

6. El gótico y las artes del color durante los siglos XIII y XIV

1. Las artes del color: el retroceso de la pintura mural frente al auge de la vidriera y la escultura
2. La primera pintura gótica
3. La vidriera: simbolismo, técnica e iconografía
 - 3.1 Chartres y la Sainte Chapelle
 - 3.2 La vidriera en España: León
4. La pintura: el gótico lineal o franco-gótico
5. La miniatura gótica y los libros de devoción durante el siglo XIII
 - 5.1 El caso de Francia
 - 5.2 La miniatura en Inglaterra y España
6. El desarrollo de la pintura durante el siglo XIV. Hacia el Gótico internacional

1. Las artes del color: el retroceso de la pintura mural frente al auge de la vidriera y la escultura

En los siglos del gótico, las técnicas y las tipologías pictóricas son las mismas que en el románico y, si bien algunas alcanzan gran relevancia, otras pierden protagonismo. La miniatura florece, pero la pintura mural está en regresión, al ceder su espacio a las vidrieras.

2. La primera pintura gótica

Al igual que la arquitectura, la pintura estaba ya en el siglo XII en transición. Sin embargo, entre 1140 y 1200 encontramos una serie de estilos regionales más o menos entroncados con el arte bizantino y sólo a finales del siglo XII (y en el Imperio hasta bien entrado el XIII) se suaviza esa influencia para conformarse las bases del gótico temprano.

La pintura gótica ofrece un compendio muy variado de técnicas y estilos diferentes que refuerzan la idea de que nos encontramos ante un panorama muy variado, pero enormemente

atractivo. La nota común a la vidriera, la miniatura, la pintura mural o sobre tabla e incluso el tapiz será el **naturalismo**.

Además de la expresión y el sentido narrativo de sus obras, la pintura gótica se interesa por **cuatro aspectos compositivos**: el dibujo, la luz, el color y el espacio; que se irán dominando progresivamente.

Respecto al dibujo, la línea se convierte en uno de los componentes principales al alcanzar cada vez más soltura y movilidad. El color confiere un carácter expresivo y simbólico sin precedentes. El concepto de luz, ligado a la divinidad, tendrá una marcada trascendencia que en pintura evolucionará de los dorados del siglo XIII a los efectos de luces y sombras y las diversas tonalidades que emergerán en el *Trecento* italiano.

Por último, se va a pasar de una despreocupación inicial por la representación del espacio a una preocupación marcada por la búsqueda de la perspectiva, hecho que se conseguiría a la vez que la conquista de la luz, lo que pondrá a la pintura en el camino hacia el Renacimiento.

3. La vidriera: simbolismo, técnica e iconografía

El muro que cierra la construcción gótica deja de ser un elemento estructural y por lo tanto es factible vaciarlo, multiplicando sus dimensiones y alojando en él vidrieras con programas de profundo contenido simbólico, que con su carácter translúcido y coloreado, transforman el espacio interior de la catedral, ofreciendo una luz irreal en un espacio trascendente y evocando a la divinidad. Las vidrieras góticas ofrecen una gran belleza desde el punto de vista estético y una riqueza iconográfica comparable al resto de las artes figurativas góticas.

A medida que su uso se extendía, la técnica (un proceso largo y complejo que conocemos por el *De diversis artibus* del monje Teófilo) se fue perfeccionando y enriqueciendo.

Sin embargo, aunque la vidriera es una de las grandes aportaciones del gótico, no está presente en toda Europa por igual, pues sólo predominará en la Île-de-France y en los lugares que siguieron su modelo constructivo.

Los primeros conjuntos de vidrieras góticas se encuentran en las catedrales de Le Mans y Poitiers, del siglo XII. Las de la cabecera de la iglesia de la Abadía de Saint-Denis son muy destacables por su riqueza iconográfica y su cromatismo, en este templo se realizó también el primero de los grandes rosetones del nuevo estilo *rayonnant*.



3.1 Chartres y la Sainte Chapelle

En la primera mitad del XIII se llevó a cabo un gran conjunto de vidrieras góticas en la **catedral de Chartres** que incluye un conjunto iconográfico de la *Glorificación de la Virgen* y otro de la *Glorificación de Cristo* en ambos lados del crucero, fechado hacia 1230.

Estas vidrieras mantienen el rico cromatismo propio del siglo XII (realizado con el contraste rojo-azul) y revelan ya algunas características del gótico lineal, aunque sin perder aún del todo el hieratismo románico.

El paso hacia delante se da en París, coincidiendo con el gótico radiante. La **capilla palatina de la Sainte-Chapelle** tiene un gran número de vidrieras con un programa iconográfico dedicado a la exaltación de la Pasión de Cristo. Sus 15 vidrieras se realizaron entre 1242 y 1248 y ofrecen un efecto de homogeneidad, a pesar de que se han reconocido hasta tres talleres participantes en su ejecución.

La influencia de los talleres de la Sainte-Chapelle se manifiesta en otras zonas de Francia aunque, conforme avanza el siglo XIII, este tipo de vidriera en el que prima el cromatismo frente a la figuración da paso a una más transparente y legible, como sucede en Tours.

El paso más importante se dará a comienzos del siglo XIV con el descubrimiento del amarillo de plata.



3.2 La vidriera en España: León

La mayor parte de los conjuntos vítreos del gótico español son obra de artistas extranjeros. Los más antiguos proceden del monasterio de las Huelgas y datan de entre 1200 y 1220, aunque finalmente sólo la catedral de León conserva un programa completo. Las de Toledo se realizaron muy tarde y las de Burgos se perdieron en su mayor parte en la Guerra de la Independencia, por lo que es difícil conocer el alcance de lo que se hizo.

En la **catedral de León** se desarrolla un complejo programa que en sus registros superiores representa a figuras de santos, apóstoles y profetas entre los que destaca la **Vidriera Real**, que alude a la legitimidad de las aspiraciones de Alfonso X al título de Emperador.

4. La pintura: el gótico lineal o franco-gótico

Conocemos como **gótico lineal o franco-gótico** al estilo pictórico que se desarrolla desde los inicios del siglo XIII hasta bien entrado el siglo XIV y que se caracteriza por la primacía de la línea frente al color.

El movimiento se logra a través de la gesticulación elegante que responde a un ambiente y gusto cortesano. Respecto a la interpretación de los temas, la pintura se impregna de un naturalismo ingenuo, cuyo resultado es un arte accesible, amable e idealizado. En la representación del espacio, se observa la pervivencia del uso de fondos neutros, si bien pronto se generaliza el uso de encuadramientos arquitectónicos.

5. La miniatura gótica y los libros de devoción durante el siglo XIII

Durante el siglo XIII se consolidó una nueva clientela de carácter intelectual y cortesano que hizo adquirir a la miniatura una nueva dimensión. Entre los nuevos libros el salterio no litúrgico se convirtió en el ejemplar de mayor éxito. Además, a partir de este momento fueron elaborados por talleres de profesionales laicos y no ya en los *scriptoria* de los monasterios.

Estilísticamente, la pintura y la miniatura gótica parten del *Estilo 1200*, y en su formación Inglaterra tuvo un papel protagonista, pues allí se habían reinterpretado los elementos

formales de tradición bizantina conjugándolos con las tradiciones propias. Este estilo, permitió alejar a la pintura de los esquemas abstractos románicos y crear imágenes de un mayor naturalismo y corporeidad.

En **Inglaterra** destacaron las escuelas de Canterbury y Winchester, con el *Maestro de la Hoja Morgan* como uno de los autores más importantes. Su influencia se trasladó pronto al norte de Francia, con el *Salterio de Ingeburge* (hacia 1200) como obra representativa por su suntuosidad, la elegancia de formas, la precisión del dibujo y la sutileza de la paleta, aunque con una evidente influencia bizantina.

5.1 El caso de Francia

Durante los primeros años del siglo XIII la miniatura francesa siguió claramente vinculada a los modelos ingleses, aunque pronto se consolidó un estilo propio característico por su vinculación a la arquitectura y las vidrieras. En la paleta priman los verdes, azules y rosas y el movimiento de los personajes se aleja del hieratismo precedente.

Destaca la *Biblia de San Luis* conservada en Toledo, probablemente un regalo del monarca francés al castellano. El *Salterio de Blanca de Castilla* muestra por su parte composiciones de colores planos dentro de círculos de clara influencia del arte de las vidrieras (al igual que la anterior Biblia).

En la *Biblia Maciejowski* se trata a las figuras en un sentido más amplio y monumental. El famoso *Salterio de San Luis*, realizado entre 1235 y 1270 se coloca en el punto culminante de este estilo, fijando la forma casi definitiva del libro medieval, con sus figuras enmarcadas en arquitecturas y de canon alargado.



A finales de siglo trabajó el *Maestro Honoré*, que realizó el *Breviario de Felipe el Hermoso* y la *Somme le Roy*, donde se usan unos colores no tan planos sino mucho más sutiles y variados, hasta el punto de que en los ropajes se observa la sustitución de la línea por el color.

5.2 La miniatura en Inglaterra y España

Durante el siglo XIII, **Inglaterra** experimentó una apertura hacia el arte gótico que se tradujo al ámbito de la miniatura. Aunque la influencia francesa se sintió sobre la arraigada tradición bizantina, existieron diferencias en la producción, pues si en Francia sólo destacaba el taller laico de París, en Inglaterra confluyeron numerosos centros religiosos y laicos que nos impiden hablar de una unidad formal tan acusada como en el país gallo.

De gran interés es la obra de *Matthieu Paris*, con reminiscencias del *Estilo 1200*, pero con un gran naturalismo y expresividad en los rostros. Su huella se lee en la *Virgen con el Niño de la Catedral de Colchester* y el *Apocalipsis del Trinity College*.

En **España** la mayor parte del siglo XIII se caracteriza por una producción conservadora, pues sólo con la llegada al trono de Alfonso X se inició la transformación, con obras como las *Cantigas de Santa María*, de influencia francesa, pero también italiana e islámica, lo que la convierte en una de las más originales de la miniatura medieval.

6. El desarrollo de la pintura durante el siglo XIV. Hacia el Gótico internacional

Francia

La línea del Maestro Honoré fue seguida por, entre otros, **Jean Pucelle** (+1336), a quien se atribuye el *Breviario de Belleville*, pero sobre todo el *Libro de Horas de Jeanne d'Évreux*. Este último muestra intentos por ir hacia lo tridimensional (escena de la Anunciación) y además destaca por su uso de la grisalla.



Pucelle fue a su vez imitado, como reflejan las *Pequeñas Horas del Duque de Berry* o las *Horas de Juan de Saboya* pues, los libros de horas sustituyeron durante el siglo XIV al salterio como libros de devoción, mostrando un evidente carácter como objeto de lujo.

