



NOMBRE Necrop

CENTRO ASOCIADO AL QUE PERTENECE "María Zambrano" Málaga.

GRADO EN GEOGRAFÍA E HISTORIA

HISTORIA DEL ARTE DE LA BAJA EDAD MEDIA

PRUEBA DE EVALUACIÓN CONTINUA - CURSO 2016-2017

Fecha de entrega antes del fin: **5 de mayo de 2017.**

La prueba consta de **tres** partes:

I.

Teórica:

Escojo desarrollar el tema propuesto:

Arquitectura tardogótica en España: el final del gótico y el reinado de los Reyes Católicos.

Durante el siglo XIV el Reino de Aragón vive una etapa de expansión política y económica. El Reino de Castilla, por su parte, vive tiempos de inestabilidad. No se edifican grandes templos, es más, se paralizan aquellos ya comenzados. Hubo que esperar hasta finales del siglo XIV para que se reanudasen las actividades constructivas. Y, son arquitectos franceses, alemanes y flamencos quienes se asientan en estos reinos hispanos para erigir todo tipo de monumentos en un estilo a veces denominado *hispano-flamenco*, otras *isabelino*, o también conocido como el *gótico de los Reyes Católicos*.

Es a finales del siglo XIV y sobre todo en el siglo XV, cuando se reanuda la actividad constructiva. Dependientes de arquitecturas anteriores, se realizan edificios como la catedral de Pamplona, iniciada en 1390, o los coros de Lugo y Palencia, que reflejan esquemas preexistentes. La catedral de Oviedo (1388) no se termina hasta el siglo XVI, y es el mejor edificio que refleja el gótico flamígero de origen francés, patente en las tracerías del triforio y en las bóvedas estrelladas.

La interpretación del gótico en Castilla se lleva a cabo por artistas extranjeros (alemanes o flamencos) que introducen las formas tardogóticas europeas. A estas formas tardogóticas se las denomino estilo hispano-flamenco porque se entendía que tan importante era su composición flamígera como una tradición islámica española practicada por artesanos de formación mudéjar; estos aportarían con absoluta naturalidad sus técnicas, motivos y habilidad artesanal, que se combinaban con las nuevas formas flamígeras y creaban un lenguaje decorativo propio y original, un “lenguaje nacional”. El termino ha caído en desuso debido a que solo aparece en algunas construcciones, pero no de forma generalizada y como una constante.

El monumento de mayor envergadura de este momento, y el más temprano es la catedral de Sevilla, cuya construcción fue decidida por el cabildo en 1401, haciéndose famosa la frase “que los que la vieses acabada nos hagan por locos”. Su construcción se prolongó a lo largo del siglo XV y es singular tanto en sus dimensiones como en su estructura, y también porque se conoce con certeza la personalidad de sus primeros arquitectos: Pedro García, Ysambert, Carlín, Juan de Hoces, Simón, etc., son algunos de ellos. Erigida sobre el espacio de la antigua mezquita, mantuvo el alminar árabe como torre de campanas, la famosa Giralda, y el patio como claustro. Su planta es un rectángulo (mezquita) del que únicamente sobresale la gran capilla real de Carlos V, que es una dependencia aparte. Sus cinco naves, su crucero, su ábside y sus capillas laterales entre los contrafuertes, no sobresalen de los muros perimetrales, confiriéndole un aspecto de caja. Las naves se cubren con bóvedas de nervadura sencilla, excepto en el crucero, siendo la actual obra de Gil de Hontañón al derrumbarse el primero en 1511.

Alrededor de 1440, Juan de Colonia llega a Burgos requerido por el obispo Alonso de Cartagena para hacerse cargo de la conclusión de las obras de la catedral de Burgos que estaban paralizadas. El obispo había viajado por el norte de Europa y había visto las torres caladas de sus iglesias y catedrales. Juan de Colonia diseñó y construyó las dos torres, elementos que se superponen a la obra anterior, y que serán imitados posteriormente en las catedrales de León, Oviedo, Toledo, etc. Son torres de base octogonal y presentan un remate de agujas caladas. Su origen germánico y su formación permitían obtener el objetivo que buscaba el obispo, una arquitectura en la que se plasmara el gótico flamígero. También realiza la capilla de la Visitación y la de Santa Ana, e inicia la construcción del cimborrio, a semejanza de las agujas que ya había diseñado; 70 años después éste se hundió y fue sustituido por el actual.

Desde finales del siglo XV y sobre todo las primeras décadas del siglo XVI, la llegada al trono de los Reyes Católicos y la unidad de las coronas supone una revolución política y económica que permite abordar y desarrollar sustanciales empresas constructivas. Éste es el estilo que recibió el nombre de isabelino, actualmente conocido como gótico de los Reyes Católicos, que se caracteriza por la complicación infinita de las nervaduras de las bóvedas, la utilización de todo tipo de arcos (carpanel, conopial, escarzano o mixtilíneo) y la abundante decoración de finos labrados. El gótico se simplifica en estructura y se consigue una clarificación en las construcciones que permitirá, que, como expresión del poder real, se popularice y extienda a toda la Península; además este estilo se extenderá por la infinidad de iglesias menores construidas inicialmente en estilo románico.

La vitalidad del estilo tardogótico en Castilla determina que las últimas construcciones coincidan en el tiempo con las primeras renacentistas, superponiéndose y utilizándose de manera aleatoria. Las dos arquitecturas eran válidas y novedosas, ya que la reinterpretación del gótico en la época de los Reyes Católicos se entiende como un abandono de las formas tradicionales y se presenta como una expresión del pensamiento humanista, por lo que es imposible entender el Renacimiento español sin este gótico final. En la Castilla del siglo XVI se calificaba al tardogótico como la forma de construir a lo moderno, mientras que la arquitectura clasicista del renacimiento italiano era denominada a la antigua o a lo romano. El gótico tardío se presenta con un lenguaje versátil y apto para responder a las nuevas necesidades, y como sistema arquitectónico ampliamente ensayado y experimentado no presentaba una ruptura brusca con la tradición, sino un perfeccionamiento del pasado. Pero al mismo tiempo supone una revisión profunda y un planteamiento renovador, creando con ella una “arquitectura oficial”.

BIBLIOGRAFÍA:

DURLIAT, M. Introducción al Arte Medieval en Occidente; Cátedra, (6ª Edición) 2004.

GONZALEZ VICARIO, Mª Teresa, ALEGRE CARVAJAL, Esther, TUSELL GARCIA, Genoveva, MARTÍNEZ PINO, Joaquín. Historia del Arte de la Baja Edad Media, Editorial Ramón Areces, 2010. ALEGRE CARVAJAL, Esther; MARTÍNEZ PINO, Joaquín; MONTEIRA ARIAS, Inés; PERLA de las PARRAS, Antonio; VIDAL ÁLVAREZ, Sergio. El arte en la Baja Edad Media occidental: arquitectura, escultura y pintura. Editorial Ramón Areces, 2014. ALEGRE CARVAJAL, E. España, el final del gótico y el reinado de los Reyes Católicos. El Arte en la Baja Edad Media. Madrid. Editorial centro de estudios Ramón Areces, S.A. 2014.

Escojo desarrollar el tema libre:

El Gótico internacional y la pintura Flamenca.

