

EL GÓTICO

LA CATEDRAL DE CHARTRES. S.XIII

Introducción.

El edificio gótico sustituyó a varias construcciones más antiguas, que sucesivamente fueron modificándose a lo largo del tiempo. Ya se tienen noticias desde el siglo IV, de una catedral que fue ampliada y reconstruida en el S. IX, en el XI y, más tarde, en el siglo XII, tras un incendio ocurrido en 1194.

A pesar de las dificultades y las sucesivas catástrofes, el entusiasmo y la devoción de los habitantes de Chartres, no cesó durante todo este tiempo. La historia de la catedral de Chartres está llena de anécdotas y leyendas piadosas como las que se relatan en "El Libro de los Milagros", escrito durante la construcción del edificio, y donde se nos cuentan hechos inauditos y extraordinarios relacionados con curaciones y prodigios sobrenaturales.

El edificio fue consagrado en octubre de 1260. A lo largo de su historia ha sufrido algunas modificaciones hasta el siglo XVIII.

El arquitecto de Chartres levantó la nueva catedral sobre los cimientos de la anterior, lo que permitió una cierta rapidez en el avance de las obras. Aunque la cronología de su construcción no es totalmente exacta, puede afirmarse que la nave principal estaba ya concluida en 1220, las partes bajas del crucero fueron levantadas entre 1200 y 1235 y el coro, deambulatorio y las capillas radiales, se construyeron entre 1210 y 1230, y las partes altas del *transepto*, entre 1225 y 1245. La consagración, como se ha indicado antes, se retrasó hasta 1260 debido, quizá, a la terminación de la labor escultórica de los pórticos del *transepto*. A parte, remodelaciones posteriores, como las realizadas en el coro en 1753 o la sustitución de la cubierta original por una armadura metálica tras el incendio de 1836, destaca la fecha de la terminación de la torre norte de la fachada en 1507 y que corresponde a una estética del gótico tardío.

Análisis formal.

La planta de Chartres tiene 130.20 m. de longitud por 64 m. de anchura. Está dividida en dos zonas perfectamente diferenciadas y separadas por un amplio transepto de tres naves, con claro predominio de la central sobre las laterales, al igual que ocurre en la nave longitudinal. La cabecera, sin embargo, rompe esta estructura con cinco naves de cuatro tramos, que avanzan hacia la zona del ábside, cerrada por un doble deambulatorio de siete tramos no regulares, en cuyo perímetro se abren tres capillas radiales separadas por muros curvos. La anchura de la nave principal es de 24.40 m. de eje a eje y la de las naves laterales es de 32.80 m.. Las dobles naves laterales del coro miden 46 m. de anchura y la largura del crucero, incluyendo los porches, alcanza 76.80 m..

Función y significado.

La orientación de la catedral gótica, tenía por objeto situar el edificio en armonía con el universo. El ábside que contenía el altar, símbolo del sepulcro de Cristo, está orientado hacia Oriente, dirección que significa el renacimiento. El extremo occidental está relacionado con la muerte y el mal, de ahí que fuese la entrada donde se esculpía el juicio final. El norte significa la oscuridad, el antiguo orden. El sur, el nuevo. El plano de cruz, además de su significado, facilitaba la procesión por la nave, proporcionaba un espacio amplio para el coro, un lugar espacioso para el altar, y hacía practicables las salas laterales para alojar a fieles y peregrinos.

Respecto al alzado, tiene una división tripartita: grandes arcadas, *triforio* y ventanas altas.

En Chartres, además de la utilización de arbotantes exteriores, como característica del estilo gótico al que corresponde, destaca la labor escultórica tanto del Pórtico Real (1145) que marca la transición del románico al gótico, como la decoración escultórica plenamente gótica de los portales del crucero, así como el conjunto de los vitrales.

La catedral gótica era algo más que el foco religioso de su sociedad. Sus campanas regulaban las actividades seculares del día, así como los acontecimientos sobresalientes de la vida de Cristo, de la Virgen o de los Santos, que llenaban el calendario de grandes ferias, fiestas y representaciones de misterios. La catedral satisfacía la necesidad y el gusto del pueblo por el esplendor y el espectáculo, sirviendo de telón de fondo y escenario no sólo para sus cotidianos dramas religiosos, sino también para festividades públicas y profanas.

Los habitantes de Chartres pudieron edificar su catedral gracias a los ingresos procedentes de ferias profanas que atraían a gentes de toda Francia y también por la riqueza conseguida por la venta de indulgencias, de donaciones para guardar la sagrada reliquia del manto de la Virgen y de las enormes sumas que acumulaban obispos y diáconos procedentes de arrendamientos de tierras y diezmos.

No conocemos los nombres de sus constructores que, en aquel momento, equivalían a los actuales arquitectos. Con frecuencia, procedían de familias seculares distinguidas, de clase media y profesión libre, de buena educación y económicamente acomodados. Su función en la construcción era concebir el plan tras consultar a un sacerdote o a los canónigos de la catedral e incluso al obispo, y decidir cómo proceder en la construcción del edificio. La dirección de la obra, no era asunto directo del arquitecto, sino de un capataz. El arquitecto tenía conocimientos de albañilería, carpintería, geometría de Euclides, dibujo lineal, latín y francés y varias técnicas y secretos de la construcción.

Uno de los secretos profesionales del maestro constructor era un módulo sobre el cual basaba tanto la escala como las proporciones de su construcción, con el uso de la geometría se buscaba una analogía simbólica de la catedral

con la medida que significaba el universo. Otto von Simson, en su estudio de Chartres, averiguó que en la catedral se empleó una proporción básica de 5 a 8 y descubrió que se hacía referencia a Dios e incluso se le representaba como geómetra. En la literatura eclesiástica hay numerosas referencias religiosas de números y geometría: el triángulo simboliza la Trinidad, el cuadrado la relación de Dios padre con el Hijo.

El gusto proyectista gótico por la numerología está muy presente en todo el proyecto constructivo de la catedral al considerarse que los números y la geometría hacían más asequibles las obras de Dios a la comprensión humana.

En cuanto a la forma y estructura del templo, está cargada de significado. Desde los tiempos antiguos del cristianismo, la iglesia estaba considerada como metáfora del alma del hombre y también como representante del Reino de los Cielos y del Cuerpo Místico de Cristo. Tanto externa como internamente, la catedral servía como especie de teatro sagrado: su fachada oeste servía de telón de fondo para la representación de misterios y en área del altar era donde se celebraba el ritual de estos misterios y donde se exhibían los objetos sagrados. La catedral gótica, por su tamaño y su ornamentación, se reconocía como la casa de Dios, el símbolo de Cristo, la Jerusalén Celestial y el Universo. A través de la catedral, el hombre entendía lo invisible y lo infinito y lo divino se hacía inmanente. Se producía, a través de la pericia del maestro constructor, la comunión del alma con Dios.

Ventanas y fachadas también tienen significado. La fachada occidental de Chartres representa "Las Puertas del Paraíso". Adolph Katzenellenbogen, realizó un estudio del plan escultórico de la fachada occidental de Chartres y explica que las esculturas de los tres tímpanos representan a Cristo en su dualidad de Dios y de Hombre como fuente de la sabiduría divina. En el tímpano derecho, aparece la Virgen con el niño en su regazo y representaciones de las artes liberales. En el tímpano izquierdo, la Ascensión de Cristo y los arcos periféricos se decoran con los símbolos de zodiaco. El tímpano central, muestra el segundo Advenimiento de Cristo y el Juicio Final. En el dintel, los doce profetas que predijeron la Encarnación de Cristo. En las jambas, personajes del Antiguo y Nuevo Testamento y la exaltación de la dinastía real francesa como defensora de la Iglesia, buscando el paralelismo entre el presente y el pasado, entre lo antiguo y lo nuevo. Las alargadas figuras de las jambas datan de mediados del siglo XII y tienen aspecto de columnas sugiriendo el carácter de segunda muralla para fortificar y defender la iglesia.

Para reforzar la analogía entre la estructura de la iglesia y la Jerusalén Celestial hay que contar con el papel simbólico de la luz interior es decir, con las vidrieras, como complemento imprescindible de la catedral gótica. Al entrar en la catedral, la sensación que experimenta el devoto medieval es de pasar del mundo material al celestial. Las extensiones de las ventanas, se convierten en paredes luminosas y sus colores cambiantes desmaterializan la arquitectura significando, de manera abstracta, el triunfo del espíritu sobre la materia. El espacio, la luz y la música del interior de la catedral transportaban al devoto desde un mundo ruidoso, conocido y material a un mundo cambiante, irreal y

espiritual que elevaba e iluminaba su mente y su alma. La luz era el medio por el que Dios manifestaba su presencia y la belleza de la creación al hombre.

El estilo gótico tiene su expresión más excelsa en la catedral. La luz coloreada, los elevados espacios, las complejas perspectivas interiores, el uso del arco apuntado, la bóveda de nervios y los arbotantes, son elementos que se combinan en sucesiones numéricas rítmicas. La subordinación de componentes a partes más grandes y de éstas al conjunto, tiene un carácter fuertemente feudal y jerárquico fiel reflejo del tiempo y de la sociedad a la que corresponde.

P.M.L.

FACHADA OCCIDENTAL DE LA CATEDRAL DE REIMS DE FRANCIA. Siglo XIII

Introducción.

El estilo gótico es la expresión más lograda de la evolución cultural, política y económica de Europa, pues se halla en íntima conexión con el desarrollo de las ciudades, el aumento del poder real y la creación de una cultura secular y laica.

La ciudad será el centro de la preocupación artística con la construcción de los palacios, los ayuntamientos o la catedral, que será la creación por excelencia del gótico y donde se manifestará el desarrollo del quehacer arquitectónico de esta época. Su estructura diáfana, luminosa y vertical pretende acercar el hombre a Dios. Cualquier ciudad de Europa se enorgullece de tener una catedral, ya que es él vínculo que une espiritualmente a los ciudadanos con su mundo y con Dios.

