos, calcetines, y no armas como ocurre en los talleres de la ciudad gobernada por la tiranía; se construyen nuevos edificios, como símbolo de expansión. Esta ciudad, ade-

más, tiene una serie de elementos que la ponen en relación directa con Siena: las fortificaciones y las torres recuerdan los constantes conflictos que se producían entre las familias poderosas; igualmente, las balconadas eran uno de los distintivos de esta época en unas ciudades que, aprisionadas en su trama urbanística, buscaban más espacio en las partes altas de las casas; ventanas geminadas apuntadas divididas por columnas de piedra y predominio del color rojo-marrónáceo, como rasgos generales.

31. Pórtico Real de Chartres



Escultura de piedra

Catedral de Chartres, Chartres

Gótico

La construcción de una nueva fachada occidental para el edificio románico del siglo XI de la catedral se explica por el incendio que se produjo en 1134. La obra se empezó por una torre del lado norte, y continuó con otra torre en el lado sur. En medio, sólo en lo que es la anchura de la nave central actual, se abrieron los tres portales. Algunos elementos (tímpanos, dinteles, arquivoltas) aparecen recortados, como si se hubieran debido adaptar a la anchura disponible, lo que ha planteado la cuestión de si habían sido realizados para otro sitio.

Las partes altas de esta fachada occidental fueron modificadas a finales del siglo XII cuando, después del incendio de 1194, la catedral se reconstruyó casi totalmente. Se añadió un gran rosetón que adaptaba la fachada a la mayor verticalidad del edificio, se suprimió la capilla superior interna y se acabó el coronamiento de la torre sur, mientras que la norte no sería cubierta con la aguja actual hasta el siglo XVI.

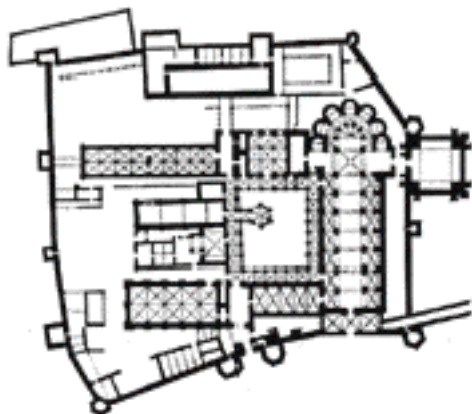
La escultura en los tres portales, cuya separación es muy estrecha, configura una composición muy unitaria desde todos los puntos de vista. Ocupa todos los elementos arquitectónicos posibles: tímpanos, arquivoltas, capiteles y jambas. En estos últimos se disponen las estatuas-columna con las figuras de per-

sonajes del Antiguo Testamento: patriarcas, profetas, reyes y reinas. Se trata de un gran ciclo del Antiguo Testamento que abre un programa de pórtico con toda la historia de la Salvación. Los capiteles, que quedan ligados en horizontal por encima de las estatuas-columna, como una faja continua, contienen el ciclo histórico, el relato en imágenes de la vida de Cristo desde la infancia hasta la misión de los apóstoles después del Pentecostés. Las referencias narrativas a la vida de Cristo quedan otra vez subrayadas en los tímpanos de los portales laterales. El del lado sur contiene a la Virgen en majestad con el Niño, rodeada por ángeles, y en los dos registros del dintel se suceden la Presentación en el templo, en el primero, y la Anunciación, la Visitación, la Natividad y el Anuncio a los pastores, en el inferior. Se hace referencia, pues, al inicio de la vida terrestre de Cristo, y especialmente, a las ideas de encarnación y sacrificio explicitadas por la superposición en vertical, en el centro del conjunto, del Niño en la cuna, el Niño sobre el altar y el Niño en el regazo de la Virgen. El portal del lado sur está dedicado a la última etapa de la vida de Cristo en la tierra, con la escena de la Ascensión.

El programa culmina en el tímpano del portal central, con la representación de la segunda venida de Cristo: la *Maiestas* dentro de la mandorla rodeada por el tetramorfo. Aquí, la imagen se completa no sólo en el dintel, con los doce apóstoles entronizados más los dos testimonios de los que habla el Apocalipsis, sino también en las tres arquivoltas, con ángeles y los ancianos del Apocalipsis.

Nos hemos de referir, además, a las arquivoltas de los portales laterales. Las del izquierdo contienen un calendario, con los signos del zodiaco y la representación de los meses del año a los que corresponden. Dos de los signos del zodiaco que no cabían fueron trasladados a la arquivolta interior del portal de la Virgen, que se completa con ángeles turiferarios. En cambio las arquivoltas exteriores muestran una serie de personificaciones femeninas de las artes liberales, acompañadas por alguna figura de la Antigüedad que había destacado.

32. Planta de Santa María de Poblet



Arquitectura

Monasterio de Santa María de Poblet, Vimbodí

Arte del Císter

El monasterio de Santa María de Poblet fue fundado hacia 1150 por el conde Ramon Berenguer IV, como filial del monasterio de Santa María de Fontfreda. Las primeras tareas constructivas se emprendieron muy pronto y la estructura fundamental del monasterio debió de quedar concluida entre el último tercio del siglo XII y el siglo XIII, aunque con posterioridad se llevaron a cabo reformas y nuevas construcciones bastante importantes, especialmente por el hecho de que Poblet, a lo largo de la baja Edad Media, mantuvo una estrecha relación con la Corona, hasta el punto de que fue panteón real.

Lo que nos interesa aquí es ver, por medio de la planta de Poblet, cómo se reproduce la llamada planta ideal del monasterio cisterciense, especialmente en las construcciones que rodean el claustro. La iglesia se sitúa en el lado sur del claustro y comunica con las dos galerías perpendiculares por dos puertas: la de los monjes y la de los conversos. En la galería este, la de los monjes, se situó la sacristía, que comunicaba directamente con la iglesia, la sala capitular, las escaleras de acceso al dormitorio y el locutorio. En el muro del claustro, a la altura de la sacristía, se abría un armario que contenía libros. Por encima de todos estos ámbitos se levantaba el dormitorio de los monjes, que constituye un espacio unitario. La galería contigua, en el lado norte, continúa con el calefactorio, el refectorio, ante el cual se encuentra, hacia el centro del claustro, la fuente o lavabo, y a continuación la cocina. Y a partir de aquí ya seguían

las dependencias de los conversos, con el refectorio y el dormitorio, espacios que posteriormente adquirieron otras funciones, pero que en el momento de su construcción tenían éstas.

33. Ambón de Klosterneuburg



Placas de esmalte *champlevé*

Abadía de Klosterneuburg, Klosterneuburg

Románico

Es el primer trabajo fechado y firmado de este excepcional orfebre y esmaltador del Mosa, activo en las décadas anteriores y posteriores a 1200. Después de esta obra, realizada para la abadía húngara, trabajó en Colonia, donde participó en tres relicarios en los que, aunque no están firmados, parece indiscutible su trabajo por la estructura arquitectónica, la calidad de la decoración de esmalte, los repertorios decorativos, etc. Y en 1205 firmó nuevamente otra obra: el relicario de María de Tournai.

El ambón sufrió las consecuencias del incendio de la abadía a principios del siglo XIV y fue reconstruido en 1331, cuando su función original se transformó en la de retablo. Este remodelado requirió añadir seis placas con escenas nuevas. El conjunto constaba de placas de esmalte *champlevé* que revestían tres lados de un ambón-cimborrio sostenido por columnas que se levantaban en el altar del crucero de la iglesia, en el punto de separación entre el coro, o espacio reservado a los clérigos, y el ámbito de los fieles. Las placas de esmalte muestran distintas inscripciones explicativas de la iconografía, una de las cuales informa de la fecha de realización de la obra (1181), de la persona que efectuó el encargo (el prior Wernher) y del artista (*Nicolás opus Virdunensis fabricavit*).

34. Salterio de Ingeburg



Manuscrito ilustrado

Procedente del norte de Francia

Musée Condé, Chantilly

Manuscrito ricamente ilustrado que representa uno de los hitos más destacados de la miniatura de hacia 1200 en el norte de Francia. Lo encargó la reina Ingeburg de Francia, hermana del rey de Dinamarca y esposa de Felipe Augusto y originariamente le perteneció. Es el primer manuscrito importante del arte cortesano francés y también el primero que adopta la fórmula de libro de lujo de devoción personal hecho para una mujer. Consta de tres partes: un calendario, un ciclo pictórico introductorio con escenas bíblicas y un salterio al que se añaden letanías y plegarias personales.

Hay varios argumentos que permiten sostener que el manuscrito fue realizado en el norte de Francia, fuera de la diócesis de París. Las fiestas principales del calendario corresponden a las de los santos de diócesis como Noyon o Soissons, y las leyendas que acompañan las miniaturas bíblicas son en francés y, más concretamente, en dialecto picardo. El calendario también da pistas sobre su origen dentro del entorno real: las anotaciones sobre las muertes de personas próximas a la reina, o la entrada que conmemora la batalla de Bouvines, ganada por el rey de Francia al emperador germánico.

En las miniaturas se detectan modelos de origen inglés, bizantino y continental. En algún caso, las similitudes con obras del área del norte de Francia son bien evidentes, concretamente con vitrales como los de la catedral de Laon. Y debieron de ser dos artistas los ilustradores del manuscrito que trabajaron simultáneamente, el segundo de los cuales hay que considerarlo ya dentro del gótico.

35. Pintura de Sijena



Pintura mural

Sala capitular del monasterio de Sijena

Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

Estilo 1200

El monasterio de Sijena fue fundado en 1188 por la reina Sancha, esposa de Alfonso II, y regido por la orden de San Juan de Jerusalén. La construcción empezó inmediatamente y tanto la iglesia como la sala capitular pertenecen a esta primera etapa constructiva del monasterio.

En la sala capitular, las pinturas con escenas del Antiguo Testamento, una veintena, se disponían a cada lado de los cinco arcos de diafragma de la cubierta. En los intradoses de los mismos arcos se sucedían series de bustos de personajes veterotestamentarios. Y las paredes de la sala presentaban escenas del Nuevo Testamento. El conjunto sufrió las consecuencias del incendio de 1936 y las pinturas quedaron muy estropeadas: se perdió una parte importante de los murales de las paredes. Poco tiempo después serían arrancadas y restauradas con la ayuda de las fotografías que pocos meses antes del incendio había tomado Josep Gudiol Ricart. De todos modos, los colores se han perdido para siempre en la mayor parte de las pinturas.

La imagen corresponde a los ciclos del Antiguo Testamento representados en los arcos diafragma, generalmente dos escenas en cada cara del arco. Son ciclos del libro del Génesis. Concretamente aquí se representa una escena muy peculiar: es el momento posterior a la expulsión de Adán y Eva del paraíso, en el que un ángel, el arcángel Miguel, está enseñando a Adán a trabajar la tierra en presencia de Eva.

36. Anunciación y Visitación



Escultura de piedra

Fachada occidental de la catedral de Notre-Dame, Reims

Gótico

En la jamba izquierda de la portada central de la fachada occidental de la catedral de Reims encontramos los grupos escultóricos correspondientes a las escenas de la Visitación y la Anunciación. Ambos temas se desarrollan por parejas de figuras independientes entre ellas, como también sucede en los portales de los cruceros de la catedral de Chartres. La Visitación, en la derecha, consta de las imágenes de la Virgen e Isabel, las cuales son obra de un mismo artista con un estilo muy próximo al espíritu de la Antigüedad clásica. Destaca sobre todo por el tratamiento de la ropa que recorre los movimientos y las formas del cuerpo, de manera similar a la técnica de los "paños mojados" utilizada en el mundo antiguo. Pero la singularidad de estas figuras radica en el uso del *contrapposto*, muy acentuado, que consiste en el desplazamiento del peso del cuerpo mediante la torsión de las caderas, tal como habían hecho los artistas greco-romanos.

La Anunciación, a la izquierda, es fruto de la creación de dos escultores diferentes. La figura de la Virgen deja entrever un lenguaje formal autóctono, presente también en las catedrales de Notre-Dame de París y Amiens, caracterizado entre otras cuestiones por el tratamiento severo de los trajes. Esto contrasta con el ángel, obra de un maestro conocido con el sobrenombre de "Maestro de José", el cual renovó lo que hasta entonces había sido el concepto de figura: creó un canon más alargado y esbelto y dio una carga psicológica mayor al rostro, como se ve en la sonrisa característica que delata sus composiciones. Las producciones de este maestro son posteriores al conjunto de la Visitación,

y parece que podría haber sido él mismo quien configuró la totalidad de la portada aprovechando piezas de taller ya acabadas que habría complementado con sus propias creaciones.

37. Fachada de Notre-Dame



Arquitectura

París

Gótico

Aunque el interior de la catedral de Notre-Dame de París está dividido en cinco naves, la fachada se articuló mediante tres cuerpos verticales separados por pesados contrafuertes. Asimismo, horizontalmente también presenta una triple división. El nivel inferior lo forman tres portales ojivales, y las arquivoltas del central son más altas que las de los laterales. Ninguno de los tres, sin embargo, tuvieron nunca doseletes que los decoraran, a diferencia de las catedrales de Laon, las fachadas septentrional y meridional de la de Chartres, Reims, Amiens o Bourges. Por contra, en los tímpanos de cada uno de aquellos portalones se desarrollaron sendos proyectos escultóricos: el de la derecha está dedicado a la vida de la Virgen; el del centro contiene un Juicio Final; y en el de la izquierda encontramos la coronación de la Virgen.

El segundo cuerpo está constituido por un friso de veintiocho nichos, separados entre sí por columnas lisas, en cuyo interior hay imágenes de reyes y profetas que flanquean a una Virgen central. Encima, hay un gran rosetón que una vez más otorga al espacio central una mayor importancia, y que al

mismo tiempo pretende dar una sensación de mayor verticalidad, dado que su cima está situada ligeramente más alta que los vértices de las ojivas de los ventanales que tiene a cada lado.

Finalmente, la tercera planta dispone de una galería elevada y aérea de arcos trebolados, que sirve de transición entre los cuerpos inferiores de la fachada y el comienzo de las dos imponentes torres, las cuales hoy día todavía están inacabadas, ya que de acuerdo con el proyecto original debían ser más altas y posiblemente coronadas con agujas.

38. Vitral de la muerte, la asunción y la coronación de la Virgen



Vitral

Nave lateral sur de la catedral de Chartres, Chartres

Gótico

El conjunto de vitrales de la catedral de Chartres es el más grande de esta época. Éste se encuentra concretamente en la nave lateral sur y se puede fechar en los primeros años del siglo XIII. Corresponde al edificio que se empezó inmediatamente después del incendio de 1193, y que sustituyó a la antigua catedral del siglo XI pero conservando la cripta antigua y las torres y el pórtico real occidental, que se habían construido hacía pocas décadas.

El vitral se organiza mediante una composición de círculos centrales que alternan con formas cuadrilobuladas, en los que se desarrollan las escenas principales del vitral. Los laterales los ocupan semicírculos y semicuatrilobulos que contienen personajes relativos a la escena que se representa en la parte central. Los espacios que quedan se llenan con decoración de tipo vegetal. En este caso concreto, la imagen presenta un fragmento del vitral con algunos de los episodios del final de la vida de la Virgen. La narración se lee de abajo arriba. Podemos distinguir perfectamente la representación de la escena de la muerte de la Virgen, rodeada de apóstoles. En la forma cuadrilobulada superior, aparece Cristo rodeado de ángeles que acoge el alma de su madre. Siguen

escenas de los funerales de la Virgen, como la de los apóstoles, transportando su cuerpo. Y así se van sucediendo los diferentes episodios en un orden narrativo ascendente y siempre en las formas centrales del vitral.

39. Interior de la Sainte-Chapelle



Vitrales policromos y arquitectura

París

Gótico

La *Sainte-Chapelle* desarrolla en alzado una doble estructura. En el nivel inferior hay una capilla de tres naves dedicada a la Virgen, mientras que en la superior hay otra destinada a guardar las reliquias de la cruz y la corona de la Pasión. De nave única y con una cabecera de siete ventanales, todo el conjunto representa la culminación del proceso de reducir al máximo los "muros opacos" de cierre, para sustituirlos por otros más diáfanos, casi traslúcidos, que se materializan en forma de grandes vitrales. Por su parte, los arcos de las bóvedas se sostienen en haces de columnas en cuya parte inferior hay sendas imágenes de los doce apóstoles. Aunque en el exterior estos soportes se convierten en sólidos contrafuertes, desde el interior parece como si el edificio se aguantara por ligerísimos puntales.

Los vitrales de la *Sainte-Chapelle*, ejecutados en un corto espacio de tiempo por un taller importante, se realizaron gracias a la financiación promovida por el rey de Francia Luis IX, san Luis. En total hay quince ventanales formados, los de las paredes laterales, por cuatro lancetas y solamente por dos en los correspondientes a la zona del coro; en el lado occidental, sin embargo, hay un rosetón. En estas vidrieras se reproducen más de mil escenas, la mayoría de inspiración bíblica, sobre todo del Antiguo Testamento. Si bien tradicionalmente los vitrales góticos se habían caracterizado por el uso de unos fondos claros que inundaban los interiores de las iglesias de una luminosidad fría, en el caso *Sainte-Chapelle* se introdujo una nueva modalidad que consistió en combinar, para estos mismos fondos, los colores rojo y azul, que permitieron iluminarla con una particular tonalidad purpúrea.