En el siglo XV una crisis afecta a Europa. El Imperio sufre un proceso de decadencia del que no se recuperaría hasta la llegada de los Habsburgos. En Francia, el Rey Carlos VI tuvo que hacer frente a Inglaterra en la llamada Guerra de los Cien Años y a las ambiciones políticas de sus tíos Felipe el Atrevido y Juan de Berry. En la Península Ibérica se comienza con la creación de un nuevo centro político con la unión de los Reinos de Aragón y de Castilla sumándole la expulsión de los árabes. En el Este, los turcos invadieron los Balcanes y Constantinopla, poniendo fin al imperio cristiano de oriente. En el ámbito religioso, se produce una crisis interna, llamado el Gran Cisma de Occidente, que obligaría al Papado a trasladar su sede a Aviñón. Se produjo a su vez una serie de movimientos religiosos que buscaban la renovación de la Iglesia, siendo movimientos de claro carácter social. Debemos de tener en cuenta también otras circunstancias como son la aparición de la pandemia de la Peste Negra que en siglo XIV asoló Europa mermando un tercio la población europea. La muerte se convierte en una realidad que invade la vida cotidiana, realizándose una reflexión sobre la fugacidad de la vida con las consiguientes consecuencias en el arte. Este período de miseria y crisis se convirtió en uno de los períodos más importantes de la historia del arte.

El término de gótico internacional, estilo cortesano o arte de 1400, es un tipo de pintura que se realiza entre 1380 y mediados del siglo XV. La pintura del gótico internacional se encuentra ligada al auge de las cortes europeas teniendo como objetivo agradar a una clientela que se deleita con lo exquisito y lo fantástico. Asistimos a un grado de cohesión y unidad sin precedentes anteriormente. La expansión y consolidación del gótico internacional es consecuencia de la actividad política y cortesana de sus promotores. La pintura y la miniatura se convirtieron pronto en objeto de coleccionismo ofreciéndose como regalo para sellar alianzas matrimoniales. La pintura del gótico internacional se caracteriza por un dibujo delicado y expresivo, con tendencia a la curva y el arabesco, movimiento de ropajes y personajes y el uso de colores brillantes. Una

diferencia con el gótico lineal, es que la línea pierde la primacía que le era característica de modelo francés. El color se desarrolla hasta dotar de volumen y cuerpo a las formas. En torno a 1400 algunas miniaturas o pinturas proporcionan soluciones que estarían por encima incluso de las experiencias italianas. Finalmente se aprecia un interés común por los elementos arquitectónicos o paisajísticos de las escenas.

Se cree que la corte papal de Aviñón fue el lugar donde confluyen el modelo francés lineal y el de la escuela sienesa. La formación del estilo internacional resulta más compleja, ya que los protagonistas debieron conocer los dos modelos, llegando a su síntesis. Alain Erlande nos cuenta que mientras que la generación anterior anduvo interesándose por individualizar los rasgos de los seres, iniciándose en el retrato, los pintores del gótico internacional renuncian a ello pintando personajes siempre jóvenes y bellos, representando así el rol que cumplían en la sociedad.

Este arte fue el reflejo de una clase social que huye de una realidad demasiado dramática, se considera que el arte parece apreciarse por el goce que proporciona más allá de su función.

La miniatura, ocupa un lugar de excepción. Entre la variedad de libros adquiere un espectacular desarrollo el libro de horas, que sustituye al salterio. Estos libros se convirtieron en objetos de colección de los reyes y nobles. Contenían oraciones para cada hora del día y la miniatura servía para ilustrar cada una de ellas. También fue común la inclusión de un calendario al comienzo acompañado o no de un zodiaco. El formato de los libros solía ser reducido. Como centros de producción destacan en Francia París y Dijon, en el Imperio, Hamburgo; Milán en Italia, Cataluña en España e Inglaterra.

Durante las primeras décadas del siglo XV en Europa vivimos con las formas del gótico internacional, en los Países Bajos se recupera el naturalismo nórdico. La pintura flamenca responde a un cambio que se produce en el ámbito del pensamiento y que supone una reacción a las teorías aristotélicas. La realidad se convierte en el único medio disponible para llegar al conocimiento.

Los cambios provienen también de lo social. En los Países Bajos, se consolida una importante burguesía convirtiéndose en la mejor clientela de los pintores. El gusto de estos se alejaba de refinamiento y elegancia que primaban las cortes, aunque uno de los mayores impulsos para el arte flamenco fue el traslado de la corte de Felipe “el Bueno” a los Países Bajos. Un segundo aspecto es la vigencia y fortaleza que adquirió la organización de los pintores en gremios. El taller se convierte en un lugar donde enseñar técnicas a veces secretas, como por ejemplo el óleo, una técnica que, siendo conocida de antes, los flamencos la perfeccionaron hasta un grado impensable, o como por ejemplo con la multiplicación de veladuras, que, gracias a la superposición de capas de pintura casi transparentes, creaban efectos cromáticos.

Gracias a esto, los pintores flamencos representaron la realidad en su múltiple diversidad, representación del espacio tridimensional, a la luz, a las calidades de los objetos y a los hombres que se mueven dentro de un espacio. Las experimentaciones espaciales, dieron resultados muy superiores a los italianos, a pesar de ser realizados de forma intuitiva. La línea se disuelve y la figura adquiere corporeidad mediante la gradación del color y la utilización de los efectos lumínicos. La temática es preferentemente religiosa, aunque a veces las escenas se producen en interiores domésticos. El interés de los pintores flamencos por recrear el mundo que les rodea, les conduce al desarrollo del retrato y a la incorporación del paisaje urbano a través de las ventanas. Una característica es el detallismo y precisión en la representación.

En la pintura flamenca sobresalen principalmente tres autores, que a pesar de las diferencias existentes entre ellos a los tres les une la voluntad de expresar la realidad. Estos autores son el Maestro de Flemale, Jan Van Eyck y Roger Van der Weyden. Hablemos algo pues de estos autores de manera sucinta:

Actualmente se cree que *el Maestro de Flemale* es Robert Campín. Sabemos que dirigía un taller en Tournai y fue maestro entre otros de Roger Van der Weyden. Conoció y estudió la obra de los hermanos Limbourg, Sluter, Broerderlam, etc, de donde extrajo enseñanzas sobre la utilización del color y la composición. En sus obras más antiguas como La Virgen con el Niño, la Verónica y a Trinidad, muestra su concepción de la figura

con solidez y tridimensionalidad, conciencia de perspectiva y preocupación por los detalles. Obras destacadas: Natividad de Dijón, la Virgen con el Niño de 1425, el Tríptico de Merode (1425 y 1428); el Retablo de Santa Bárbara del 1438, etc.

Jan Van Eyck, Nacido en 1390 y muerto en 1441, es un artista al que le acompañó la fama y el reconocimiento y que hoy en día es uno de los grandes nombres de la historia del arte. Además de por su exquisita técnica, imaginación compositiva o su capacidad para el retrato, Van Eyck sobresalió por la complejidad de sus obras donde se produce el uso de un lenguaje simbólico y metafórico cuya lectura va más allá del encargo del cliente. Trabajó para el conde de Baviera hasta que entró al servicio de Felipe “el Bueno”, duque de Borgoña, y tuvo también de clientela a altos cargos de la aristocracia y de la burguesía. Los retratos de Van Eyck están caracterizados por su naturalismo. Obras destacadas: Políptico del Cordero del 1432, El Matrimonio Arnolfini de 1434, La Virgen del canónigo Georgvan ser Paele, La Virgen del Canciller Rolin; etc.

Roger van der Weyden, en 1427 entró en el taller de Robert Campín y obtuvo la maestría con 33 años. Fue un pintor muy reconocido en su tiempo. El arte de Van der Weyden se caracteriza por ser menos intelectual y más emotivo que el de Van Eyck. Van Eyck fue capaz de observar cosas que nadie observado antes, Van der Weyden fue capaz de sentir y expresar emociones y expresiones que no habían sido captadas nunca. De su formación junto a Robert Campín, hereda las formas escultóricas y rotundas. Obras destacadas: el Tríptico de la Anunciación, el Tríptico de Santa Columba; el Descendimiento del 1436; etc.