En la segunda mitad del siglo XIV, cuando París afianza su posición como centro creador, también se observa una reacción al estilo amable de Pucelle al buscarse una imitación más realista del mundo contemporáneo. En esta época destaca el **Maestro del Paramento de Narbona**, obra realizada en grisalla y encargada por Carlos V y fechable en torno a 1371, siendo en realidad un ornamento de altar que representa el tema de la Crucifixión y otras escenas bíblicas además de la escena típica de la *Iglesia* y la *Sinagoga*. Este iluminador también realizó las *Muy Bellas Horas del Duque de Berry*.

El interés por captar la realidad dio origen al **retrato**, como nos consta en el caso del *Retrato de Juan el Bueno*, donde aparece el por entonces duque de Normandía (luego rey) de perfil y con aspecto joven.

El arte de Aviñón

Desde 1303 corte papal, esta ciudad francesa representó el foco más importante de recepción de la corriente italiana, con la presencia de pintores de la talla de Simone Martini o Matteo Giovannetti y que, a diferencia de los parisinos, trabajaron en la decoración mural de las salas palaciegas de Aviñón.

Del primero destacan las *Sinopias de la portada de Notre-Dame-des-Doms* y la tablita con la *Sagrada Familia* (que contiene el germen del *gótico internacional*). De Giovanetti destaca la decoración de la *Gran Sala de Audiencias* y de la *capilla de San Marcial*.



Imperio e Inglaterra

Durante el siglo XIV **Inglaterra** se compromete con la pintura de caballete, cuyo mejor ejemplo está en el *Retablo de la Vida de la Virgen* del Museo de Cluny, con figuras similares a las de la miniatura.

En el **Imperio** destacan las corrientes de la zona de Colonia, de influencia inglesa, mientras que en Austria se evidencia el conocimiento de la pintura italiana.

7. La pintura italiana de los siglos XIII y XIV: el *Trecento* y sus principales escuelas

1. La pintura italiana del *Duecento*: la influencia bizantina
2. El *Trecento*: un nuevo estilo en la Europa Gótica
 - 2.1 Cimabue y las raíces del *Trecento*
 - 2.2 La escuela toscana: Giotto y sus seguidores
 - 2.3 La escuela de Siena: Duccio, Simone Martini y los hermanos Lorenzetti
3. La proyección del *Trecento* en España

1. La pintura italiana del *Duecento*: la influencia bizantina

De la mano de la renovación espiritual promovida por franciscanos y dominicos se produce toda una serie de obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas con una **nueva y rica iconografía** que tendrá una importante repercusión en toda Europa a lo largo del siglo XIV.

Las tradicionales *Maiestas Domini* se sustituyen por las *Maiestas Sanctorum*, que narran la vida de los santos y decoran las capillas privadas en los templos. La Virgen deja de ser trono de Dios para convertirse en Madre y figura intermediaria entre Dios y los hombres. La *Virgen Elousa* bizantina que muestra a madre e hijo amorosamente se adapta al gusto occidental con gran éxito. Y en esta tendencia a humanizar a los personajes sagrados aparece la imagen del Cristo doloroso, con un expresionismo impensable en el románico.

Este **naturalismo** viene determinado, como ya hemos señalado, por la Escolástica y Santo Tomás de Aquino, para quien a través de la sistemática exploración de la naturaleza creada por Dios se puede llegar al conocimiento de algunas verdades.

De forma paralela al *gótico lineal* francés surge en Italia la pintura del *Duecento*, característica por su **influencia bizantina**, que se



manifiesta en los focos de Sicilia y Venecia y que influye a su vez en Roma, sentando las bases de lo que será la pintura del *Trecento*.

En este ambiente profundamente marcado por lo bizantino se configuran dos maneras de pintar que constituyen más tarde las dos tendencias pictóricas del *Trecento* y enlazan con el Renacimiento:

- la *maniera greca*, con desarrollo en Toscana y estética fiel a la bizantina, de la que derivará el arte amable y evasivo de la *Escuela de Siena* en el *Trecento*.

- la *maniera italo-bizantina*, que aunque parte también de Bizancio, busca la humanización y el naturalismo y se proyectará en la *Escuela de Florencia* en el *Trecento* con nuevos elementos técnicos revolucionarios.

Roma es uno de los focos más importantes del *Duecento* debido a su escuela de mosaístas. Jacopo Torriti muestra su *maniera greca* en los mosaicos de los ábsides de *San Juan de Letrán* (1292) y *Santa Maria la Maggiore* (1296, de cierto naturalismo).

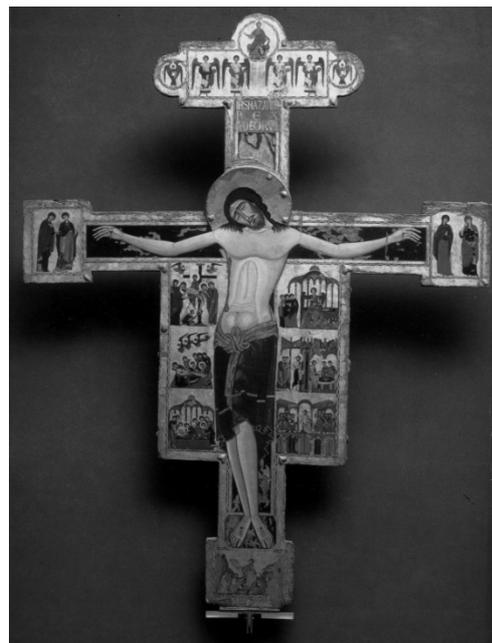
Más famoso fue Pietro Cavallini por su *Coronación de la Virgen* de Santa Maria in Trastevere, donde hay un naturalismo más acusado y una preocupación por el espacio, aunque persiste el típico fondo dorado bizantino. Más destacadas son las pinturas al fresco de *Santa Cecilia in Trastevere* (1293), entre las que destaca el *Juicio Final*, con uso del claroscuro. Cuando la corte papal abandone Roma en 1308, se trasladará a Nápoles¹.

Sin embargo, es en la **Toscana** del siglo XIII donde se prepara la gran renovación pictórica del *Trecento*, como demuestran los crucifijos toscanos, que evidencian el cambio estético e iconográfico.

Son Cristos procesionales de gran tamaño, recortados sobre tabla y con ensanchamientos laterales que permiten el desarrollo de escenas secundarias y que se deben en buena parte al pensamiento franciscano.

El artista más representativo de esta corriente es Giunta Pisano cuyo *Cristo* para la Iglesia de Santo Domenico de Bolonia (1263) presenta ya la iconografía del Cristo muerto, aunque se conserva parcialmente.

En Toscana se pintan también tablas a modo de retablos en las que se narra la vida de los santos en los laterales, presidiendo la figura del mismo la parte central. Así lo vemos en el *San Francesco* de la iglesia de Pescia, o en las obras de Margaritone d'Arezzo, aunque es más conocido por su *Frontal de la Virgen con Niño*. Otro maestro florentino destacable es Coppo di Marcovaldo.



2. El *Trecento*: un nuevo estilo en la Europa Gótica

Con el siglo XIV el foco de atención de la pintura gótica se desplaza de Francia a Italia, que pasa a ser el centro artístico y cultural de Europa. La pintura del *Trecento* presenta dos escuelas:

¹ En la página anterior, *Presentación en el templo* de Cavallini en *Santa Maria delle Grazie*, Milán.

- la Escuela de Florencia encabezada por Giotto y que rompe con la tradición bizantina con un arte duro, monumental y con sentido volumétrico y teatral que abrirá el camino al Renacimiento

- la Escuela de Siena, muy ligada a la tradición bizantina y que tiene como máximo exponente a Simone Martini. Es un arte más suave, amable e idealizado en el que se valora la belleza de líneas y la combinación de colores

La **principal aportación del Trecento** es la utilización de nuevos recursos técnicos como la preocupación por el espacio que conduce progresivamente al desarrollo de la perspectiva. Hay también una preocupación por la figura, con el estudio por el volumen y la gestualidad. Los dorados se van poco a poco abandonando a medida que cambia la utilización de la luz y se desarrollan las gradaciones cromáticas.

2.1 Cimabue y las raíces del Trecento

Cenni di Peppo, detto Cimabue, se convierte en la figura puente entre el *Duecento* y la *Escuela florentina del Trecento*. Nacido hacia 1240, en sus comienzos realizó crucifijos a la manera toscana como el de la iglesia de Santo Domingo de Arezzo o el de la Santa Croce florentina, entre los que destaca este último por su gran realismo y su juego de luces y sombras que le dan una gran expresividad.

También realizó representaciones marianas como su *Madonna con el Niño rodeada de ángeles* y *San Francisco* en la Iglesia inferior de Asís. El clásico tema de la *Maestà* está presente la *Virgen con el Niño* de los Uffizi, en el que destaca el trono como elemento arquitectónico y los ángeles como generadores del espacio.

La influencia bizantina que demuestra el hieratismo, la geometrización y los paños esquemáticos es destacable, pero Cimabue introduce ya elementos de realismo en las expresiones y la luz que avanzan la pintura posterior.

2.2 La escuela toscana: Giotto y sus seguidores

Continuando lo iniciado por Cimabue, **Giotto di Bondone** rompe de forma definitiva con la *maniera greca*. Es el primero que copia de la naturaleza, con un gran dominio del dibujo y el uso de la luz y con una preocupación constante por el espacio, hasta el punto de lograr ciertas perspectivas.

Sus figuras ofrecen un canon macizo, con un cierto monumentalismo, rostros ovoides y ojos rasgados que evidencian un detenido estudio de la gestualidad y que dan a sus pinturas un aspecto muy vivo e incluso un marcado carácter dramático.

Aparte de la leyenda de la oveja, sabemos que entre 1293 y 1300 Giotto colabora con Cimabue y otros artistas en los frescos de la iglesia alta de San Francisco de Asís, y donde se destaca ya por sus escenas y la fuerza expresiva que otorga a San Francisco (como en la *Expulsión de los demonios de Arezzo*).

Su obra maestra es la Capilla Scrovegni de Padua, pintada entre 1303 y 1305 con una mezcla de



pintura al temple. En tres registros superpuestos realizó treinta y ocho escenas del Evangelio, entre las que destacan el *Abrazo ante la Puerta Dorada* o la *Crucifixión*.

En este lugar Giotto expresa el naturalismo, el espacio y la luz, la armonía cromática y la expresividad de sus personajes que caracterizan a su pintura. El dramatismo de sus escenas se observa muy bien en *Llanto sobre Cristo muerto*.



Tras su estancia en Padua, Giotto regresa a Florencia para trabajar en la iglesia de la Santa Croce. En la *Capilla Bardi* aborda el tema de San Francisco, aunque de forma más sintética y abstracta. En la *Capilla Peruzzi* dedica frescos a San Juan Evangelista y San Juan Bautista.