En el siglo XIII se configurará modelo clásico de catedral gótica teniendo como modelo Chartres (iniciada en el XII) y que será seguido en las de Reims y Amiens; será de planta de cruz latina, bóvedas de *crucería*, amplio ábside con capillas radiales, que circundan la *girola*, pilares con columnillas adosadas, muros articulados y un complejo sistema de equilibrio de tensiones a base de *arbotantes* y *contrafuertes*. Todo ello dará una gran sensación de verticalidad e interiores espaciosos y claros.

Análisis de la obra.

La catedral de Reims se comenzó el año 1211, sucediendo a una anterior que fue destruida por un incendio en 1210, y se terminó a finales del siglo XIII. Un bombardeo alemán en 1914 obligó a una hábil restauración de la misma, ya que la destrucción afectó especialmente a las esculturas de las fachadas.

El iniciador de las obras fue el obispo Aubry de Humbert. Para obtener recursos se procedió a hacer colectas; a pesar de la riqueza que afluyó a la Champagne, con sus ferias en el siglo XIII, las cuotas de los cofrades y lo que aportaba el cabildo no bastaron para concluir una obra tan colosal. Tal como quedó, sin terminar, la catedral de Reims es un gran monumento por sus dimensiones, de haberla construido completa hubiera sido excesiva según podemos apreciar en los dibujos de Violet-le-Duc que la concibió como lo habían imaginado sus autores con siete torres y además claustro.

Hasta el momento todos los maestros de las catedrales góticas habían permanecido en el anonimato, incluidos los de Chartres. Conocemos los nombres de los maestros de Reims por las inscripciones grabadas en el pavimento que formaban con losas blancas y negras un dibujo laberíntico. Los maestros de Reims fueron Jean d'Orbais, Jean le Loup, Gaucher de Reims y Bernard de Soissons; en dichas inscripciones constaba además la relación de

la duración de sus respectivos trabajos y su contribución a la fábrica de la catedral.

La fachada de la catedral de Reims es una de las más características del siglo XIII en Francia, las partes altas fueron rehechas después del incendio d3 1481. Tiene un esquema tripartito formado por dos torres gemelas al modo normando que enmarcan un cuerpo central. También se distinguen tres cuerpos si se contempla la fachada en sentido horizontal, por pisos: el de las tres grandes puertas correspondientes a las tres naves y que serán el marco ideal de magnificas esculturas religiosas, el del rosetón y una arquería alta con esculturas de reyes. La tradición quiere que sean las estatuas de los reyes de Francia, pero los críticos modernos no pueden convencerse de que las figuras de reyes en las catedrales sean personajes históricos. Tienen que ser los reyes de Judá, antepasados de Cristo.

Como los programas iconográficos son complejos necesitan ocupar también las fachadas del *transepto*, donde se repite el esquema tripartito como en la fachada principal.

Es en Reims, donde la escultura gótica alcanza la madurez del estilo. La obra no resulta tan homogénea como en Amiens, y responde a varios artistas y a varios sentidos escultóricos, pero de calidad irrepetible, tal y como se puede apreciar en los grupos escultóricos de la jamba derecha donde aparecen las escenas de la Anunciación y la Visitación.

La verticalidad del edificio esta acentuada por algunos elementos específicos, como los pináculos y las agujas de las torres o con la flecha del crucero, que en realidad es otro pináculo de gran altura. En el interior la altura es creciente (37'95 metros) al igual que la iluminación, debido al progreso logrado en el trato de las ventanas, que se convertirán en verdaderos marcos de piedra que sujetan las vidrieras por medio de arcos aparejados.

Como Víctor Hugo dijo que Notre-Dame es la reina de las catedrales, puede decirse de la de Reims que es la catedral de los reyes. Es un gran escenario, un magnifico telón de fondo para el ceremonial monárquico, ya que esta catedral era el estrado suntuoso para el acto sacramental de coronar al monarca. Por esta razón, los arzobispos de Reims defendían su primacía religiosa frente a otros centros rivales, como Sens o Saint-Denis.

I.D.E.

CABECERA EXTERIOR DE LA CATEDRAL DE NOTRE-DAME. 163-1250. PARÍS

Introducción.

La transición artística que se da en Europa desde el románico al gótico, se justifica por todo un cambio sociocultural. Así, en el siglo XII se traduce a Aristóteles, en el que domina la sensación y el naturalismo; San Bernardo produce una reforma que lleva a limitar la arquitectura a sus elementos estructurales; San Francisco posteriormente despertará el humanismo. Pero especialmente importante, es el renacer de las ciudades -Burgos- debido a un progreso del comercio. Es allí donde la burguesía desarrolla un arte urbano con una sensibilidad más realista y naturalista.

El edificio más representativo de la nueva sociedad urbana va a ser la catedral. La catedral gótica se originó en la experiencia religiosa y la especulación metafísica, en las realidades políticas e incluso materiales de la Francia del siglo XII y en el genio de los que la crearon. El estilo gótico nace en Francia, especialmente en la L'Île de France a partir de la segunda mitad del siglo XII.

Análisis formal e iconográfico.

La catedral de París dedicada a la Virgen es la única que se conoce internacionalmente por Notre-Dame. Fue comenzada por el obispo Mauricio de Sully y es, por lo tanto, de iniciativa episcopal. Mauricio, que no pertenecía a familia de señores decide enseguida construir una catedral que eclipsará a las demás. Exceptuando Chartres, París es la mayor. En 1163 se puso la primera piedra con el papa Alejandro III. La construcción se realiza en cuatro fases diferentes: En la primera (1163-1182) se levanta el ábside y parte del *transepto*. En la segunda fase (1182-1200) se termina el *transepto*, el crucero y se inicia la construcción de las naves. Durante la tercera fase (1200-1220) se rematan las naves y se inicia la fachada. Y en la cuarta fase (1225-1250) se concluye la fachada y se levantan las dos torres. Pero de la construcción se desconoce quienes fueron los artífices de los planos originales de esta iglesia. La catedral sufrirá varias reformas, en 1638 por orden de Luis XIII, en 1771 por Soufflot, destrozos en 1789, reconstruida por Viollet-le-duc a mitad del siglo XIX.

La catedral gótica es un milagro de la técnica medieval y de sus escuelas de artesanos. Poseemos un conocimiento muy fragmentario de la industria de la construcción en la época gótica. Sin embargo, es innegable que la construcción de las grandes catedrales góticas ha sido posible por una mejora de la gestión financiera y de los métodos constructivos. El procedimiento más frecuente es disponer en un primer momento de grandes sumas fruto de un esfuerzo general (obispo, legados, peticiones, indulgencias..) que dan un gran avance en la edificación para luego ralentizarse con campañas cada vez más cortas y espaciadas. En Notre-Dame se contó con las aportaciones y legados de sus dos obispos, Mauricio y Eudes de Sully. Respecto al arquitecto, se desplaza desde la cantera a las oficinas, donde actúa con la cabeza y no con las manos, utilizando el dibujo y el compás, aparecen los técnicos intermedios,

como los aparejadores y se crea la logia como lugar de trabajo para el invierno. La obra de la catedral tiene una personalidad jurídica propia, es propietaria de bienes y beneficiaria de donaciones. La arquitectura religiosa ha de ser considerada como un producto de lujo, que refleja el excedente de la plusvalía social. En los territorios de la L'Île de France se adjudicaban las obras a precio fijo, se inspeccionaban y se trabajaba a destajo.

La catedral esta construida en piedra y posee unas medidas de: 130 m. de largo, el *transepto* es de 48 m y la altura de la nave central es de 35 m.

Respecto a los elementos formales de la arquitectura gótica, ya en el siglo XIX Viollet-le-Duc elaboró su teoría de los tres elementos esenciales del estilo gótico: el arco apuntado, la bóveda de *crucería* y el *arbotante*. El arco apuntado es el elemento más típico del estilo gótico, también llamado *ojival*, se entendía que reducía los empujes laterales permitiendo una mayor elevación y una mayor luz. La bóveda de *crucería* que podría definirse como una bóveda de aristas que ha sido reforzada por dos nervios diagonales cruzados en la clave, cuyo peso es desviado en dos direcciones una vertical y otra lateral. Y por último los arbotantes o arcos exteriores que desvían las cargas laterales hacia los contrafuertes exteriores. De esta manera queda determinado un sistema constructivo con una armadura funcional, la única que trabaja, mientras que el resto podría ser suprimido. Pero esta teoría funcional de la arquitectura gótica será cuestionada por Pol Abraham en 1934, y la arquitectura gótica ha de tener en cuenta los factores plásticos. La plástica gótica no era la consecuencia de un determinado sistema funcional, sino la causa del mismo. Posteriormente Pierre Lavedan propone que el arte gótico puede caracterizarse por el impulso en altura de la arquitectura y por el naturalismo en la decoración monumental. En efecto, el desarrollo en altura constituye un impulso irrefrenable de la arquitectura gótica, reflejado aquí en los 35 metros de la nave central, es una búsqueda de la verticalidad. Y eso que en París la relativamente poca altura de las torres subraya el carácter longitudinal de las naves. No cabe duda de que el apuntalamiento estaba previsto en la nave desde el comienzo de las obras, se lanzaron los arbotantes en un primer momento, a doble tramo con un descanso intermedio, antes de ser renovados en uno solo a finales del s. XIII. Notre-Dame en el exterior nos da una visión de la cabecera que nos recuerda a un animal que soporta su pesado cuerpo sobre unas delgadas y arqueadas patas. El arquitecto hace más que nunca arquitectura y no sólo decoración. Aquí encontramos una de las características de la arquitectura, su naturalismo. El gótico francés muestra orgulloso los arbotantes como una conquista técnica de la época.

La decoración cambia de signo con respecto al románico. La abstracción geométrica se torna en elementos vegetales que se mueven con libertad. Los primeros pilares son recios, para luego multiplicarse las columnas en columnillas adosadas o *baquetones*, los capiteles van perdiendo importancia, las bases de los pilares se rompen en diferentes alturas, los pináculos tienen función decorativa y expresiva. Las vidrieras darán un lugar de honor al color, los muros desaparecen y se llenan de vidrios coloreados que quieren infundir amor y espiritualidad a los hombres.