La pintura flamenca tuvo gran difusión en Europa durante la segunda mitad del siglo XV y por lo que nos toca podríamos añadir que en la Península Ibérica vemos una disminución de la importancia de Cataluña y mayor permeabilidad a la recepción de formas flamencas en Valencia y Castilla. En Valencia está influenciado por el regreso de Lluís Dalmau de los Países Bajos, donde conoce la obra de Van Eyck. Obra suya es el Retablo dels Consellers donde recupera fragmentos exactos del Políptico de Gante. En la Corona de Aragón sobresale la figura de Bartolomé Bermejo, un cordobés cuya formación parece exclusiva flamenca. Sus obras más importantes son el Santo Domingo de Silos, el Retablo de la Virgen de Montserrat y la Piedad del canónigo Desplá. En Castilla, hay varios focos. El primero es Burgos, sobresaliendo Diego de la Cruz, con un estilo apegado a lo flamenco. Su obra más importante es la Epifanía de la catedral de Burgos. Otro centro de importancia es Salamanca, donde encontramos a Fernando Gallego, el más popular artista flamenquizado. Sus obras más importantes son el Retablo de Ciudad Rodrigo, el Retablo del Cardenal Mella o de San Ildefonso y el Retablo de San Lorenzo del Toro.

BIOGRAFÍA:

DURLIAT, M. Introducción al Arte Medieval en Occidente; Cátedra, (6ª Edición) 2004.

GONZALEZ VICARIO, M^a Teresa, ALEGRE CARVAJAL, Esther, TUSELL GARCIA, Genoveva, MARTÍNEZ PINO, Joaquín. Historia del Arte de la Baja Edad Media, Editorial Ramón Areces, 2010. ALEGRE CARVAJAL, Esther; MARTÍNEZ PINO, Joaquín; MONTEIRA ARIAS, Inés; PERLA de las PARRAS, Antonio; VIDAL ÁLVAREZ, Sergio. El arte en la Baja Edad Media occidental: arquitectura, escultura y pintura. Editorial Ramón Areces, 2014. ALEGRE CARVAJAL, E. España, el final del gótico y el reinado de los Reyes Católicos. El Arte en la Baja Edad Media. Madrid. Editorial centro de estudios Ramón Areces, S.A. 2014.

WEBGRAFÍA:

<https://es.wikipedia.org/>

II.

Práctica:

El alumno realizará el comentario de cuatro imágenes, dos propuestas y dos elegidas.

Palacio de Pedro I de Castilla en el Alcázar de Sevilla.



Se trata de un palacio mudéjar datado entre 1364-1366 y levantado por el rey castellano Pedro I sobre construcciones árabes altomedievales como la primitiva fortaleza (Dar al-Imara), a la que se fueron añadiendo con el tiempo distintos recintos y palacios o cuartos, para continuar en la época almohade, cuando sufrió grandes transformaciones en torno a un patio central, que aglutina el espacio oficial del edificio y uno secundario, que articula el espacio privado, sobre una superficie total aproximada de 2.550 metros cuadrados. De este periodo datan los patios del Crucero y del Yeso, cuya estructura, rectangular con una alberca en el centro y pórticos con arquerías a cada extremo, influirá más tarde en el patio de los Arrayanes de la Alhambra. Tras la conquista de Sevilla en 1248 por Fernando III, se llevaron a cabo una serie de transformaciones en el palacio del Alcázar, la primera bajo Alfonso X, y la definitiva, que lo convierte en palacio mudéjar, con Pedro I. Se considera una de las obras más importantes de la arquitectura mudéjar, en él trabajaron alarifes¹ mudéjares de Toledo y Sevilla junto a artistas granadinos proporcionados por el sultán Muhammad V en el que se desarrolla la tradición almohade con decoración vegetal de influencia gótica. Es considerado como una de las obras más importantes de la arquitectura mudéjar. El Alcázar de Sevilla es el resultado de un largo y complejo proceso constructivo iniciado en el siglo diez por Abderramán III, que manda construir la primitiva fortaleza. La imagen del palacio real musulmán se completa con la actuación de la dinastía almohade en los Patios del Yeso y del Crucero. La fachada se compone de tres calles enmarcadas por pilastras prolongadas en zapatas para sustentar un alero de madera. La puerta (adintelada con jambas de almohadillado al gusto cordobés) está flanqueada por arcos ciegos prolongados en paños de **sebka** según la tradición almohade local.

La fachada principal del palacio mudéjar de Pedro I es el mejor ejemplo como decíamos de la arquitectura civil mudéjar, con una evidente relación con la arquitectura nazarí granadina. Se levanta al fondo del Patio de la Montería, a través del que se accede a los patios interiores mediante pasillos en recodo. La fachada se dispone en tres calles enmarcadas por pilastras que se prolongan en zapatas para sustentar un gran alero de madera elaborado por artífices toledanos.

En el piso alto se abren ventanas de arcos gemelos lobulados que alternan con arcos de medio punto peraltados en los laterales. La parte central queda rematada por un friso de cerámica rodeado por una inscripción en caracteres góticos donde se indica la fecha de comienzo de la obra. La composición general de la fachada se asemeja a la del Cuarto de Comares de la Alhambra, construida en fechas próximas. Dentro del palacio, destaca el Patio de las Doncellas, en torno al cual se abren otros espacios como el Salón de Embajadores, con una disposición de origen oriental abbasí: una sala central cuadrada flanqueada por tres rectangulares con las que comunica por arquerías triples, cobijadas bajo un arco mayor, con gran número de capiteles califales reutilizados.

¹ un arquitecto o un maestro de obras.

Queda patente la participación de alarifes de Sevilla de la introducción de elementos arquitectónicos y decorativos. En su interior destaca el Patio de las Doncellas, muy reformado, en torno al cual se abre en otros espacios como el Salón de Embajadores.

El rey Pedro I de Castilla (Burgos 1334- Montiel 1369) levantó el “Alcázar Nuevo” de Sevilla en el periodo más tranquilo y próspero de su reinado, comenzado al suceder a su padre Alfonso XI en el 1350. El canciller, Pero López de Ayala, cronista que adjudicó al rey castellano el sobrenombre de Cruel antes de que siglos más tarde Felipe II lo reivindicara con el de Justiciero, nos señala que Pedro I residía antes de su construcción en el Palacio del Yeso. Contiguo a éste, Alfonso XI, había levantado la Sala de la Justicia. El monarca castellano no pudo disfrutar mucho tiempo del Alcázar Nuevo. Tres años después de su terminación los enfrentamientos internos acabarían con su asesinato. La edificación constituye hoy, con las transformaciones que ha experimentado con el paso de los siglos, un ejemplo de mudéjarismo. Estamos ante un palacio cristiano. Por más que su aspecto exterior y su concepción sea más semejante a las edificaciones musulmanas de al-Ándalus o de Oriente. A pesar del enfrentamiento con la Granada nazarí o con los poderes del Norte de África, existe un intercambio de formas culturales entre todos los habitantes del sur de la Península Ibérica. Producto de una intensa relación que conoce toda clase de contactos. Éstos van más allá de los artesanos que, provenientes de Granada, de Toledo o del resto de la comunidad mudéjar sevillana, intervinieron en la construcción del palacio. En el gusto de las capas dirigentes de la Castilla del siglo XV existían rasgos provenientes de tiempos pasados y otras culturas. Un siglo después de las revueltas mudéjares de la zona se incorporaba el mudéjarismo a las realizaciones artísticas de la ciudad, en un entorno de una Castilla floreciente tras el final de la llamada *Batalla del Estrecho*, que le franqueó de manera definitiva la ruta marítima hacia la Europa atlántica.