También realizó temas marianos como su célebre *Virgen con Niño y santos* de los Uffizi. Más tarde se trasladará

a Nápoles y Roma, época de la que sin embargo sólo queda un tríptico. En 1334 regresará a Florencia para trabajar en el campanile, que no verá acabado pues fallecerá en 1337.

Su figura agrupará sin embargo a un gran número de seguidores, de entre los que destaca **Taddeo Gaddi**, quien se interesó por las arquitecturas, los efectos lumínicos y trazóbellos escorzos en sus figuras, como vemos en las escenas de la vida de la Virgen de la *Capilla Brancacci* en la Santa Croce.

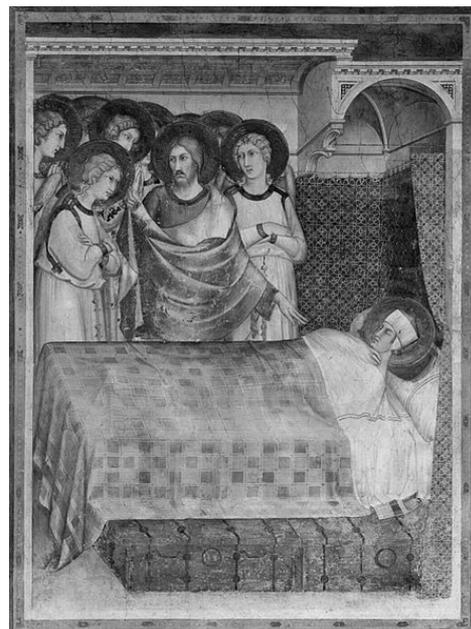
Bernardo Daddi destaca por su *Políptico* de los Uffizi y **Andrea Orcagna** por el *Políptico de la Capilla Strozzi* (Santa Maria Novella). También en la *Capilla de los Españoles* de esta iglesia trabajó **Andrea da Firenze**.

2.3 La escuela de Siena: Duccio, Simone Martini y los hermanos Lorenzetti

Esta escuela se inicia con **Duccio Bouninsegna**, perteneciente a una generación intermedia entre Cimabue y Giotto, pues nació en torno a 1260. A excepción de la *Madonna Rucellaj* para Santa Maria Novella, toda su producción tuvo lugar en Siena.

La *Maestà* de la catedral sienesa, de azarosa vida e incompleta, ofrece una composición con la Virgen entronizada y rodeada por santos y ángeles, con los cuatro patronos de la ciudad en primer plano. En el reverso aparecerían diversas escenas tratando la vida de Cristo. En esta obra Duccio muestra su preocupación por la línea y el espacio, pero también por el color.

Simone Martini nace en Siena en 1284 y fallece en Aviñón en 1344. Continuó el arte de Duccio y llevó a la escuela sienesa a su esplendor. Su primera obra conocida es una *Maestà* realizada para el Palacio Público de Siena y en la que, aunque se reconoce la

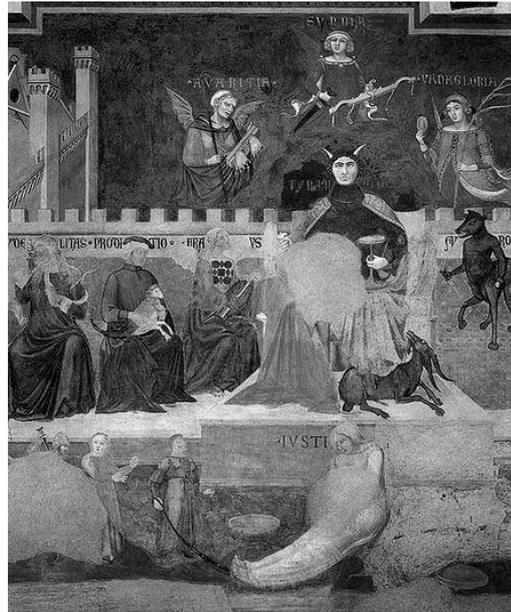


deuda con Duccio, hay un tratamiento de los personajes con carácter cortesano y rostros idealizados.

Martini trabajaría en varias ciudades, destacando la tabla de San Luis de Tolosa de Nápoles y los frescos de la Capilla de San Martín en el templo de Asís, un ciclo de diez episodios. En 1328 sabemos que vuelve a intervenir en el Palacio Público de Siena, con el Retrato ecuestre de Guidoriccio da Fogliano, que anticipa el retrato ecuestre renacentista.

Junto a Lipo Memmi ejecuta al temple su célebre Anunciación, en el que la Virgen refleja la ternura y el idealismo propios de la escuela sienesa, aunque incluye la novedad iconográfica gótica de representar al Arcángel arrodillado.

En Aviñón se conserva parte de su obra, aunque en mal estado como la Portada de Notre-Dame des Doms y la pequeña tabla de la Sagrada Familia.



Los **hermanos Lorenzetti** continúan el estilo de Martini y crean una escuela con proyección en el Renacimiento. De Pietro se conserva la Anunciación del Políptico de Arezzo y el ciclo en Asís de la Pasión de Cristo, que no se entienden sin valorar la influencia de Giotto.

Ambrogio se formó con su hermano mayor y más tarde en Florencia, de donde se entiende su preocupación por el espacio. Se encargó de la decoración de la Sala de la Paz del Palacio sienés, donde destaca su Alegoría sobre el Buen y el Mal Gobierno o Efectos del Buen Gobierno sobre el campo.

3. La proyección del Trecento en España

La influencia italiana se introduce en España en el primer cuarto del siglo XIV, incrementándose posteriormente. Las primeras manifestaciones de esta influencia están en **Baleares**, donde trabajaron artistas italianos como los que realizaron el Códice de los Privilegios, con elementos que remiten a Duccio y a Giotto.



En **Cataluña** se considera a los Bassa (padre e hijo) como los introductores de las influencias italianas. Ferrer Bassa, de temperamento artístico dramático, destaca por su Capilla de San Miguel en el Monasterio de Pedralbes, con 22 composiciones al óleo con escenas de la vida de Cristo y los Santos, entre las que destaca una Maestà que evidencia la doble influencia florentina y sienesa que será constante en Cataluña (esta última algo más acusada).

En cuanto a Arnau Bassa, su obra más destacada es sin embargo el Retablo de San Marcos, de gran colorido, sensibilidad, sentido narrativo e interés por las arquitecturas.

Destorrents y los Serra se convierten a la muerte de los Bassa en los principales representantes de escuela



catalana. Ramón Destorrents realizó el *Retablo de la Almudaina* en el que destaca la tabla central con *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*.

La familia de los Serra representa la influencia sienesa en Barcelona y su extensión por la Corona de Aragón en la segunda mitad del siglo XIV, destacando por sus retablos de carácter narrativo e iconografías de los Evangelios apócrifos.

A Francesc Serra se le atribuye tradicionalmente el *Retablo de Sixena*, a Jaume el *Retablo del Santo Sepulcro* y el *Retablo de Gualter*. A Pere Serra le corresponde el *Retablo del Espíritu Santo*, un auténtico compendio de iconografía medieval.

Durante la segunda mitad del siglo XIV llegan a Aragón nuevas influencias italianas a través de

Aviñón y del intercambio de artistas, que finalmente se extienden a Valencia, el último reino en recibirlas.

En **Castilla** encontramos un importante taller pictórico en torno a la catedral de Toledo y su *Capilla de San Blas*, de entre cuyos artistas destaca el Maestro Rodríguez de Toledo.



8. La pintura del siglo XV: el Gótico internacional y la pintura flamenca

1. Introducción
2. El gótico internacional y su desarrollo en Europa
3. La pintura flamenca
 - 3.1 Los Países Bajos, centro de un nuevo sistema de representación
 - 3.2 La formación del modelo flamenco. El Maestro de Flemale, Jan van Eyck y Roger van der Weyden
 - 3.3 Otros pintores flamencos
4. La difusión del modelo flamenco en Europa

1. Introducción

En los albores del siglo XV una profunda crisis afecta a Europa pero, a pesar de todo, este periodo de miseria y de crisis se convirtió en el ámbito de las artes plásticas en uno de los más importantes de la historia del arte.

2. El gótico internacional y su desarrollo en Europa

Con los términos de *gótico internacional*, *estilo cortesano* o, simplemente *arte 1400*, nos referimos a un tipo de pintura que se desarrolla en Europa aproximadamente entre 1380 y mediados del siglo XV, si bien en la mayor parte de lugares no supera la tercera década.

Esta pintura está muy ligada al auge de las cortes europeas y tiene como objetivo agradar a una clientela que se deleita en lo exquisito y lo fantástico. Es por ello que no extraña que el término se haya extendido a otras manifestaciones artísticas relacionadas con el medio cortesano como la tapicería, la escultura o la decoración arquitectónica.

La pintura del gótico internacional muestra un grado de cohesión y una unidad sin precedentes, probablemente como resultado de la actividad política y cortesana de sus promotores (hay que recordar que la pintura y la miniatura eran objeto frecuente de regalo).

Estilísticamente, se caracteriza por un dibujo delicado y expresivo, por una tendencia a la curva y el arabesco en el movimiento de los personajes y sus ropajes, y por el uso de colores brillantes que buscan armonías llamativas, mientras que la línea disminuye en importancia.

Merece ser tenido en cuenta el tema de la espacialidad pues, aunque no todos los pintores se preocuparon por el tema, determinadas pinturas y miniaturas mostrarán hacia 1400 soluciones incluso por encima de las italianas. En cualquier caso existe un interés común por los elementos arquitectónicos o paisajísticos en las escenas.

Es difícil precisar en qué momento surge el gótico internacional, pero las opiniones dan importancia a la corte de Aviñón, donde confluyeron la escuela sienesa y el modelo francés lineal.

Alaian Erlande señala un aspecto fundamental que a su juicio caracteriza al estilo: mientras que anteriormente se había buscado representar con fidelidad los rasgos de cada personaje, ahora se renuncia a ello, presentándolos siempre jóvenes y bellos. **Sociológicamente**, este arte sería por tanto el reflejo de una clase social que se refugia en el lujo y el placer. Parece que este arte, más allá de su función, se apreciaba por el goce que proporcionaba.

La **miniatura** tiene un papel excepcional dentro del gótico internacional, con los *libros de horas* como libro de devoción que sustituye definitivamente a los salterios y cuyo aprecio derivaría incluso en su coleccionismo.

Estas obras contenían oraciones para cada hora del día, con apartados dedicados a la Virgen, los Santos, la Pasión, los Difuntos... que estaban rodeados por miniaturas. Era frecuente incluir un calendario al principio y, generalmente, eran de pequeño tamaño.

Respecto a los **centros de producción** se mantuvieron París y Dijon como focos de primer orden, pero también Bohemia y Hamburgo, además de Milán, Cataluña e Inglaterra.