La catedral de Notre-Dame es de una considerable trascendencia. Su sistema de planta se caracteriza por cinco naves, con crucero y con doble deambulatorio o *girola* prolongando ambas naves por detrás del presbiterio. Su tendencia a alcanzar altura marcará el comienzo de una progresión disparada. Tiene cuatro niveles característicos: *arquerías*, *tribuna*, *ventanales* y *rosetones*. Ya en el siglo XIII se dotará de capillas radiales en la cabecera. La fachada fue levantada a lo largo de los siglos XII Y XIII y tiene una característica división en tres zonas y tres cuerpos superpuestos y dos torres con remate horizontal.

La interpretación del arte gótico ha sufrido de enfrentamientos doctrinales totalmente opuestos. La máxima confrontación se ha producido entre la escuela alemana y la escuela francesa. La primera desde Worringer, se ha caracterizado por una interpretación espiritualista que ha considerado al estilo gótico como una expresión del alma nórdica, contraponiéndola al mundo mediterráneo. Así sus conceptos básicos son el sistema de "baldaquino" (Cubierta cóncava sobre cuatro soportes independientes) y el sistema de diafanía, tratamiento del muro en dos planos, creando efectos de profundidad.

Sin embargo la escuela francesa con Villet-le-Duc pone el acento en la técnica, en los procedimientos de construcción y en sus condicionamientos formales. Esta escuela defiende la teoría funcional según la cual la forma está ligada a los elementos constructivos.

El resultado de esas controversias ha sido que en la consideración de la arquitectura gótica se han diferenciado claramente tres puntos de vista: la lógica funcional o de los aspectos técnicos, la lógica visual o de las formas y la lógica simbólica o de los significados, llegándose finalmente al reconocimiento de que son tres aspectos totalmente interdependientes unos de otros. Técnica, forma y significado alcanzan un extraordinario equilibrio.

La catedral gótica y por ello Notre-Dame de París tienen una serie de aspectos iconográficos especialmente importantes, como es la luz, o la llamada por Panofsky "transparencia" y por Jantzen "estructura Diáfana".

Respecto a la luz, se ve a Dios como la luz, capaz de traspasar los cuerpos sólidos sin romperlos, de ser fuente de vida, de ser principio y motivo de alegría y felicidad. La idea difundida por los escritos del abad Surger, se convierte en un objetivo primordial en la concepción de los nuevos espacios religiosos. La catedral es como morada de Dios, un rincón de la Jerusalén celeste, concebida como un espacio lleno de luz, lleno de Dios. El ámbito luminoso del gótico está en franca oposición con la lobreguez del estilo románico, ahora las catedrales están colmadas de luz coloreada, que varía según las características atmosféricas del exterior. La luz coloreada atenúa la fuerte plasticidad de la estructura arquitectónica, y arquitectura y colores forman un muro iluminado con luz propia. Con la luz coloreada gótica, se completa el hechizo de la arquitectura, con su poder para arrancarnos por completo del mundo cotidiano y para elevarnos muy por encima de él.

Por otra parte, la catedral gótica está empeñada en una guerra contra la gravedad, la niega para crear un espacio que esté por encima del mundo. La

pared de la nave no parece lo sustentado, presenta formas ascendentes, es el concepto común de verticalidad. La pared al interior se niega a reflejar el aparato técnico de sostén. Es lo que se denomina estructura diáfana o transparente. Toda la estructura interior del edificio se acusa en la estructura exterior de las fachadas, como sucede en Notre-Dame.

En otro sentido Panofsky defiende que el sistema de pensamiento escolástico, de tipo dialéctico, ofrece una estrecha analogía con el sistema de la arquitectura y de la música del periodo gótico. Por su carácter abstracto tanto la catedral como una Summa participan de una estructura común. La catedral está vinculada al pensamiento de la época.

La catedral de Notre-Dame de París se convertirá en la cabeza de una familia de catedrales de Francia. Será, en palabras de Víctor Hugo, la reina de las catedrales. Se convertirá en un símbolo de París que resistirá el paso del tiempo. En ella tendrán lugar acontecimientos fundamentales: bautizos reales, fiestas de acción de gracias, bendiciones de armas, coronación de Napoleón o honras fúnebres de Charles de Gaulle. Así hasta la actualidad, siendo las catedrales (debido a su contexto urbano) uno de los monumentos que mejor sigue plasmando su importancia, aún perdiendo parte de su original sentido.

A.V.T.

NAVE CENTRAL DE LA CATEDRAL DE LEÓN. Siglo XIII

Introducción.

La catedral de León, emplazada en el Camino de Santiago, es la más francesa de las catedrales españolas. Se comenzó a construir bastante avanzado el S.XIII, hacia 1258 y se concluyó hacia 1303. La rapidez de su ejecución le da una gran unidad estilística, cosa bastante rara en España.

El proyecto de la catedral está inspirado en las catedrales de Reims y Amiens. La planta es cruciforme, consta de tres naves ampliándose a cinco en la parte del crucero. Tiene un ábside poligonal con *girola* y cinco capillas radiales. Ésta organización de la cabecera recuerda a Reims. El edificio se cubre con sencillas bóvedas de *crucería*

La catedral de León fue encargada por el obispo Manrique de Lara en 1205, aunque su construcción se inició posteriormente. Fue apoyada la obra por el obispado y el rey Alfonso X que concedió exención de impuestos a los canteros, vidrieros herreros... que trabajaban en la fábrica, por todo el tiempo que permanecieran vinculados a ella.

Los arquitectos o maestros de obras como se les denominaba en la Edad Media, fueron el francés Maese Enrique hasta 1277 en que murió y después, el español Juan Pérez También se conocen los nombres de los maestros vidrieros que trabajaron durante el S.XIII, fueron Fernand Arnol, Pedro Guillermo, Adam Domingo y Juan Pérez que parece trabajo de vidriero y de maestro de obra.

Esta catedral hizo recuperar el protagonismo que estaba perdiendo León cuando Burgos empezó a adquirir importancia debido a la unificación de los reinos de León y Castilla.

La historia de este edificio ha sido muy penosa. Desde el S.XV comienzan los derrumbamientos que continuaron posteriormente por la fragilidad de los materiales empleados. Se han hecho diversas restauraciones, algunas de ellas bastante discutibles y dañinas para la catedral. Fueron las restauraciones del S.XIX de don Juan Madrazo y don Demetrio de los Ríos siguiendo las pautas del primero, las que salvaron a la catedral de la ruina y dieron al templo la pureza gótica original. Don Juan Bautista Lázaro fue quien se encargó de la restauración de las vidrieras.

Análisis formal.

El material utilizado para su construcción es la piedra, aunque la tosquedad y deleznablez de las piedras utilizadas, traídas en su mayor parte de las canteras de la zona de Boñar (León), impidió la apariencia de refinamiento de las catedrales francesas y causó problemas posteriores al edificio.

La nave central: Se conjugan aquí, en una expresión significativa y total, arquitectura y vidrio, piedra y color.

El muro está articulado en tres niveles: 1) arcos ojivales apoyados en pilares fasciculados con columnillas adosadas que actúan de soporte y de separación entre la nave central y las laterales; 2) el *triforio* con vidrieras que recorre todo el templo, este ventanaje constituye una de las novedades que se introdujeron en esta obra, está inspirado en la catedral de Amiens; 3) el *claristorio* con grandes vidrieras ojivales, que al extenderse hasta el borde de los apoyos produce un gran aligeramiento de la masa.

La cubierta es una bóveda de crucería de arcos ojivales dividida en cinco tramos. Exteriormente aparecen los soportes típicos del gótico: arbotantes y contrafuertes. Aunque no es nave muy alta, comparándola con las francesas, produce una gran sensación de verticalidad, debido a su esbeltez.

Los elementos decorativos también responden a un esquema tripartito: 1) los capiteles de los pilares están labrados con motivos vegetales, representan el mundo natural; 2) las vidrieras de las ventanas del *triforio* tienen motivos heráldicos, representan el mundo humano; 3) las vidrieras del *claristorio* representan imágenes de santos y profetas, el mundo celestial.

Al fondo de la nave, en el lado occidental observamos un gran rosetón sobre una galería de ventanas ojivales.

El coro está situado más cerca del altar mayor de lo que era lo habitual y la construcción renacentista del *trascoro* dificulta la visión de la cabecera gótica.

Sin lugar a dudas, los elementos más originales de esta nave y de esta catedral son las vidrieras por su abundancia y belleza. Están consideradas las más importantes del medievo español y hacen que la catedral de León sea la más diáfana de las españolas. El color es rico y variado, pues además de utilizar el azul y el rojo (como en Francia) se utilizan el verde, el ocre y el amarillo. Ocupan todo el espacio del muro, esto lo hace traslúcido y lo transfigura haciéndolo parecer un gigantesco farol que favorece la desmaterialización visual de los elementos constructivos y aumenta el efecto de elevación y de recreación de la Jerusalén celestial.

Función y significado.

La simbología de la luz es fundamental en las catedrales góticas, si todas las cosas creadas son testimonio de la luz divina, la luz física será el medio más adecuado para que la inteligencia humana las perciba. Se establece, de esta manera, un profundo vínculo entre la estética y la metafísica de la luz, a la que se da funciones trascendentes, filtrada por las vidrieras adquiere, un carácter no natural, coloreado y cambiante, que refleja lo inefable.

Pero las vidrieras no sólo servían para crear un espacio lumínico especial, sino que servían también de soporte para incluir los grandes ciclos iconográficos que adoctrinaban a los fieles y que en el románico habían sido pintados en los muros.

Otro de los simbolismos góticos es el espacio camino, dentro de éste, el eje que forma la nave central dirigiéndose hacia el altar mayor significa el peregrinar del hombre sobre la tierra y el camino místico que le conduce a Dios.

A.L.L.

PLANO E INTERIOR DE SANTA MARÍA DEL MAR.1329. BARCELONA.