40. Exterior de la catedral de León



Arquitectura

León

Gótico

A lo largo del siglo XIII se produjo en el reino castellanoleonés la plena adopción de los modelos arquitectónicos góticos franceses, los cuales se manifestaron de una manera más evidente en las catedrales de Toledo, Burgos y León. Los cimientos de esta última se empezaron a construir durante el reinado de Alfonso IX, en las postrimerías del siglo XII, pero no fue hasta 1255, ya con Alfonso X, cuando se empezó la construcción propiamente dicha. Si bien la presencia de los elementos de procedencia francesa se observa perfectamente en la fachada occidental, la composición resulta bastante original. Así, las dos torres están separadas del cuerpo central mediante arbotantes, mientras que las portadas del nivel inferior se cobijan bajo pórticos, imitando los del crucero de Chartres. Este triple pórtico no estaba previsto en el proyecto original, pero permitió aumentar el espacio disponible para las grandes esculturas, muchas de las cuales se hicieron muy rápidamente siguiendo un plan comparable al de Reims o Amiens. Asimismo, en sus respectivos tímpanos, como era habitual, se desarrollaron sendos proyectos escultóricos: en el central, el Juicio Final; el de la izquierda, llamado de san Juan, está dedicado a la infancia de Jesús; y el de la derecha, el de san Francisco, representa la muerte y la coronación de la Virgen. Desgraciadamente, sin embargo, las partes superiores de esta fachada occidental y la del brazo sur del crucero son hoy en día totalmente modernas; lo mismo ocurre con los elementos de la decoración exterior, salvo las imáge-

nes de las puertas, por lo que no se puede sacar ninguna conclusión respecto a su estilo. El rosetón central, a su vez, también debe de ser original, al menos en el trazado, igual que los cuatro arcos del ventanal que corona. Finalmente, con relación a los muros exteriores, están completamente abiertos y rodeados de vitrales, como la *Sainte Chapelle* de París.

41. Tímpano del Juicio Final



Escultura de piedra

Fachada occidental de la catedral de Saint-Étienne

Bourges

Gótico

La fachada occidental de la catedral de Bourges está estructurada en cinco portales, en los que se desarrollan sendos programas iconográficos. El central está ocupado por el Juicio Final, donde encontramos numerosas referencias visuales a la sentencia de Cristo: "Serán muchos los llamados pero pocos los elegidos". En el registro inferior, al sonido de la trompeta, los muertos levantan la cubierta de sus sarcófagos como símbolo inequívoco de su retorno a la vida. La lectura continúa en el nivel superior, donde los resucitados comparecen ante el arcángel san Miguel, que está en medio de la escena con las alas desplegadas y sosteniendo con la mano derecha una balanza donde pesa las almas de los hombres. En el extremo izquierdo san Pedro, con las llaves en la mano, da la bienvenida a los elegidos y los introduce en el paraíso, mientras que en el lado contrario los demonios meten a los reprobados dentro de las calderas del infierno.

La parte superior del tímpano está dominada por la figura de la majestad de Cristo, que levanta los brazos mostrando las llagas. Cuatro ángeles lo flanquean, dos a cada lado, con los atributos de la Pasión: la esponja, la cruz, la lanza y los clavos. En el extremo izquierdo está la figura arrodillada de la Virgen, y en el lado opuesto la de san Juan Evangelista, en la misma posición. Finalmente, en el registro superior destacan dos ángeles más, que en este caso aguantan con las manos la luna y el sol.

El programa se completa en las arquivoltas. Empezando por las más interiores, encontramos serafines, ángeles y figuras masculinas entronizadas con actitud de plegaria y de confesión. Los mártires y los profetas de las dos arquivoltas exteriores, a su vez, son modernos, igual que el elemento arquitectónico donde se enmarca a Cristo en majestad.

42. La sinagoga de la fachada meridional de la catedral de Estrasburgo



1,93 m de altura

Escultura de piedra

Fachada meridional de la catedral de Estrasburgo

Museo de la Obra de Notre-Dame de París

Gótico

La escultura, de comienzos del siglo XIII en el caso de la catedral de Estrasburgo, está concentrada fundamentalmente en la fachada meridional. Se trata de un doble portal, hoy bastante estropeado por la destrucción de las figuras de las jambas en el año 1793, y por la sustitución de las originales por copias. En los extremos de este portal había, en la izquierda, una escultura alegórica de la Iglesia y, en la derecha, una de la Sinagoga; en el centro encontrábamos al rey Salomón. Se trata de imágenes realizadas probablemente por un maestro diferente de quien esculpió los relieves de los dos tímpanos del portal, y que además debieron de provenir de Chartres. El tratamiento de las ropas, la forma como caen los pliegues, la expresión reservada de los rostros y el hecho de que se repitan los mismos tipos de capiteles historiados que las sostienen, así como también los baldaquinos que hay sobre sus cabezas, las pone en relación directa con las figuras del pórtico septentrional de Chartres.

La personificación de la Iglesia, como era habitual en el gótico, toma la forma de una mujer bella, coronada, con cetro y cáliz. La Sinagoga, en cambio, tiene los ojos vendados, el cetro roto, a la vez que con la mano izquierda sostiene invertidas las tablas de la ley. Se trata de un paralelismo de ideas y formas que fue representado a menudo a lo largo del siglo XIII, no sólo de manera escultórica, como la fachada occidental de Reims, sino también en miniaturas y vitrales. En el caso de Estrasburgo, ambas figuras y la del rey Salomón seguramente no formaron parte del esquema original de la portada sur, si bien los debieron de colocar poco después, quizás mientras se trabajaba en el Pilar de los Ángeles, situado en el interior de este transepto meridional, lo que permite hablar de una fecha en torno a 1230.

43. Breviario de Belleville



240 mm de alto

Miniatura sobre pergamino

Biblioteca Nacional, París

Gótico

La miniatura parisina experimentó a lo largo de la década de los años veinte del siglo XIV un cambio profundo. Buena parte de la responsabilidad de esta transformación la debemos a la producción miniada de Jean Pucelle, uno de los artistas de quienes tenemos más referencias documentales relativas a sus obras. Entre la producción de Pucelle cabe destacar el diseño del escudo de la cofradía del Hospital de Peregrinos de San Jaime de París, la Biblia de Robert Billyng, el Libro de Horas de Jeanne d'Évreux y el *Breviaire* de Belleville. Esta última, encargada por Jeanne de Belleville, es una de las más interesantes, si bien no fue obra exclusiva de Jean Pucelle, dado que también participaron otros colaboradores. Se trata de un manuscrito en el que se desarrolla un proyecto iconográfico muy complejo y al mismo tiempo completo. De hecho, detrás de Pucelle había un teólogo que le iba dando las pautas que debía seguir a la hora de iluminar el libro.

El Breviario consta de dos volúmenes, uno dedicado a la primera parte del año y el otro, a la segunda. Aparecen los salmos y las oraciones que se podían leer a lo largo del año, así como también otras dedicadas a santos concretos. Sin

embargo, en un primer momento estaba encabezado por un calendario, del cual sólo se conservan las páginas correspondientes a los meses de noviembre y diciembre. El estilo de Jean Pucelle se caracteriza por el interés por plasmar la tercera dimensión, aspecto que ha hecho pensar que viajó a Italia, donde habría conocido la pintura de Giotto y Duccio que sin duda habría influido en él. Igualmente, también hay que mencionar que él fue el auténtico introductor en la miniatura parisina de la decoración marginal, es decir, aquella que se hacía en los márgenes que quedaban sin escribir de los libros miniados.

44. Marfil de la Coronación de la Virgen



0,28 m de alto; 0,25 m de ancho

Marfil dorado y policromo

Musée du Louvre de París

Gótico

A lo largo de los siglos del gótico, la orfebrería y otras artes suntuarias como los esmaltes, los trabajos de piel, el vidrio y el marfil, disfrutaban de una gran difusión. Este último material, además, fue uno de los preferidos por la alta burguesía, no sólo para realizar réplicas de tamaño más reducido de obras escultóricas, sino también para hacer dípticos, trípticos, altares portátiles y hasta objetos de tocador como peines y espejos. La curvatura de los colmillos de marfil permitía dar a estas piezas un contorno especial, el cual se ha pretendido que era definidor del carácter gótico, si bien en las piezas de mayor calidad, como las de marfil pintado y dorado de la Coronación de la Virgen, a duras penas influye esta curvatura en el tratamiento mayestático de los personajes. Esta obra, que es una de las muestras más interesantes de las obras de marfil góticas, es un conjunto constituido por la figura de la Virgen, a la izquierda y en actitud de plegaria, y Cristo a la derecha, que levanta el brazo en señal de bendición mientras pone la corona a su madre. Ambos personajes llevan vestidos blancos y forrados de azul, decorados con un estampado de oro que reproduce de manera aleatoria los escudos de armas de Francia y de Bar. De todas maneras, lo más interesante radica en el realismo de las caras, en la matizada expresión del sentimiento que expresan y en la perfección técnica, que la convierten en una realización extraordinaria.

45. Cà d'Oro



Arquitectura

Venecia

Proto-Renacimiento

La Cà d'Oro es una de las joyas de la arquitectura veneciana y quizás también la realización más típica del espíritu de esta ciudad del siglo XV en el campo de la arquitectura. Gracias a los documentos que dan fe del contrato entre el comitente, Marino Contarini, y los arquitectos Giovanni y Bartolomeo Bon, así como de la intervención posterior del también maestro Matteo Raverti, sabemos que las obras se alargaron aproximadamente entre 1424 y 1437. La fachada está estructurada en tres niveles: el inferior consta de un *porticato* constituido por dos arcos ligeramente apuntados que flanquean la entrada principal, situada en el centro. Los dos pisos superiores en este caso se abren al exterior mediante lonjas formadas por arcos entrelazados que reproducen tracerías que repiten distintos esquemas de diseño geométrico. El estilo arquitectónico se desarrolla siguiendo una línea decorativista de gran suntuosidad, hecho que se manifiesta en la combinación de motivos redondos y rectangulares, en el uso del mármol como elemento de cubrimiento y en la rica ornamentación de las cornisas. En esta fachada, además, observamos que el cuerpo central está descentrado en relación con su eje longitudinal, ya que de acuerdo con la documentación que nos ha llegado no se pudo ampliar por el lado izquierdo.

En cuanto a la distribución interior de los ambientes de la *Cà d'Oro*, no es excesivamente innovadora comparada con otros edificios de Venecia. Así, como era habitual, la planta baja dispone de unas cuantas salas con finalidad variada, del espacio cubierto del *porticato* de la fachada principal y de un pequeño patio que da a la calle, en el cual hay una escalera en forma de L que permite la comunicación entre los diferentes niveles del edificio.

46. Capilla del King's College



Arquitectura

Cambridge

Gótico perpendicular

El gótico inglés, especialmente de mediados de siglo XIV y sobre todo en el siglo XV, se desarrolló como un rechazo ante el barroquismo excesivo y el predominio de la curva del periodo anterior. Definido con el nombre de estilo perpendicular, no tuvo igual en Europa y sus edificios se caracterizaban por la gran altura, por las ventanas imponentes, por los resaltes de las molduras verticales, pero básicamente por la multiplicación de las bóvedas y de las trompas en forma de abanico colgante y desplegado, que daban a los interiores una apariencia fastuosa de lujo y fantasía. Son las grandes capillas construidas bajo el patronato real, como la de *St. George* en Windsor, la del *Eton's College* y la del *Divinity School* de Oxford, entre otras. Una de las más representativas, sin embargo, es la capilla del *King's College* de Cambridge. Su estructura consiste en un inmenso rectángulo que anula cualquier diferenciación entre la nave y el coro. En cuanto al alzado, destaca en la parte inferior un muro liso o puntualmente decorado, bien con arcos ciegos y esculturas, bien con puertas de comunicación. Por encima se abren los grandes ventanales que ocupan toda la altura y anchura de la pared y que están divididos por una moldura horizontal en una doble serie de arcadas; los soportes quedan reducidos al máximo hasta el punto de que desaparecen visualmente detrás de la luz que entra por los vitrales. No obstante, el elemento más distintivo radica en los diez tramos de

bóveda que consisten en la repetición de abanicos simétricos. Este tipo de bóveda, que transmite la idea de una superficie calada, se había concebido como un haz de líneas curvas estilizadas que, a manera de nervios, partían de una columnita y se abrían en forma semicónica para crear la forma característica de abanico.

47. Pozo de Moisés



Escultura de piedra

Cartuja de Champmoll

Gótico tardío

El calvario que el escultor holandés Claus Sluter realizó en el claustro de la Cartuja de Champmoll se ha considerado su obra maestra. Empezado en torno a 1396, del conjunto original sólo se ha conservado fragmentariamente: el busto de Cristo, hoy en el Museo Arqueológico de Dijon, y el grandioso pedestal. En cambio, se han perdido la cruz que lo coronaba y las esculturas de la Virgen, san Juan y María Magdalena, que completaban la escena del calvario. El pedestal, conocido con el nombre de "Pozo de Moisés o de los profetas", por el hecho de que estuvo ubicado sobre una fuente, presenta una forma hexagonal con imágenes de profetas en cada una de las caras: Moisés, David, Jeremías, Zacarías, Daniel e Isaías. Aparecen de pie, en diferentes actitudes y sosteniendo un letrero desplegado con una inscripción elegida entre los escritos respectivos, que alude al drama del calvario.

No todas estas figuras, sin embargo, serían ejecutadas por Claus Sluter, quien se sabe que trabajaba con numerosos colaboradores, aproximadamente diez o doce en el caso de Champmoll. Solamente Moisés, David y Jeremías son de Sluter, mientras Daniel, Zacarías e Isaías deben de ser de su sobrino Claus de Werve. Asimismo, encima de las columnas de los ángulos encontramos seis ángeles con las alas desplegadas, que son una transición visual de la cornisa de la parte superior; estos ángeles los debieron de realizar de manera conjunta

Sluter y Claus de Werve, y quizás también Jean de Prindale, otro de sus colaboradores más importantes. Finalmente, la policromía de la obra se debe al pintor flamenco Jean Malouel. En este sentido, sabemos que las pañerías iban salpicadas de luceros, flores y encajes, como los vestidos de los personajes de las primeras pinturas flamencas.

48. Sepulcro de Juan II y su esposa Isabel de Portugal



Eje mayor: 4,81 m; eje menor: 3,72 m;

Presbiterio de la capilla mayor de la iglesia de la Cartuja de Miraflores, Burgos

El sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal, de tipo exento, destaca especialmente porque tiene una forma, quizás única, de estrella de ocho puntas. Esta estrella, sin embargo, no es tal, sino que en realidad está constituida por la simbiosis de dos cuadrados, uno dispuesto longitudinalmente y el otro, en diagonal. Todo el conjunto descansa sobre un estrecho zócalo moldeado y decorado con unos delicados motivos vegetales: col, cardo, roble, vid y otros no identificables, y en medio se observa la presencia de animales como perros, caracoles, conejos, aves, monstruos y seres fabulosos. En la parte inferior de cada uno de los dieciséis lados hay sendos leones exentos, muchos de los cuales parece que no habrían sido obra de Gil de Siloé, dado que son de menor calidad escultórica. En estos dieciséis lados también se observan otros elementos decorativos con distintas escenas y personajes bíblicos, y las siete virtudes.

Finalmente, sobre el plano del sepulcro, en los cuatro puntos de la estrella que marcan los extremos de los ejes, están los cuatro evangelistas, y en los ángulos entrantes, sobre pedestales o repisas ornamentadas, hay imágenes de apóstoles y santos, que serían de devoción particular de los reyes. En cuanto a los difuntos, ambos descansan sobre una cama riquísima y a pesar de la posición horizontal no se trataron como figuras yacentes, sino como estatuas derechas. Ambos aparecen tranquilos, y de hecho no se trata sino de figuras que están representadas durmiendo. Están separados entre sí por una crestería

que va de este a oeste, y cada uno de ellos aparece ligeramente girado hacia el exterior del conjunto, con el fin de permitir que el espectador pueda ver las caras con más facilidad.

49. Les très Riches Heures du duc de Berry



290 x 210 mm

Miniatura sobre pergamino

Chantilly Musée Condé

Gótico

Les Très Riches Heures es la obra miniada más importante de las encargadas por el duque Jean de Berry. Su ilustración elegante, a menudo de un realismo crudo, mezcla elementos clásicos y modernos que los hermanos Limbourg sabían combinar de manera admirable. Lo más innovador de este códice, sin embargo, radica en la ilustración del calendario, que, a diferencia de los de la mayoría de los libros de horas, ocupa la página entera y no media hoja o pequeñas viñetas historiadas en los márgenes, como era habitual.

En cada uno de los meses de este calendario se reproducen escenas de la vida cotidiana propias del periodo que se representa. En la miniatura de octubre, por ejemplo, el tema gira en torno a la siembra, tarea simbolizada en el hombre que esparce semillas por el suelo, en el original espantapájaros que sostiene un arco y que está plantado en medio de un campo marcado por una trama de hilos que aguantan plumas, y finalmente en el jinete que labra el campo encima del caballo. Este animal, sin embargo, no camina como sería normal; así, igual que la mayor parte de los artistas medievales, los Limbourg no sabían que los equinos avanzan al mismo tiempo la pata anterior derecha y la posterior

izquierda. Otro elemento interesante es el castillo, que en este caso reproduce el del Louvre de París, y que se erige en la orilla derecha del Sena, tal como lo había dejado Carlos V. Este edificio, que manifiesta una extraordinaria precisión en el dibujo arquitectónico, se ha concebido como una silueta individualizada dentro de un paisaje, y no como un simple ideograma. De hecho, el paisaje era el elemento preferido del duque y, junto con el castillo, se convirtió en una imagen evocadora y simbólica de sus posesiones y de su familia.