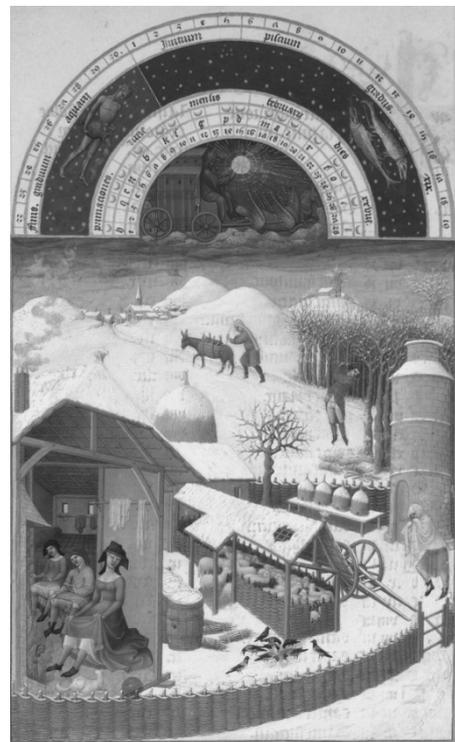
Francia

Entre los príncipes franceses, el duque **Jean de Berry** destacó como gran mecenas artístico y coleccionista de libros miniados. Además de las *Muy Bellas Horas* (Maestro del Paramento de Narbona), también encargó la realización de *Las Grandes Horas del duque de Berry*, en este caso a Jaquemard de Hesdin,

aunque sólo se conserva una sola hora atribuible a este libro. Sin embargo, el estilo de Hesdin se puede apreciar también en *Las Muy Bellas Horas de Notre-Dame*.

El duque también contó entre sus maestros a los hermanos Jean, Herman y Paul Limbourg, quienes ya habían trabajado antes en Borgoña realizando una *Muy Bella y Notable Biblia*. Para el duque realizaron las *Pequeñas Horas del duque de Berry* y especialmente en *Las Muy Bellas Horas* y *Las Muy Ricas Horas*.

En esta última obra podemos reconocer las más importantes novedades que introducen en la miniatura: el calendario acompañado de un zodiaco y con escenas propias de cada mes y unas miniaturas concebidas como cuadros abiertos al mundo donde se hace evidente la preocupación por la perspectiva y el conocimiento de la pintura mural italiana.



En **París** la actividad artística continuó siendo muy intensa, dándose cita la influencia nórdica y meridional, que se conjugaba con una arraigada tradición. Debemos mencionar a tres maestros:

- el Maestro de Boucicaut realizó el *Libro de Horas de Boucicaut*, donde se aprecia el interés por dar profundidad a las escenas, como se aprecia en la miniatura de *La Huida a Egipto*, con una gran importancia de la luz.
- el Maestro de Bedford destaca por su *Libro de caza del Gastón Phébus*, con un interés por la representación de la naturaleza, aunque muy idealizada
- por su parte el Maestro de Rohan rechaza la espacialidad y pone el acento en la expresividad. En *Las Grandes Horas de Rohan* se subraya una visión patética y sublime, y se retoma el uso de fondos abstractos.

En **Dijon** la corte de Felipe el Atrevido no desatendió la producción de libros miniados, aunque destaca más la pintura sobre tabla. Destaca Melchior Broederlam, con su *Retablo de la Cartuja de Champmol*, en el que destaca el panel de la Anunciación y la Visitación y donde se hace patente la relación con el *Trecento* en las construcciones y en los paisajes.

El Imperio

Bohemia se consolida como gran centro artístico hasta el cambio de siglo. Entre los pintores a destacar están el Maestro del Retablo de Trebón (1380) y Jean de Streda, autor del *Liber Viaticus*, donde demuestra una mayor asimilación de las formas francesas e italianas. Sin embargo las obras más importantes las impulsa el *scriptorium real* de Wenceslao, como demuestra la *Bula de Oro de Carlos IV*.

En torno a 1400 el foco artístico se desplaza a **Hamburgo**. Allí trabaja el Maestro Beltrám, del que destaca su *Retablo de Grabow*, con influencias sienesas pero todavía reminiscencias como los fondos dorados y las proporciones robustas. Más éxito tuvo el arte flexible del Maestro de Francke, autor del *Retablo de Santa Bárbara*. En el *Retablo de Wildungen* de Conrad de Soest se denota monumentalidad y un gusto por el arabesco y la elegancia.

En la **región del Alto Rin**, alrededor de Colonia, se desarrolla una pintura de gusto suave y encantador que tiene su mejor exponente en el *Paraíso de Francfort*.

España

Es imposible hablar de un gótico internacional generalizado, pues en Castilla fue muy escaso.

El primer gran foco es el de **Barcelona** pues, tras la etapa de asimilación de Destorrents y Melec, el gótico internacional se afirma sin vacilación en la pintura de Luis Borrás y sus *Retablo de San Pedro de Tarrasa* o *de Santa Clara*. Fue sin embargo Bernat Martorel el que mejor interpretó los modelos franceses. De su extensa producción destaca su *San Jorge*.

Valencia se convirtió en un segundo centro de relevancia. De Marçal de Sax conservamos su *Duda de San Tomás*. Por su parte Gerardo Starnina, un florentino a caballo entre el gótico internacional y el renacimiento, participó en el *Retablo de Fray Bonifacio Ferrer*. El tercer gran maestro de esta etapa inicial sería Pere Nicolau.



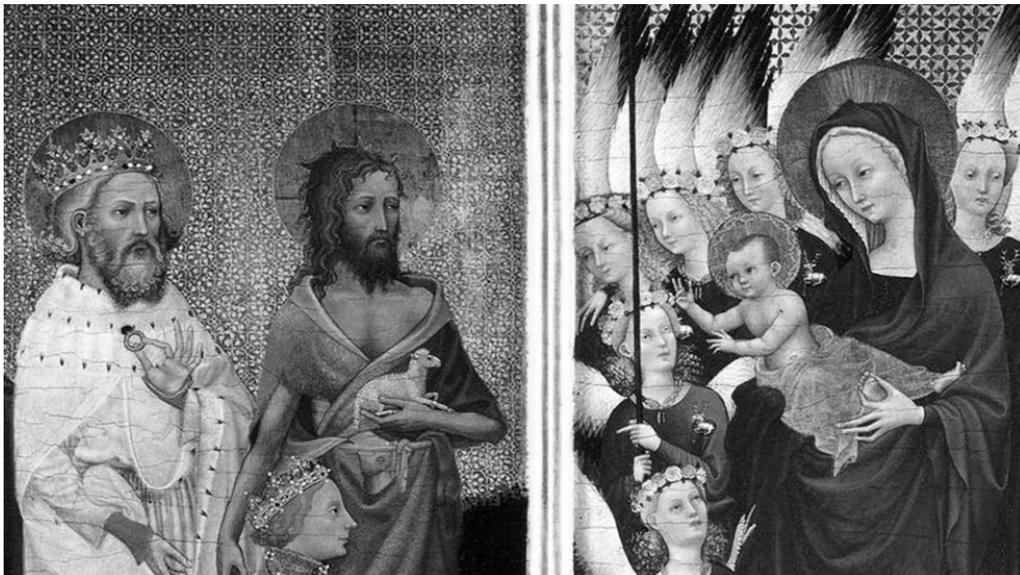
Italia

Tras las grandes aportaciones del *Trecento* asistimos a finales de siglo a una renovación de la pintura gótica internacional, también en ámbitos cortesanos, tal y como ocurre en **Milán**, donde los Visconti encargan un *Libro de Horas*.

Pero también en **Florenia**, donde sobresale Lorenzo Monaco por su *Adoración de los Reyes Magos*. Además de estos artistas existen otros tantos cuya obra oscila entre el gótico internacional y el renacimiento.

Inglaterra

En Inglaterra se conservan pocos testimonios de la pintura del gótico internacional, siendo el más importante y singular el *Díptico de Wilton*, que destaca por la sutileza de sus colores y la precisión en los detalles. El autor, desconocido, debía conocer bien el arte francés y bohemio.



3. La pintura flamenca

3.1 Los Países Bajos, centro de un nuevo sistema de representación

Mientras que a comienzos del siglo XV se prolongan las formas del gótico internacional en casi toda Europa, en los Países Bajos asistimos a una recuperación del naturalismo nórdico que cristaliza en una extraordinaria escuela de pintura.

El camino que emprende la pintura flamenca se corresponde con la corriente filosófica del *nominalismo*, que hace que la realidad se convierta en el único medio disponible para llegar al conocimiento, abriendo así una importante vía hacia el naturalismo. Los **cambios que posibilitan esta evolución** provienen también de la esfera social, pues el desarrollo de la *burguesía* convirtió a este sector en el principal cliente de los pintores.

Un segundo aspecto a destacar es la vigencia y fortaleza que adquirió la organización de los pintores en *gremios*, en cuyos talleres se enseñaban los secretos del arte pictórico siguiendo unos rígidos sistemas de producción y aprendizaje.

Gracias a este perfeccionamiento técnico y al virtuosismo de su ejecución, los pintores flamencos pudieron **representar la realidad** en su múltiple diversidad, atendiendo al espacio tridimensional, la luz, la calidad de unos objetos y unos hombres que se mueven dentro de un

espacio real. La línea se disuelve y la figura adquiere corporeidad mediante la gradación del color y la hábil utilización de los elementos lumínicos.

Respecto a la **temática**, continúa siendo preferentemente religiosa, aunque en ocasiones hay escenas en interiores domésticos. Por otra parte se desarrolla el género del retrato, al que incorporan paisajes urbanos o naturales a través de puertas y ventanas.

El pequeño formato y el detallismo en la representación vinculan a estos pintores con la tradición miniaturista.

3.2 La formación del modelo flamenco

El camino emprendido por la pintura flamenca tiene como principales protagonistas a tres pintores que, a pesar de las diferencias entre sí, denotan una misma voluntad por representar la realidad.

Maestro de Flemma

La historiografía le identifica con Robert Campín (1378-1444), del que sabemos que trabajó en Tournai y fue maestro de van der Weyden y de Daret. Ya en sus obras más antiguas como La Virgen con el Niño, la Verónica y la Trinidad destaca una figura humana tridimensional, la perspectiva y la preocupación por los detalles de la vida cotidiana.

Su Natividad de Dijon refleja la influencia de

miniaturas como Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry. En la Virgen con el Niño se refleja un interior de una casa burguesa al uso, aunque tiene un lenguaje simbólico similar al que usará después van Eyck: la cesta alude al nimbo sagrado, la copa al cáliz del futuro sacrificio y el libro abierto a las profecías.