Introducción.

Santa María del Mar se levantó en el barrio marítimo de la ciudad de Barcelona en una zona de la necrópolis romana donde algunas fuentes documentan la iglesia donde fue enterrada Santa Eulalia, patrona de Barcelona. La iniciativa parte del canónigo Bernardo Lull, y la obra es dirigida por el arquitecto Berenguer de Montagut. La fecha de construcción la proporciona una inscripción de la fachada realizada en latín y catalán, que la data de 1329. Al desarrollo de este templo gótico contribuyeron mercaderes, nobles, armadores, gremios, cofradías... que querían demostrar su poder frente a la nobleza que vivía dentro de la muralla romana, alrededor de la catedral. Se puede constatar que en 1378 estaba ya terminada, pero un incendio arrasó el altar mayor, lo cual obligó a reanudar las obras concluyendo en 1383. Posteriormente sufrió otros dos incendios, uno en 1714 durante el sitio de Barcelona en la Guerra de Sucesión y en 1936, en la guerra civil española.

El gótico catalán se caracteriza por su sobriedad y racionalidad, sentido de la horizontalidad más marcado, torres octogonales terminadas en terraza, escasos vanos aunque muy esbeltos, múltiples contrafuertes y ausencia de arbotantes. Cirici Pellicer en su obra *Barcelona Palma a Palma* afirmaba que es "la única gran iglesia gótica catalana perfectamente acabada".

En la Corona de Aragón esta etapa del gótico se define como gótico levantino o catalán, diferente al gótico clásico o francés. Se caracteriza por su sobriedad y racionalidad, torres octogonales terminadas en terraza, escasos vanos, múltiples contrafuertes y ausencia de arbotantes.

Análisis de la obra.

El templo es de planta salón (de tradición alemana, llamada *hallenkirchen*), sin resaltar el crucero con capillas entre los contrafuertes. Las tres naves al ser de casi idéntica altura parecen una sola, y están divididas en con cuatro tramos cada una de ellas. Los tramos de la nave central son cuadrados, de catorce metros cada lado, separados por pilares octogonales de 18 metros de altura. En la cabecera, que es poligonal, se encuentra un primer tramo alineado con los de las naves, con una capilla a cada lado. Son un total de 33 capillas que se hallan dispuestas aprovechando los espacios entre los contrafuertes por la ausencia de arbotantes. Las bóvedas son de *crucería* muy voladas. La elevación de la nave mayor permitió abrir ojos de buey en la parte alta de sus muros.

En el exterior flanquean la fachada dos torres octogonales terminadas en terraza. La fachada se divide en dos partes, en la inferior la de acceso con la portada y en la zona superior la ubicación del rosetón del segundo cuarto del siglo. XV.

La majestuosa puerta, de jambas y arquivoltas con finos baquetones, tiene a sus lados cuerpos con la misma ornamentación, con dos imágenes de los apóstoles San Pedro y San Pablo bajo doseles.

Este templo acentúa su sobriedad suprimiendo todo lo accesorio y unificando el espacio, la grandeza arquitectónica la transmite su interior.

J.P.B.

LONJA DE PALMA DE MALLORCA

La Lonja de Palma de Mallorca es un edificio de piedra, exento y de planta cuadrangular de 40x28 m. Edificado bajo la dirección de Guillén Sagrera entre 1426 y 1444.

Análisis formal.

El edificio es de forma prismática, casi cúbica. Las cuatro fachadas muy sobrias, presentan como elementos decorativos molduras horizontales y verticales que encuadran puertas y ventanas. Terminan en una galería abierta rematada con almenas escalonadas donde unas pequeñas torres octogonales dividen las galerías en tres tramos en los lados cortos y cuatro en los lados largos de los muros. También hay cuatro torres octogonales más altas que el resto del edificio en cada una de las esquinas del mismo, dichas torres están decoradas con molduras horizontales y terminan en las mismas almenas escalonadas que las galerías y las pequeñas torres. Todo esto da al conjunto un ligero aire de fortaleza y recuerda los palacios italianos del S.XV.

Las puertas y ventanas tienen formas ojivales y decoración flamígera, aunque muy parca. En los tímpanos de las puertas, el mismo Sagrera labró dos figuras: un San Juan en la fachada norte y un ángel en la sur.

El interior tiene planta de salón con tres naves separadas por dos filas de tres columnas. Éstas son finas y sin capitel, con decoración de estrías helicoidales que ascienden por el fuste y se despliegan en las cubiertas formando los nervios de las bóvedas de crucería simple que cierran el interior del edificio. Esta solución arquitectónica de cerramiento resulta novedosa y original, parece que las columnas fueran palmeras de piedra, cuyo tronco son los fustes y cuyas hojas son los nervios que se ramifican en la cubierta. El edificio en el que está inspirado La Lonja de Palma de Mallorca es La Lonja de Barcelona (1380-13929), y en esta última la cubierta es una techumbre de madera.

La igualdad de altura de las tres naves y la finura de los soportes crean un espacio amplio y diáfano que cubría las necesidades utilitarias de sus usuarios, los mercaderes, y al mismo tiempo produce al contemplarlo nada más flanquear la puerta la impresión de estar ante un espacio arquitectónico puro, donde el volumen prima sobre todo lo demás.

Guillén Segura consiguió aquí uno de los edificios más bellos del gótico de la Península Ibérica. Su influencia en la Lonja de la Seda de Valencia (1482-1492) es clara, al adoptar Pere Compte la misma solución en la planta, los soportes y la cubierta.

La Lonja de Palma de Mallorca responde a las características de El Gótico Mediterráneo, tanto de los edificios civiles como religiosos por: su dominio de la horizontalidad, ausencia de ornamentación en los paramentos, utilización de la planta de salón, escasez de vanos, existencia de torres octogonales y preferencia por los espacios diáfanos.

El autor de origen catalán, Guillén Sagrera, era escultor y arquitecto y había trabajado en las catedrales de Gerona y Palma de Mallorca. Después de terminar La Lonja, fue requerido por el rey Alfonso V de Aragón para la construcción del Castellnouvo de Nápoles, ciudad donde murió en 1456.

Función.

Las lonjas son edificios de carácter mercantil que tuvieron notable éxito en La Corona de Aragón durante los siglos XIV y XV. Los cambios en la organización social urbana durante La Baja Edad Media, dieron lugar en la zona Oriental de la Península a una próspera burguesía que potenció una serie de construcciones apropiadas a sus necesidades: palacios residenciales urbanos, casas municipales, casas gremiales, atarazanas y lonjas.

Los reyes aragoneses colaboraron con la burguesía en la defensa de sus intereses comerciales y promovieron la construcción de edificios civiles, a diferencia de la monarquía castellana que promovía o protegía, fundamentalmente, la construcción de edificios de carácter religioso. La Lonja de Palma de Mallorca fue promocionada por Jaime I, el Conquistador, en 1233, una vez reconquistada la ciudad a los musulmanes, pero su construcción no se empezó hasta 1426, cuando el Colegio de mercaderes contrató a Guillén Sagrera para que la edificara.

Actualmente se utiliza como sala de exposiciones.

A.L.L.

RETABLO DE LA SEO DE SAN SALVADOR DE ZARAGOZA (1434-1453)

Introducción.

Después de la conquista de Zaragoza por Alfonso I el Batallador, en 1118, el obispo Pedro de Librana consagró como catedral la mezquita mayor, de nueve naves, como era costumbre no sólo en el reino de Aragón sino también en el resto de los territorios peninsulares. El lugar era un espacio sagrado antes de la dominación musulmana, pues en el subsuelo de la catedral apareció la cimentación de un templo romano hexástilo del siglo I D.C. que formaba parte del conjunto monumental del foro, situado bajo la plaza de la Seo.

A partir del siglo XII comenzaron las primeras obras, primero se construyó el templo románico, después el gótico, y por último la fábrica renacentista y barroca.

La llegada a la sede cesaraugustana del arzobispo Dalmau de Mur (1431-1456) procedente de la de Tarragona, supuso una nueva y brillante etapa en la historia de la catedral. Durante su mandato se llevaron a cabo diferentes obras : el retablo mayor, la sillería del coro, las vidriera y una imagen de alabastro dedicada a Nuestra Señora.

Análisis de la obra.

El retablo mayor llena el frente del presbiterio y es una pieza muy importante dentro de la escultura gótica europea. Mur lo encargó al poco tiempo de comenzar su mandato.

En la cabecera de la catedral, una antesala distribuye el paso hacia la capilla mayor, el interior del ábside románico, la sacristía mayor y la sala capitular. En la capilla mayor, cubierta con bóveda de *crucería* estrellada, tras el altar barroco dedicado a los santos Pedro y Pablo, se alza el retablo.

De su parte más antigua(1434-1440) se conserva el banco, labrado en alabastro por el barcelonés Pere Johan. Está dividido en siete casetones, cuatro con escenas de la vida y milagros de los santos Lorenzo, Valero y Vicente, y los tres restantes vacíos, para guardar en ellos bustos con función de relicario de plata, regalo a la catedral del Papa Benedicto XIII. Debemos señalar el oro y la policromía de estas composiciones y también los vidrios de color azul destinados a contener los citados bustos.

El *sotobanco* se ornó con la heráldica del arzobispo Mur y del cabildo de la ciudad, el *Agnus Dei* coronado por una cruz y portada de ángeles. Todo dorado y policromado.

En el cuerpo del retablo permanecen en pie los cuatro pilares en alabastro que estructuraban las tres calles. Terminan en ocho ménsulas en sus frentes sostenidos por niños y ángeles músicos que soportan imágenes de santos. En tiempos del arzobispo Juan I de Aragón (1458-1475) se retiró la imagen para transformar el hueco en un *óculo*. El resto del retablo se estructura en tres calles separadas por unos pilares de alabastro, con otras tantas escenas

principales cubiertas por unas espectaculares *chambranas* góticas en forma de pináculo, cobijo de una serie de figuras de santos. El conjunto está protegido por un gran guarda polvo.