50. Tapiz de la dama y el unicornio



3,76 x 4,63 m

Tapiz

¿Bruselas?

Museo Cluny, París

Gótico tardío

La técnica del tapiz, ya en el siglo XIV, pero sobre todo en el siglo XV, cada vez fue siendo más prestigiosa respecto a periodos precedentes. En este sentido, uno de los grupos de tapices más importantes fue el de los conocidos con el sobrenombre de *millefleurs*, cuya producción se industrializó a finales del siglo XV, y se caracterizaban por los ornamentos de hojas, árboles, arbustos, flores y animales. Dentro de este grupo, uno de los ejemplos más bellos y de mayor calidad es la famosa serie *La dama del unicornio*. Consta de seis piezas donde se representa invariablemente una dama al lado de un león y un unicornio portadores de estandartes, mientras los fondos están dominados por un color rojo intenso y por distintos elementos decorativos propios de los *millefleurs*.

Si bien se ha sugerido la posibilidad de que originariamente el tapiz había constado de más de seis piezas, que son las que hoy tenemos, en realidad parece que la obra sí nos ha llegado completa. Sobre su interpretación se han planteado muchas hipótesis, pero la más aceptada apunta a una representación alegórica de los cinco sentidos. Hay, sin embargo, una sexta tela, conocida con el título de "A un deseo mío", de acuerdo con la inscripción *A mon seul desir* que aparece sobre la tienda de campaña central, que se habría concebido

como una introducción a la serie de los sentidos: la dama que permanece de pie en medio de la composición elige un collar de dentro de un cofre, simbolizando la libre elección que ella tiene del uso de los sentidos.

Todo el conjunto, pues, data de finales del siglo XV, pero hoy en día todavía se desconoce en qué lugar exacto se realizó. La teoría más aceptada señala Bruselas, si bien también se ha apuntado la posibilidad de que hubiera colaborado algún pintor francés activo en la Borgoña.

51. El matrimonio Arnolfini



82 x 59,5 cm

Óleo sobre tabla

National Gallery de Londres

Proto-Renacimiento

El matrimonio Arnolfini constituye un ejemplo claro del detallismo simbólico y del concepto espacio-luz propios de la pintura flamenca del siglo XV. Considerando las actitudes de los personajes, parece que esta obra estaba destinada a conmemorar un matrimonio: Giovanni Arnolfini tiene la mano derecha levantada como si estuviera pronunciando su juramento de fidelidad hacia Giovanna Cenami, su mujer. Esta interpretación se complementa con el significado iconográfico del resto de objetos de la composición, como la pequeña figura de santa Margarita, protectora del matrimonio, colocada a la derecha del espejo; la única vela encendida de la lámpara, como tradicionalmente se hacía en aquella región durante la noche de bodas; y la presencia de un perro como símbolo de fidelidad.

El uso de la pintura al óleo, además, permitió que el artista acentuara el detallismo y la luminosidad, más propios de una miniatura que de una pintura sobre tabla. La luz penetra en la habitación a través de la ventana, creando una atmósfera de intimismo.

Este retrato fue pintado en 1434, como queda reflejado en una inscripción que hay bajo el espejo, en la cual también aparece el mensaje "*Johannes de Eyck fuit hic*" ('Jan Van Eyck estuvo aquí'). En este elemento, precisamente, radica la mayor complejidad iconográfica del conjunto. El marco del espejo está decorado con diez medallones que ilustran distintas escenas de la Pasión de Cristo, mientras que la superficie convexa devuelve una imagen de la habitación desde el punto de vista del espectador: la pareja Arnolfini a la izquierda y delante de ellos dos personajes más, uno de los cuales podría ser el mismo Jan Van Eyck, que confirmaría así el texto de la inscripción.

52. El arte en el Occidente europeo de los siglos V al IX

Después de las manifestaciones de finales de la Antigüedad tardía, se producen en Europa fenómenos artísticos variados que, en conjunto, configuran un panorama heterogéneo y a la vez fecundo en hibridaciones de distintas tradiciones. De esta manera, los elementos relacionados con el mundo mediterráneo y antiguo entran en contacto inicialmente con los elementos bárbaros.

Una primera fase se corresponde con los llamados pueblos invasores, los bárbaros, que se introducen en el mundo romanizado, y que se desarrolla entre los siglos V y VIII. Una vez establecidos en zonas que habían formado parte del Imperio, algunos de los gobernantes de estos pueblos alcanzarán un nivel cultural que los situará, como en el caso del rey ostrogodo Teodorico, como dignos continuadores del mundo imperial romano. Entre los pueblos que tienen más importancia en el terreno de las artes podemos mencionar los merovingios, en la antigua Galia, los visigodos en la Península Ibérica y los ostrogodos –primeramente– y los longobardos más adelante en Italia. Sin excluir, no obstante, otras manifestaciones.

En este marco podemos situar hasta cierto punto el arte de las islas Británicas, especialmente a partir de la fuerza evangelizadora de la cultura monástica que incluso se reflejará en el mundo continental. El carácter céltico entra en contacto con la cultura mediterránea, especialmente en Irlanda y Northumbria, en el norte de Inglaterra.

El mundo carolingio de los francos representa, para determinados estudiosos, el comienzo del arte medieval. Especialmente con Carlomagno tiene lugar una fuerte transformación del vocabulario artístico basada en la Antigüedad tardía. Es el denominado "*renovatio* carolingio".

Casi al mismo tiempo, la Península Ibérica se encuentra en gran parte bajo el dominio islámico. El reino de Asturias desarrolla un concepto de estado basado en el pasado, en el mundo cristiano de los visigodos. El arte, promovido desde la corte, refleja esta situación, no sin mantener contacto con el resto de Europa.

Durante la transición del sistema esclavista al sistema feudal, en Europa el legado artístico y cultural del mundo mediterráneo entró en contacto con las tradiciones culturales de los pueblos germánicos.

Los pueblos invasores, romanizados, desarrollaron su peculiar concepción estética a lo largo de los siglos V-VIII, y alcanzan un nivel de calidad que los sitúa, como ocurre con los ostrogodos, en una clara línea de continuidad con el mundo imperial romano.

Se pueden agrupar los distintos fenómenos artísticos que configuran el panorama europeo de esta época en función de los pueblos que los crearon: habremos de hablar, pues, del arte merovingio en la antigua Galia, del visigodo en la Península Ibérica, del ostrogodo y longobardo en la península italiana, de los celtas en Irlanda y norte de Inglaterra, etc.

Con los francos y la "renovatio" carolingia empieza, de hecho, el arte medieval. Paralelamente, en la Península Ibérica se desarrollará el arte asturiano y, a partir del siglo VIII, el arte islámico.

52.1. El arte de las invasiones y del mundo visigótico

Del arte de los pueblos invasores nos interesa especialmente el conjunto del Occidente europeo, incluida la Península Ibérica. Destacaremos el arte de los godos, tanto en Italia (ostrogodos) como en la Península Ibérica (visigodos), el de los longobardos, y también el de los merovingios en Francia.

En la arquitectura se detecta a menudo la herencia del mundo de la Antigüedad tardía, especialmente durante los siglos V y VI; además, y especialmente en Italia, se refleja el contacto con el mundo bizantino. Pero la aportación más destacada se produce en la orfebrería. Algunas de las producciones de este tipo destacarán por su nivel de refinamiento: los trabajos de nielado, la filigrana y las piedras preciosas. Aparte de los merovingios y de los visigodos, son los longobardos los que producen algunas de las piezas más destacadas. Sobresalen inicialmente las representaciones de animales, y más adelante se hace perceptible la influencia bizantina. Una de las obras más singulares es La gallina y los polluelos de Monza. Se ha dicho en ocasiones que el relieve de piedra refleja el trabajo de las producciones de orfebrería. Es el caso del altar de Ratis, en Cividale, que contiene una *Maiestas Domini*, es decir, Cristo en majestad, rodeado de ángeles, de acusado sentido lineal y de relieve muy plano. La producción de la región longobarda mantendrá su vitalidad más adelante, en la época carolingia.

En la Península Ibérica se experimenta igualmente una cierta continuidad respecto a los siglos de romanización. De hecho, la llegada de los visigodos sólo implica el establecimiento de una superestructura en los ámbitos del poder. La arquitectura refleja la relación existente con la baja Antigüedad, encontramos iglesias que utilizaban sillares de piedra bien cortados, siguiendo todavía la técnica del trabajo de la piedra de tradición romana. También nos hemos de referir al relieve arquitectónico, como observamos en las representaciones figurativas de la iglesia de San Pedro de la Nave y en la de Quintanilla de las Viñas.

Antes del siglo V, con las tropas bárbaras federadas al servicio de Roma, se habían percibido, ya en los confines del Imperio, las técnicas y los motivos decorativos asiáticos. Pero el gran cambio artístico se produce con la caída del Imperio Romano de Occidente y las invasiones de los bárbaros, quienes,

nómadas de economía tribal, serían indiferentes a la arquitectura y al arte monumental y se interesaron casi exclusivamente en la decoración de objetos de uso personal, armas y arneses (armas defensivas del hombre y del caballo).

Sólo la orfebrería y las artes del metal tuvieron notable desarrollo. Estas producciones tienen un origen común en las obras pónicas y escitas, y se caracterizan por la predilección por materias ricas en color (esmalte, pasta vítrea, etc.) y por la tendencia a la geometría y estilización de las formas.

La arquitectura y las artes plásticas experimentaron, pues, una fuerte regresión. La escultura y el relieve serían sustituidos por un relieve muy plano, y la figura humana –presente sólo en el ámbito religioso– abandona el naturalismo clásico y queda sometido a las mismas tendencias de estilización y abstracción.

La arquitectura visigoda se caracterizará por tres elementos: la construcción en sillares gruesos y bien cortados, el arco de herradura más abierto que el islámico y con el extradós vertical sobre la línea de arranque, sostenido por columnas con grandes ábacos y capiteles de imitación corintia, y la cubierta con bóveda de cañón, de aristas o pequeña cúpula de tipo bizantino.

52.2. El arte insular

Una de las formas artísticas más peculiares de la alta Edad Media es, sin duda, el arte producido en Irlanda durante los siglos VII y VIII y también en Northumbria. La implantación de un monaquismo muy influyente es un factor clave en el desarrollo de este arte. Al componente céltico que definirá una parte importante de las producciones hay que añadir las formas resultantes del contacto con la península itálica y, por tanto, con la cultura de Roma y de Bizancio. Las grandes aportaciones se centran en la orfebrería y en la ilustración de manuscritos.

La orfebrería produce objetos de un gran refinamiento, con el uso de la filigrana en oro, de esmaltes, como en el cáliz de Ardagh, con el cuerpo de plata. Su decoración se basa en el entrelazado y los temas de carácter geométrico.

Pero la gran aportación insular de la época radica en la ilustración de manuscritos, los cuales se elaboraban en los escritorios de los monasterios. Formalmente, en las ilustraciones predomina la tendencia a la abstracción y a la configuración antinaturalista de las figuras. De esta manera, aparecen reducidas y definidas a partir de formas ornamentales, con las superficies ocupadas por colores planos y nítidos. Una muestra de esta tendencia la encontramos en el Libro de Durrow, del siglo VII (Dublín, Trinity College Library) o en un evangelionario del siglo VIII, de Saint-Gall (Biblioteca Conventual, cod. 51). Por otra parte, la inicial irá adquiriendo importancia y se convertirá en uno de los marcos más espectaculares de la ornamentación. Los motivos geométricos de origen céltico y una variada figuración muy estilizada se plasman en compo-

siciones sorprendentes, de gran complejidad y precisión. Así se observa en el Libro de Kells, ejemplo ya avanzado y al mismo tiempo uno de los códices ilustrados medievales más destacados y sorprendentes.

Hemos dicho, sin embargo, que en algunas producciones se nota el contacto con la cultura mediterránea. En estos casos, el tratamiento de las figuras presenta un aire clasicizante y en algunas composiciones se detecta un interés por un cierto relieve y por la profundidad en el espacio. El Codex Aureus, del siglo VIII, un manuscrito lujoso, como revela el uso del oro sobre fondo de púrpura, es un ejemplo de este espíritu.

Las nuevas oleadas de invasiones supondrán una cierta interrupción de la creatividad insular. Aun así, algunas de las manifestaciones, sobre todo la miniatura, influirán en el desarrollo posterior del arte y en el mundo carolingio con el llamado estilo francoinsular.

Una de las aportaciones artísticas más interesantes de la alta Edad Media es la que proviene de Irlanda, fruto de su potente monaquismo, que se manifestará en la orfebrería y la ilustración de manuscritos, sintetizando el componente celta y la influencia romana y bizantina.

Si en la orfebrería domina una decoración basada en el entrelazado y los temas de carácter geométrico, en las ilustraciones predomina la tendencia a la abstracción y a la configuración antinaturalista de las figuras. La inicial irá adquiriendo importancia y se convertirá en uno de los marcos más espectaculares de la ornamentación.

Del contacto con la cultura mediterránea heredará un cierto aire clasicizante en el tratamiento de las figuras, y un interés por el relieve y la profundidad en el espacio en algunas composiciones.

La miniatura influirá en el desarrollo posterior del arte, sobre todo en el mundo carolingio.

52.3. El arte carolingio

A finales del siglo VIII Carlomagno fija la capitalidad del reino franco en Aquisgrán, y en el año 800 es coronado emperador por el papa León III. Se consolida la *renovatio* carolingia, renovación que dirige las miradas hacia la antigua Roma. Las etapas más brillantes del arte carolingio comprenden los reinados de Carlomagno y de Luis el Piadoso, si bien también es destacable la época de Carlos el Calvo. La división del Imperio y las nuevas oleadas de invasiones diluirán esta trayectoria, casi siempre relacionada con la corte y los centros eclesiásticos que estaban vinculados a ella.

La arquitectura inicia un gran vuelo y se manifiesta en uno de los esfuerzos constructivos más prolíficos de la alta Edad Media. La obra central está en Aquisgrán, verdadera nueva Roma, con el conjunto del palacio, ahora ya residencia permanente del emperador. Proyectado a base de una modulación que testimonia la importancia concedida a la armonía de las medidas, sobrevive la Capilla Palatina de Aquisgrán. Los grandes conjuntos monásticos se pueden conocer a partir del plano ideal conservado en Sankt Gallen (Stiftsbibliothek), así como también por los testimonios de Centula Saint-Riquier. Con la introducción del rito romano se va configurando el espacio de las iglesias: son los primeros pasos hacia las principales tipologías de los siglos siguientes. Se adopta la idea de situar un santuario en la parte occidental, de manera que algunos edificios, como Fulda, se caracterizan por su bipolaridad. Surge así el tratamiento monumental del extremo occidental, con el *westwerk*, como se ve en Corvey.

De la pintura mural se conocen pocos conjuntos, como Saint-Jean de Mustair o Saint-Germain de Auxerre. Destaca la presencia del mosaico en Germigny-des-Près, atribuido a mosaístas romanos. Pero para comprender el papel de la pintura en la renovación carolingia tiene una gran importancia la miniatura. La producción de manuscritos está relacionada con el vasto programa político y cultural emprendido por Carlomagno, quien se había rodeado de intelectuales como Alcuino de York. Así, pues, los principales escritorios se irán desarrollando a partir de la relación con la corte, como muestra ya el evangelario de Godescalc. Pero el primer grupo destacado cualitativamente es el llamado "grupo Ada", en el que se incluye el evangelario de Saint-Medard de Soissons. Las figuras de los evangelistas redactando su texto son representativas ante arquitecturas emparentadas con los repertorios de la Antigüedad. La escuela de Reims, con el arzobispo Ebbon al frente, representará un cambio importante: encontramos un dibujo más nervioso, reflejado especialmente en el salterio de Utrecht, elaborado seguramente en Hautvillers. En cuanto a los ciclos historiados, hay que destacar el papel del escritorio de Tours, donde se crean biblias con ilustraciones del Antiguo Testamento a página entera, a base de registros superpuestos, como la Biblia de Moutier-Grandval.

También conviene recordar el papel de los talleres de marfil y de orfebrería, cuya producción mantiene el carácter áulico del arte carolingio y sus constantes.

Cuando la noche de Navidad del 800, el papa León III coronó a Carlomagno, se restablecía el Imperio carolingio como continuación del Imperio Romano de Occidente. De hecho, la idea de restaurar el Imperio se encuentra ya en el otorgamiento del título de patricio de Roma por parte del papa Anastasio II a Clodoveo.

El arte carolingio, centrado en la corte imperial, floreció principalmente entre los reinados de Carlomagno y Carlos el Calvo (muerto en el 877). Se caracteriza por el retorno a formas clásicas, por la persistencia de temas merovingios, la adaptación de temas irlandeses y la asimilación de ideas provenientes de Bizancio y de Oriente por el norte de Italia.