Las obras del nuevo palacio comenzaron por abrir una puerta en la antigua muralla almohade. Pasado el Patio del León se accedía al de la Montería. Al otro lado se alzaría la fachada principal del Alcázar Nuevo que con la perspectiva que le da la distancia adquiere toda su magnificencia. Una puerta y dos arcos multilobulados ciegos los rodean de pilastras laterales que recogen el vuelo de un alero de canecillos horizontales. Bajo éstos un alicer recoge una inscripción en latín, fijando la fecha de construcción del Real Alcázar. Esta inscripción sirve de orla a otra en árabe, en una tabla de azulejos azules y blancos que, en espejo y de forma directa e invertida, presenta, en un cúfico cuadrado de diseño inigualable y de una modernidad permanente, la gáliba nazarí: “No hay vencedor sino Dios”.

Traspasada la puerta de entrada una franja epigráfica localizada encima de los azulejos, nos sitúa ante el carácter palaciego de la construcción. Una leyenda en caracteres árabes, que va a repetirse por todo el edificio, reza: “¡Gloria a nuestro señor el sultán Don Pedro, Dios le ayude y le conceda la victoria!”. A partir del vestíbulo, el visitante puede girar la izquierda y, a través de una antesala, dirigirse hacia el Patio de las Doncellas, entrando en el espacio público del Alcázar, o a la derecha y acceder al Patio de las Muñecas, ya en el ámbito privado. Esta división, típica de la casa mediterránea se encuentra en las edificaciones andalusíes y en otras construcciones palaciegas sevillanas para las que el Alcázar del Rey Don Pedro servirá de modelo.

El Patio de las Doncellas ha recuperado recientemente su forma original de jardín de crucero que tuvo en el momento de su construcción. En un primer instante una acequia estaba flanqueada por dos piletas que separaban dos jardines deprimidos. Estos fueron más tarde eliminados y sustituidos por un estanque central, al estilo nazarí de Granada. Al fondo una amplia puerta da acceso al Salón de Embajadores. Las leyendas epigráficas de las puertas de madera hacen mención a “los embajadores nobles y venturosos” que las cruzaron. Algún autor moderno ha creído ver en ellas una alusión directa a la visita que hizo al lugar Ibn Jaldún, a finales de 1363 y principios del año siguiente. Por el flanco opuesto al patio se accede al Salón del Techo de Felipe II. A ambos lados del Salón de Embajadores dos cámaras, a las que se accede bajo tres arcos de sabor califal cordobés, llevan hacia el Patio de las Muñecas y a la Sala de Infantes, desde el que se puede acceder a los jardines. En las ventanas de esta zona, los cristales se enmarcan dentro de una celosía en la que figura, en árabe, el nombre de Dios con leyenda doble realizada en espejo. En este Salón y su cúpula central ha querido verse un resto del Palacio de al-Mubarak, el alcázar nuevo de los monarcas *abbadíes* sevillanos del siglo XI y de su sala de az-Zuraya o las Pléyades, mencionada en los versos de los poetas de aquella época. Su altura alcanza la del segundo piso de la edificación.

Desde el Patio de las Doncellas se accede también, en dirección a la fachada principal, a la Alcoba Real, con una habitación interior que tradicionalmente se ha denominado como Dormitorio del Rey Don Pedro. En sentido opuesto, al otro lado del patio, el Salón del Techo de Carlos V, quizás la antigua capilla del Alcázar. Alrededor del patio unas arcadas descansan sobre columnas que fueron sustituidas a partir de 1560 y que enmarcan unas admirables labores de yeso en paños de *sebka*.

El Patio de las Muñecas da paso a la Sala de las Armas y al Cuarto del príncipe. Este espacio privado del Alcázar es de menores dimensiones que el del Patio de las Doncellas. En una de las muchas leyendas del Alcázar éste debe su denominación al tributo de las cien doncellas. El otro a la cabecita que existe en el arranque del primer arco a la derecha de la galería norte.

El Alcázar del rey Don Pedro ha sufrido transformaciones desde su primera edificación en el siglo XIV. En los dos siglos siguientes se levantó el segundo piso, el Palacio Alto. Hacia 1583 se enterraron el estanque y las piletas del Patio de las Doncellas, procediéndose a su pavimentación. Pocos años después se rehicieron las tablas que representan a los reyes leoneses, castellanos y españoles. Estas transformaciones afectaron a otros elementos muy concretos, como el encalado de las galerías que se efectuó en tiempos de Fernando VII, siglo XVIII, o las yeserías que se colocaron en el siglo XIX copiadas de la Alhambra de Granada. En esa época fue residencia de los Duques de Montpensier. Después de los Reyes de España.

El Alcázar de Sevilla no fue el único caso de reutilización de los palacios musulmanes por los cristianos. Al conquistar las ciudades islámicas, los monarcas cristianos quedan deslumbrados por sus palacios y los convierten en sus residencias. Desde que Alfonso I el Batallador conquistó Zaragoza en el siglo XII, los reyes de Aragón convierten la Aljafería en palacio cristiano y construyen nuevas dependencias en estilo mudéjar.

Durante los siglos XII-XIV se construyen una serie de monumentos religiosos y civiles en León, Castilla la Vieja, Toledo y Sevilla, encargados por la monarquía y los grandes señores, que se caracterizan por la importación de formas islámicas, dando lugar al arte mudéjar.

BIOGRAFÍA:

CÓMEZ, R: El Alcázar del Rey Don Pedro, Sevilla 1996.HERNANDEZ NUÑEZ, J.C., Morales A.J.: El Real Alcázar de Sevilla, Madrid 1999.

LLEO, V: El Real Alcázar de Sevilla, Sevilla 2002.

TABALES, M.A.: El Alcázar de Sevilla: primeros estudios sobre estratigrafía y evolución constructiva, Sevilla 2002.

DURLIAT, M. Introducción al Arte Medieval en Occidente; Cátedra, (6ª Edición) 2004.

GONZALEZ VICARIO, Mª Teresa, ALEGRE CARVAJAL, Esther, TUSELL GARCIA, Genoveva, MARTÍNEZ PINO, Joaquín. Historia del Arte de la Baja Edad Media, Editorial Ramón Areces, 2010.

La Glorificación de la Virgen. Vitral de la fachada norte de la Catedral de Chartres.



En la primera mitad del siglo XIII se realiza un importante conjunto de vidrieras góticas en la catedral de Chartres tras un incendio. Se traza un programa iconográfico derivado de la escultura monumental en el que las escenas se sitúan en las zonas bajas, mientras que el espacio superior se reserva a las figuras de mayor tamaño, realizándose en total unos 2600 metros cuadrados de vitrales. Se abren grandes rosetones en los hastiales del crucero y la fachada occidental para aligerar el muro. El crucero norte (1230) se dedica al conjunto iconográfico de la *Glorificación de la Virgen*, que se complementa con el del crucero sur dedicado a la *Glorificación de Cristo*. En la parte inferior, en el centro, se representa a Santa Ana de pie con la Virgen en sus brazos acompañada a izquierda y derecha por Melquisedec, David, Salomón y Aarón. Se mantiene el rico cromatismo del siglo XII acentuando el contraste entre azules y rojos, encuadrando cada una de las figuras mediante arquitecturas. En la parte superior, dentro del rosetón, aparecen los profetas junto a la Virgen, completando un programa destinado a la exaltación de la Virgen que adquiere gran importancia en el gótico. Las vidrieras de Chartres revelan ya algunas características del gótico lineal, aunque sin perder el hieratismo románico.