El Tríptico de Merode es probablemente su obra más famosa. Estilísticamente, se aprecian algunos elementos típicos de la pintura de este autor: la caracterización de los personajes, de aspecto plano y cara ancha, o los pliegues zigzagueantes y redondeados de los vestidos.

Entre sus obras más bellas se encuentra también el conocido como Retrato de Santa Bárbara.

Jan van Eyck

Junto al anterior maestro, las mayores novedades del estilo flamenco se dieron cita en la personalidad de Jan van Eyck, quien ya en vida tuvo un gran reconocimiento (c.1390-1441).

Más allá de su exquisita técnica, su imaginación compositiva o su capacidad para el retrato, destaca por la complejidad intelectual de sus obras, en las que parece complacerse en el uso de un lenguaje de símbolos y metáforas de difícil lectura.

El Políptico del Cordero de la catedral de San Bavón de Gante es su primera obra conocida. En la parte exterior aparecen los comitentes arrodillados junto a San Juan Bautista y San Juan Evangelista, representados como estatuas en grisalla; más arriba aparece una Anunciación y sobre ellos dos profetas y dos sibilas.

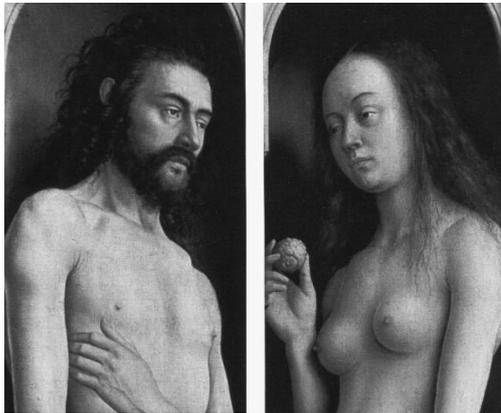
Al abrir las tablas destaca el tema central de la Adoración del Cordero y, más arriba, una Deesis. A los lados, grupos de ángeles y en los extremos, muy naturalistas, las figuras de Adán y Eva.

En 1443 realizó El matrimonio Arnolfini, un retrato de boda que esconde toda una representación simbólica del sacramento del matrimonio.

Los retratos de van Eyck se caracterizan por su extremado naturalismo, pues jamás mejora el modelo, como se ve en Hombre con el turbante rojo, Retrato del cardenal Albergati o La Virgen del canónigo Georg van der Paele. En esta última se aprecian la



calidad de los ropajes, plasmados con un brillo y plasticidad inimitables y donde también aparecen alusiones simbólicas.



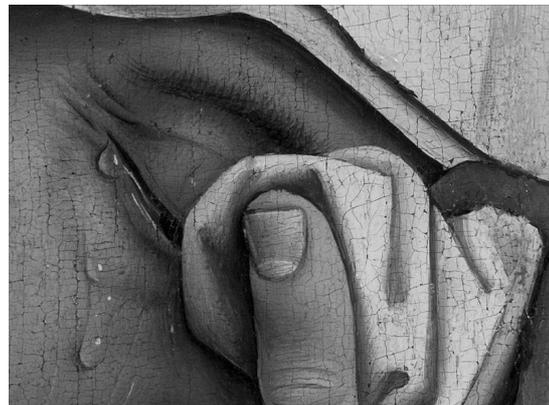
La Virgen del Canciller Rolin es el exponente más claro de este tipo de retrato inserto en una escena religiosa. La representación es muy osada, pues lo mundano y lo divino se dan cita en un mismo espacio. En un plano intermedio se encuentra un jardín interior y, en último plano un enigmático paisaje. Como en el caso de La Virgen del canónigo, el simbolismo hace referencia a la redención.

Roger van der Weyden

Perteneciente a una generación más joven que los anteriores, sabemos que trabajó junto a Robert Campín, alcanzando a ser un pintor muy reconocido en su tiempo y cuyos modelos alcanzarían gran difusión. A diferencia de van Eyck, su arte es menos intelectual y más emotivo pues, como dijo Panofsky fue "*más desnudo en lo físico y más rico en lo espiritual*".

En el Tríptico de la Anunciación denota claramente su vinculación con Campín. Destaca también su Tríptico de Sta. Columba o la Sacra Conversazione, aunque una de las obras que causó más admiración fue su Descendimiento (Museo del Prado), encargado por el gremio de ballesteros de Lovaina para su capilla particular y que pasó en tiempos de Felipe II a las colecciones de El Escorial.

La composición, extremadamente cuidada, está ocupada por figuras a la manera de esculturas policromadas sobre un fondo monocromo pero que tienen una gran emotividad y realismo. La gesticulación y la expresividad de los rostros dotan a la escena de un profundo dramatismo.



3.3 Otros pintores flamencos

Entre los artistas que denotan la influencia de Weyden debemos mencionar a **Thierry Bouts**. Su *Visitación de Nuestra Señora* es una de las obras más tempranas. El *Políptico del Sacramento* es una pintura ambiciosa que evidencia su gran técnica pero también un estilo duro y algo inexpresivo. El *Díptico del Juicio del emperador Otón* responde a una tipología de cuadros que debían ser típicos de los espacios en los que se administraba justicia.

De una generación más joven fue **Hans Memling**, quien probablemente trabajó junto a Weyden. Su pintura tiene un tono amable y suave que domina hasta las escenas dramáticas. Destaca la *Virgen con el Niño del Díptico de Nieuwenhowe*, el *Tríptico de Carlos V*, *El relicario de Santa Úrsula* o *Betsabé saliendo del baño*, una excusa para representar un desnudo.

Hugo van der Goes fue el contrapunto a Memling. De personalidad inestable, estilísticamente se mostró innovador en su concepción de la luz y en su visión monumental. Sus figuras tienen una extraña tensión, que se acusa aún más por la paleta de tonalidades agrias usadas, como se observa en sus dos obras más importantes: *La Muerte de la Virgen* y el *Tríptico Portinari*, encargado por el representante de los Medici en Brujas.

En **Justo de Gante** y en **Gerard David**, otros artistas destacados de esta segunda generación, se observa una pérdida de vitalidad e imaginación que pone el punto final a esta escuela tan destacada, de la que sólo algunos artistas como **El Bosco** lograron escapar, cuya obra es, según Panofsky, "una isla" en la corriente de tradición que aquí se intenta mostrar.



4. La difusión del modelo flamenco en Europa

De la misma forma que había ocurrido con el modelo francés del siglo XIII, la pintura flamenca tendría una gran difusión en Europa durante la segunda mitad del siglo XV.

En **Francia** destacan dos figuras. **Jean Fouquet**, formado como miniaturista, viajó a Italia e incorporó elementos espaciales renacentistas. Sin duda, su obra más conocida es el *Díptico de Melun*, en el que se representa además de al comitente a una extraña *Virgen con el niño* de equívoco erotismo. **Bartolomé van Eyck** es considerado el autor del *Tríptico de la Anunciación*.



En **Provenza** destaca **Nicolás Froment** y su *Tríptico de la Zarza Ardiente*, además de **Enguerrand Quarton**, autor de la *Piedad de Aviñón*.

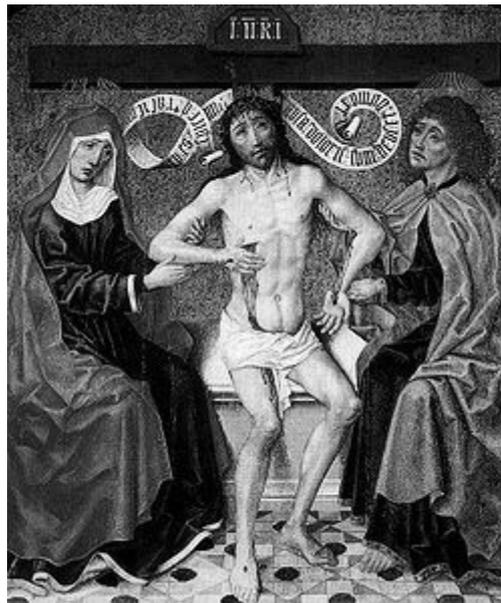
En el **Imperio**, Bohemia pierde protagonismo, que se desplaza a otros centros. La influencia de la pintura francesa se deja ver con cierto retraso, pero adquirirá una

notable importancia, destacando Conrado Witz y su *Pesca milagrosa* del Retablo de Ginebra.

En la **Península Ibérica**, Cataluña pierde importancia y tanto en Valencia como en Castilla se recibe mejor la influencia flamenca. En Valencia la introduce Lluís Dalmau, hasta el punto que en su *Retablo dels Consellers* recupera fragmentos exactos del *Políptico de Gante*.

En Aragón destaca Bartolomé Bermejo, con su *Santo Domingo de Silos* o el *Retablo de la Virgen de Montserrat*.

En Castilla destaca el foco burgalés, donde trabaja junto a Gil de Siloé, Diego de la Cruz, autor de la *Epifanía de la catedral de Burgos*. Otro centro estuvo en Salamanca, donde destacaría por su extensa producción Fernando Gallego y su *Retablo de San Lorenzo de Toro*.



9. El arte hispano-musulmán. Las invasiones africanas y el arte del Reino nazarita

1. Las invasiones de los grandes pueblos
2. Los almorávides: las grandes mezquitas de Argel, Tremecén y Fez
3. Los almohades: las mezquitas de Tinmal, Kutubiyya y Sevilla
 - 3.1 Los alminares almohades
 - 3.2 El Alcázar de Sevilla y la Torre del Oro
4. Las artes suntuarias en la época de los almorávides y almohades
5. La actividad constructiva del reino nazarí: el protagonismo de la decoración
 - 5.1 La Alhambra
 - 5.2 La Casa Real Vieja: el palacio de Comares y el de los Leones
 - 5.3 El Generalife
 - 5.4 Las artes suntuarias

1. Las invasiones de los grandes pueblos

Las rivalidades entre los reinos de Taifas (1031) desencadenaron la llegada de primero almorávides y luego almohades, ambos impulsados por su espíritu reformador y un ideal religioso ortodoxo.

2. Los almorávides

Los almorávides no tuvieron en lo artístico una especial relevancia y se vieron influidos por el arte de Al-Andalus. En sus **construcciones** emplearon la mampostería y el ladrillo, además del arco túmido y el lobulado. El alfiz se separa del arco por su clave, siendo tangente por los laterales; en cuanto a las bóvedas se usan varios tipos.