En arquitectura, introdujo las iglesias con pórtico y torres frontales, las criptas situadas casi al mismo nivel de la nave, los deambulatorios y los pilares cruciformes que preparan la bóveda. Cabe destacar la capilla redonda de Aquisgrán y las basílicas de Saint-Denis y de Fulda. No se ha conservado ninguna muestra de escultura monumental. Los capiteles son corintios o compuestos. Los motivos decorativos forman entrelazados de origen oriental o irlandés.

El único ciclo completo de pinturas murales conservadas, con escenas del Antiguo Testamento y del Nuevo, está en Müstair, pero en la cripta de Saint-Germain de Auxerre hay escenas de la vida de san Esteban.

La forma de artes mejor conservada ha sido la miniatura. Entre las escuelas de la corte, el evangelario de Godescalc (780) representa un primer ensayo bizantinizante sin continuación; los evangelarios de Saint-Médard de Soissons (827) ya son de carácter clásico. La escuela de Ebbon trabajó en Reims en el salterio de Utrecht (830) de tendencia helenística. Durante la segunda mitad del siglo IX, con la escuela de Drogon en Metz, las imágenes a toda la página desaparecieron y dejaron paso a las iniciales historiadas.

La orfebrería produjo obras de gran riqueza y filigrana, como el altar de oro de san Ambrosio de Milán.

52.4. El arte prerrománico asturiano

El reino asturiano, que se había consolidado hacia finales del siglo VIII en el norte de una Península Ibérica dominada por los musulmanes, es el marco de una de las manifestaciones más singulares y homogéneas del arte altomedieval hispánico, a cierta distancia del mundo carolingio. Sus momentos culminantes se relacionan con la actividad promotora de los reyes Alfonso II (791-842), Ramiro I (842-850) y Alfonso III (866-910), los cuales señalan las etapas de su evolución. La base ideológica radica en el hecho de que se consideren herederos y restauradores del reino de los visigodos; Oviedo, por ejemplo, sería la nueva Toledo. Así, una parte esencial de la producción artística se revestirá del carácter áulico propio de los promotores, cuyo papel se reflejó en las crónicas.

Con Alfonso II algunos edificios ya definen los rasgos propios de la arquitectura asturiana: iglesias de planta basilical de tres naves, separadas por arcos apoyados sobre pilares y cabecera tripartita con espacios cuadrangulares. Los espacios parecen organizarse de una manera aditiva, como en el mundo germánico. San Julián de los Prados sigue en parte este esquema, si bien se distingue por la amplitud del transepto. Este conjunto conserva parte de la decora-

ción mural, con composiciones arquitectónicas, a veces con representaciones de la cruz; se debió de tratar de la imagen de la Jerusalén celeste. Por su carácter ilusionista ha sido comparada con conjuntos de la Pompeya romana.

A pesar de su reinado efímero, Ramiro I dejó su huella en el conjunto residencial del Naranco, con la capilla real (San Miguel de Lillo), baños, y el edificio conocido por Santa María del Naranco. También es destacable la decoración escultórica figurativa, como la de los relieves de Lillo. La personalidad de estos edificios ha hecho aparecer a veces el calificativo de "arte ramirengo". La iglesia de Santa Cristina de Lena, que conserva el iconostasio, manifiesta el carácter de aquella fase, y se ha vinculado al arquitecto de Naranco, a pesar de pertenecer a la época de Ordoño I.

Con Alfonso III en situación de crisis, algunas de las construcciones se fechan en años que enlazan con el arte mozárabe. Es el caso de San Salvador de Valdediós (fechado en 893), con planta basilical y pórtico en el lado sur.

Los ejemplares de orfebrería que se han conservado indican claramente, con su riqueza, el carácter áulico del arte asturiano. El primero parece ser una obra de importación, la *Cruz de los Ángeles*, encargo de Alfonso II y fechada en el año 808. Con aplicaciones de esmalte *cloisonné* o alveolado y de piedras preciosas, se relaciona con modelos italianos (cruz de Desiderio de Brescia) y bizantinos. En el año 908, cien años más tarde, Alfonso III daba la *Cruz de la Victoria*, que parece que es obra del taller de Gauzón y que se compara con obras carolingias de la época de Carlos el Calvo.

La victoria de Covadonga (722) supone el inicio del reino asturiano. Hacia el 794, con Alfonso II el Casto se establece la capital en Oviedo (en 913 se trasladó a León). Es un arte vinculado a la situación de la monarquía: el fuerte poder real no tiene contrapartida en la existencia de una nobleza ni de una iglesia poderosas. Todo el arte está patrocinado por la monarquía. Por ello se suele hablar de tres etapas: preramiriana (792-842), ramiriana (842-850) y postramiriana (866-910).

La arquitectura se caracteriza por la utilización de muros de sillares grandes, los arcos de medio punto a menudo peraltados (se abandona el arco de herradura), las bóvedas de cañón con arcos hormeros, los contrafuertes exteriores y una decoración de cuerda. El tipo de iglesia más común es el basilical de 3 naves, separadas por pilares, amplio crucero y 3 capillas rectangulares en la cabecera. Un cierre o iconostasio separa la cabecera del resto de la iglesia. Es típica la existencia de una cámara, encima de la capilla mayor, con acceso sólo por el exterior –por la ventana– llamada cámara del tesoro, cuya finalidad se desconoce.

La escultura es escasa. Los temas escultóricos, capiteles, impostas, canceles, etc. participan de las estilizaciones clásicas de raíz hispano-visigótica, pero con multitud de elementos nuevos y personales –algunos germánicos– hasta la aparición de las modas mozárabes bajo Alfonso III.

La pintura presenta raíces muy antiguas de tipo áulico, que empiezan en las pinturas de tema arquitectónico pompeyanas, sin apartarse de los mismos modelos de tiempos bizantinos.

Con respecto a la orfebrería, con influencias norte-italianas y carolingias, mencionamos la Cruz de los Ángeles (801), emblema de la monarquía, la Cruz de la Victoria, la caja de reliquias de la catedral de Astorga y la arqueta de las ágatas ovetenses.

53. El arte del siglo X y de mediados del año 1000

Con la fragmentación política del Imperio Carolingio y la inseguridad provocada por nuevas oleadas de invasiones, el panorama europeo experimenta nuevos cambios. El mundo germánico, con la dinastía de los Otones, asume el papel de la dignidad imperial. Bajo esta ideología, las miradas se dirigirán tanto hacia el mundo carolingio como hacia la antigua Roma, y al mismo tiempo el prestigio del Imperio Bizantino se convierte en una referencia importante.

En esta situación, y con la pérdida de peso específico de Francia, los centros de actividad se desplazarán hacia otros puntos del continente. Aun considerando el papel clave del mundo germánico respecto al arte de la dinastía otónida, cabe destacar las aportaciones del mundo anglosajón (antes de la conquista normanda, en 1066), de la Península Ibérica y de determinadas áreas de Italia.

La actividad artística reflejará bajo diferentes formas esta situación y representará el paso, al menos en cuanto a los centros más importantes del Imperio, de las formas altomedievales a las consideradas románicas. Así, desde comienzos del siglo XI las obras manifestarán los primeros signos de aquello que, convencionalmente, definimos con el nombre de románico.

Con la fragmentación política del Imperio Carolingio y la inseguridad provocada por nuevas oleadas de invasiones, el panorama europeo experimenta nuevos cambios. El mundo germánico, con la dinastía de los Otones, asume el papel de la dignidad imperial. Bajo esta ideología, las miradas se dirigirán tanto hacia el mundo carolingio como hacia la antigua Roma, y al mismo tiempo el prestigio del Imperio Bizantino se convierte en una referencia importante.

En esta situación, y con la pérdida de peso específico de Francia, los centros de actividad se desplazarán hacia otros puntos del continente. Aun considerado el papel clave del mundo germánico con respecto al arte de la dinastía otónida, cabe destacar las aportaciones del mundo anglosajón (antes de la conquista normanda, en 1066), de la Península Ibérica y de determinadas áreas de Italia.

La actividad artística reflejará bajo diferentes formas esta situación y representará el paso, al menos en cuanto a los centros más importantes del Imperio, de las formas altomedievales a las consideradas románicas. Así, desde comienzos del siglo XI las obras manifestarán los primeros signos de aquello que, convencionalmente, definimos con el nombre de románico.

53.1. El arte otónico

En torno al emperador y de la necesidad de legitimar su poder se generan un tipo de repertorios con préstamos que provienen del arte carolingio. Entre las imágenes centradas por la figura del emperador destaca la folio donde aparece el emperador Otón II y las cuatro partes del Imperio, del Maestro del Registrum Gregorii.

La arquitectura es uno de los símbolos de la grandeza del mundo otónico. Y si bien continúa la tradición aditiva carolingia, se irá evolucionando hacia la combinación de masas y volúmenes que lo acerca al románico. Las grandes construcciones se levantan bajo la iniciativa de los obispos y del emperador. Entre los primeros destacarán personalidades como Bernward, en Hildesheim, y Meinwerk, en Paderborn. Entre los edificios más importantes sobresalen, aparte de la sustituida catedral de Magdeburg, san Ciríaco de Gernrode y San Miguel de Hildesheim. Y entre los elementos más definidores cabe destacar la importancia de la parte occidental de la iglesia, con el *westwerk* flanqueado por torres, y la bipolaridad marcada por la presencia de dos transeptos y el tratamiento sobrio de los muros, prácticamente sin articular. Por otra parte, algunos edificios tenderán a la planta centralizada, como la iglesia del convento femenino de Ottmarsheim, siguiendo en parte el gran modelo carolingio, la capilla palatina de Aquisgrán. Las construcciones más tardías, relacionadas con los emperadores salios, se incluyen dentro del románico, como San Pantaleón de Colonia y la catedral de Spira.

Se conservan pocos ejemplares de pintura monumental otónica. Entre los más destacados está el conjunto de Oberzell, en Reichenau y, en Lombardía el de San Vincenzo en Galliano, que plantea la cuestión de las aportaciones italianas. En cuanto a la miniatura, algunos centros catedralicios y monásticos tienen también los escritorios más destacados. Es el caso de Tréveris, Reichenau, Colonia y Echternach, entre otros. Hay algunos, a menudo ligados a personalidades como el arzobispo Egbert, Tréveris, que satisfacen encargos imperiales. Aparte del Maestro del Registrum Gregorii, a quien se atribuye también el llamado Codex Egberti, otras tendencias, a menudo alimentadas por el bagaje del mundo carolingio, se apartan un poco de los aires más clasicizantes. Las obras del grupo Liutario son un ejemplo de ello, así como también algunos libros surgidos de Colonia. En este caso, se trata de códices como el evangelario de la abadesa Hitda, que manifiestan un estilo más bien nervioso y expresivo.

La orfebrería otónica se mantiene dentro de un nivel de riqueza similar al de la miniatura, porque está igualmente al servicio del entorno lujoso del Imperio y de la misma Iglesia. Al uso de materiales de enorme valor simbólico, como el oro, hay que añadir la importancia de las piezas trabajadas en marfil. La producción de las artes suntuarias también surge en talleres monásticos o catedralicios. Como en la miniatura, la iconografía imperial tiene un peso im-

portante. Y además de los talleres ubicados en centros de la zona germánica, Lombardía, bajo dominio otónico, adquiere un papel relevante. Así, algunas de las obras más destacadas de esta época provienen de los talleres de Milán.

Arte desarrollado durante el reinado de los emperadores Otón, que se basa en los modelos carolingios y está muy influido por la personalidad y las ideas autocráticas de Otón III.

Se trata, de hecho, de una etapa del arte prerrománico en la que hay bastantes puntos de contacto con el románico. Las novedades arquitectónicas más importantes son: el grueso de los muros, que permite la utilización en el exterior de los arcos ciegos, la alternancia de pilares y columnas en el interior y el uso de galerías; los ejemplares más importantes son la iglesia de Reichenau, Sinkt Peter de Wimpfen y Sinkt Cyriakus de Gernrode.

La escultura se identificó con el arte áulico de tradición romana, y abundan las figuras mayestáticas de la Virgen y los relicarios. Las piezas de madera eran decoradas con oro o pedrería. Se produjo un gran desarrollo de los metales repujados o fundidos, como se puede ver en las puertas de la catedral de Hildesheim.

53.2. El arte anglosajón

La situación de declive del mundo anglosajón, a causa de las invasiones danesas, empieza a cambiar de signo con Alfredo el Grande, rey de Wessex (871-899). Desde estos momentos, con la consolidación del dominio anglosajón y el mantenimiento de contactos intensos con el continente, surgirá una de las manifestaciones artísticas más relevantes de la Europa occidental de los siglos X y XI.

Así, se lleva a cabo la reorganización de la cultura monástica bajo la reforma benedictina, la cual, inspirada desde el continente, era estimulada por la monarquía y obispos como Dunstano, de Canterbury, o Ethelwold, de Winchester. En este sentido, el arte anglosajón destacará en la ilustración de manuscritos y en las artes suntuarias.

El conocimiento de las obras de arquitectura es limitado a causa de las reconstrucciones posteriores a la conquista normanda. Se realizan edificios de piedra, de apariencia tosca y de plantas sencillas. Se detecta el recuerdo de las construcciones de madera, como en la torre de Earls Barton. Hay algunos casos en los que las influencias carolingias y otónicas se manifestarán en la creación de tribunas o de altares en la parte occidental, o de fachadas con torres a cada lado.

Las influencias provenientes del continente también inciden en la ilustración de manuscritos desde comienzos del siglo X. Una parte de la producción se ha englobado en el término convencional de "escuela de Winchester". El be-

nediccional (o pontifical) de san Ethelwold, realizado seguramente entre el 975 y el 980, puede servir para definir los rasgos de esta tendencia. Se manifiesta el gusto por el decorativismo, especialmente por la importancia dada a los encuadres, que a menudo eclipsan la escena. Los pliegues apretados de las figuras, el sentido nervioso del dibujo y el dinamismo dan a las escenas una gran vivacidad. En este sentido, se refleja el recuerdo de algunas escuelas de la miniatura carolingia, presente sobre todo en los marcos de las escenas. La adquisición en Canterbury del salterio de Utrecht (códice carolingio) provocó la difusión de un tipo de dibujo nervioso. Por otra parte, desde Canterbury mismo se incorpora el dibujo con tintas de color. Sobresale en esta modalidad el salterio de Winchester, que contiene una de las ilustraciones más delicadas y de mayor sensibilidad de la miniatura de la época con la escena de la Crucifixión.

En el terreno de las artes suntuarias, destacan las obras de marfil relacionadas con la escuela carolingia de Reims. Se trata de producciones caracterizadas por la elegancia, que en ocasiones culminan en el llamado estilo francoinsular, ya que presenta importantes paralelismos con obras del continente. El báculo con forma de tau de Alcester constituye uno de los ejemplos más significativos de esta producción.

La situación de declive del mundo anglosajón, a causa de las invasiones danesas, empieza a cambiar de signo con Alfredo el Grande, rey de Wessex (871-899). Con la consolidación del dominio anglosajón y el mantenimiento de contactos intensos con el continente surgirá una de las manifestaciones artísticas más relevantes de la Europa occidental de los siglos X y XI.

Se reorganiza la cultura monástica bajo la reforma benedictina, estimulada por la monarquía y los obispos. En este sentido, el arte anglosajón sobresaldrá en la ilustración de manuscritos y en las artes suntuarias.

El conocimiento de las obras de arquitectura es limitado a causa de las reconstrucciones posteriores a la conquista normanda. Se construyen edificios de piedra, de apariencia tosca y de plantas sencillas. Se detecta el recuerdo de las construcciones de madera, como en la torre de Earls Barton.

Las influencias provenientes del continente también inciden en la ilustración de manuscritos desde comienzos del siglo X. Una parte de la producción se ha englobado en el término convencional de "escuela de Winchester". El benediccional (o pontifical) de san Ethelwold, realizado seguramente entre el 975 y el 980, puede servir para definir los rasgos de esta tendencia. Se manifiesta el gusto por el decorativismo, especialmente por la importancia dada a los encuadres, que a menudo eclipsan la escena. Los pliegues apretados de las figuras, el sentido nervioso del dibujo y el dinamismo dan a las escenas una gran vivacidad.

En el terreno de las artes suntuarias destacan las obras de marfil, relacionadas con la escuela carolingia de Reims. Se trata de producciones caracterizadas por la elegancia, que a veces culmina en el llamado estilo francoinsular, ya que presenta importantes paralelismos con obras del continente.

53.3. El arte mozárabe

Los mozárabes eran los cristianos en territorio musulmán en la Península Ibérica. El ambiente de tolerancia de Al-Andalus les permite mantener su culto. Y en este contexto parece que podemos incluir conjuntos como el semi-rupestre de Bobastro y el de Santa María de Melque, a pesar de las dudas existentes sobre la datación.

A lo largo del siglo X los estados cristianos del noroeste de la península se dedican a la repoblación de las tierras conquistadas progresivamente a los musulmanes, de las cuales una parte importante corresponde al valle del Duero. El centro de gravedad se desplaza hacia León, capital con Alfonso III, en detrimento ovetense, la antigua capital del reino de Asturias. Parece que grupos de mozárabes procedentes del sur participaron en aquellas tareas, tal como dan a entender algunas noticias. Éste será el argumento básico para denominar "mozárabe" al arte desarrollado en la zona castellana y leonesa durante el siglo X y comienzos del XI. Pero otros estudiosos, basándose en la circunstancia del poblamiento de las tierras conquistadas, hablarán de un "arte de repoblación". Sea como sea, este arte, que se apoya en la importancia de los monasterios bajo el estímulo de condes o reyes, refleja la relación establecida con el pasado hispánico, con la iglesia y la monarquía visigóticas.