La evolución se da en París, coincidiendo con el gótico radiante, con influencia del taller de Chartres. La capilla palatina de Sainte-Chapelle consta de dos pisos, el inferior a modo de cripta y el superior como iglesia de la corte, convirtiéndose en un increíble relicario de vidrio de gran simplicidad estructural con un programa iconográfico dedicado a la exaltación de la Pasión de Cristo que se completa con las esculturas de su interior, los doce apóstoles dispuestos en los frentes de las columnas. El edificio se construye a instancia de San Luis, rey de Francia, para albergar las reliquias de la Pasión, como la Corona de Espinas, partes de la Vera Cruz, la esponja y trozos de la Santa Lanza.

Las 15 vidrieras realizadas entre 1242 y 1248 ofrecen un efecto de homogeneidad, a pesar de que se han reconocido tres talleres en su ejecución, perdiendo el hieratismo de Chartres en favor de una concepción más libre y narrativa. La influencia de los talleres de Sainte-Chapelle se manifiesta, no solo en París sino en zonas francesas como Soisson o Normandía. En la segunda mitad del siglo XIII, en Chartres aparece la armonía rítmica y lineal del gótico pleno, al igual que en Bourges o Lyon. Conforme avanza el siglo XIII, el tipo de vidriera de Sainte-Chapelle da paso a una vidriera más transparente y legible, como sucede en Tours. Pero sin duda, el paso más importante se da a comienzos del siglo XIV con el descubrimiento del amarillo plata, que proporciona una mayor matización cromática.

El vitral correspondiente a la fachada norte de la Catedral de Chartres, fue construido en torno a 1230. Este enorme ventanal consta de un rosetón central, con un diámetro superior a 13 metros, cuya tracería calada es todavía sencilla, y cinco ventanales terminados en arcos apuntados. En el central aparece Santa Ana sosteniendo a su hija en brazos, flanqueada por dos reyes, David a su izquierda y Salomón a la derecha, a su vez dos sumos sacerdotes, Melquisedec a su izquierda y Aarón a su derecha. El rosetón en la parte superior, muestra a la Virgen María en el centro, entronizada como Reina del cielo y sosteniendo al niño Jesús. En doce semicírculos situados en el borde, se representan a los profetas, entre ellos y los reyes aparecen sendos cuadrifolios decorados con flores doradas de lis de los reyes de Francia sobre campo azul, símbolo que, junto a castillos dorados sobre fondo rojo, en representación al reino de Castilla, constituyen los elementos de separación entre la parte superior e inferior, en forma de pequeñas ojivas en honor a los comitentes Luís de

Francia y Blanca de Castilla. La elección de la temática sigue la doctrina de San Bernardo, impulsor de culto mariano, que marcará la iconografía de la época, María desplaza a Cristo Majestad del románico y al Pantocrátor² bizantino.

El diseño se realiza con un fuerte carácter lineal, heredero de la tradición de iluminación de manuscritos, destaca el contraste entre el azul y rojo. La técnica estaba desarrollada desde la antigüedad y conocida perfectamente gracias al tratado del monje Teófilo, “*Schedula Diversarum Artium*”, el boceto previo, de pequeñas dimensiones se transcribe a unos cartones que servirán de guía para el montaje de la vidriera, los cristales previamente cortados será ensamblados mediante soldaduras de plomo, la decoración se realizaba una mezcla de soldadura de estaño, polvo de vidrio mezclado con virutas de hierro y con un pincel se realizaba el dibujo, para posteriormente cocer la pieza en el horno donde la pintura se fundía con la superficie del vitral.

La luz se concibe con un carácter simbólico y trascendente, se equipará a la divinidad como metáfora de Dios, de este modo lo teólogos distinguen entre *Lux Spiritualis* y *Lux Corporalis*, o luz natural, la luz en el espacio gótico es transformada por el filtro de la vidriera creando una luz no-natural, la *lux spiritualis*, como metáfora de Dios y trasladando el espacio arquitectónico a una dimensión trascendente, irreal.

BIOGRAFÍA:

DURLIAT, M. *Introducción al Arte Medieval en Occidente*; Cátedra, (6ª Edición) 2004.

GONZALEZ VICARIO, M^a Teresa, ALEGRE CARVAJAL, Esther, TUSELL GARCIA, Genoveva, MARTÍNEZ PINO, Joaquín. *Historia del Arte de la Baja Edad Media*, Editorial Ramón Areces, 2010.

WEBGRAFÍA:

<https://es.wikipedia.org/>

El alumno debe elegir de forma libre dos imágenes para comentar.

Imágenes elegidas: **La Alhambra de Granada. La Casa Real Vieja: el palacio de Comares y el de los Leones.**

La Alhambra de Granada.



La actividad constructiva del reino nazarí, que corresponde al último periodo del arte hispano-musulmán, se caracteriza por una arquitectura en la que predomina la ornamentación.

² El atributo pantocrátor («todopoderoso», «todo», «fuerza, poder») se aplicó a Zeus en la mitología griega. En la cultura cristiana se utiliza para referirse al Dios Padre omnipotente o a Cristo.

En concreto, en el arte bizantino y románico, con el término pantocrátor se designa la imagen con que se representa al Todopoderoso, Padre e Hijo, es decir, Creador y Redentor. La figura, siempre mayestática, muestra a una u otra persona divina en similar actitud: con la mano diestra levantada para impartir la bendición y teniendo en la izquierda los Evangelios o las Sagradas Escrituras. En ocasiones, se representa sólo el busto; otras veces, la figura completa entronizada que, cuando se trata del Padre (el Creador), sostiene en sus rodillas a Cristo hijo (el Redentor). Dos son los lugares habituales para exhibir el pantocrátor en las iglesias: al exterior, en los tímpanos de las portadas, esculpido en piedra; o, en el interior, pintado en las bóvedas de horno de los ábsides. En todo caso, se suele enmarcar en un cerco oval conocido como mandorla (del italiano mandorla = almendra) y ocupan el espacio adyacente las cuatro figuras del tetramorfos, es decir, alegorías de los cuatro evangelistas.

Desde el punto de vista artístico, el periodo nazarita se encuentra dentro de la tradición hispano-musulmana, con influencias, por lo tanto, de los omeyas junto a las recibidas de los reinos Taifas, de los almorávides y almohades, sin olvidar, por otro lado, su relación con el arte mudéjar.

Sus edificios fueron construidos con materiales pobres, tales como la mampostería y el tapial, de ahí la necesidad de ocultar las estructuras arquitectónicas bajo una exuberante ornamentación. En este sentido, se utilizó la decoración vegetal de forma estilizada denominada ataurique, la integrada por complicados lazos geométricos que se cruzan sin solución de continuidad o lacería y la epigráfica. También es frecuente un complejo tipo de decoración geométrica, a veces calada, que se deriva de los paños de *sebka*, junto al empleo de cerámica, estucos y yesos que cubren las paredes con diferentes motivos ornamentales. Se utiliza nuevamente la columna de mármol, siendo característica de la arquitectura nazarita la de fuste cilíndrico, muy fino y liso, con basa ática, es decir, con una gran moldura cóncava, y capitel de dos cuerpos que reposa sobre varios collarinos o molduras anulares. Se siguen utilizando los arcos empleados en el arte hispanomusulmán, pero de manera especial el de medio punto peraltado y angrelado. El arco de mocárabes de tipo angular, que semejan las caídas de los cortinajes, también es frecuente. A lo largo de este periodo las cubiertas cobran también una especial importancia, distinguiéndose entre las llamadas *apeinazadas*, que dejan ver las maderas que las integran, y las *ataujeradas*, que las ocultan por medio de tablillas que forman lacerías.