En lo **decorativo** se origina la *sebka*, de posterior repercusión en época almohade, formada por una red de rombos compuesta por arcos entrelazados lobulados o mixtilíneos,

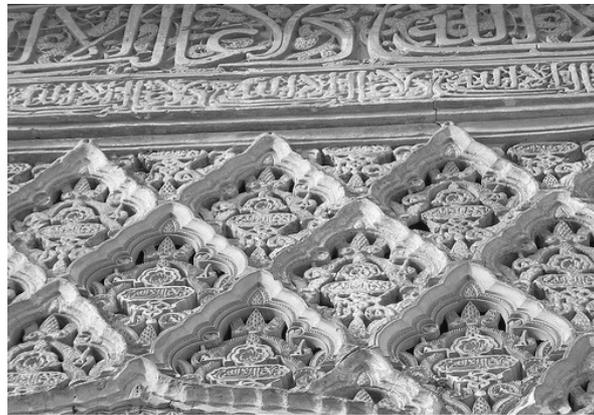
constituidos con elementos policromos de cerámica esmaltada. La decoración vegetal, epigráfica y de lacería se hace más rica y compleja.

En sus construcciones destacan las fortalezas y las **mezquitas**, como las de Argel, Tremecén y Fez, que siguen el modelo de Occidente de naves perpendiculares a la *qibla*, excepto la última, con naves paralelas.

Entre las **construcciones defensivas** se conserva la *muralla de la ciudadela de Amargu* en Marruecos y el *conjunto fortificado de Niebla*. De la segunda etapa de Taifas serían las ruinas del Castillejo de Monteagudo (Murcia), una residencia campestre rectangular de muro de barro flanqueado de torres rectangulares y jardín central en forma de cruz y pabellones a los lados con importante presencia del agua que se repetirá en el *Patio de los leones* de la Alhambra y otros puntos de Marruecos.

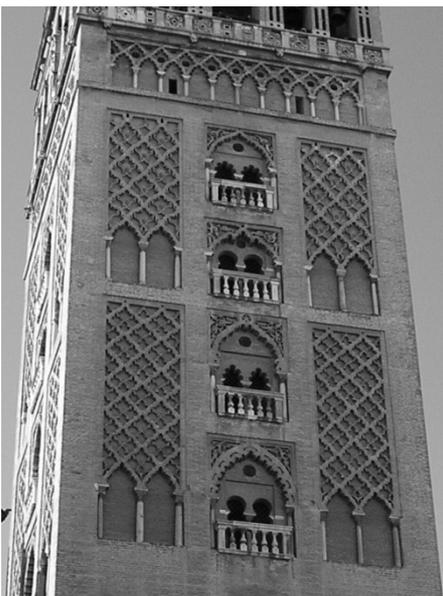
3. Los almohades: las mezquitas de Tinmal, Kutubiyya y Sevilla

Desde lo **constructivo** recurrieron a la mampostería y el ladrillo, como soporte destaca el pilar de ladrillo; emplearon el arco túmido, el lobulado y el de lambrequines (con el intradós recortado y lóbulos en distintas posiciones); además de diversos tipos de bóveda. En lo **decorativo** destacan también sus paños de *sebka*, además de la cerámica vidriada.



Las **mezquitas** más representativas son las de Tinmal, con nueve naves perpendiculares y con esquema en T, aunque hoy en día se encuentre en ruinas. Este modelo se siguió en la primera mezquita de la Kutubiyya de Marrakech (1147) que llegaría a tener diecisiete naves, aunque se destruyó en 1158 para ser reconstruida con igual trazado.

En 1172 se inició la construcción de la mezquita de Sevilla, la más importante en Al-Andalus tras la de Córdoba y de la que salvo su alminar y algunas arquerías del Patio de los Naranjos no se conserva nada. Tenía diecisiete naves perpendiculares, siendo al igual que en Kutubiyya más anchas la central y las dos exteriores (aunque no se sabe si también otras dos intermedias).



3.1 Los alminares almohades

El alminar almohade es una estructura prismática coronada por una plataforma sobre la que se levanta la linterna que termina en un *yamur* (un remate con tres esferas doradas).

Sabemos que el alminar de la mezquita de Kutubiyya está inspirado en el de Córdoba. Fue construido en

mampostería con revoco de pintura rojiza; sus fachadas presentan diferentes pisos de ventanas gemelas, enmarcadas por arcos ciegos, mientras que la parte superior está ocupada por paños de *sebka* sobre los que discurría una decoración de azulejos.

Otros alminares similares fueron el de la *mezquita de Hassán* y el de la *Giralda*. Este último fue iniciado en 1184 y está construido en ladrillo. En su interior hay una rampa de subida cubierta con bóvedas de aristas en torno a un núcleo central. Sus paramentos son lisos hasta la mitad del primer cuerpo, donde se inician tres calles, la central con cuatro pisos de ventanas geminadas y los laterales con paños de *sebka*. Un terremoto lo dañó fuertemente en 1355, siendo reconstruida su parte superior ya en el siglo XVI.

3.2 El Alcázar de Sevilla y la Torre del Oro

En el **Alcázar de Sevilla** se conserva de época almohade el *Patio del Yeso*, de pequeñas proporciones y pórtico en sus laterales con siete arcos y en decoraciones de *sebka*. Al fondo un doble arco de herradura da acceso a una estancia destacable por su repercusión posterior en el arte nazarí y mudéjar.

La bóveda del *Patio de Banderas* sigue el modelo califal con su cupulilla de mocárabes.

La arquitectura militar almohade está bien representada por la **Torre del Oro**, una de las muchas con las que debió contar Sevilla. Es de planta dodecagonal con cuerpo interior hexagonal. Debe su nombre a los azulejos de reflejos metálicos que en un tiempo decoraron su parte superior.



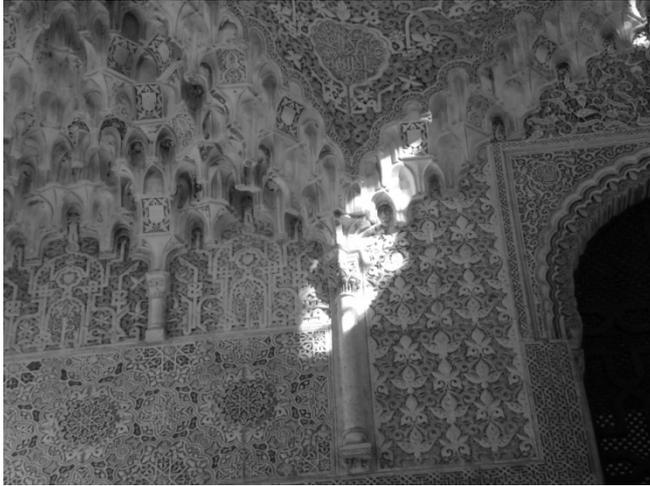
4. Las artes suntuarias en la época de los almorávides y almohades

Estas artes siguieron las líneas anteriores del arte musulmán occidental, destacando los **trabajos en madera**, como el *mimbar de la mezquita de Argel* y especialmente el de la *Kutubiyya*, realizado en Córdoba, una magnífica obra de marquetería bellamente decorada.

Con respecto a lo **textil** destaca el *Pendón de Las Navas de Tolosa*, realizado en seda de diferentes colores e hilos de plata. La decoración se desarrolla en torno a una estrella de ocho puntas envuelta en un círculo rodeado a su vez por un cuadrado. De todas formas la ortodoxia religiosa almorávide y almohade no propició especialmente el desarrollo textil.

Son destacables también los **manuscritos coránicos** realizados en los talleres de Valencia, Córdoba, Sevilla y Málaga, adornados con magníficas miniaturas.

5. La actividad constructiva del reino nazarí: el protagonismo de la decoración



La arquitectura nazarí destaca por su ornamentación. Sus edificios se construían en materiales pobres (mampostería y tapial), que se ocultaban detrás de una exuberante **ornamentación**, destacando el ataurique, la lacería, la epigráfica y un complejo tipo geométrico derivado de los paños de *sebka*, aplicada en cerámicas, estucos y yesos.

Se utiliza nuevamente la columna de mármol, muy fina y lisa, con base ática. El capitel tiene dos cuerpos, uno cilíndrico con lacerías y otro cúbico

con ataurique o incluso mocárabes. Se siguen utilizando los arcos heredados de los periodos anteriores, especialmente el de medio punto peraltado y angrelado, aunque el de mocárabes que asemeja la caída de cortinajes también es frecuente.

Las bóvedas reflejan los tipos anteriores, con una especial belleza e importancia de las de mocárabes. Las cubiertas cobran especial relevancia, como las apeñazadas (dejan ver las maderas) y las ataurejadas (las ocultan por medio de tablillas que forman lacerías).

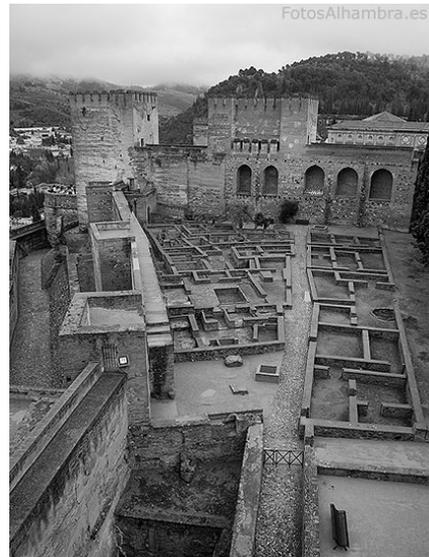
5.1 La Alhambra

Por supuesto el conjunto monumental de la Alhambra es el mejor ejemplo del arte nazarita. Su nombre, *al-Qal'a al-hamrâ*, significa castillo rojo, aunque más que castillo fue ciudad, fortaleza y palacio.

Muhammad I (1232-1273) comenzó su edificación, labor continuada por sus sucesores, especialmente Yusuf I (1333-54) y Muhammad V (1354-91), considerados los grandes constructores de la Alhambra.

El recinto está reforzado por veintitrés torres (*de las Damas, de Comares, del Cadí, de la Cautiva, de las Infantas...*) y se abre al exterior por cuatro grandes puertas como la *puerta del Vino* y la *puerta de la Justicia*, ambas del siglo XIV. Esta última forma parte de un torreón y consta de un arco túbido de grandes proporciones, queda paso a otro similar interior por donde se accede a un triple recodo cubierto por bóvedas.

Se distinguen tres grandes espacios independientes pero complementarios: la *Alcazaba*, el *recinto palatino* y la *medina*. La primera es la parte más antigua de toda la Alhambra y ocupa un lugar prominente sobre la ciudad. Cuenta con una calle en su interior que da acceso a cuarteles y viviendas de la guardia.



5.2 La Casa Real Vieja: el palacio de Comares y el de los Leones

El recinto palatino se conoce desde la conquista cristiana como *Casa Real Vieja*, conservándose en la actualidad el *palacio de Comares* y el de *los Leones*, lo que debía obedecer

al gusto de los monarcas nazaríes por construirse en cada reinado su propio palacio, derribando los anteriores.