La arquitectura mozárabe o de repoblación manifiesta este contacto con el pasado, su neovisigotismo, y posibles préstamos del mundo islámico. La planta basilical, con precedentes en edificios asturianos y en el mismo arte paleocristiano hispánico, aparece en edificios como San Miguel de Escalada y San Cebrián de Mazote. El aislamiento de la zona sagrada caracteriza algunos de estos conjuntos de acuerdo con las exigencias de la liturgia mozárabe. El uso del arco de herradura, ya presente en la arquitectura visigótica, ha sido el motivo para pensar en los vínculos con la arquitectura islámica, a partir de la llegada de los monjes mozárabes. Se encuentran también otras soluciones, como la planta cuadrada en San Baudelio de Berlanga, ya en el siglo XI, que se distingue por la columna en el centro y por los nervios que surgen, en forma de palmera, para sostener la bóveda.

La miniatura mozárabe es una de las manifestaciones más sorprendentes de la Europa del siglo X, por su antinaturalismo y la descomposición de la figura en zonas vivas de color. Dentro de su extraordinaria personalidad, las fuentes se encuentran en aspectos del mundo carolingio (el estilo llamado "francoinsular") y del mundo islámico. Los escritorios se localizaban en monasterios, situados sobre todo en la zona castellanoleonés (Távora, Valcavado, Escalada). Se habla de calígrafos y de clérigos pintores, algunos de los cuales firman al fi-

nal de los códices. La Biblia de la catedral de León (año 920), firmada por Juan y Vimara, señala un primer momento. Una segunda etapa está marcada por la renovación atribuida a Magio y Florencio. La Biblia de San Isidoro de León (año 960) está firmada por este último y por su ayudante, Sancho. Magio, en el *Beatus Morgan*, introduce los encuadres de las escenas y las características bandas de colores. El Beato de Gerona sigue la línea de este códice.

Corresponde el arte mozárabe al de los cristianos que viven bajo la dominación musulmana y al de quienes, al emigrar hacia el norte, continúan practicando su arte muy islamizado. El siglo X es el periodo de máximas realizaciones. Al fenómeno migratorio y de repoblación se debe la dispersión de los monumentos mozárabes y su falta de unidad artística. La ubicación de los principales centros mozárabes en las zonas de repoblación es importante porque será zona de paso de la peregrinación románica.

Elementos característicos de la arquitectura son el uso del arco de herradura califal, más cerrados que el visigodo, a menudo encuadrados por el marco y alternando la policromía de las dovelas, así como el uso de distintas bóvedas y aleros muy salientes.

El término *mozárabe* aplicado a la miniatura es inexacto, dado que ni la influencia musulmana es relativamente grande en el repertorio figurativo, ni son excesivamente interesantes las miniaturas realizadas en territorio dominado por el islam. Por contra, en la España cristiana la miniatura conoce un desarrollo muy importante, cuyo momento de máximo esplendor es la segunda mitad del siglo X. Estas miniaturas fueron realizadas en escritorios monásticos por clérigos que a menudo se trasladaban de un centro a otro, como ocurre en el caso de Florencio, que, con Magio, puede considerarse el miniaturista más importante.

Estilísticamente la miniatura mozárabe se distingue por el carácter lineal, la bidimensionalidad y antinaturalismo, la utilización en forma plana de colores muy vivos, y la disposición de fondos formados por bandas de color horizontales.

Se considera mozárabe gran parte de la miniatura prerrománica que ilustra biblias y manuscritos del Comentario al Apocalipsis, del Beato de Liébana.

54. El arte románico

Después de la heterogeneidad artística que caracteriza el siglo X y los alrededores del año 1000, el arte llamado románico presenta una relativa homogeneidad. Se le considera el primer movimiento que, en buena parte de Europa, alcanza un carácter internacional, pero también se admiten variantes regionales notorias. Se desarrolló desde las primeras décadas del siglo XI hasta bien entrado el siglo XIII en algunos casos. Cabe señalar que en el norte de Francia y desde mediados del siglo XII, tienen lugar una serie de aportaciones que se incluyen en el "gótico".

"... esta arquitectura pesada y soez, es el *opus romanum* desnaturalizado, o sucesivamente degradado por nuestros ásperos antecesores. Entonces, también de la lengua latina, igualmente maltratada, se hacía una lengua románica...". Con estas palabras el arquitecto M. de Gerville, en 1818, aplicaba por primera vez el nombre de románica a una determinada arquitectura, relacionándola con las lenguas románicas y el mundo romano (por la bóveda y los muros gruesos). Actualmente definimos el arte románico como el conjunto de manifestaciones artísticas que se realizan en el Occidente europeo entre los siglos X y el XIII (con notables diferencias cronológicas y estilísticas entre las diferentes regiones). A menudo, para definirlo, se contraponen sus arcos de medio punto y las bóvedas de cañón a los arcos apuntados y la bóveda de crucería del gótico, con lo que se otorga el protagonismo de la expresividad artística a la arquitectura.

El arte románico se nos presenta como el lenguaje estético de la sociedad feudal: es un arte monástico y aristocrático. Considerado como una extensión del servicio divino, adoptó los principios de autoridad, jerarquía y teocracia, y los tradujo en una visión deshumanizada, antinatural y simbólica de la realidad.

54.1. Románico y románicos

Después de la inestabilidad de la Europa del siglo X, que había sido motivada en parte por las nuevas oleadas de invasiones y de migraciones, se experimenta un fuerte crecimiento demográfico acompañado de la renovación de la vida agraria, del aumento del comercio y de las actividades urbanas, que contribuyen a crear una situación favorable. Lentamente, el Occidente cristiano irá tomando una posición ventajosa en el Mediterráneo, hecho que se reflejará, por ejemplo, en las cruzadas.

Avanzada ya la recuperación monástica a la que habían contribuido centros como Cluny, la reforma que habían llevado a cabo desde Roma y había impulsado sobre todo el papa Gregorio (1073-1085) hará que se refuerce la autoridad del pontífice. La difusión de la liturgia romana contribuirá también a interna-

cionalizar las formas de la arquitectura y del arte, a que haya un panorama creativo de cierta homogeneidad. Por otra parte, como son más importantes las rutas de peregrinaje, esto facilita la circulación de esquemas y de modelos similares. En este panorama tendrá lugar la renovación y la construcción de numerosas iglesias monásticas y también de catedrales.

Sin embargo, el románico presenta variaciones tanto desde el punto de vista cronológico como geográfico y, por tanto, se han distinguido diferentes "escuelas" y variantes de carácter regional. Así, y de acuerdo con los respectivos trasfondos artísticos, la relación que se mantendrá con el arte occidental precedente, con el arte bizantino y con el pasado del arte romano tardío, configurará distintas tendencias que manifiestan actitudes diferentes. El ámbito italiano es, seguramente, el que más manifiesta una trayectoria diferente respecto al conjunto, y nos sirve como ejemplo en el momento de cuestionar el apelativo de románico, introducido en el siglo XIX, ya que a menudo resulta contradictorio. Actualmente se admite, por ejemplo, que el arte de esta época da lugar al mismo tiempo tanto a formas que tienden a la geometrización y a la abstracción, como a formas que toman como referencia las del mundo de la Antigüedad tardía, y entonces adoptan un aire clasicizante.

Los esfuerzos se centran en los conjuntos monásticos y catedralicios y, en definitiva, religiosos. Aunque no podemos despreciar el desarrollo de un arte y de una arquitectura civil y militar, como podemos observar, por ejemplo, en la Vista de la ciudad de Ávila.

A principios del siglo XI se crean en Europa unas fórmulas artísticas de extensión supranacional con la suficiente coherencia para calificarlas de estilo, y considerarlas definidoras del primero de los estilos occidentales: el románico.

Coincide con el estallido del feudalismo, con el tiempo de la reforma unificadora de la Iglesia con Gregorio VII (reforma gregoriana) y la hegemonía de la Iglesia católica, con un predominio del monasterio sobre la sede episcopal, con una etapa de crecimiento económico y demográfico con un fuerte desarrollo de las ciudades, un enriquecimiento comercial y una fragmentación del poder económico, con la época de las cruzadas y las peregrinaciones y con el final de las grandes invasiones.

El románico presenta variaciones tanto desde el punto de vista cronológico como geográfico y, por tanto, se han distinguido diferentes "escuelas" y variantes de carácter regional. Así, y de acuerdo con los respectivos trasfondos artísticos, la relación que se mantendrá con el arte occidental precedente, con el arte bizantino y con el pasado del arte romano tardío, configurará distintas tendencias que manifiestan actitudes diferentes. El ámbito italiano es, seguramente, el que más manifiesta una trayectoria diferente respecto al conjunto, y nos sirve como ejemplo en el momento de cuestionar el apelativo de románico, introducido en el siglo XIX, ya que a menudo resulta contradictorio. Actualmente se admite, por ejemplo, que el arte de esta época da lugar al mis-

mo tiempo tanto a formas que tienden a la geometrización y a la abstracción, como a formas que toman como referencia las del mundo de la Antigüedad tardía, y entonces adoptan un aire clasicizante.

54.2. El denominado primer románico

En los intentos de periodizar el románico, una parte importante del siglo XI está marcada por lo que se ha denominado "primer románico". Es entonces cuando tiene lugar la construcción o la renovación de un gran número de edificios.

En cuanto a la escultura y a las otras artes plásticas, es difícil encontrar componentes que estén de acuerdo con la idea del románico. En estos casos, durante buena parte del siglo XI, las relaciones con la tradición carolingia son el elemento determinante. La escultura todavía no aparece de manera generalizada en la decoración del edificio. Destacan los primeros intentos de organizar fachadas con figuración historiada, entre los que los dinteles de san Genís de Fontanes y de Sant Andreu de Sureda son ejemplos significativos. El relieve se alcanza con la talla al bies y el efecto decorativo se basa en el contraste entre luz y sombra. En el norte de Francia hay que tener en cuenta los ejemplos de la cripta de Saint-Aignan de Orleans y el más discutido de la torre-porche de Saint-Benoît-sur-Loire.

En la pintura, la miniatura y las artes del objeto en general se puede decir que hay una continuidad respecto a los siglos precedentes, en relación con la tradición carolingia o, incluso, con el arte otónico como ya hemos visto en San Vincenzo en Galliano, en Lombardía, que data de 1007.

El primer románico meridional

Desde las primeras décadas del siglo XI se desarrolla un estilo arquitectónico, surgido del norte de Italia, que se denomina convencionalmente "primer románico meridional". Se trata de un tipo de construcción relativamente rápida y práctica, inspirada en parte en las fórmulas de la arquitectura de la Antigüedad tardía y de la de Ravena, hechas con ladrillo. Ahora, sin embargo, se utiliza más la piedra sin tallar. Uno de los elementos más característicos de esta arquitectura es la articulación externa de los muros, a base de bandas y arquerías ciegas. Estas fórmulas se adoptan en Santa María Maggiore de Lomello y en San Abondio de Como, que será uno de los ejemplos primordiales de esta arquitectura.

Desde el norte de Italia, dichas fórmulas se expandirán por el arco mediterráneo occidental. La arquitectura de influencia lombarda, pues, llega a Provenza, al Languedoc mediterráneo (Sainte-Marie de Quarante) y a Cataluña, donde se utiliza la bóveda de piedra.

El norte de Francia

Durante el siglo X Francia está marcada por la tradición carolingia. Una de las regiones artísticamente más activas es la Borgoña, que tendrá un papel esencial en el desarrollo del románico. Cluny, centro clave en el impulso de la reforma monástica, fija las pautas de algunas de las soluciones características en la iglesia abacial que conocemos por Cluny II (empezada en 955). La necesidad de disponer de un gran número de altares se satisface con la cabecera escalonada y con la apertura de absidiolos en el transepto. En época de Odilón (994-1049) las naves se cubrirán con bóveda de piedra. Otra solución para la cabecera es la del deambulatorio, en el cual se obran capillas dispuestas radialmente. Saint-Philibert de Tournus, conjunto también borgoñón, lo presenta ya en fecha avanzada, junto con otros elementos destacados, en especial los elementos de articulación mural desarrollados en Lombardía.

Normandía también tiene un papel destacado en este periodo. Influye la llegada del abad reformador Guillermo de Volpiano, procedente de Dijon. Allí se adopta la idea de la fachada con un par de torres, como en Notre-Dame de Jumièges, que además presenta el interior con tribunas. En Caen encontramos la bóveda de arista en las naves laterales.

Para simplificar la gran variedad y tipología de soluciones plásticas y técnicas que ofrece el arte románico, y vista la preeminencia de la arquitectura religiosa, podemos establecer un eje cronológico básico: siglo X (prerrománico), 1010-1075 (primer románico o románico lombardo), 1075-1150 (segundo románico o románico internacional).

A finales del siglo X, en Lombardía, se llegó a una construcción sencilla y barata, de raíces clásicas. El arquitecto lombardo utiliza sillares pequeños, no muy desiguales (para simular el ladrillo), unidos con argamasa hecha de cal y arena, de aparato áspero, simplemente desbastado. Utiliza el *opus spicatum*, pero, sobre todo el *opus quadratum*: bloques de piedra escuadrados sin pulir, puestos en fila sin preocupación por la regularidad, dejando juntas anchas con mucha argamasa. El techo suele ser de madera, que no contrasta, menos en el presbiterio y en el ábside, que siempre es de piedra. La bóveda de piedra se construye con un encofrado de tablonos o de encañizado sobre el que se ponen las losas de piedra, delgadas y dispuestas en pliegue de libro, sobre las que se asoma argamasa; los soportes son columnas o pilares sin capitel. La gran demanda de obras provoca que se trasladen por los pueblos, y esto nos permite hablar de picapedreros itinerantes. La desnudez de ornamentación escultórica es compensada con lesenas y arquerías lombardas, frisos con dientes de sierra y ventanas ciegas. Pocas y pequeñas ventanas a menudo de doble arrancada, una en el ábside y la otra en la fachada refuerzan, con los rayos de luz, el eje levante-poniente. La relativa oscuridad (en las iglesias de 3 naves cubiertas a dos vertientes no se podía iluminar directamente la nave central) señala la voluntad de interiorización de esta arquitectura. Por lo tanto, este primer

románico meridional o lombardo se caracteriza por una construcción rápida, que no requiere buenos tallistas ni necesita que la piedra sea de buena calidad, y no plantea problemas de estructura.

54.3. Los siglos XI y XII en Italia

La situación del arte en Italia durante los siglos del románico, desde la zona alpina hasta Sicilia, demuestra con elocuencia hasta qué punto se pueden producir tendencias que a menudo se alejan de los rasgos más genéricos del arte de este periodo. Italia es, durante la Edad Media, una zona de contacto casi constante con el mundo bizantino, y además es donde el sustrato clásico se manifiesta de manera más evidente.

Consideradas ya las aportaciones de Lombardía, del entorno de Milán, en la definición del llamado primer románico, en un periodo caracterizado en parte por la vinculación al mundo otónico, es interesante tener en cuenta otras zonas. Así, en torno a Venecia se detecta el contacto con el mundo bizantino y los edificios de Ravenna, como la catedral de Torcello; en San Marcos de Venecia, reconstruida seguramente a partir de 1063, el esquema en planta es también de raíz bizantina, como el tratamiento refinado del interior, si bien el peso de bóvedas y pilares hace que enlace con el románico.

La región de Toscana es, a su vez, una de las zonas más marcadas por el clasicismo, y el mármol es el elemento de revestimiento que la caracteriza. La iglesia de San Miniato al Monte, en Florencia, es un ejemplo indiscutible de esto, sobre todo respecto al planteamiento decorativo de la fachada. Pero el conjunto más significativo es el de Pisa, con la catedral, la torre y el baptisterio. Especialmente la iglesia catedral, iniciada en 1063, es una síntesis de elementos clasicizantes, bizantinos, lombardos y –también se ha dicho– islámicos.

Sicilia, conquistada por los normandos en el siglo XI, es otro ejemplo de la diversidad y de la heterogeneidad del románico en Italia. De esta manera, sobre todo en época de Roger II ya avanzado el siglo XII, se adoptan formas del mundo normando, junto con la asimilación de elementos bizantinos e islámicos, que se manifiestan especialmente en el refinamiento de los mosaicos, como en el caso de la Capilla Palatina de Palermo.

La situación del arte en Italia durante los siglos del románico, desde la zona alpina hasta Sicilia, demuestra con elocuencia hasta qué punto se pueden producir tendencias que a menudo se alejan de los rasgos más genéricos del arte de este periodo. Italia es, durante la Edad Media, una zona de contacto casi constante con el mundo bizantino, y además es donde el sustrato clásico se manifiesta de manera más evidente.

Consideradas ya las aportaciones de Lombardía, del entorno de Milán, en la definición del llamado primer románico, en un periodo caracterizado en parte por la vinculación al mundo otónico, es interesante tener en cuenta otras zonas. Así, en torno a Venecia se detecta el contacto con el mundo bizantino.