Además de la utilización de madera policromada, el retablo fue realizado en alabastro tallado y pintado, excepto las tres escenas principales, labradas en madera por Pere Johan (1440-1445). Tres décadas después, Hans Piet d'Ansó fue contratado para esculpir en alabastro los grupos que sustituirían a los de madera: la *Epifanía*, la *Transfiguración* y la *Ascensión*. Unas puertas pintadas, ya desaparecidas, protegían y ocultaban el retablo, que sólo se mostraba en ciertas fiestas, grandes solemnidades y visitas reales. Delante del altar se encuentran las tumbas de los arzobispos Alonso y Juan II de Aragón, padre e hijo, y en el lado del Evangelio la del prelado Juan Y de finales del siglo XV; una lápida de caliza negra, en ese mismo lado, cubre el enterramiento del corazón del infante Baltasar Carlos, hijo primogénito del Felipe IV.

F.V.V.

SEPULCRO DE DON LOPE FERNÁNDEZ DE LUNA. CATEDRAL DE EL SALVADOR –LA SEO- DE ZARAGOZA. Siglo XIV PERE MORAGUES

Introducción.

D. Lope Fernández de Luna, prelado de Zaragoza, hijo de D. Lope, Señor de Luceni, fue un destacado mecenas de las artes, que se distinguió por sus fundaciones en toda la diócesis, como consejero de Pedro IV y como pacificador de la guerra castellano-aragonesa.

De 1346 a 1351 fue obispo de Vic, hecho que tendrá repercusión en la labra de su sepulcro ya que el escultor Pere Moragues trabajaba en Barcelona.

En su testamento, redactado el 3 de febrero de 1382, unos días antes de morir, ordena ser sepultado en la Capilla de San Miguel de la Catedral de La Seo, obra suya, y que allí se construya un túmulo de acuerdo con su condición, si antes no estuviere ya durante su vida. Fue arzobispo de Zaragoza del 1351 a 1382, año de su muerte).

Con D. Lope Fernández de Luna se terminó el cimborrio de la Catedral, y mandó edificar una capilla dotada con su propio patrimonio, bajo la advocación de San Miguel Arcángel. La razón de su titularidad sería un suceso extraordinario que protagonizó el propio don Lope: *al pasar por un pinar del término de Villarroya oyó una voz lamentable que decía: “Arzobispo don Lope, confesión”. Siguió la voz y halló una cabeza humana separada del cuerpo que se movía a saltos; la que confesándose dixo que, habiendo invocado a san Miguel al tiempo de cortarle la cabeza, le conservó Dios la vida para confesarse, y luego le faltaron los vitales alientos.* Situada en la cabecera del templo, en lado del evangelio y en lugar de las capillas colaterales, se encuentra abierta al *transepto*.

Análisis de la obra.

Según la descripción que hace de él la doctora Lacarra Ducay, el sepulcro de D. Lope está labrado en alabastro de Gerona y pertenece al tipo de caja adosada al muro, con estatua yacente en la cubierta, con un séquito de encapuchados plorantes de religiosos, magnates y soldados, bajo finas *arquerías claustrales* en los tres lados visibles del sarcófago, y con la ceremonia fúnebre de soterramiento desarrollada en el frente y costados del nicho bajo *doseletes* calados. La parte escultórica estuvo dorada, policromada, y los fondos de las arquitecturas esmaltados con pasta vítrea en color azul, al igual que sucederá en los sepulcros reales del Monasterio de Santa María de Poblet y en los fondos del banco del retablo mayor de La Seo. La extraordinaria calidad artística de su talla mereció que Betaux lo calificara como el más rico monumento funerario en el que un escultor haya representado la ceremonia de la absolución y el cortejo de llorones, anteriormente al mausoleo del Duque de Borgoña, Felipe el Atrevido.

La imagen del difunto prelado destaca entre todas por su gran calidad y la veracidad de los rasgos de su fisonomía, que parecen haber sido inspirados en su mascarilla funeraria. Lo mismo cabe decir del tratamiento del que fueron objeto las vestiduras episcopales o la almohada sobre la que descansa su cabeza. La mitra se encuentra adornada con perlas y camafeos con bustos del Salvador y de los apóstoles, y en la cabeza del báculo, delicadamente cincelado, se representa la escena de la Coronación de María por su Hijo Jesucristo. A los pies de don Lope velan su descanso dos cachorros de perro, tratados con notable verismo.

El frente del sepulcro constituye un alarde de virtuosismo escultórico, dada la variedad de aptitudes y fisonomías representadas entre quienes manifiestan su dolor por el fallecimiento del arzobispo cesaraugustano. Aparecen en posición erguida, enmarcados por sutiles *arquitecturas trecentistas*. En el lugar central y en los extremos, unos calados *doseletes* poligonales destacan convenientemente a tres personajes sedentes de superior jerarquía. El que ocupa el espacio del centro viste atavíos sacerdotales, y los de los costados trajes de corte y coronas reales sobre sus cabezas.

La doctora Lacarra, basándose en Valentín Carderera, da como posible identificación iconográfica al papa Clemente VI (1342-1352), en la figura central con la cabeza mutilada, ya que desde Aviñón había promovido a don Lope a la mitra arzobispal; las colaterales, de manos mutiladas, serían a la izquierda del observador el monarca aragonés Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), y a la derecha su cuarta esposa, Sibila de Fortià, que fue ungida por el propio arzobispo en la ceremonia de su coronación (30 enero 1381).

El nicho se decora en su frente y costados con los oficiantes del funeral que en número de veinticinco escoltan al obispo que ocupa el centro, flanqueado por dos acólitos que sostienen el gremial. De nuevo sorprende y admira la riqueza de expresiones y gestos en los representados, entre los que se reconocen miembros de las distintas ordenes religiosas asentadas en Zaragoza, como las de franciscanos y dominicos. Unos leen el oficio de difuntos; otros recitan preces; hay quien lleva los Santos Oleos de la unción a los moribundos, o quienes dirigen su mirada a lo alto en busca de consuelo. El prelado que preside el duelo, de rasgos muy personalizados, podría identificarse con el obispo de Huesca, Fernando Pedro Muñoz (1372-1383), suplente de don Lope en el puesto de canciller real desde 1366 y que le sucedería en el cargo a la muerte en febrero de 1382. Sobre el grupo central aparece otro religioso ocupado en leer atentamente en su libro de oraciones.

La zona superior del nicho, vacía de esculturas, pudo haber estado en su origen decorada con pintura mural, obra posible de los maestros Juan y Nicolás de Bruselas, *maestros de obra de pincel de la villa de Bruxelles del regno de Francia*, a los que en 1379 se les encarga decorar la capilla de San Miguel, pintura que habría desaparecido en tiempos del arzobispo Añoa y Busto (1744-1764) cuando se procedió a pintar una inscripción que recordara la personalidad del difunto allí sepultado.

Como ya se había apuntado anteriormente el autor del sepulcro fue Pere Moragues, *maestro de obra de ymágenes de piedra de la ciudat de Barcelona*, del que se sabe se le pagó el importe de alquileres de las casas donde vivía y *para las misiones que me conviene fazer por el rancar e adozir de la piedra que he de fazer venir de Girona para la sepultura de la sobredita capiella del dito senyor*.

La función del escultor al que se le encarga un sepulcro es, según Maquiavelo, legar la apariencia del gran hombre a la posteridad, cumplir así la voluntad del encargante “el deseo de perpetuar un nombre “. Este es el significado que tiene este sepulcro encargado por D. Lope Fernández de Luna como se ve en su testamento.

P.M.V.

LA VIRGEN BLANCA DE TOLEDO. Siglo XIV

Introducción.

Es una de las más perfectas representaciones de Nuestra Señora de la Edad Media española. De alabastro policromado, tuvo gran fama en su época, prueba de ello, es la gran cantidad de copias que se conocen; como la de la Catedral de Palencia o la de la iglesia de Illescas.

Análisis de la obra.

Se encuentra ubicada sobre un altar, en el coro de la Catedral de Toledo dónde preside, desde hace siglos, los rezos de los canónigos. Es de un autor anónimo y de procedencia francesa. Mide 1,53 de alto, está realizada en alabastro blanco con policromía en los cabellos y oro en la corona y en la franja del vestido. El rostro y las manos son de color natural, aunque oscurecidos por el paso del tiempo. Se encuentra muy bien conservada en su conjunto lo que puede deberse a que, posiblemente en otro tiempo, estuvo vestida.

La Virgen está de pié, en actitud erecta, sostiene al Niño apoyado sobre el pecho, lo que enriquece de por sí la parte superior de la obra y establece una correspondencia horizontal entre la cabeza de la Virgen y el cuerpo del Niño Jesús. Es de una prodigiosa esbeltez y de gran simplicidad formal, sólo animada por la gracia de los pliegues del manto. Su rostro es oval, delicado, con los ojos rasgados y entornados. Boca sonriente. Se vuelve hacia el Niño con gesto tierno y el Niño sostiene una fruta y acaricia con dulzura la barbilla de su madre. La cabeza de la Virgen está cubierta con un manto, que recoge airoosamente con uno de sus brazos, y coronada con corona real dorada y doradas, también, son las vueltas del manto.

El modelo de la imagen responde a las Vírgenes góticas de origen francés, que llegaron a nuestro país sobre todo en el siglo XIV. Hay quien dice que fue un mercader de Pamplona en 1349, el que trajo la primera imagen. Estas Vírgenes responden a un nuevo modelo de representación mariana, acorde con la nueva espiritualidad del gótico, que nos presenta a la Virgen como una madre real que establece una tierna relación con su hijo, que se presenta como un niño de verdad, que acaricia el rostro de su madre con la mano. Se procura evitar cualquier rigidez, y por eso se ondula ligeramente la figura haciendo que se apoye el brazo que sostiene al Niño sobre la cadera e, inclinando el rostro hacia él, se tiende hacia una forma de "S", a la que tan aficionados fueron los escultores góticos.