La *Casa Real Vieja* consta de cuatro patios: el de Mexuar o patio de Machuca, del que se conserva sólo algunas arquerías y una torre, debió ser el salón del trono de Ismail I (1314-1325)

El patio del cuarto Dorado enlaza el de Mexuar y del de Comares, pues a él da su fachada principal. Desde este patio se accedía por la puerta de la derecha a la parte privada y por la izquierda a la pública. En el piso superior se abren dos pares de vanos geminados, separados por otro central. La fachada del Palacio de Comares está decorada con azulejos esmaltados y yeserías policromadas que acaban en un friso superior con mocárabes.



El patio de los Arrayanes o de Comares, también llamado de la *Alberca*, fue construido por Yusuf I y reestructurado por Muhammad V. Es monoaxial y rectangular y en su entorno se distribuyen las estancias del *palacio de Comares*; en sus lados menores se abren pórticos de siete arcos peraltados y angrelados. Toma el nombre de los mirtos o *arrayanes* que circundan la alberca.

Al fondo destaca la *torre de Comares*, en cuyo interior se encuentra, tras pasar por la *sala de la Barca* (decorada con una cubierta de madera con estrellas), el *salón de Comares*. Tiene proporciones cuadradas, una rica decoración y a él se abren pequeñas alcobas con celosías junto a cinco ventanas de medio punto con celosías en cada lado de la parte superior. La cubierta, de madera, se organiza en siete niveles concéntricos como alusión simbólica al Paraíso.

De época de Ismail I y Yusuf I es el *baño real*, emplazado entre el palacio de Comares y el de los Leones, al modo romano, y al que se accede a través de una escalera que da acceso a la *sala de las Camas* (*apodyterium*), *frigidarium*, *tepidarium* y *caldarium*.

El patio de los Leones es el núcleo del **Palacio o cuarto de los Leones** y fue construido por Muhammad V. Al patio se entra a través de los tres grandes arcos de la *sala de los Mocárabes*. A diferencia del de los Arrayanes, este patio es un patio crucero, con pórticos en sus cuatro frentes y dos pequeños pabellones cuadrados en sus lados menores.

El efecto decorativo que provocan las columnas (individuales o agrupadas de dos en dos) es sorprendente, con la distribución de arcos de medio punto peraltados, triangulares y festoneados, junto a otros de mocárabes. Los espacios entre los arcos se cubren con decoración geométrica (*sebka*).

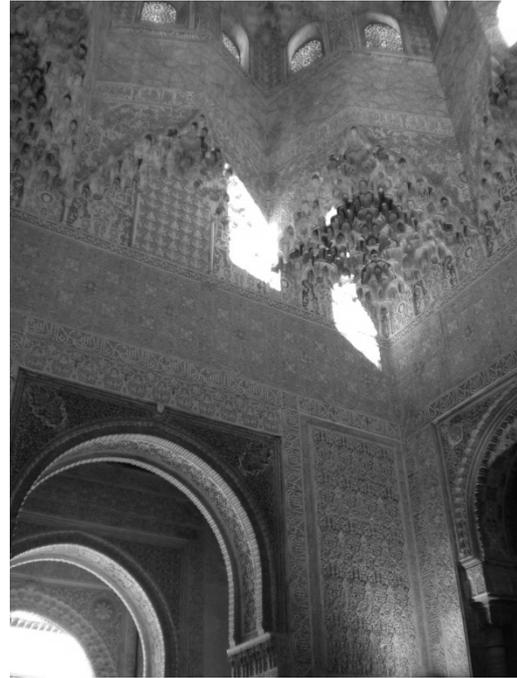
El centro del patio lo ocupa la fuente, integrada por una taza dodecagonal que descansa sobre doce leones, desde donde se lanza el agua, que corre por cuatro canalillos y divide en cuatro al patio, comunicando con las pequeñas fuentes de los lados del patio.

Desde el patio se accede a tres grandes salas. La sala de las Dos Hermanas fue el *mexuar* (sala de audiencias y del trono) de Muhammad V, tiene un zócalo de alicatados y yeserías en los muros, aunque lo más espectacular es su cúpula de mocárabes de base octogonal y tambor con ventanas. Desde esta sala se accede al llamado *mirador de Daraxa* o *Lindaraja*.

La sala de los reyes, rectangular, se debió destinar a la celebración de banquetes y fiestas y desde ella se accede a otras dependencias menores entre las que destaca una con bóveda de madera ovalada forrada de cuero en el que aparece una pintura que tradicionalmente se ha identificado con los reyes de la dinastía nazarita.

La sala de los Abencerrajes, situada frente a la de las *Dos Hermanas* tiene planta cuadrada y una fuente en su centro y está cubierta por una espectacular cúpula de mocárabes de forma estrellada. Se llama así por situarse aquí tradicionalmente el episodio de la matanza de los caballeros abencerrajes.

Por último, el patio del Partal es más reducido y antiguo, pues fue construido por Muhammad III (1303-1309). Se conserva la alberca central y una construcción con un pórtico de cinco arcos que originariamente descansaban sobre pilares (una restauración colocó columnas) y que da acceso a la *torre de las Damas*.



5.3 El Generalife

Parece que su construcción se remonta a la época de Muhammad II (1273-1302), aunque es seguro que lo reformó Ismail I. Situado fuera de la Alhambra, ha llegado muy bien conservado.

Estaba concebido como lugar de descanso, por lo que los jardines predominan sobre la arquitectura (al revés que en la Alhambra). Su patio principal se denomina de la Acequia y es de tipo crucero, adornado con surtidores y rodeado de parterres ajardinados. Desde el patio se accede a la Sala Regia y la Torre de Ismail. Las estancias superiores fueron muy transformadas por los Reyes Católicos.



Existen además otros lugares desde los que disfrutar la paz y serenidad asimilable a la del Paraíso que ofrecían los jardines del conjunto, como el patio del Ciprés de la Sultana o la Escalera del Agua.

5.4 Las artes suntuarias

Al igual que Medina Azahara, la Alhambra estuvo decorada por valiosos muebles, tejidos, cerámicas y objetos de lujo que subrayan la maestría que lograron los nazaríes en el arte suntuario.

En lo **cerámico** destaca el azulejo Fortuny y los jarrones de la Alhambra, de gran tamaño, singularidad y función ornamental aunque asemejen vasijas de almacenaje. Destacan el Jarrón de Palermo y el Jarrón de las Gacelas, más complejo por ser del siglo XV.

La industrial **textil** fue destacable, pues sabemos que los reyes nazaríes regalaban telas a los reinos cristianos y a Marruecos, que eran especialmente apreciadas.

En la **orfebrería** destaca una *lámpara* de bronce fundido, calado y cincelado destinada a la mezquita de la Alhambra y con forma de campana. También es muy notable la *espada* que según la leyenda se arrebató a Boabdil en la batalla de Lucena de 1483.

10. El arte mudéjar

1. Arte mudéjar: la atracción por lo islámico en las cortes cristianas
2. La crisis del siglo XIV en Castilla
3. Problemas constructivos y decorativos. Elementos musulmanes y cristianos en el arte mudéjar
4. Los principales ejemplos
 - 4.1 El mudéjar cortesano
 - 4.2 El mudéjar popular o de pervivencia

1. Arte mudéjar: la atracción por lo islámico en las cortes cristianas

El término mudéjar fue acuñado por José Amador de los Ríos en 1859. La palabra viene del árabe *mdayyan*, que significa *aquel a quien se le ha permitido quedarse*; el término por tanto no es artístico, pero se adoptó para designar la realidad artística de convivencia que existió entre las comunidades musulmanas y cristianas.

Por tanto, el arte mudéjar es el **estilo artístico de inspiración musulmana desarrollado en la España cristiana entre los siglos XI y XVI** (y que se extenderá incluso al arte hispanoamericano). Su comienzo se fecha en la conquista de Toledo (1085), pero su final es mucho más difícil de acotar. Su naturaleza híbrida entre el arte musulmán y el occidental hace que tenga consistencia propia y que su estudio deba realizarse de forma autónoma.

Su razón de ser está en la asimilación cultural de todo lo musulmán y la fascinación por las construcciones islámicas que iba creciendo a medida que se iba conquistando este territorio.

Aunque, como ocurre en Granada, los conquistadores construyeron nuevos edificios que subrayaban el dominio político de la zona, la mayoría de las veces los cristianos pasaron a usar alcazabas, palacios y mezquitas sin apenas transformarlas.

2. La crisis del siglo XIV en Castilla

Se ha hablado de numerosos factores para explicar el éxito del arte mudéjar y su expansión durante la Baja Edad Media. Se ha hablado de la escasez de piedra que hubiera permitido la extensión de los grandes edificios románicos y góticos, de la crisis de la Baja Edad Media que hizo usar materiales baratos, o de la existencia de una mano de obra cualificada y barata que se contrapondría los sistemas de trabajo de la cantería románica y gótica.

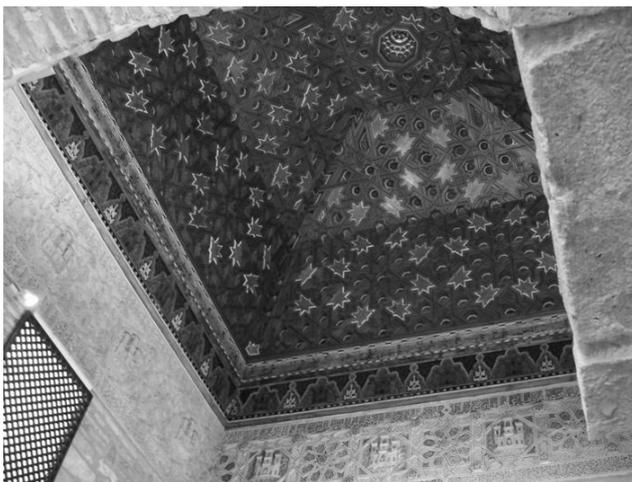
También, algunos sitúan en Toledo el foco más antiguo, aunque otros lo sitúan en León. En todo caso está claro que Toledo es el foco más importante que irradia su influencia hacia el Duero y hacia el Guadalquivir, hasta que el impulso de reconstrucción en Sevilla tras el terremoto de 1355 desplaza allí la atención.

3. Problemas constructivos y decorativos. Elementos musulmanes y cristianos en el arte mudéjar

Una vez superada la fase de utilización de los edificios islámicos, asistimos a un proceso constructivo en el que se produce la selección del repertorio artístico mudéjar, que se caracteriza por la **unidad dentro de la diversidad**, debido a los diversos materiales y sistemas de trabajo, además de la función de cada nuevo edificio.

Por ello se utilizan tipologías muy diversas, siendo normal en la arquitectura palatina modelos de la tradición hispanomusulmana y en la religiosa modelos románicos y góticos asociados a repertorios ornamentales o a la estructura de las torres campanarios.