La región de la Toscana es, a su vez, una de las zonas más marcadas por el clasicismo, y el mármol es el elemento de revestimiento que la caracteriza. Pero el conjunto más significativo es el de Pisa, con la catedral, la torre y el baptisterio. Especialmente la iglesia catedral, iniciada en 1063, es una síntesis de elementos clasicizantes, bizantinos, lombardos y –también se ha dicho– islámicos.

Sicilia, conquistada por los normandos en el siglo XI, es otro ejemplo de la diversidad y de la heterogeneidad del románico en Italia. De esta manera, sobre todo en época de Roger II ya avanzado el siglo XII, se adoptan formas del mundo normando, al lado de la asimilación de elementos bizantinos e islámicos, que se manifiestan especialmente en el refinamiento de los mosaicos, como en el caso de la Capilla Palatina de Palermo.

54.4. El románico en el siglo XII

Desde el último tercio del siglo XI se produce un cambio de concepto que conduce al denominado "pleno románico", que se mantiene durante buena parte del siglo XII, aunque con excepciones. Las iglesias alcanzan sus formas más características con la generalización de la bóveda de piedra y la eclosión de la escultura monumental, centrada especialmente en las portadas y en los claustros. Así, aparte de los centros que quedaban unidos por el camino de Santiago y por otras rutas de peregrinaje, las fórmulas nuevas se van extendiendo con relativa homogeneidad. Vemos cómo se introduce en Inglaterra, después de la conquista normanda, el año 1066. El románico también llega a regiones más extremas como Escandinavia o Tierra Santa, mientras que en el Imperio Germánico se va consolidando y superando el peso de las fórmulas otónicas.

La iglesia románica presenta ya las características que permiten definirla. Cabe destacar el cuidado en la utilización de bóvedas en todo el edificio, hecho que obliga a la adopción de sistemas de soporte idóneos que, a la vez, permitan la iluminación del interior, un factor básico, igual que el acústico. De esta manera, elementos como el pilar cruciforme permitirán sustentar los arcos que provienen tanto de la separación de las naves como de los diferentes tramos, cubiertos con bóveda de cañón.

La planta de la abadía de Cluny III da testimonio de uno de los edificios paradigmáticos de estas formas de arquitectura. Se explica por la necesidad de un espacio amplio a causa de la importancia del culto y de determinados actos litúrgicos, que requerían la participación de un número elevado de personas y, por tanto, disponer de grandes espacios y de numerosas capillas con los respectivos altares. Este ejemplo se seguirá en muchos otros casos, si bien en la

Borgoña misma aparecen otras posibilidades. Es el caso de la Magdalena de Vézelay (hacia 1120-1150), que presenta como novedad la incorporación de la bóveda de arista en la nave central, ya que hasta entonces este tipo de bóveda se había reservado para las naves laterales.

La arquitectura de las iglesias de peregrinaje

Las llamadas iglesias de peregrinaje pertenecientes al Camino de Santiago son uno de los grandes ejemplos de la internacionalidad del románico, en especial a partir de las últimas décadas del siglo XI, y del papel de las vías de comunicación en la configuración de este fenómeno. Tradicionalmente, se considera que los grandes edificios de la ruta son la catedral de Santiago de Compostela, San Sernín de Tolosa, Santa Fe de Conques, San Marcial de Lemoges y San Martín de Tours. Los rasgos principales de estos edificios en planta se observan en la planta de San Sernín de Tolosa, con la importancia de los brazos del transepto, muy salidos, y el gran desarrollo de la cabecera, con un deambulatorio en el que se abren capillitas de fondo semicircular. En el alzado destacan las tribunas encima de las naves laterales, como vemos desde el interior de la nave central de Santiago de Compostela. Estas construcciones, pues, están en condiciones de acoger a un gran número de peregrinos en momentos determinados. La existencia de un recorrido lateral que permite dar la vuelta a todo el interior, rasgo también característico, tiene como precedentes destacados a Santa María del Capitolio, en Colonia. No obstante, todo puede responder a buscas que tenían lugar al mismo tiempo en diferentes puntos de Europa, lo que ha hecho replantear la idea de una "escuela" de las vías de peregrinaje.

La eclosión de la escultura

Una de las grandes aportaciones del románico es la reaparición de una escultura de carácter monumental, siempre de acuerdo con el marco arquitectónico que recupera el sentido del volumen. De acuerdo con programas de construcción de imágenes más o menos ambiciosos y complejos, según las condiciones de cada centro, la escultura ocupa distintos elementos de los edificios, tanto en el interior como en el exterior. Así, aparte del interior, con ciclos concentrados sobre todo en la zona del presbiterio, hay que destacar la importancia de la decoración de las portadas y de los claustros.

El programa iconográfico de la portada está marcado casi siempre por la presencia de la divinidad, con referencias al Apocalipsis y al Juicio Final. Aparecen también alusiones a la Encarnación y a la muerte redentora de Cristo. Entre los ejemplos más destacados hay algunos pertenecientes al área languedociana, como el tímpano de San Pedro de Moissac. El tímpano de Conques, centrado por Cristo juez, es de datación más avanzada. Simultáneamente, de los centros borgoñones salen algunas de las producciones más brillantes del románico, como demuestran los capiteles del deambulatorio de Cluny o el relieve de Eva de Autun, del escultor Gisleberto. También Italia ofrece ejemplos tempranos

de escultura románica, como la portada occidental de la catedral de Módena, donde trabaja Wiligelmo, con representaciones como la del relieve con el profeta Zacarías.

En torno al año 1100 tienen lugar los primeros ejemplos claros de la presencia de figuración historiada en los claustros. Moissac conserva la muestra más antigua; al lado de representaciones zoomorfas y vegetales ya se desarrollan ciclos historiados, con presencia de escenas relativas al Antiguo y al Nuevo Testamento, y otros dedicados a santos. Pronto se desarrollarán, en el marco de la escuela tolosana, diferentes conjuntos, algunos de los cuales dejarán su huella en el ámbito catalán. Otro ejemplo notorio de esto es el claustro de Monreale, en Sicilia, en contacto con las corrientes provenzales. En Castilla destaca, entre otros, el claustro de Santo Domingo de Silos, con representaciones de monstruos de excepción como en el capitel con arpías o sirenas-pájaro, donde el ciclo de los pilares adquiere un papel fundamental en el programa iconográfico.

Además de las esculturas de piedra, también encontramos realizaciones escultóricas en las imágenes de culto, destinadas básicamente al altar y su entorno. Entre los tipos más extendidos está el crucifijo, los descensos de la cruz y las imágenes de la Virgen con el Niño. Las tallas eran policromas, como la Virgen de Ger, y en ocasiones se recubrían de láminas de metal para producir efectos suntuosos.

La pintura y la miniatura

En el programa constructivo de una iglesia, los ciclos pictóricos, globales o parciales tenían un papel destacado. El punto de atención principal es el presbiterio, con una teofanía, tal como demuestran los restos de numerosas iglesias, como algunas del norte de Italia. Se conservan importantes testimonios de la decoración de las naves, como los de Sant Angelo in Formis y los de bóveda pintada de Saint-Savin-sur-Gattempe. Otras partes del edificio, como los pórticos, eran objeto de decoración en los muros y en las bóvedas, o espacios de carácter funerario, como queda patente en las pinturas del Panteón de los Reyes en San Isidoro de León. Se conservan muy pocos restos de la decoración de exteriores.

Respecto a la ilustración de manuscritos, no tiene la relevancia de los siglos precedentes. Una parte de la producción de los escritorios se dedica a las biblias, a las vidas de santos y a los libros de carácter litúrgico. En Francia la producción más destacada es la de centros como los borgoñones, en Cluny, y los sureños, donde sobresalen los escritorios de Limoges. En Italia destaca Roma, con las llamadas "biblias atlánticas". En líneas generales, va aumentando la importancia de los elementos ornamentales, especialmente en las letras iniciales.

Las artes del objeto

A diferencia de lo que sucede en el mundo carolingio y el mundo otónico, disminuye el protagonismo de las artes del objeto, ya que en el románico la atención no se centra sólo en el altar, sino que también se dirige hacia otras partes del edificio. La importancia de la escultura monumental es un ejemplo de este cambio. Pero los talleres de orfebrería, de artes del metal en general, y de esmaltes dan lugar a escuelas y producciones destacables.

Una de las regiones más activas es la del Rin y el Mosa, en parte favorecida por el hecho de disponer de la materia prima: el cinc y el cobre. Desde comienzos del siglo XII surgen autores conocedores del mundo antiguo, como Renier de Huy, quien realizó las pilas bautismales de San Bartolomé de Lieja (1107-1118). Inglaterra mantiene la fuerza de su tradición en el trabajo del marfil. Entre las obras más destacadas está el Báculo de San Nicolás, con escenas dedicadas a este santo y al Nuevo Testamento. En el sur de Francia destaca Limoges con sus manufacturas de objetos de esmalte *champlevé*, que disfrutaron de una difusión extraordinaria por toda Europa, de lo que es muestra unaplaca de encuadernación, entre muchos otros tipos de piezas. Aparte de esta producción seriada, encontramos obras de carácter monumental, como lo demuestra el encargo o el conjunto del mausoleo de Godofredo V de Plantagenet. En la Península Ibérica, Silos es el centro más relevante, relacionado con Limoges.

En el mundo del tejido destaca el bordado, que se destinaba al uso eclesiástico y litúrgico, o profano. Algunas de las obras conservadas se nota que recurren a programas de cierta ambición. El bordado de Bayeux, realizado en Inglaterra, es la pieza más significativa del periodo.

A partir de Cluny y de la reforma gregoriana, entramos ya en el segundo románico o románico pleno. El edificio románico no presenta novedades importantes: sillares grandes y regulares, bien trabajados, dispuestos en hileras regulares que respetan las líneas horizontales y las juntas muy finas, y valoración plástica del ábside y las fachadas. La iglesia se convertirá en la imagen de la Jerusalén celestial y el ábside en su modelo reducido. La gran creación de este románico es la conjunción arquitectura-relieve esculpido: las formas y la composición se subordinan al marco, y la forma real a la geométrica.

Se trata de una arquitectura hermética, obsesionada en la definición de un espacio interior. El ábside, de forma semicircular, tiene una gran capacidad para concentrar las miradas de los fieles. Las naves están concebidas como un "camino" que hay que recorrer para llegar al "fin", al altar, centro funcional y simbólico.

La escultura estaba supeditada a la arquitectura. Dos leyes la caracterizan: la adaptación al marco arquitectónico y el *horror vacui*. Esquematismo, bidimensionalidad, carácter simbólico, deformaciones intencionales para subrayar una actitud... son características que comparte con la pintura. Respecto a la escul-

tura exenta, destacan la Virgen (más reinas que madres, sentadas en el trono, rígidas, frontales, sin comunicación afectiva con el hijo) y las imágenes de Cristo crucificado, impasible al dolor, más señor feudal que padre.

Concebida como complemento del simbolismo arquitectónico, la pintura se concentra en el ábside, que, dividido en tres niveles, ordena el programa iconográfico: en la parte superior la visión teofánica de la Maiestas Domini (denominado pantocrátor por influencia bizantina) o la Maiestas Mariae: en la intermedia los apóstoles y el santo patrón, y en la inferior representaciones ornamentales (cortinajes, motivos florales). El resto de la iglesia no presenta constantes con respecto a la temática pictórica. La técnica suele ser al fresco, que consiste en pintar, sobre una preparación compuesta de un enlucido de cal y arena en proporción de 2 a 1, con colores de origen mineral aptos para resistir el ataque de la cal.

Centrada en torno al altar, la pintura sobre tabla complementa la pintura mural tanto en el ámbito didáctico como en el embellecimiento del presbiterio.

55. El arte de los siglos del gótico

El arte llamado "gótico" se extiende a lo largo de un periodo cuyo inicio se puede situar a mediados del siglo XII, en el norte de Francia, y se prolonga hasta el siglo XV. Sus manifestaciones ofrecen una gran variedad, según las diferentes disciplinas creativas, según las fases y los países donde se desarrolla. Con dificultad, pues, podemos tratar la arquitectura y las artes de estos siglos bajo unas mismas coordenadas. Además, el término *gótico* se aplicó al arte de este periodo con un sentido peyorativo, desde la óptica clasicista del Renacimiento italiano. Así pues, y como sucede a menudo en el momento de delimitar los grandes periodos y estilos en la historia del arte, el uso del término *gótico* es convencional.

Por arte gótico se suele entender el conjunto de manifestaciones artísticas del mundo occidental comprendidas, aproximadamente, entre mediados del siglo XII y principios del XVI.

La palabra *gótico* empezó significando, despectivamente, 'bárbaro', 'monstruoso', 'arte de los godos', por contraste con la serenidad armónica del arte italiano. Este contenido peyorativo lo dio Vasari (1511-1574), quien en *Le vite* (1550) contrapuso la "maniera dei goti" (con sus bóvedas ojivales y su inspiración naturalista) al ideal renacentista, inspirado en la belleza del mundo clásico. Habrá que esperar hasta el romanticismo, que reivindica el gótico como una de las bases de la cultura nacional y que lo interpreta como el predominio del espíritu sobre la materia, para superar esta visión negativa. El positivismo del siglo XIX, interesado en la técnica de la construcción y el tratamiento de los materiales, lo verá como el triunfo del arco ojival y de la bóveda de crucería.

El arco apuntado y la bóveda de crucería definen la arquitectura gótica desde el punto de vista de la técnica constructiva; se suelen remarcar las soluciones que ofrece –arcos arbotantes, contrafuertes, pináculos, pilares fasciculados, doseletes, agujas, rosetones...–, o los signos figurativos –verticalidad, linealidad.

Respecto a la pintura, podemos distinguir el gótico lineal o franco-gótico, hijo de la nueva mentalidad urbana, de la nueva clientela burguesa y de la predicación de las órdenes mendicantes, el ítalo-gótico que manifestará la influencia que viene de Siena, el estilo internacional, ecléctico, realista y de color brillante. Al final irrumpe con fuerza la influencia flamenca.

La escultura gótica sustituye al irrealismo románico, propio de una cultura monástica, por una reconciliación con la realidad, propia de una cultura urbana: desaparece la rigidez románica y se dulcifican las caras y se encorvan los cuerpos en un intento de naturalidad y belleza.

55.1. Cronología y terminología

El comienzo del arte gótico se sitúa normalmente en la época de Suger, abad de Saint-Denis (1122-1151), y de la reconstrucción de la iglesia de este centro, hacia el segundo tercio del siglo XII. En otros puntos, sin embargo, se sigue desarrollando el románico hasta bien entrado el siglo XIII. De hecho, casi nunca podemos hablar de una ruptura entre el románico y el gótico. Habrá que tener en cuenta las aportaciones de la orden del Císter, a pesar de representar una actitud muy diferenciada de la adoptada por Suger. Poco después, una serie de movimientos como los relacionados con el clasicismo y el bizantinismo de mediados de 1200, manifestarán progresivamente los cambios que aportará el arte del siglo XIII y los siguientes. Desde la Île-de-France como gran foco, desde Saint-Denis como punto de partida, tiene lugar la generalización de las nuevas fórmulas. Se puede decir que hacia mediados del siglo XIII el gótico de acento francés será un fenómeno generalizado en Europa occidental, si bien con algunas excepciones. Así, hay que constatar las diferencias existentes entre el arte de esta época en Francia y, por ejemplo, en Italia y en otros puntos del Mediterráneo, a pesar de las influencias provenientes del norte.

Es complicado, pues, definir con generalidades un "arte gótico", a pesar de las analogías existentes en el campo arquitectónico, desde la adopción de los sistemas constructivos derivados del uso del arco ojival o apuntado, y de la bóveda de crucería. En esta dirección cabe señalar que el espíritu de estos siglos va más allá de las innovaciones técnicas que cambian radicalmente los edificios, y especialmente la concepción de su interior, con la luz filtrada por los vitrales, que, prácticamente, sustituyen a los muros. La catedral de Reims, de la cual presentamos una visión del interior con vitrales, refleja este carácter del espacio de los edificios religiosos de la época.

El arte de los siglos XIII al XV no se debe identificar exclusivamente con las catedrales y con la burguesía. Pero, ciertamente, la ciudad adquiere mayor importancia, con el aumento de actividades de comerciantes y menestrales. En las ciudades, además, se levantarán otras iglesias y edificios de carácter civil, como las sedes de los ayuntamientos o los palacios de los nobles. En este sentido, la cultura y el arte adquieren un carácter más laico, a pesar de mantenerse la importancia del apoyo religioso. Nacen las nuevas escuelas filosóficas (Tomas de Aquino) en el marco de universidades como las de París y de Bolonia. El nuevo espíritu de los centros urbanos se manifiesta perfectamente en una obra de Ambrogio Lorenzetti, *Los efectos del buen gobierno de la ciudad*, que se conserva en Siena.

La periodización del arte de los siglos del gótico es difícil y a menudo se distingue la arquitectura de las artes plásticas. Con todo, un dato esencial en la división es la crisis del siglo XIV, que cambió el panorama europeo y permitió avistar los primeros indicios del mundo moderno. Es difícil delimitar el final

del gótico y del arte medieval. Se utiliza como referencia el siglo XV, si bien en Italia, en torno a Florencia, desde el comienzo de esta centuria ya apuntan nuevas tendencias con el Renacimiento.