El conjunto monumental de la Alhambra de Granada nos ofrece el mejor ejemplo del arte nazarita. La Alhambra se levanta sobre una colina alargada entre la vega de Granada y las nevadas cumbres de Sierra Nevada, defendida por murallas rojas de barro apisonado, coronadas por almenas y torres que dominan el valle del río Darro.

Muhammad I (1232-1273) comenzó su edificación en el siglo XIII, labor que continuaron sus sucesores, de manera especial Yusuf I (1333-1354) y Muhammad V (1354-1391), que han sido considerados los grandes constructores de la Alhambra.

El recinto fortificado, que está reforzado por veintitrés torres, se comunica con el exterior por cuatro grandes puertas defensivas, entre las que se encuentran la puerta del Vino y la puerta de la Justicia, ambas del siglo XIV.

Las construcciones levantadas en el interior de este recinto fortificado se adaptan a los desniveles del terreno, distinguiéndose tres zonas independientes, pero a la vez complementarias: la Alcazaba, el recinto palatino y una pequeña ciudad o medina de carácter cortesano, administrativo y artesanal. Esta ciudad responde a una complicada estructura de calles y puertas interiores que, si bien estaban pensadas para facilitar la vida cotidiana, en los momentos de peligro también contribuían a su defensa, ya que dichas puertas se cerraban para hacer inaccesibles las calles a los asaltantes. La Alcazaba, obra de Muhammad I, es la construcción más antigua de la Alhambra. De planta alargada, ocupa la parte occidental de la colina y también la más elevada con el fin de favorecer la vigilancia. Cuenta con una calle principal, alargada y estrecha, a cuyos lados se distribuyen los cuarteles y las viviendas de la guardia, junto a otras dependencias como unos baños y un aljibe.

Palacio de Comares.



El recinto palatino estaba integrado por palacios o cuartos (conjunto de dependencias) que desde el siglo XVI se conocieron con el nombre de la Casa Real Vieja, conservándose en la actualidad el *palacio* o *cuarto de*

Comares y *el de los Leones*, ambos del siglo XIV. Con este nombre se les diferencia de la Casa Real Nueva o palacio de Carlos V, construido en el siglo XVI. Torres Balbás, en su libro “*La Alhambra y el Generalife de Granada*”, señala que los monarcas granadinos no construían para la eternidad. Al llegar al trono, aspiraban a estrenar un nuevo palacio; en el de su antecesor permanecían los familiares de éste o era abandonado o destruido.

La Casa Real Vieja, integrada por un conjunto de edificios que en su mayor parte datan del siglo XIV, consta de cuatro patios: el de entrada, el de Machuca, el de los Arrayanes o de Comares, también llamado de la Alberca, y el de los Leones. El *patio de Machuca*, lugar en el que se encontraban las estancias en las que vivió en el siglo XVI el que fuera arquitecto del palacio de Carlos V, fue construido posiblemente en el siglo XIV. De dicho patio, también llamado del *Mexuar*, sólo se conserva la arquería de su lado norte y una torre.

En el espacio comprendido entre este patio y el de los *Arrayanes* se encuentra el *Mexuar*, el *patio del cuarto Dorado* y el *cuarto Dorado*. El primero de ellos, posiblemente salón del trono del palacio de Ismail I (1314-1325) y también lugar donde se administraba justicia, ha sufrido diferentes transformaciones a lo largo del tiempo. Construido en el siglo XIV, después de la conquista cristiana, el *Mexuar* fue transformado en capilla, por lo que su aspecto original se vio notablemente modificado. El *patio del cuarto Dorado*, que enlaza el *Mexuar* y el *palacio de Comares*, tiene una fuente en el centro, réplica de la original, y unas estancias en su lado norte, a las que debe su nombre, que fueron modificadas en tiempos de los Reyes Católicos. En uno de sus frentes se encuentra la fachada principal del *palacio del Comares*, construida en el siglo XIV.

El *patio de los Arrayanes* o de *Comares*, también llamado de la *Alberca*, fue construido por Yusuf I y reestructurado por Muhammad V en el siglo XIV. Es monoaxial, de planta rectangular que origina un espacio en torno al cual se distribuyen las dependencias del *palacio de Comares*.

Al fondo del pórtico norte se destaca la *torre de Comares*, en cuyo interior se encuentra el *salón de Comares*, *del Trono* o de *Embajadores*, al que se accede desde el pórtico a través de la *sala de la Barca* (*de baraka*, *bendición*), cuya cubierta de madera es semicilíndrica, cerrada en sus extremos por un cuarto de esfera y con una decoración de estrellas. El *salón de Comares*, construido por Yusuf I en el siglo XIV, es de proporciones cuadradas y tiene una rica decoración en sus paredes, alicatados de barro esmaltado en las zonas inferiores y yeserías con atauriques e inscripciones en el resto.

De la época de Ismail I y Yusuf I (siglo XIV) es el *baño real*, cuya disposición sigue el modelo romano. Emplazado entre el *palacio de Comares* y el *los Leones*, se accede a él a través de una escalera que arranca de un vestíbulo y conduce a un piso inferior donde se encuentra el espacio termal. En él se distinguen diferentes estancias: el *apodyterium* (*bayt al-maslaj*), vestuario y sala de reposo, es conocido por el nombre de *sala de las Camas*; el *frigidarium* (*bayt al-barid*), o sala fría y de menores proporciones que las restantes; *tepidarium* (*bayt al-wastani*), sala templada y la de mayor tamaño; el *caldarium* (*bayt al-sajun*), sala caliente, es de planta rectangular con unos arcos de herradura que separan dos espacios laterales en los que se encuentran dos grandes pilas. Completan este conjunto termal otras dependencias: caldera, leñera y una puerta trasera de servicio.

Palacio de los Leones.



El *palacio* o *cuarto de los Leones* fue construido por Muhammad V en el siglo XIV. Se encuentra situado perpendicularmente al eje del *palacio de Comares* y tiene como núcleo el *patio de los Leones*. A él se llega

desde este último palacio, a través de la *sala de los Mocárabes*³. Tres grandes arcos también de mocárabes comunican esta sala con el *patio de los Leones*, al que tienen acceso las siguientes estancias: la *sala de las Dos Hermanas*, la *de los Reyes* y finalmente la *de los Abencerrajes*. A diferencia del *patio de los Arrayanes*, el de los *Leones* es un patio crucero, según el modelo del que se encuentra en el *castillejo de Monteagudo* (Murcia), del siglo XII. En el centro del patio se encuentra la fuente, integrada por una taza dodecagonal que descansa sobre doce leones, procedentes de un palacio del siglo XI o realizados en tiempos de Muhammad V. En ella hay una inscripción con versos de una *qasida* del poeta Ibn Zamrak que explica su mecanismo y significado. En ellos se ha visto los cuatro ríos del Paraíso: Pisón (Oxus), Guijón (Indo), Tigris y Éufrates.

La *sala de las Dos Hermanas* fue el mexuar de Muhammad V. Esta estancia, cuyo nombre se debe a las dos grandes losas de mármol situadas en el suelo, a ambos lados de la fuente central, se comunica con unas dependencias laterales. En la pared frontal de esta sala hay un arco que comunica con otra en la que se encuentra el *mirador de Daraxa* o *Lindaraja* desde donde se contempla el jardín del mismo nombre.

La *sala de los Reyes*, destinada posiblemente a la celebración de fiestas y banquetes, es rectangular, dividida en siete tramos de planta cuadrada y rectangular alternados, cubiertos con bóvedas de mocárabes y separados por arcos también de mocárabes que se comunican con otras dependencias situadas al fondo, en donde se destacan, en las tres estancias mayores. En la central se han representado los diez primeros reyes de la dinastía nazarí que dieron nombre a la sala, aunque también se ha visto en ella a Muhammad V acompañado por sus cortesanos.