Los **materiales** son normalmente económicos por su abundancia y su rápida ejecución y por tanto de menor costo con una mano de obra que no necesariamente debía ser mudéjar. El ladrillo es el material más importante y se utiliza tanto como elemento estructural como ornamental.



Se complementa con el uso de techumbres de madera, sin duda la nota más diferenciadora de la arquitectura mudéjar, que aparecen sea en construcciones religiosas que civiles. Se agrupan en dos tipologías: el *alfarje*, para cubrir techos planos; y la cubierta *de par y nudillo*, a dos aguas y con forma tradicional, que puede alcanzar mayor complejidad y convertirse en una *armadura de limas o a cuatro aguas* (que no se debe confundir con los artesonados como el de la imagen)

Las yeserías constituyen verdaderos tapices decorativos, fundiéndose motivos islámicos con los góticos como la hoja de vid o roble, o la inclusión de temas figurados. Como consecuencia de tanta diversidad de motivos existe una gran abundancia de focos regionales que no se unificarán hasta el siglo XV debido a la introducción de los motivos flamígeros.

La cerámica vidriada cumple un doble papel ornamental y funcional, ejecutándose en alicatado o mediante el uso del azulejo, que a partir del siglo XVI se impone.

Además de estas técnicas y materiales arquitectónicos, debemos destacar la existencia de otras **manifestaciones artísticas complementarias** propiamente mudéjares, como la producción de alfombras (producidas en Alcaraz y luego Chinchilla), tejidos, muebles (de uso cotidiano y también eminentemente de lujo), cerámicas (Paterna y Manises, esta última de gran calidad y muy apreciada por la nobleza) y



objetos en metal y cuero.

4. Los principales ejemplos

Tradicionalmente el mudéjar se estudia atendiendo a sus focos regionales; sin embargo, así se impide una visión unitaria y que tenga en cuenta las obras previas y las diversas influencias. Por ello vamos a buscar una vía de análisis más sociológica que distinga entre el bastante uniforme *mudéjar cortesano* y entre el *mudéjar popular o de pervivencia*, muy variado debido a la fuerte impronta de los sustratos locales.

4.1 El mudéjar cortesano

El mudéjar cortesano ofrece diversas facetas que obedecen a las influencias y a los artistas importados por los monarcas y los grandes señores.

Los monarcas ocuparon los recién conquistados palacios musulmanes, caso de la *Almunia Real* toledana o la *Aljafería* de Zaragoza, donde inmediatamente se siguieron añadiendo dependencias en estilo mudéjar. Con el tiempo, los monarcas reformularán obras anteriores o construirán otras nuevas, pero siempre teniendo como modelo a imitar al arte islámico. Así, entre el siglo XII y XIV aparece una serie de monumentos distribuidos por León, Castilla la Vieja, Toledo y Sevilla.

A partir de 1340 Alfonso XI comienza la construcción del **Palacio de Tordesillas**, reflejo de la tradición almohade y que acabará convertido en convento.

Pedro I emprendió en 1364 la construcción de un palacio en el **Alcázar de Sevilla** (comenzado en el siglo X) que mezcla la tradición almohade y la decoración vegetal de influencia gótica.

Destaca la fachada del palacio, al fondo del *Patio de la Montería*, con tres calles enmarcadas por pilastras y con dos arcos ciegos con decoración de paños de *sebka*. En el piso alto se abren ventanas de arcos gemelos lobulados, rematados por arriba con un friso de cerámica. La composición general de la fachada se parece a la del Palacio de Comares, obra contemporánea. En el interior destaca el *Patio de las Doncellas* y el *Salón de los Embajadores*.



Los grandes señores territoriales siguieron las pautas marcadas por la monarquía. Ejemplos de sus actuaciones son el *Castillo de Belmonte* (Cuenca) y de *Escalona* (Toledo), el *Palacio de los Ayala* y el *del Rey don Pedro*, también en Toledo.

Este **modelo palacial** se fijará a mediados del siglo XIV y se caracterizará por su carácter cerrado al exterior, muros de ladrillo y portada de piedra, además de una distribución interna en torno a un patio. El efecto de lujo será buscado y se conseguirá con las azulejerías, yeserías y las alfombras y tapices existentes en todas sus salas.

Otras construcciones patrocinadas por reyes y nobles fueron los **oratorios y las capillas funerarias**, normalmente adjuntas a palacios, monasterios, catedrales o iglesias. Se inspiran en las *qubba* musulmanas, espacios cúbicos cubiertos por cúpula. Destaca la Capilla de la Asunción del Monasterio de las Huelgas, la Capilla Real de la Mezquita de Córdoba o la Capilla de Villaviciosa en Sevilla. Incluso en los ricos tejidos hispanomusulmanes y mudéjares se refleja el lujo, como en los del *Panteón Real* de las Huelgas.



Mención aparte merece la **comunidad judía**, cuyos medios económicos hacen que puedan acometer importantes encargos artísticos en los que adoptan las nuevas fórmulas mudéjares.

La Sinagoga de Santa María la Blanca data de la primera mitad del siglo XIII y tiene planta rectangular irregular con cinco naves separadas por arcos de herradura con grandes capiteles con decoración vegetal y de piñas y sobre los cuales aparece una delicada ornamentación. A partir de 1401 se dedicó sin embargo al culto cristiano.

La Sinagoga de Córdoba, de comienzos del siglo XIV, tiene ricas yeserías de raigambre almohade. Por último, la Sinagoga del Tránsito tiene yeserías distribuidas en tres cuerpos con uso del esquema de rombos o *sebka*, así como la utilización del ataurique o la cornisa de mocárabes, que revela la influencia nazarí. Sin embargo, también aparecen los motivos florales góticos y la decoración epigráfica en hebreo, lo que la hace una perfecta síntesis de las tres culturas.

4.2 El mudéjar popular o de pervivencia

Existe también una arquitectura popular y eminentemente religiosa que toma como inspiración los modelos cristianos, lo que ha hecho acuñar términos como los de *románico ladrillo* o *gótico-mudéjar*, aunque lo cierto es que tiene un carácter totalmente autónomo.

El ladrillo se usa abundantemente, tanto para el aspecto constructivo como el decorativo, complementado con la madera de las techumbres y las yeserías, normalmente asociadas a sepulcros y capillas.

A pesar de un marcado carácter local, hay variantes regionales, distinguidas a raíz de la influencia del románico (Castilla y Toledo), el cisterciense y el almohade (Sevilla) y el influjo taifa y del gótico mediterráneo (Aragón).

Foco leonés y castellano viejo

Tiene su origen en Sahagún (sea o no el primigenio a nivel peninsular) donde, a partir del último cuarto del siglo XII, se genera un modelo que se difunde por toda la zona castellana. Se trata de una iglesia basilical de tres naves y cabecera de tres ábsides semicirculares que sigue el modelo románico. Junto a otros motivos típicos del románico aparecen ornamentos en ladrillo como los recuadros o los rehundidos, las bandas de ladrillos y los frisos de dientes de sierra.

Las iglesias mudéjares se localizan fundamentalmente en *Tierra de Campos* (Sahagún) y en *Tierra de Pinares* al sur del Duero, con los centros de Toro, Cuéllar, Olmedo y Arévalo. La *iglesia de San Tirso de Sahagún*, uno de las más antiguas (siglo XII) destaca por su original torre con arquerías abiertas. La *iglesia de San Lorenzo de Sahagún* es muy similar.

Otras iglesias a destacar son las de *San Martín de Arévalo*, la del *Monasterio de San Pedro de las Dueñas* y las de *San Lorenzo* y *Santa María de la Vega* en Toro.

Foco toledano

En Toledo destacan el ábside de la Mezquita del Cristo de la Luz, que definirá un tipo de ábside único toledano caracterizado por un basamento en mampostería y series de arquerías ciegas de ladrillo (en medio punto y de herradura trasdosados por lobulados). Los canecillos en ladrillo que sostienen el alero se convertirán también en un motivo típico.

En un primer momento se usa una planta basilical de tres naves separadas por arcos de herradura, como sucede en San Sebastián, San Lucas, Santa Eulalia y San Román, para, alrededor de mediados del siglo XIII introducirse la influencia gótica, como en Santiago del Arrabal, con arcos apuntados y bóvedas de crucería en ladrillo a la vez que armaduras de madera de nudo y par.

El hecho de que la torre de esta última iglesia esté aislada del cuerpo de la iglesia podría obedecer a que se reutilizó el alminar de una mezquita anterior. De hecho, las torres de las iglesias mudéjares toledanas seguirán el esquema de los alminares islámicos.

Foco aragonés

Es el foco con mayor personalidad y también el de mayor densidad monumental, si bien en su mayoría son obras tardías, del siglo XIV. Se define por el uso del ladrillo, pero también por la casi inexistencia de yeserías y de techumbres en madera (sólo existen en la Catedral de Santa María de Teruel), además de por el desarrollo de su cerámica vidriada y finalmente por la asimilación de formas del gótico mediterráneo. Su pujanza será tal que aparece incluso hasta el siglo XVII.

La tipología de iglesia más común es la de una o tres naves, estando muy extendida durante el primer tercio del siglo XIV la denominada iglesia-fortaleza, con una tribuna corrida a modo de adarve defensivo en su exterior.

En cuanto a sus elementos ornamentales, el mudéjar aragonés recurre al modelo taifa de la Aljafería zaragozana. Las torres tienen una clara inspiración almohade, siguiendo la tipología de la Giralda, al tener una torre imbricada dentro de otra, como sucede en torres turolenses como la de El Salvador o La Magdalena en Zaragoza.

Foco andaluz

El proceso de reconquista obliga a considerar dos zonas: la Andalucía Occidental y la parte del antiguo reino nazarí. En el proceso de implantación podemos distinguir dos fases:

- una durante la segunda mitad del siglo XIII en la que se introduce un gótico arcaizante, mezcla de elementos cistercienses y burgaleses e incluso románicos, en la que sólo hay tímidos detalles de tradición islámica. Ya se distinguen los focos de Córdoba (donde se usa la piedra) y de Sevilla (donde se usa el ladrillo).

- otra a partir del siglo XIV, con la incorporación plena de la tradición hispanomusulmana predominantemente almohade, en las que los dos centros conservan sus rasgos propios. El mudéjar cordobés se caracteriza por su vertiente decorativa al usar las yeserías, mientras que el sevillano crea dos modelos de iglesia.

La primera, de gran fuerza, tiene la capilla mayor abovedada con crucería pero el resto del templo cubierto por techumbres de madera. Destaca la Iglesia de San Pablo de Aznalcázar o la de Omnium Sanctorum.

El segundo modelo se conoce como el tipo del Aljarafe porque deriva de la qubba islámica al presentar una capilla mayor de planta cuadrada con cubierta acapulada o con techumbre de madera. Destaca la iglesia de Nuestra Señora del Valle en Palma del Condado.