La Virgen Blanca del coro de la Catedral de Toledo, responde pues al modelo de imagen de marfil de procedencia francesa, que tuvo gran difusión en los distintos territorios europeos en la Baja Edad Media y que, en su concepción y finalidad, es diferente de las esculturas en piedra que adornan las catedrales. Estas tienen un carácter monumental, mientras que las Vírgenes góticas de marfil, plata o alabastro, como la de la de Toledo, son de menos tamaño, más intimistas y de una factura más delicada.

P.M.L.

CRUCIFIJO GÓTICO. Siglo XIV

Introducción.

Esta es una escultura exenta, conocida como *El Devot Crist*, fue realizada hacia 1307 por un maestro anónimo para la Catedral de Perpiñán (Rosellón), donde se encuentra en la actualidad.

Análisis formal.

La obra fue tallada en madera, posiblemente en un solo tronco ahuecado para evitar la humedad, excepto los brazos que se unirían mediante ensamblaje.

Dada la dificultad de obtener una superficie uniforme y para obviar las diferencias de tono, etc. , la escultura fue policromada siguiendo la tradición medieval. Para ello sería recubierta de un lino fino que se pegó a la madera y sobre el cual se extendió una capa de yeso. De esta manera la escultura estaba preparada para recibir la pintura al temple

Desde el punto de vista tipológico, la escultura presenta las características del Crucificado gótico:

- Cristo de tres clavos
- Brazos descoyuntados colocados en V
- Cabeza inclinada sobre el pecho
- Pies clavados uno sobre otro y apoyados en el subpedáneo

Su cuerpo, únicamente cubierto por un paño de pureza, muestra de manera efectista los signos del martirio: corona de espinas, manos y pies horadados por clavos, lanzada en el costado y sangre que brota de las heridas y gotea por su cuerpo.

La cruz está construida con dos troncos delgados de árbol en los que se perciben claramente los nudos y las rugosidades de la corteza, y presenta en su parte superior un amplio cartel inclinado con la leyenda clásica.

Este crucificado de procedencia germánica, destaca por la sequedad expresiva que se plasma en sus nervudos miembros y en el exagerado esquematismo del tronco en el que las esqueléticas costillas fuertemente trabajadas, así como la línea casi en V del diafragma, se contrarrestan con los gruesos pliegues del faldellín.

La corona de espinas recuerda una trenza que, sujetando unos esquemáticos cabellos, enmarca un rostro en el que los rasgos están trabajados profundamente de forma que nariz, ojos, boca y mentón crean fuertes contrastes de luz recordándonos los rostros picassianos.

Significado.

Un expresionismo tan acusado impregnará al crucificado de un profundo patetismo, de un sentimiento de humanidad doliente que el Gótico introduce ahora a través de este Dios-hombre muerto en la cruz.

La filosofía de Sto. Tomás de Aquino sosteniendo que todas las cosas estaban en armonía con la esencia de Dios y que a partir de ellas y del hombre se alcanzaba el conocimiento de Dios, se une a las predicaciones de los frailes franciscanos que hablaban de un Dios al que no había que temer sino que había que loar y amar, y entre ambas cambiarán la concepción de Cristo a partir del siglo XIII, presentándose ahora como Dios que vive entre los hombres y que sufre en la cruz.

La Crucifixión arrinconará la visión triunfante del Apocalipsis del periodo Románico y se convertirá en el motivo más usual de reflexión y de exaltación de la Fe de la Cristiandad.

San Buenaventura, el primero de los grandes pensadores franciscanos, afirmaba que Cristo crucificado era *La llave, la puerta, el camino, y el esplendor de toda verdad*. Y no duda en sus *Meditaciones* en hacer una descripción de Cristo en la que el fervor se confundía con el dolor:

Aparta un momento la consideración de su divinidad y míralo como hombre puro, y verás un joven hermoso, nobilísimo, inocentísimo, pero todo llagado por los azotes y cubierto de sangre y heridas (...) Aquellos tres clavos sostienen todo el peso del cuerpo, sufre dolores acerbísimos y está en una aflicción superior a cuanto se puede decir o pensar.

La piedad medieval entendió también la Crucifixión como razón de ser del cristianismo y la convirtió en símbolo de la salvación del hombre en forma de *Lignun Vitae* o *Lignun Crucis* en el que la cruz se convierte en árbol de la vida porque Cristo con su muerte y su resurrección la ha convertido en la fuente de la vida eterna.

L.P.M.

VIDRIEDRAS DE LA CATEDRAL DE LEÓN. Siglo XIII

Introducción.

Vidriera de profetas y reyes de la catedral de León, siglos XIII-XIV, época de apogeo y expansión del estilo gótico en España.

Aunque las vidrieras ya existían en las basílicas paleocristianas y románicas, cuando adquieren espléndido desarrollo es en el Gótico como consecuencia de los dos ideales básicos de este ciclo: la *ligereza de las bóvedas de crucería*, que permite alcanzar grandes alturas a los muros dándoles un valor ascensional y el que éstos, al sostener un peso mucho más leve, puedan disponer de *enormes ventanales*, hasta el punto que los vanos llegan a predominar sobre la estructura maciza; consecuencia de la amplitud de los vanos es la luminosidad que desmaterializa y espiritualiza la piedra con la ayuda de estos auténticos mosaicos de vidrio.

El momento de esplendor se sitúa en el siglo XIII y en el área de influencia francesa, época en la que se dio la tendencia del gótico lineal o pintura franco gótica, estilo todavía muy rígido y lineal por lo que enlazará perfectamente con la modalidad de las vidrieras.

En España se seguirán los patrones franceses por el hecho de que muchos de los artesanos que intervienen en la realización de los vitrales de nuestras catedrales son de esta procedencia y además serán coetáneas a las de nuestro país vecino. De las tres grandes catedrales que se construyeron en España en el siglo XIII (Burgos, León y Toledo) destacara la de León por ser el ejemplo más puro y correcto de gótico francés. En ella se pondrá de manifiesto la preocupación por la búsqueda de la luz, lo que llevara a la reducción del muro y a la apertura de grandes ventanales cubiertos con vidrieras lo mismo que en el triforio, es la catedral más luminosa de España.

Análisis de la obra.

En esta vidriera aparecen representados profetas y reyes bajo doseletes arquitectónicos que alargan el espacio hacia lo alto subrayando la verticalidad. Entre ellos se hallan identificados el rey Salomón, hijo de David, cuyo trono representa la Sabiduría y es el constructor del templo de Jerusalén. A su derecha se halla la figura de Roboam, su hijo, famoso por haber sustituido los escudos de oro hechos para el templo por su padre, robados por el faraón, por otros de bronce, según el relato del Libro Primero de los Reyes (I Re. 14, 21-31). Forman parte del programa grandioso de la historia de la salvación en el Antiguo y Nuevo Testamento. Dios en la antigüedad estableció alianzas con los hombres conduciendo al pueblo de Israel hacia la salvación que se produce en la encarnación de Cristo *La Palabra era la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo* (Juan, 1, 9-10). A lo largo de la historia hay figuras bíblicas que prefiguran a Cristo o la salvación. Éstas son representadas en las vidrieras para dar a conocer a Jesús y su mensaje y se hallan expuestas con claridad en una procesión gloriosa desde el Génesis al Apocalipsis, como en una *Summa* teológica.

Las formas son bastante delicadas y las figuras poseen un mayor naturalismo formal conseguido gracias a los grafismos de los rostros, cuerpos y pliegues de los trajes pintados encima de los vidrios coloreados. A pesar de esto todavía se aprecian muchos arcaísmos típicos de este periodo, como el tratamiento de la perspectiva que todavía no aparece, ya que la propia característica de la vidriera condiciona una representación plana y sin volumen, tal y como se aprecia en la mesa totalmente bidimensional. Además de utilizar el color azul y rojo como en Francia, las vidrieras de León se caracterizan por la utilización de nuevas tonalidades como el amarillo y verde.

Aunque muy restaurado, el conjunto vitral que presenta la Catedral de León es impresionante y pone de manifiesto que solo le supera en magnificencia el de Chartres; de los originales del XIII aún se conservan algunas vidrieras en los ventanales de las capillas del abside, nave de crucero y nave central, con representaciones religiosas y algunas de tipo profano.

Estéticamente la vidriera conserva de la tradición románica el grueso trazado de sus perfiles (ahora acentuados obligatoriamente por la propia naturaleza del soporte, el emparillado de hierro y el emplomado) y por ello mismo, su tono expresionista.. La tipología del dibujo está vinculada a la geometría del vano de la ventana, mas que a una voluntad de realismo. Es el espacio arquitectónico el que genera la figura y los conjuntos desarrollados en ella. Las escenas representadas suelen leerse de arriba a abajo.

Técnicamente, el proceso de elaboración de una vidriera es complejo y obligaba a una difícil y estudiada relación entre las imágenes ideadas y su construcción, en la que intervenían en equipo vidrieros, herreros y pintores.

En la elaboración de las vidrieras góticas se distinguen las siguientes fases:

1. *Concepción de su composición* sobre madera.
2. *Fabricación de los vidrios* fundiendo en un horno potasa y sílice y añadiendo óxidos metálicos, como manganeso y cobalto, durante la fusión para colorearlos.
3. *Recorte de los vidrios* con un hierro al rojo vivo siguiendo la forma y dimensiones del patrón. A continuación se *pintaban los grafismos* de los rostros, cuerpos, pliegues de trajes, sombras, etc., y se introducían de nuevo en el horno a fin de que la pintura penetrase en la pasta vítrea.
4. *Colocación de las piezas de vidrio en el emplomado* o red de plomo, hecho a base de tiras de plomo de sección en forma de H, soldadas entre sí. Los *plomos* constituyen un elemento esencial en la vidriera, porque es un armazón suficientemente flexible al viento y porque confiere a esta una belleza innegable: se superpone al dibujo, lo subraya, lo descompone y permite mantener a cada color su propio valor, de tal manera que sin los plomos, en vez de las visiones radiantes que hoy nos ofrecen, las formas se desvanecerían y los tonos se mezclarían.