La arquitectura gótica, originada entre Normandía e Inglaterra en el siglo XI, e implantada en Francia a mediados del siglo XII, desarrolla el tema de la bóveda de ojivas (o de crucería) que ya existía en edificios románicos, e incluso anteriores, como las naves de Durham de 1096, o el mihrab de Kairuan del siglo IX. Este sistema permitía una concentración de cargas que podían ser contrarrestadas con contrafuertes y arbotantes y, al mismo tiempo, permitía sustituir los muros de cierre por ventanales y vitrales. La verticalidad era la dirección resultante y la linealidad y la transparencia predominaban sobre los valores táctiles y de masa del periodo románico.

Al igual que las Summae, que encarnan el ideal de sabiduría del momento, una catedral gótica quiere ser un edificio jerárquico donde todo tiende hacia una unidad suprema, y donde están presentes todas las cosas del mundo, desde las plantas y los animales hasta los hombres, en un camino ascendente que pasa por los santos y los coros de ángeles hasta llegar a Dios. Un aforismo escolástico pedía acudir a los sentidos para hacer más clara la razón, y la geometría estaba presente tanto en la teología como en los tratados científicos. El edificio gótico, concebido geoméricamente, dejando interpenetrar el espacio exterior con el interior a través de los vitrales y los rosetones, participa en este conflicto entre la fe y la razón y, con la piedra y la luz, colabora en la tarea de demostrar la fe con argumentos racionales.

Su evolución queda resumida en el eje cronológico siguiente: el primer arte gótico (siglo XII), el gótico clásico (siglo XIII), el radiante (siglo XIV) y el flamígero (siglos XV-XVI).

55.2. La segunda mitad del siglo XII en el norte de Francia

Alrededor de los años 1140-1150 se producen en el norte de Francia, en la Île-de-France, una serie de factores que señalarán el inicio del gótico; si bien al mismo tiempo en otros puntos de Europa se continúa cultivando y transformando el arte románico.

El centro clave de estos cambios es la abadía real de Saint-Denis, cerca de París, donde el abad Suger (1081-1051) impulsa una decisiva obra artística. Suger renovó la iglesia desde la fachada, un amplio cuerpo con dos torres (se conserva una) y con triple portada que se considera el primer ejemplo del gótico en el ámbito de la escultura. Suger también emprendió transformaciones en la zona de la cabecera, donde disminuye la separación de las capillas del deambulatorio, a base de suprimir muros. El uso de la bóveda ojival o de crucería permitía esta osadía y la puesta en práctica de una construcción más coordinada, más

articulada. Era posible, pues, abrir amplios ventanales, de manera que el interior quedaba invadido por la luz, matizada por los colores de los vitrales con el fin de acercar al creyente a la luz divina.

El otro gran ejemplo de esta renovación es el Pórtico Real de Chartres, en el extremo occidental de esta catedral. Destaca el programa escultórico de las tres portadas, que se convertirá en una referencia básica para obras posteriores, y la presencia en los montantes de las llamadas estatuas-columna.

Estas novedades se irán extendiendo y desarrollando por la región del entorno de París. Así, encontramos disposiciones similares en Bourges y en Le Mans. La portada occidental de Senlis, datada en torno a 1185, dedicada a la Virgen, ya muestra unos intentos de articular las diferentes figuras. Aparte de las grandes portadas, cabe destacar también el papel del claustro de Notre-Dame-en-Vaux, en Châlons-sur-Marne.

Se asocia el nacimiento del gótico a la región de la Isla de Francia y se subraya el papel de la abadía de Saint Denis, panteón real. Su abad, Suger, proyectó la renovación de los edificios de la abadía; el uso del arco apuntado y la bóveda ojival, préstamos del repertorio del románico normando, fueron combinados con una concepción espacial diferente. Será esta nueva concepción la que tomemos como punto de partida del arte gótico.

Paradigma de esta renovación es la catedral de Chartres. Su fachada principal, la de la portada real, reúne muchos de los estilemas del gótico: las tres portadas dan a entender, a quien contempla el edificio, que se trata de una iglesia de 3 naves y que la central es más alta que las laterales; las torres subrayan el impulso ascensional y están proporcionalmente relacionadas con la fachada (la altura de la torre de la izquierda es el doble de la de la fachada; su flecha es 1/3 de la altura total de la torre); las cornisas horizontales la dividen en 3 pisos; el rosetón, de 12 m de diámetro, con una estructura geométrica constituida por 3 círculos concéntricos, simboliza, al mismo tiempo, a Cristo (el sol) y a María (la rosa). Las estatuas-columnas reúnen los cánones estéticos de esta etapa inicial del gótico: rigidez, piernas paralelas, pies colgando, ropajes con pliegues rígidos y paralelos, cabezas equivalentes a 1/7 de la altura del cuerpo, boca de labios finos que esbozan una sonrisa. El tímpano central está dedicado a la Maiestas Domini rodeada por el Tetramorfo, y los laterales a la Maiestas Mariae y a la Ascensión de Cristo; en las jambas están las figuras de reyes, reinas y patriarcas del Antiguo Testamento. Chartres conserva la mejor colección de vitrales originales góticos de Europa.

55.3. La obra del Císter

En el marco de la crítica sobre los esfuerzos excesivos dedicados a la suntuosidad de los templos surge la orden del Císter. Nace en la abadía de Cîteaux, fundada por Roberto de Molesmes. Bernardo de Clairvaux, que fue quien le dio el empuje decisivo, consideraba que la decoración de iglesias y claustros

no era acorde con las costumbres de disciplina y de meditación de los monjes. Bernardo, en la *Apología a Guillermo de Saint-Thierry* (hacia 1124), atacaba la gran riqueza de la orden de Cluny, y entendía que la decoración o que el uso de objetos suntuosos es un lujo innecesario. También rechaza las imágenes por lo que tienen de figurativo. Las primeras construcciones del Císter, con materiales pobres, son de una gran sencillez. En 1134 se toma la decisión de reedificar Clairvaux.

De todo esto deriva un tipo de construcción muy austera, que sigue unos modelos muy concretos respecto al esquema del monasterio cisterciense y a la planta de la iglesia. Desde el punto de vista técnico, el Císter se sitúa entre los elementos propios de la arquitectura románica y los más avanzados del gótico. Por ejemplo, uno de los edificios modelo, la abadía de Fontenay (1139-1147), tiene una estrecha relación con el románico de Borgoña. Pero lo que es realmente característico del Císter es la organización del monasterio, ordenado en torno al claustro y preparado para separar a los monjes de los conversos. En la iglesia es significativa la solución adoptada en la cabecera, con capillas de forma rectangular abiertas al transepto. En cambio, otros edificios recurren al deambulatorio con capillas radiales, entre los que se encuentran la cabecera renovada de Pontigny, o la planta de Santa María de Poblet.

La expansión del Císter es considerable, de manera que hay centros cistercienses por toda Europa. En la Península Ibérica uno de los ejemplos más importantes es Las Huelgas, en Burgos. En Cataluña destacan, aparte de Poblet, ya mencionado, Santes Creus y el monasterio femenino de Vallbona de les Monges.

Contemporáneo de san Bernardo es el inglés Esteve Harding, en Cîteaux. Bajo su impulso se desarrolla en el escritorio de esta abadía una miniatura considerada románica, de gran riqueza figurativa y que, por lo tanto, no tiene nada que ver con las ideas de Bernardo.

La fase proto-gótica (de transición o cisterciense) corresponde a la segunda mitad del XII y coexiste con el románico. Se lleva a cabo una arquitectura funcional, que busca la utilización racional de los elementos y las técnicas más económicas y útiles. Es, de hecho, la expresión de las ideas reformadoras de san Bernardo, que preconizaba la austeridad, ante la riqueza de Cluny, la sobriedad, la sencillez de las estructuras, la parvedad de la ornamentación, la reducción a la más pura geometría, la disminución de las dimensiones, el ahorro de masa y decoración, el uso del arco apuntado y de la bóveda de ojivas, y el rosetón como símbolo mariano. Citamos como ejemplos, los monasterios de Cîteaux (1113) y Clairvaux (1115), el de Veruela en Zaragoza y Las Huelgas en Burgos, y los conjuntos cistercienses de Poblet (1149), Santes Creus (1152) y Vallbona de les Monges (1157).

55.4. La renovación en torno a 1200

Desde las últimas décadas del siglo XII se produce, a partir de distintos focos, especialmente entre la zona del Rin y el Mosa y el norte de Francia, un retorno al arte antiguo. A menudo este fenómeno, que se centra en torno al cambio de siglo, ha recibido el nombre de "estilo 1200" o, sencillamente, de "arte de 1200". En este caso volvemos a correr el riesgo de generalizar el uso de estos términos. Sin embargo, se descubre un panorama diversificado, de múltiples influencias, que se suele situar en los límites difíciles entre finales del románico y comienzos del gótico.

Es especialmente significativo el papel de la miniatura y de las artes del objeto en esta renovación. En este último terreno, es especialmente destacable la actividad de uno de los orfebres más relevantes de la Edad Media Nicolás de Verdún, de la región del Mosa, zona importante por las artes del metal. En el marco de su cariz clasicizante, es también esencial la huella bizantina de la época de los Comneno. Un mayor naturalismo, manifiesto en el intento de verosimilitud a la hora de tratar los gestos, las figuras, los pliegues de las vestiduras, es el reflejo externo de estos cambios, a menudo acompañados de una tendencia al decorativismo. Nicolás de Verdún, que en 1181 firma el ambón de Klosterneuburg, parece que más tarde realizó el arca de los Reyes Magos, en la catedral de Colonia, y todavía era activo a principios del siglo XIII.

Hay esculturas de Reims y de Chartres que también manifiestan, hacia los años 1210-1225, una aproximación similar al arte antiguo. Las figuras de la portada del transepto norte de la catedral de Chartres se sitúan en esta línea, donde se ha roto la tendencia a los pliegues convencionales y se insiste más en el movimiento. Pero es en Reims donde se detecta con más claridad esta formulación, y parece que Nicolás de Verdún también influyó en ello, como se manifiesta en las dos figuras de la visitación a María de los montantes de la fachada occidental de Notre-Dame. En cuanto a la miniatura, algunas producciones del norte de Francia siguen esta tendencia clasicizante, tal como sucede en el salterio de Ingeburg, un encargo de esta reina de origen danés, esposa del rey Felipe Augusto.

En la Europa meridional, el mundo antiguo ya había servido de referencia para distintas obras, de manera discontinua, desde las últimas décadas del siglo XI, y en especial en zonas como la Toscana o Provenza. En la escultura, Benedetto Antelami, que trabajó en Parma, es la muestra más clara de esta mirada hacia lo antiguo, no sin influencias del norte de Francia. Es en la pintura donde se refleja de manera más clara el componente bizantinizante. Así, los miniaturistas ingleses, en contacto con Sicilia y, por tanto, con los mosaicos de Palermo, son una muestra de ello. La Biblia de Winchester y la llamada "Hoja Morgan", ejemplifican esta situación. Su influencia se nota en el ámbito hispánico, muy especialmente en el conjunto de la pintura de Sigüenza, en concreto en los frescos de la sala capitular de este monasterio aragonés.

La fase clásica se concreta a finales del XII en torno a la catedral de Chartres. Los arcos se convierten en más esbeltos, aparece la bóveda barlonga (rectangular), la girola se convierte en poligonal, los nervios de la bóveda son más finos y el uso de arbotantes es ya sistemático. Las catedrales de París, Chartres, Reims y Amiens y la Sainte Chapelle de París son los paradigmas franceses. En Inglaterra, la "early architecture" se concreta en la catedral de Durham y Lincoln, así como en la abadía de Westminster. Las catedrales de Siena y Florencia, y sus palacios municipales respectivos, reflejan el modelo italiano. En Castilla destacan las catedrales de Burgos, León y Toledo.

En el interior románico cada tramo se caracteriza por una cierta proporción entre longitud, altura y anchura, que podemos apreciar directamente; en cambio, las relaciones de toda la iglesia sólo las podemos percibir de manera indirecta, como suma de todos los tramos (y de aquí que muchas iglesias románicas nos parezcan bajas en comparación a su longitud). Por contra, en el interior gótico los tramos no pueden aislarse: la relación o comparación se debe hacer entre altura, longitud y anchura totales, y por ello las tres dimensiones han de ser mesurables y no demasiado diferentes entre ellas. La altura, pues, debe estar en proporción con todo el edificio, y no sólo con un tramo. De ahí que las iglesias góticas resultan tan altas: se quiere equilibrar con la altura las dimensiones planimétricas.

55.5. Del siglo XIII a la crisis del siglo XIV

Desde el ámbito francés y concretamente desde los alrededores de París surgen las aportaciones más destacadas del gótico, especialmente en la arquitectura, como la construcción de grandes catedrales. París es, sin duda, uno de los centros básicos del arte europeo del momento, sobre todo durante el reinado de Luis IX (1226-1270).

El arte gótico del norte de Francia se difundió con rapidez en Inglaterra. En las primeras catedrales, como la de Wells, se nota el sustrato románico del arte anglonormando. Se caracterizan por un desarrollo de los aspectos ornamentales a partir de los elementos estructurales, con el llamado "*Decorated Style*".

La trayectoria artística de Italia en estas fechas se diferencia de Francia y del resto de países por la fuerte resistencia a las fórmulas surgidas de París, aunque había contactos. Se habla de una cierta continuidad de las soluciones del románico y de una persistencia del referente de la Antigüedad.

Los grandes conjuntos arquitectónicos

Desde comienzos del siglo XIII se producen una serie de avances técnicos que cristalizan en un conjunto de grandes catedrales situadas sobre todo en los alrededores de París. Se atribuye un papel decisivo en estos avances al uso del arbotante, el cual, al recibir el peso de las bóvedas, libera los muros de presión y permite la apertura de amplios ventanales. En definitiva, es posible pasar de

los muros a los vitrales. Para conocer los métodos constructivos, disponemos de varios documentos, entre los que hay que destacar el álbum del arquitecto Villard de Honnecourt, fechado hacia 1230-1240.

La catedral de Chartres, que fue parcialmente reconstruida después del incendio producido en el año 1194, se considera el primer ejemplo importante de edificio gótico. Los progresos del sistema se manifiestan en la catedral de Reims, desde 1221, la cual se caracteriza por la importancia que adquiere la decoración esculpida, y también, poco después, en la catedral de Amiens, fechada entre 1220 y 1236. Es cierto, también, que algunas de estas grandes construcciones quedaron inacabadas, en parte a causa de su coste económico excepcional y de los conflictos entre el capítulo catedralicio y los obispos. En otros casos las destrucciones detuvieron o modificaron los proyectos, de dimensiones muy ambiciosas. Así, la bóveda de Beauvais, de 48 metros de altura (con más altura que la de Chartres y la de Reims), cae en 1284. Paralelamente, se va desarrollando el modelo de estructuración de las fachadas, donde cabe destacar el papel de la fachada de Notre-Dame de París.

A menudo esta arquitectura ha recibido el apelativo de "gótico *rayonnant*". Una de las obras que culmina este proceso es, sin duda, el interior de la Sainte-Chapelle, en París, proyectado por Pierre de Montreuil, que el rey San Luis hizo construir para depositar una reliquia de la corona de espinas que había llevado desde Constantinopla.

Esta arquitectura llega hasta distintos puntos de Europa occidental. En Renania, donde desde 1248 se construye la catedral de Colonia, acabada después de la Edad Media. En Inglaterra, la iglesia abacial de Westminster, de Londres, es el ejemplo más claro de la influencia francesa. Pero la arquitectura inglesa de estos momentos se distinguirá por el carácter decorativo que se adquiere con la multiplicación de los elementos estructurales. La catedral de Gloucester es un ejemplo significativo de esto. Y en la Península Ibérica, el gótico de raíz francesa es sobre todo perceptible en la zona de Castilla y León, como se ve en el exterior de la catedral de León, donde trabaja el Maestro Enrique, o en la catedral de Burgos.

La escultura

Después de las transformaciones del siglo XII que ya se incluyen en el gótico, se había producido un nuevo cambio hacia principios del siglo XIII, en cierta correspondencia con el espíritu de 1200. Las composiciones de las fachadas se irán desarrollando con rigor, de acuerdo con el programa iconográfico y el contenido simbólico: por ejemplo en Amiens, con el Juicio Final en la portada central de la fachada principal. El estilo austero e idealizado de Amiens se refleja en Reims. Aquí, sin embargo, tiene lugar otro cambio, que tiende a dar más vivacidad y gracia, que cristaliza hacia 1240 en obras como el San José, también de la fachada occidental. Algo estaba pasando en Notre-Dame

de París. La influencia del nuevo estilo de Reims es muy amplia, y se hace patente, por ejemplo, en el tímpano del Juicio Final, de la fachada occidental de la catedral de Saint-Étienne, en Bourges.

Las fórmulas escultóricas francesas también llegan a Alemania, Inglaterra y Castilla. En Alemania, la influencia francesa se dejará notar en la zona del Rin, donde tenemos la Sinagoga de la fachada meridional de la catedral de Estrasburgo, con un estilo inspirado en el de Reims, si bien con más tensión. Más al este, sin embargo, y con el reinado de Federico II, cabe destacar las esculturas de las catedrales de Bamberg y de Magdeburgo, donde hay una tendencia a marcar la expresividad de las figuras. En Inglaterra se detecta una clara evolución desde las formas de lo que ha subsistido de la catedral de York hasta obras como la tumba de Eduardo II, de hacia 1330-1335, en la catedral de Gloucester. Mientras tanto, en la Península Ibérica los primeros conjuntos importantes surgen en las fábricas de la catedral de Burgos, con la Puerta del Sarmental, y la de León, donde en la segunda mitad del siglo XIII se trabaja en la portada occidental.