La *sala de los Abencerrajes*, situada frente a la de las *Dos Hermanas*, según la tradición, en ella tuvo lugar la matanza de varios caballeros abencerrajes.



Un conjunto más reducido, y también el de mayor antigüedad, lo constituye el *palacio del Partal* (pórtico), construido por Muhammad III (1303-1309) como lugar de recreo a comienzos del siglo XIV.

BIOGRAFÍA:

DURLIAT, M. Introducción al Arte Medieval en Occidente; Cátedra, (6ª Edición) 2004.

GONZALEZ VICARIO, Mª Teresa, ALEGRE CARVAJAL, Esther, TUSELL GARCIA, Genoveva, MARTÍNEZ PINO, Joaquín. Historia del Arte de la Baja Edad Media, Editorial Ramón Areces, 2010.

WEBGRAFÍA:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>

III.

Práctica:

El alumno realizará cuatro comentarios comparando dos imágenes, dos grupos propuestos y dos elegidos.

³ Un mocárabe, palabra proveniente del árabe, (también denominado almocárabe o almocarbe) es un elemento arquitectónico decorativo a base de prismas yuxtapuestos (uno al lado del otro) y colgantes que parecen estalactitas sueltas o arracimadas. Suelen disponerse revistiendo las cúpulas o el intradós de los arcos.

Es peculiar de la arquitectura islámica y aunque este tipo de decoración fue creada por los almorávides, sólo encontramos ejemplos de esta época en el Norte de África; en la península ibérica fue introducida por los almohades, con lo que no está presente en construcciones anteriores al siglo XII y en cambio sí se encuentran magníficos ejemplos en los Reales Alcázares de Sevilla y en la Alhambra de Granada, cumbre del arte nazarí, así como en el arte mudéjar, y el neomudéjar. También los hay en dos artesanos del castillo de Belmonte (Cuenca).

Primer grupo:

Retrato de Juan el Bueno (París, Museo del Louvre) y Retrato de hombre con turbante rojo de Jan van Eyck (1433, National Gallery, Londres).



Juan el Bueno (París, Museo del Louvre).

Juan II, llamado " el bueno" (1319-1364) fue duque de Normandía, entonces rey de Francia en 1350. A su muerte esta tabla, que está sin corona, sugiere que fue pintado antes de su ascensión al trono 1350. Sin embargo, la inscripción en caracteres góticos "JEHAN REY DE FRANCIA", que aparece por encima de él, parece invalidar este supuesto. El pintor fue tal vez parte de la corte que acompaña al duque de Normandía durante una visita que hizo al Papa, en 1349.

Sin embargo, no es seguro que el modelo sea en realidad Juan II. Sin embargo, el fondo de oro, color de la realeza y aspirante al trono en ese momento, proporciona alguna base para esta interpretación. El cuadro se atribuye a Giotino, aunque no es firme esta afirmación por lo que se considera actualmente anónimo.

Este trabajo es el primer retrato individual conservado desde la antigüedad, lo que le da un carácter único. El rey parece pintado con la atención a la caracterización física y la expresión de un deseo notable. De hecho, a principios del siglo XIV, muchos pintores transalpinos comenzaron a centrarse en la representación realista y precisa de la figura humana.

Hombre con turbante rojo de Jan Van Eyck.

La pintura flamenca introduce de lleno la técnica del retrato, que hasta ahora sólo existía en los retratos de los donantes en las pinturas.

Se trata de un retrato realizado siguiendo un modelo del Maestro de Flemale, aunque con los toques particulares de Van Eyck. El conjunto hace que pensemos que Van Eyck da más importancia a la realización del turbante que al rostro del hombre. El gran paño rojo recogido sobre la cabeza del hombre anónimo muestra tal detallismo que se piensa que el pintor lo copió de un modelo realizado sobre un caballete, al estilo de cómo se realizaban las naturalezas muertas. La utilización del óleo en lugar de la témpera ayuda para que el colorido destaque más por su brillo y viveza. Se observa que se juega con los claroscuros y las sombras.

El rostro del hombre queda sumergido en el imponente turbante, al igual que en el resto de retratos de Eyck nos lo muestra impasible, pero con gran fuerza. Su mentón rígido destaca sobre el suave visón del cuello, pero su mirada fija y desafiante al espectador asusta, especialmente por tener el ojo izquierdo ligeramente inyectado en sangre.

En ese momento es costumbre que aparezcan retratos de personajes solos. En este caso se ve al personaje de medio lado, de perfil izquierdo, en la postura normal del retrato. El fondo oscuro exalta el rostro del hombre que tiene un enorme turbante sobre su cabeza, sobre el que recae inevitablemente la mirada del espectador que admira la sorprendente habilidad para representar los pliegues del paño a través del contraste entre las

luces y las sombras. Rostro serio y realista, en el que se deja constancia de las arrugas y la dureza de la expresión, y en el que se deja todo el efecto pictórico sobre el brillante color rojo del turbante. En el marco, que es el original de la época, encontramos las habituales citas del artista: la firma, la fecha y su lema "Als ich Kan", es decir, "lo mejor que puedo".

Comparación.

El cuadro del hombre con turbante esta realizado sobre lienzo con gran realismo, jugando con las sombras y el claroscuro, mientras que el de Juan II el bueno es sobre madera, con mucha luminosidad dorada y muestra un solo lado de la cara mientras que el otro retrato podemos observarla completa, destacaría de este el rojo del turbante como si el autor quiera destacarlo sobre toda la obra con un fondo oscuro, que junto a detalles como el ojo izquierdo rojo y su mirada fría y distante asusta al observador, es siniestro y misterioso, mientras que el retrato de Juan II se destaca el fondo dorado que quiere decir eternidad y realeza, su pelo rubio que apenas destaca sobre el dorado fondo a la que esperaba pasar este rey que probablemente en el momento de su pintura si él fue el modelo aún no había sido coronado rey pero que esperaba su inminente momento de gloria y paso a la eternidad, siendo una pintura plana frente a la pintura casi en relieve y totalmente realista de la obra de Van Eyck. Hay diferencias estilísticas y formales, pero también hay semejanzas.

BIBLIOGRAFÍA:

DURLIAT, M. Introducción al Arte Medieval en Occidente; Cátedra, (6ª Edición) 2004.

GONZALEZ VICARIO, Mª Teresa, ALEGRE CARVAJAL, Esther, TUSELL GARCIA, Genoveva, MARTÍNEZ PINO, Joaquín. Historia del Arte de la Baja Edad Media, Editorial Ramón Areces, 2010.

WEBGRAFÍA:

<http://es.wikipedia.org>

Segundo grupo:

Estatuas columna de la fachada occidental de Saint-Denis (grabados de Mountfaucon, 1729) y Portada de la Cartuja de Champmol, de Jean de Marville y Claus Sluter.



Estatuas columna de la fachada occidental de Saint-Denis (grabados de Mountfaucon, 1729).

La aparición del gótico se produjo en una iglesia abacial, Saint Denis. Ocupaba un lugar privilegiado en la historia de la monarquía francesa. Aquí se conservaban las reliquias de San Dionisio y habrían sido consagrados Carlomagno y su padre. Era lugar de enterramiento de Carlos Martel, de Pipino y de Carlos "el Calvo". Por eso, la dinastía de los Capetos, que creció proclamándose heredera del imperio carolingio, convirtió a Saint Denis en el santuario nacional de Francia. La renovación del templo emprendida por el abad Suger es el eslabón para los orígenes de la escultura gótica. En la **portada central de la abadía**, dedicada al Juicio Final, aparece un cristo Juez sentado delante de la Cruz, con los brazos extendidos, ordenando la composición. A ambos lados de su cabeza los ángeles portan los instrumentos de su pasión, mientras que los

apóstoles se disponen en grupos de seis en un friso intermedio. A los pies de Cristo aparecen las figuras de los muertos que salen de sus tumbas; las arquivoltas dispuestas en sentido de arco (esta fórmula acabara imponiéndose en contraposición a la radial, propia del Románico) están ocupadas por los *veinticuatro Ancianos del Apocalipsis*. Las jambas están ocupadas por las *Virgenes Prudentes* y las *Virgenes Necias*, mientras que los batientes de las puertas presentaban escenas de la Pasión y una estatua de San Dionisio ocupaba el parteluz.