Las vidrieras tendrán un doble carácter: *funcional*, al contribuir al cerramiento de los muros y *decorativo*, al tamizar la intensidad lumínica de los interiores y agudizar el sentimiento místico que forma parte de los ideales góticos, ya que no se trata únicamente de llenar de luz el interior, sino de hacerlo con una *luz irreal y simbólica*, lo cual se consigue con la vidriera, que une a la irrealidad que provocan sus colores, el simbolismo de las figuras allí representadas. La tradicional metáfora de Dios como luz del mundo se manifiesta ahora a través de la luz natural que ilumina el templo, Jerusalén celeste, dándole a éste una claridad que antes no tenía.

Las vidrieras, además de tener un carácter funcional y decorativo, debían también *ilustrar* a los fieles, es decir asumir la misión didáctica que tenían las pinturas murales en el románico. En cuanto a los temas representados, las figuras de Cristo y la virgen, las escenas y personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, los Apóstoles y la vida de los santos son el repertorio iconográfico habitual.

Sobre estas notas generales que distinguen a la vidriera del XIII, los siglos XIV y XV, introducen algunas novedades, referentes sobre todo en el primero de ellos a la progresiva utilización del color blanco en las composiciones y a la importancia ahora concedida a los encuadramientos arquitectónicos, hasta el punto que muchas veces son ellos los que centran la atención del espectador mucho más que el propio personaje al que sirven de marco. Todo ello, unido a la aparición de la perspectiva, determinará un cambio de concepto sustancial durante el gótico final, pues si hemos visto aparecer la vidriera como un arte subordinado a la arquitectura, a la que completa y embellece, terminará siendo un elemento con vida propia, que pierde su primitivo carácter para ceñirse a la idea de una pintura ejecutada sobre vidrio y cuyos realizadores se van independizando de la dictadura que les imponían anteriormente los arquitectos.

En España en el siglo XIV las mejores vidrieras corresponden a la zona oriental, como las de la Catedral de Gerona y en el siglo XV destacaran los trabajos llevados a cabo en Cataluña, como los de la catedral de Barcelona.

I.D.E.

MINIATURAS DE LAS MUY RICAS HORAS DEL DUQUE DE BERRY (hacia 1416). HERMANOS LIMBOURG.

Introducción.

En el siglo XV encontramos los grandes miniaturistas al servicio de Carlos V de Valois y sus hermanos los duques de Berry, Borgoña y Anjou. Los textos ilustrados del final del gótico son los *Libros de Horas*. El desarrollo de la miniatura contribuye a la evolución de la pintura gótica, con tratamiento narrativo y naturalista, de gran detallismo y minuciosidad. Estos libros, de uso personal como devocionarios para el rezo, llevan ilustradas con doce miniaturas las páginas del calendario, algunas imágenes de santos preferidos y el retrato del señor propietario, y también ilustraciones de las leyendas de la Virgen y del Salvador.

El estilo de las miniaturas cambia, la iconografía de los meses del año es la misma que las anteriores épocas, es la de la descripción de Corbichon de la obra *De proprietatibus rerum*, pero los Limbourg los interpretan a su modo: enero, *felon temps*; febrero, unas jóvenes junto al fuego; marzo, poda las viñas; abril, parejas que se pasan un anillo de noviazgo...esta mayor libertad artística se debía a que eran artistas cortesanos y gozaban de la confianza de sus señores. Los continuadores de su arte serán los hermanos Van Eyck.

A principios del siglo XIII las ilustraciones se estructuraban en recuadros con figuras pequeñas, mientras que a finales las miniaturas ocupan toda la página con una sola escena inserta en un marco arquitectónico, como si se realizase dentro de un edificio gótico. Los márgenes en el siglo XV son magníficas cenefas.

Análisis de la obra.

El Libro de Horas del duque de Berry es una maestra de la pintura. La importancia de estas miniaturas también ha inspirado a la novela histórica "El bosque de la larga espera" de la autora Hella S. Haasse trata la figura del duque Berry, y se mencionan sus miniaturas que se salvaron de las llamas en los disturbios de París, y que culminaron con el Episodio de la Doncella de Orleáns. El gusto del duque cambiaba y elegía a artistas nuevos. Al morir el duque Berry en 1416, se dejó el manuscrito sin acabar. El duque de Saboya en 1785 encargó a Juan Colombe completar las miniaturas. El duque de Aumale lo adquirió para su biblioteca de Chantilly por 18.000 francos, descubriéndolo en un convento de Génova.

Los autores de la decoración de este manuscrito fueron tres hermanos: Paul, Jean y Herman Malouel, que trabajaban en el castillo de Méhun-sur-Yèvre, donde el duque tenía su biblioteca. Se les conocía por "los hermanos Limbourg", nombre del pueblo de Flandes de donde procedían, aunque la parte más antigua fue llevada a cabo por Jean Noir, entre 1372 -75 siguiendo el estilo de Pucelle, sucediéndole en esta tarea, Jacquemart de Hesdin, el nuevo pintor de la corte.

En el mes de enero, realizado entre 1414-1416, se representó a esa vida cortesana, una forma de vida del personaje, el duque de Berry. Este aparece sentado en un banco ocupando en el banquete la posición de Jano, es el centro de mayor interés de la composición, vestido con una túnica azul (lapislázuli). Aparece en actitud de entablar comunicación con otros personajes.

Sobre la mesa una pieza de lujosa orfebrería, el Salero de Oro, con una inscripción "approche" que significa "Acercaos" . Próximo al duque se encuentra el obispo de Chartres.

El baldaquino rojo está adornado con animales (el cisne y el oso) y la flor de lis. Los dos pajes situados a espaldas prestan todos sus servicios al duque, al que se dirigen. Las paredes aparecen recubiertas por tapices, con escenas de batallas de la Guerra de Troya, pero con la interpretación de esta época.

J.P.B.

EL PRENDIMIENTO DE JESÚS, FRESCO DE LA CAPILLA SCROVEGNI EN PADUA (ITALIA). Siglo XIV GIOTTO DI BANDONE (1304-1313).

Introducción.

El Trecento marca un importante cambio en la evolución de la pintura gótica. La búsqueda del *naturalismo*, inspirado en la religiosidad franciscana provoca una serie de avances técnicos en la pintura de la época. Un elemento esencial en este momento es la *preocupación espacial*, la búsqueda de la profundidad, que abre paso a la perspectiva clásica del Renacimiento. Existe también un cambio en la utilización de la luz: con ella se busca el modelado en las figuras, así como resaltar las distintas tonalidades en los colores, consiguiendo una armonía cromática. El *color* en ocasiones tiene un carácter simbólico. Hay también una preocupación fundamental por la *figura*, valorando en especial una anatomía realista y, sobre todo, el estudio de las actitudes y gestos, con lo que se consigue la *expresión del sentimiento*.

Durante el periodo trecentista dos son las escuelas de pintura que se desarrolla en Italia: la florentina, encarnada en *Giotto*, introductor de una serie de innovaciones que abren paso al Renacimiento, y la de Siena, cuyo máximo representante es *Simone Martini*, seguidor de la tradición bizantina

Giotto di Bondone (1267-1337), considerado discípulo de Cimabue, vivió en plena Edad Media y por ello toda su pintura representa temas religiosos extraídos de la Biblia. Sin embargo, su interés por el ser humano y la naturaleza que le rodea, sentimiento cercano a la nueva mentalidad franciscana, le permitió abrir el camino del naturalismo y del humanismo, siendo considerado como el verdadero iniciador de la pintura moderna. Asís y Padua fueron los centros donde se plasmaron sus más famosas pinturas murales.

La vida de Giotto se encuentra, muy documentada. Es sabido que gozó de gran prestigio y popularidad entre sus contemporáneos y que disfrutó de una envidiable y acomodada posición social. A lo largo de su vida trabajó para las altas jerarquías de su tiempo, tanto laicas como eclesiásticas, y a parece que en líneas generales trabó lazos de amistad con sus clientes. Esta relación entre Giotto y sus clientes preludia ya la futura figura del mecenas renacentista y su vínculo con el artista, lo que evidencia que Giotto, en este aspecto, también se muestra innovador respecto a la Edad Media.

El arte de Giotto encontró seguidores en el Trecento italiano, pero será en el comienzo del Renacimiento cuando su arte es captado de nuevo en su significación propia por Masaccio. No solo en Masaccio se percibe una línea pictórica ya esbozada por Giotto, pues la variedad de innovaciones de este pintor trecentista permite advertir en él un precursor de las distintas tendencias de la pintura del siglo XV e incluso, en cierto modo, del siglo XVI, como por ejemplo, en el tratamiento de los volúmenes de Miguel Ángel.

En conclusión, Giotto es un pintor gótico y al mismo tiempo claro precursor del Renacimiento. De él dijo Vasari: “Llegó a ser tan buen imitador de la naturaleza que desterró la ruda manera bizantina y resucitó el buen arte de la pintura, introduciendo el retratar exactamente del natural personas vivas....”

Análisis de la obra.

En esta pintura Giotto representa una escena de la Pasión de Cristo: el beso de Judas y posterior prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos . Compone la escena únicamente con los personajes, prescinde de lo anecdótico. Para él lo principal era la *figura humana*, tratada con un carácter bastante volumétrico, creando un canon de figuras macizas y con corporeidad. Su concepción volumétrica y monumental es consecuencia de la importancia que da al dibujo y de la utilización de la *luz*, que modela las figuras y matiza los colores creando efectos de claroscuro, como se puede apreciar en la capa amarilla de Judas que centra nuestra atención.

La técnica empleada es el fresco, con retoque al temple o al *secco fresco*. Giotto siguió el procedimiento habitual de preparación del muro, pero cambió la manera de preparar los colores. Utilizó un procedimiento consistente en batir los colores con el jugo clasificado de yemas de arbustos, de higos verdes y otras sustancias menos oleosas. Estos medios no sólo no oscurecían los colores, sino que, por el contrario, los hacían más claros y vivos.