Artes del color y del objeto

Un análisis de las artes del color del gótico y de las fechas que ahora nos ocupan puede oscilar entre dos centros de actividad. Vuelven a destacar, en primer lugar, los núcleos franceses, sobre todo los de París. En segundo lugar, no podemos olvidar la trayectoria de la pintura de Italia, aunque se trata más profundamente en otro módulo. En líneas generales, y ante la pérdida de peso de la pintura mural por razones evidentes, el protagonismo recae en el mundo del vitral y en el de la ilustración de manuscritos.

En Francia, y especialmente desde la época de Luis IX, tiene lugar una producción que mantiene una cierta correspondencia con el estilo *rayonnant* en arquitectura. Los libros encargados por aquel monarca, como el salterio, realizado entre 1252 y 1272 lo reflejan. Desde el punto de vista formal destacan las figuras, de proporciones suaves y delicadas, con cabezas pequeñas y escasamente coloridas. Más adelante, conviene hacer notar el estilo elegante del Maestro Honoré, en París, documentado entre 1288 y 1293. Hacia la primera mitad del siglo XIV, uno de los artífices más importantes vinculados a la corona es Jean Pucelle, autor del Breviario de Belleville. El gran desarrollo de las ornamentaciones de las *marginalia* caracteriza las producciones atribuidas a este miniaturista.

El mundo del vitral ya había sido decisivo en las últimas décadas del siglo XII y en torno a 1200. La catedral de Chartres posee uno de los conjuntos más importantes, que manifiesta la evolución de las artes del color. Una muestra ya posterior es el vitral de la Muerte, la Asunción y la Coronación de la Virgen. A pesar de todo, no siempre se sigue el modelo francés.

El ámbito de las artes suntuarias es de una gran amplitud. En los objetos destinados a la liturgia hay que añadir el aumento de las piezas destinadas a usos privados o profanos. Así, aparte de los relicarios, destaca el desarrollo que experimentan los retablos, trabajados con plata dorada y, en ocasiones, con aplicaciones de esmaltes. Los trabajos de eboraria nos señalan otra de las manifestaciones características de estos siglos, que en parte se relacionan con la escultura. En este caso los talleres de París ocupan un lugar primordial, y de allí surgen obras como el marfil de la Coronación de la Virgen.

Elementos fundamentales de la arquitectura gótica son el arco apuntado y la bóveda de crucería, que rompen con el estatismo del románico y dota al conjunto de una cierta sensación de esfuerzo y de dinamismo. La esencia de la bóveda de crucería consiste en concentrar las fuerzas en los nervios –que convergen hacia la clave de bóveda– y en aligerar los plementos, con lo que permite cubrir superficies grandes y solucionar el problema de cobertura tanto de las naves como del deambulatorio, capillas radiales, etc.

Como elementos sustentadores tenemos los pilares, que evolucionan de formas cilíndricas coronadas por un capitel, a otras con columnitas adosadas (alternando con las primeras), hasta los pilares fasciculados con baquetones y la consiguiente desaparición del capitel individual. La concentración y distribución de las cargas permite, en los muros, dejar de ser elementos de sustentación y abrir amplios ventanales: aparecen, pues, las vidrieras, que tamizan la luz, espiritualizan la atmósfera y dan corporeidad al edificio. Prevalece, pues, lo vacío sobre lo macizo. Para contrarrestar el impulso lateral de la bóveda, se utiliza no una masa muerta, el estribo, sino otra fuerza viva, el arco botarel o arbotante, y este arco se transmite a un estribo; el conjunto suele ser decorado con un pináculo y una gárgola (que hace de boca de desagüe del arbotante).

La planta es de tipo basilical con una nave central (más ancha y alta) y dos laterales. En la cabecera encontramos el presbiterio, rodeado por un deambulatorio o girola con capillas radiales. Entre la nave y el presbiterio se inserta el transepto, a menudo dotado de monumentales fachadas encuadradas por torres al igual que la fachada principal.

El exterior está en perfecta correspondencia con el interior, y hace visible la ley que rige y soporta el conjunto. Aperturas, portadas, ventanas, rosetones, arcos, y estatuas llenan la fachada y nos recuerdan que el muro ya no tiene función estática. Por todas partes domina el efecto aéreo y lineal; por todos los sitios predominan los efectos de claroscuro.

55.6. El arte de la segunda mitad del siglo XIV al XV

La situación de la Europa medieval experimenta fuertes transformaciones como consecuencia, entre otros factores, de la peste negra. Se inicia un periodo de graves enfrentamientos, de crisis demográfica, de contrastes drásticos entre

la pobreza y la riqueza de los diferentes estamentos sociales. Es suficientemente representativa de esta situación y de sus consecuencias la llamada Guerra de los Cien Años, que afectó a Francia e Inglaterra.

A partir de ahora faltan las grandes empresas constructivas como las catedrales levantadas desde la segunda mitad del siglo XII; las de Sevilla o de Milán son excepciones. Se puede hablar más bien de añadidos o de estructuras de dimensiones modestas, pero tratadas con más delicadeza y dando más importancia a la ornamentación. Con todo, se mantienen los encargos costosos, la producción de objetos de gran suntuosidad, tanto de la monarquía y de la Iglesia, como de la nobleza y la alta burguesía. Entre las cortes europeas todavía destaca la francesa, pero en el mundo germánico sobresale Praga, que en 1346 se convirtió en capital del Imperio con Carlos IV. En otras zonas, como en los Países Bajos o en la Toscana, son importantes los encargos promovidos por burgueses.

Hay autores que consideran difícil delimitar estilísticamente el arte de estos años. A la importancia del estilo llamado internacional hay que añadir, en el norte, el peso de las aportaciones de los Países Bajos. Y no podemos olvidar a Italia, que, desde su trayectoria, marcará el inicio del Renacimiento, si bien continuamos encontrando el estilo internacional. Es en este ámbito donde, desde una defensa del componente intelectual del artífice material de la obra de arte, el artesano medieval empieza a dar paso al artista.

Las formas de arquitectura

Parece que en esta época Francia va perdiendo el rol determinante de siglos anteriores, de manera que los focos renovadores se presentan, ahora, en Inglaterra y en el Imperio Germánico.

En Inglaterra el gótico se caracterizaba, ya a principios del siglo XIII, porque rompe la supeditación de la decoración a la arquitectura. El elemento decorativo, pues, empieza a actuar con independencia del marco constructivo, como queda patente en el tratamiento de los arcos y de las aperturas, con tendencia al entrelazado y a la profusión de elementos vegetales. La reacción se manifiesta con un retorno a la línea recta, con el denominado "*perpendicular style*". Aparecen más tarde las bóvedas de abanico, en las galerías del claustro de la catedral de Gloucester (hacia 1351-1412). En el siglo XV, después de la crisis de la Guerra de los Cien Años, hay una reanudación en la que destaca la Capilla del King's College, en Cambridge, aunque la bóveda es posterior. Este estilo se prolongará hasta el siglo XVI, en la época Tudor.

En el mundo germánico, en el marco de la brillantez que adquiere Praga, es relevante el papel de la familia de arquitectos Parler. En época del emperador Carlos IV trabaja Peter Parler, que se encarga de la dirección de las obras de la

catedral al morir Mateo de Arras. Entre sus aportaciones destaca el abandono de la idea de las superficies lisas y la pérdida de autonomía de los tramos, que había regido buena parte de la arquitectura occidental desde el románico.

Aumenta el número de construcciones de carácter civil, tanto las promovidas por la monarquía como las que encargan la nobleza y la burguesía. En este sentido, en Francia se puede destacar el palacio de Jacques Coeur, en Bourges. La importancia de las ciudades se manifiesta en la construcción de los ayuntamientos, como el de Brujas y el de Bruselas. Es interesante hacer notar la importancia de la fachada y del espacio que la precede, la plaza. En Italia, algunas de las construcciones civiles del siglo XV también se pueden incluir en el gótico. Venecia es un centro especialmente destacado, con el Palacio de los Duques, modificado a partir de 1340 y durante el siglo XV, y la Cà d'Oro, uno de los pequeños palacios donde la ordenación de la fachada que da al canal, en el que intervinieron Giovanni y Bartolomeo Bon, y Matteo Reverti, es especialmente exitosa.

Las nuevas tendencias en las artes figurativas

Las artes figurativas evidencian claramente la complejidad de las manifestaciones del gótico tardío. En algunos terrenos, como en la escultura, nos encontramos ante uno de los periodos más brillantes de toda la historia del arte. En cuanto a la pintura, se mantiene el papel importante que había adquirido la ilustración del libro.

Respecto a la escultura, ya se ha emancipado de la arquitectura aunque, lógicamente, los vínculos no se llegan a romper completamente. La atención no se centra sólo en los programas de imágenes de las fachadas, sino que se tiende a una diversificación, hacia la escultura exenta, hacia las imágenes de devoción, a menudo de madera policroma, los grandes retablos o los grupos monumentales de carácter funerario.

Entre los focos emergentes está Borgoña, en torno a Dijon y con la política constructiva del duque Felipe el Atrevido. En esta zona encontramos a uno de los mayores escultores de la Edad Media, Claus Sluter, que trabaja en la cartuja de Champmol, cerca de Dijon. Entre sus obras más significativas está el Pozo de Moisés, en el claustro de la cartuja, muestra de la tendencia dramática que caracteriza a este autor.

La escultura también es una de las manifestaciones más relevantes en la Península Ibérica. Al principio, desde mediados de siglo XIV, destacan los talleres de la Corona de Aragón y de Navarra. Pero será el Reino de Castilla, en especial en el siglo XV, uno de los centros de atracción de algunos de los escultores más destacados, muchos de los cuales provenían del norte. El más importante es Gil de Siloé, de un nivel equiparable al de los mejores escultores alemanes.

Una parte importante de su obra se encuentra en la cartuja de Miraflores, cerca de Burgos, promovida por la reina Isabel la Católica, donde destaca el sepulcro de Juan II y su esposa Isabel de Portugal.

El gótico internacional y las aportaciones de Flandes

La trayectoria de la pintura no siempre refleja la crisis del siglo XIV. Hay artistas y tendencias que se mantienen. Con todo, la tendencia que define mejor esta etapa, alrededor de 1400, es el llamado "gótico internacional". Se trata de un estilo relacionado asimismo con el norte de Francia, pero también con la corte papal de Aviñón, que representa una relativa homogeneidad artística tendente a un cierto naturalismo muy a menudo vinculado a un origen flamenco. Pero este fenómeno también depende, en gran parte, del mecenazgo de unos patrones y de unas cortes determinadas, con bastante fuerza para agrupar a pintores y miniaturistas destacados.

El ejemplo más representativo es el de Jean de Berry, duque de Borgoña, nombre que ha quedado estrechamente ligado a la ilustración de manuscritos de la época, en parte por su afán coleccionista. Destacan los encargos de los libros de horas, tipo de códice destinado sobre todo al ámbito privado. Los autores que trabajaron con el duque fueron numerosos y de nivel destacado, pero los más famosos eran, sin duda, los hermanos Limbourg, documentados aproximadamente entre 1400 y 1416. Su obra, que se presenta muy minuciosa y preocupada por representar el paisaje y el espacio, tiene su punto culminante en las Très Riches Heures du duc de Berry.

Con sus variantes, el estilo internacional llegará a otros puntos, como Bohemia, Italia y la Península Ibérica. Es importante hacer notar que, en torno a Florencia, la primera pintura del Renacimiento convivirá con la producción lograda de pintores como Lorenzo Mónaco.

Al mismo tiempo, Flandes intensifica su papel creador. Los acontecimientos históricos han puesto fin a la supremacía de París, mientras que los Países Bajos se enriquecen con el comercio. El mecenazgo surge ahora de la misma Flandes, especialmente de la burguesía, hecho que representa en parte la consolidación de una de las escuelas más características de la pintura europea. Existe una clara tendencia al naturalismo y al gusto por el detalle, bajo el salvoconducto de pintores de gran preparación técnica, que se aprovechan de las mejoras que se experimentan con la pintura al óleo. Las obras alcanzan ahora una gran minuciosidad. Entre los principales autores están Robert Campin, Dierick Bouts, Roger van der Weyden y, especialmente, Jan Van Eyck. Algunos estudiosos opinan que este pintor, que disfrutaba de clientes que provenían tanto de la aristocracia como de la burguesía, ya representa el alejamiento de la pintura del gótico en Flandes. En su obra destacan las escenas de interior, de

una minuciosidad extraordinaria, el naturalismo del paisaje y el conocimiento de la perspectiva, como se hace patente en el políptico del cordero místico, en Gante, o en El matrimonio Arnolfini.

El mundo flamenco también destacó en la producción de tapices, a menudo destinados al uso profano y muy relacionados con el mundo de las fiestas y de las ceremonias. Si durante el siglo XIV el centro de producción había sido París, o Arras, con los duques de Borgoña los talleres se desplazan hacia los Países Bajos. Bruselas será uno de los puntos de referencia esenciales, con los tapices historiados, de gran número de personajes y hechos con hilo de oro. Otra modalidad es la de las piezas de "milflores", donde sobresale el tapiz de la Dama y el unicornio, obra muy vinculada, también, al ámbito francés.

Durante el XIV se entra en una etapa de monotonía y de complicación estructural: las bóvedas se enriquecen con nervios terceletes, los arcos se hacen más apuntados y el triforio desaparece. Es el momento del "decorated style" inglés con las catedrales de Gloucester y Wells. En Cataluña y Baleares corresponden al momento de la máxima fiebre constructiva: el monasterio de Pedralbes, Santa María del Pi, Santa María del Mar, la catedral de Barcelona, de Gerona, Manresa y Ciudad de Mallorca, los astilleros, el castillo de Bellver...

El gótico flamígero (del francés *flamboyant*) corresponde ya al siglo XV. No aporta ninguna renovación estructural y se limita a una exuberancia decorativa. Se rompen las formas regulares, se enriquece el repertorio de arcos (conopial, escarzano), en las bóvedas se añaden nervios decorativos denominados combados, las formas en hélice retuercen las columnas. Destaca el estilo perpendicular inglés con obras como la capilla de Enrique VII en Westminster y la del Colegio del rey en Cambridge. El Duomo de Milán sería el exponente italiano. En el reino de Castilla se conoce con el nombre de estilo hispano-flamenco o isabelino.

Paralelamente al estilo internacional, se consolida en los Países Bajos, enriquecidos por el comercio, un arte burgués, cuyos máximos representantes serán los pintores Jan van Eyck, Roger van der Weyden, Hugo van der Goes, Petrus Christus y Hans Memling. Se trata de una pintura que incorpora la técnica del óleo, la perspectiva como medio de búsqueda naturalista, el análisis detallista no exento de un simbolismo oculto, y una temática religiosa empapada de realismo intimista.

Bibliografía

Avril, F.; Barral y Altet, X.; Gaborit-Chopin, D. (1982). *Le monde roman. Les temps des croisades (1066-1220)*. París: Gallimard (L'Univers des Formes).

Avril, F.; Barral y Altet, X.; Gaborit-Chopin, D. (1983). *Les Royaumes d'Occident. Le monde roman (1060-1220)*. París: Gallimard (L'Univers des Formes).

Beckwith, J. (1995). *Arte de la Alta Edad Media*. Barcelona: Destino (El Mundo del Arte, 32).

Castelfranchi Vegas, L. (1993). *El Arte en la Edad Media*. Barcelona: Moleiro (Historia del Arte Europeo).

Conant, K. J. (1987). *Arquitectura carolingia y románica. 800-1200*. Madrid: Cátedra (Manuales de Arte Cátedra).

Dodwell, C. R. (1995). *Artes pictóricas en Occidente. 800-1200*. Madrid: Cátedra (Manuales de Arte Cátedra).

Duby, G. (1981). *San Bernardo y el arte cisterciense (el nacimiento del gótico)*. Madrid: Taurus (Ensayistas, 181).

Durliat, M. (1992). *El Arte Románico*. Madrid: Akal.

Durliat, M. (1983). *Introducción al arte medieval en Occidente*. Madrid: Cátedra.

Erlande-Brandenburg, A. (1989). *La cathédrale*. París: Fayard.

Gauthier, M. M. (1972). *Émaux du Moyen Âge occidental*. Friburgo/París: Office du Livre.

Grodecki, L. y otros (1973). *El siglo del año mil*. Madrid: Aguilar (El Universo de las Formas).

Hubert, J.; Porcher, J.; Volbach, W. F. (1968). *El Imperio carolingio*. Madrid: Aguilar (El Universo de las Formas).

Lasko, P. (1972). *Ars Sacra. 800-1200*. Harmondsworth: Penguin Books.

Martindale, A. (1994). *El arte gótico*. Barcelona: Destino (El Mundo del Arte, 28).

Sauerländer, W. (1972). *La sculpture romane en France. 1140-1270*. París: Flammarion.

Yarza, J. y otros (1982). *Arte medieval I: Alta Edad Media y Bizancio*. Barcelona: Gustavo Gili (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, 2).

Yarza, J. y otros (1982). *Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Barcelona: Gustavo Gili (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, 3).

Yarza, J. (1982). *La Edad Media*. Madrid: Alhambra (Historia del Arte Hispánico, II).