Podemos observar como el pintor se aleja de la rigidez bizantina y dota a las figuras de un cierto movimiento, movimiento acrecentado por las líneas diagonales de los brazos de los personajes del primer plano y por las líneas de las lanzas del fondo que contribuyen a crear una atmósfera dramática, reflejada a través del contraste entre la agitación de las turbas y la quietud del grupo central de Cristo abrazado a Judas. El dramatismo de la escena también lo conseguirá por el tratamiento tan expresivo que da a los gestos y actitudes de sus personajes, lo que indica una observación de la realidad, algo poco usual en la época. Giotto a través de su pintura va a demostrar un gran interés por el ser humano y la naturaleza que le rodea, de ahí que su otra gran preocupación sea captar la profundidad. Su obra está presidida por una preocupación espacial constante, que se refleja en los encuadramientos escenográficos de sus pinturas, unas veces conseguidos a base de arquitecturas y otras, como en esta pintura con algunos árboles aislados que pinta al fondo de la escena, paisaje todavía bastante esquemático; Giotto abandona los fondos planos e impone la modernidad en sus representaciones a través de sus marcos reales, que sirven como escenario a las figuras, que son las verdaderas protagonistas de sus pinturas.

Simbólicamente, esta humanización responde al nuevo sentimiento religioso por el que el individuo es digno de redención si practica las virtudes

Este fresco del Prendimiento pertenece a la decoración de la Capilla de la Arena de Padua, conocida también como Capilla Scrovegni y decorada con escenas de la vida de la Virgen y de la Pasión de Cristo.

Enrico Scrovegni mando construir dicha capilla en 1403, adjunta a su palacio, acaso para hacer perdonar los pecados de su padre, a quien Dante sitúa en el infierno entre los usureros. La decoración pictórica de esta capilla fue encargada a Giotto.

Los frescos que llenan por entero la única nave de la capilla cubren los muros laterales y el arco triunfal con los principales episodios de la vida de María y de Cristo, precedidos por los de los padres de la Virgen (San Joaquin y Santa Ana), y desde el medio cañón de la bóveda, convertida en bóveda celeste, presiden los bustos del Salvador y de la Virgen con el Niño en sendos medallones, rodeados de otros con bustos de Profetas. El muro de ingreso se reserva al Juicio Final. La decoración de las paredes se organiza en cuatro pisos sobre un zócalo de mármol. Cada piso se compartimenta en recuadros de 2 m. por 1.85 m.

I.D.E.

RETRATO DEL MATRIMONIO ARNOLFINI. Siglo XV

Jan van Eyck

Introducción.

La pintura flamenca del siglo XV, también llamada de los primitivos flamencos, tiene como características más importantes las siguientes: Por una parte es una pintura realista ya que pinta lo que se ve a través de los sentidos: valores táctiles, calidad de las materias, utilizando para ello la técnica del óleo. Por otra, los pintores mejoran y propugnan el género del retrato individual desde el que nos ofrecen el reflejo de la vida flamenca del siglo XV. También siguen realizando temas religiosos donde el retrato de los donantes de los cuadros se convierte en un género iconográfico sin perder de vista el elemento religioso que se representa, generalmente en primer plano.

El máximo representante de la escuela flamenca es el autor de esta obra, Jan van Eyck que utilizó la técnica del óleo sobre tabla, que supone los siguientes procesos: trabajar la madera, luego de alisarla se aplica sobre ella yeso y cola; y posteriormente el dibujo que sirve de guía para la aplicación del color y barniz. La técnica del óleo supone el uso de aceites grasos que facilitan el secado y el uso de tintas fluidas y transparentes que llevarán a la realización de la *técnica de veladuras*, con las que se obtiene las luces en el cuadro y se matizan los colores. Al finalizar con el barniz los colores se convierten en más brillantes.

Análisis de la obra.

Este óleo sobre tabla fue realizado en 1434 por Jan van Eyck. Este cuadro representa la boda de Giovanna Cenami y el comerciante italiano Arnolfini que se había establecido en Brujas hacia 1420, ciudad donde tenía su taller el pintor.

En el cuadro ambos personajes aparecen en pie, cogidos de la mano, el esposo mostrando su posición dominante en su postura frontal, tiene su mano derecha levantada y la mujer, con la izquierda sobre el vientre, simbolizando bien su virginidad o bien sus deseos de fertilidad. La habitación se abre al exterior a través de una ventana con vidrieras donde aparece el paisaje natural, situada a la izquierda. A la derecha, un lecho con dosel y junto a él, un sitial de elevado respaldo rematado por una pequeña escultura de Santa Margarita, patrona de los partos, de cuya base pende una escobilla que simbolizaría a Santa Marta, patrona del hogar. En la pared del fondo cuelga un espejo de forma circular y una ristra de cuentas, instrumento de contabilidad propio de banqueros, prestamistas y comerciantes, si bien otras opiniones lo convierten en una rosario de cristal, signo de pureza que sugiere la virtud de la novia y su obligación de ser devota. Bajo ellos, y arrimado al muro, un banco cubierto por cojines y un lienzo rojo. Tras la figura de Arnolfini se percibe una mesita con naranjas y también hay algunas en el alféizar de la ventana que, aparte de aludir quizá al origen mediterráneo de los novios, son símbolos de la inocencia frente al pecado. Otros objetos de uso personal, dos pares de zapatillas y un perro de lanas, completan el cuadro doméstico de la pareja. El perro es

símbolo de fidelidad y amor terrenal y los zapatos del hombre en primer plano, o los de la novia, rojos y al fondo, son señal de que se está celebrando una ceremonia religiosa.

La atmósfera del cuadro viene dada por la luz tamizada que procede de la ventana, a la que se suma la de la única vela encendida de la lámpara de bronce que cuelga del techo, tal vez simbolizando el ojo de Dios que todo lo ve.

El análisis de los elementos iconográficos de ésta composición condujo a Panofski a formular la teoría de que éste cuadro sea algo más que un retrato, que hay un simbolismo oculto presente en toda la obra. En primer lugar, porque el gesto de la mano derecha de Arnolfini parece sugerir que se halla en trance de pronunciar un juramento de fidelidad, es decir, su compromiso matrimonial con Giovanna Cenami. Las manos unidas de los personajes, que por otro lado enlazan la composición, convienen asimismo a tan solemne situación. En segundo lugar, Panofski se basa en la interpretación del significado de ciertos objetos representados como la estatuilla de Santa Margarita, ya citada anteriormente y que en los Países Bajos se la consideraba la protectora del matrimonio, o la única vela de la lámpara, como exige la tradición en una cámara nupcial. Además el pintor inscribió, a modo de firma sobre el espejo del fondo, la frase “Johannes de eyck fuit hic” (Jan van Eyck estuvo aquí) para indicar su condición de testigo de los esponsales. Estos, hasta el concilio de Trento, eran oficiados por los mismos contrayentes y, según la tradición, se celebraban en el dormitorio.

Los fondos que decoran el marco del espejo con la pasión de Cristo sugieren también que la interpretación del cuadro debe ser cristiana y espiritual, en igual medida que legal. La superficie convexa del espejo devuelve, invertida, de derecha a izquierda, la imagen de la habitación desde un nuevo punto de vista. La pareja Arnolfini aparece, pues, de espaldas y, ante ella, en el umbral de una puerta, dos personajes con indumentarias azul y roja. Una de estas figuras ha de representar sin duda al propio van Eyck. Con tal artificio óptico, el pintor refuerza su presencia en la composición, insistiendo en su calidad de testigo ya expresada por la inscripción latina. Este pormenor de la obra nos informa además, de la precisión miniaturista con que fue ejecutada.

También hay múltiples signos de la alta posición social de este comerciante; desde la ropa y los muebles a las naranjas del sur europeo o la alfombra de Anatolia, reflejando todo ello la fortuna y posición de los novios.

El cuadro ya no es una pintura plana, sino que representa las tres dimensiones, por lo tanto ya hay perspectiva tridimensional. El recurso que usa para crear perspectiva es distinto del estudio matemático de formas y proporciones que en ese momento impera en Italia (véase la pintura de Masaccio por ejemplo). Van Eyck configura un esquema de perspectiva lineal a través de las líneas convergentes hacia el fondo de las tablas del suelo y las vigas del techo, una perspectiva que se amplía mediante el espejo del fondo que contribuye a aumentar la ilusión ambiental de la pequeña pieza y dotarla de profundidad.

La innovación técnica del óleo, ya conocido pero ahora perfeccionada y renovada por el pintor, le abrió nuevas posibilidades como las sutiles gradaciones de tono, color y juegos de transparencia que le permiten captar el aire y la luz, una luz brillante y con veladuras que parece irradiar de los propios objetos. La luz que proviene de la ventana crea un eje lateral que dinamiza la escena que por otro lado es muy estática. Esa luz que modela la imagen del comerciante, dejando en contraluz su amplio sombrero. Esa luz que inunda el rostro de su esposa acentuada por el blanco velo con encajes minuciosamente realizados que cubre su cabeza y cae sobre sus hombros. Es de destacar el contraste de luces y sombras del ropaje de la novia al que contribuye el masivo despliegue de angulosos pliegues tan característicos de la escuela flamenca.

También el óleo permite obtener unas calidades casi palpables en todos los objetos, tratados con una gran minuciosidad y detallismo, como en el tratamiento del pelo del perro o en las pieles que bordean el vestuario del comerciante y de la novia, las vidrieras de la ventana o la magnífica lámpara de bronce, por citar algunos ejemplos. Sin embargo, pese a que el detalle se capta con una escrupulosa verosimilitud, el efecto estético de ésta pintura se halla aún distante de un verdadero realismo.

No obstante, el resultado de la obra es una pintura viva, con un espléndido colorido, que nos hace partícipes de la escena por su ilusoria participación de la realidad y, además, es un compendio de todas las características de la escuela flamenca del siglo XV que, junto con la florentina, renovarían la pintura gótica e iniciarían el camino hacia la pintura moderna en busca de la representación de la individualidad, el volumen y la perspectiva en las artes plásticas.

A.M.H.