La similitud iconográfica no esconde, sin embargo, profundas diferencias de tratamiento entre esta portada y otras contemporáneas. Frente a la sensación de confusión y terror que caracterizaba a las portadas cluniacenses, aquí se impone una tendencia a la claridad y simplificación, a una contemplación serena y tranquila. Por otra parte, los destrozos acontecidos durante el siglo XVIII y las restauraciones no siempre afortunadas del siglo XIX, nos han privado de la novedad esencial de estas portadas: las **estatuas-columnas**. Estas figuras que conocemos gracias a los grabados realizados por *Montfaucon* en 1729 representaban a profetas, a reyes y a reinas del antiguo testamento, en un programa iconográfico destinado a entroncar a esta realeza antigua con la contemporánea, sacralizando y legitimando el poder monárquico.

Para finalizar diremos que la escultura gótica francesa se caracteriza por fusionarse íntimamente con la arquitectura, cumpliendo una función que se aleja de lo meramente decorativo. En las fachadas, la escultura contribuye a subrayar la división entre pisos, a aligerar la potente presencia de los contrafuertes con su ubicación en los derrames. Invade también las zonas altas, apareciendo en gabletes, galerías, rosetones o contrafuertes, siempre dentro de sistema unitario que responde a una narrativa preconcebida.

Portada de la Cartuja de Champmol, de Jean de Marville y Claus Sluter.

En Borgoña, Felipe “el Atrevido”, se propuso crear un centro artístico semejante al de Paris. Con este fin hizo llegar a Dijon a **Jean de Marville** que había concebido el programa escultórico de la fachada de la Cartuja de Champmol que termina Sluter (en realidad cuando muere Marville la obra solo esta iniciada y es Sluter quien la termina) con los retratos de Felipe “el Atrevido” y su esposa, acompañados de santos protectores y mirando todos al mainel donde se asienta una Virgen con el Niño.

Claus Sluter, es el más grande escultor de su tiempo. Su estilo es monumental y extremadamente realista. Esculpe sus profetas como si se tratara de retratos y se detiene en todos los rasgos físicos e incluso detalles nimios de los ropajes. Este arte es algo pesado en sus volúmenes y completamente distinto de la elegancia tradicional de la escultura parisina, antecediendo a los maestros de la pintura flamenca. Su obra maestra es de manera indudable *el Pozo de Moisés* en la Cartuja de Champmol, aunque hay autores que opinan que contó con la ayuda de su sobrino Claus de Verve. El conjunto se hizo para centrar un claustro y un gran vástago surge como un prisma hexagonal cuyas caras sirven de ubicación a los seis profetas, entre ellos Moisés. Arriba se abre una base mayor que sirve de soporte a una gran Crucifixión con la Virgen y San Juan de la que sólo quedan fragmentos. Cada profeta despliega un rollo de textos que debían ser alusiones a la pasión de Cristo y da la impresión de que en vez de esculturas son retratos. Hasta tal punto hace esculturas detallistas que con estos profetas se creó un tipo de personaje que se copiará en el arte borgoñón hasta fines del siglo XV. Al mismo autor se le encargan también las tumbas de los duques, aunque no le da tiempo a terminarlas.

El Pozo de Moisés parece la única obra que idease desde el principio, porque en la Cartuja de Champmol entra de ayudante de Jean de Marville, que es el que proyecta la obra. Actualmente solo nos queda el zócalo, levantado en el centro de la cuba de un pozo. En la Cartuja de Champmol la portada La Virgen y el Niño ocupan el parteluz, mientras que en los derrames aparecen las figuras arrodilladas de los duques de Borgoña, acompañados por San Juan Bautista y Santa Catalina. Las figuras, concebidas con total independencia del marco arquitectónico destacan por el volumen de los cuerpos, la amplitud del drapeado y por el marcado realismo. Las esculturas del pórtico hacen gala de dramatismo.

Originalmente los ángeles del dosel central mostraban los símbolos de la Pasión de Cristo, de los que el Niño parecía alejarse horrorizado, mientras su madre le consuela. En todas estas obras la arquitectura se reduce a

un papel secundario. La revolución de Sluter es trascendental porque nos lleva desde la delicadeza francesa al humanismo que precede al Renacimiento. El vehemente Moisés, con el cuerpo tapado con ropajes de dramáticos pliegues sosteniendo las tablas de la ley es un digno precursor del famoso Moisés de Miguel Ángel. En su momento estas estatuas se recubrieron de color natural, y todavía ahora quedan rastros de color.

Comparación.

Las estatuas de la fachada occidental de Saint-Denis no se conservan en la actualidad, de ahí el grabado de las mismas, es una representación escultórica por lo que los materiales son distintos de la Portada de la Cartuja de Champmol, que sí sería una escultura y no un grabado. El tamaño de unas y otras difiere en los personajes representados. Las primeras dan sensación de rigidez y acartonamiento frente a sensación de movimiento en las otras, los pliegues de la ropa se observan que se mueven. Las primeras dan impresión de ser de un gótico más inicial por los rostros que son estáticos, mientras que en segundo caso son más humanos, característica del gótico, destacando rasgos como amabilidad, bondad, etc., frente al estatismo, rigidez, hieratismo propio de este primitivo gótico más próximo al románico de la primera imagen de columnas esculturas. Son personajes santos en los dos casos. Los donantes (duques de Borgoña) en la segunda imagen aparecen representados arrodillados, por lo que se juntas personajes reales con los santos, Moisés y la virgen.

BIBLIOGRAFÍA:

DURLIAT, M. Introducción al Arte Medieval en Occidente; Cátedra, (6ª Edición) 2004.

GONZALEZ VICARIO, Mª Teresa, ALEGRE CARVAJAL, Esther, TUSELL GARCIA, Genoveva, MARTÍNEZ PINO, Joaquín. Historia del Arte de la Baja Edad Media, Editorial Ramón Areces, 2010.

Imágenes libres para comparar:

Virgen con el niño y Santos de Giotto, galería de los Uffizi (Florencia) y Virgen con el niño del Maestro de Flemale (Robert Campín), Londres, National Gallery.



Virgen con el niño y Santos de Giotto.

Al llegar el siglo XIV se produce un cambio en el desarrollo de la pintura gótica y se desplaza el foco de atención a Italia, que pasa a ser el centro artístico y cultural de Europa. La pintura del *Trecento*, presenta dos escuelas: la escuela de Florencia, encabezada por Giotto, que introduce novedades desde el punto de vista técnico y estético, que abrirán paso al Renacimiento; se caracteriza por difundir un arte duro, con monumentalismo, sentido volumétrico, teatralidad y un contenido dramático en ocasiones; y la escuela de Siena, ligada a la tradición Bizantina.

Esta etapa se inspira en la religiosidad franciscana, que impulsa una búsqueda de naturalismo y una expresión de sentimientos. La principal aportación del *Trecento* es la preocupación por el espacio, utilizando un tipo de perspectiva en la que se yuxtaponen distintos puntos de vista, que convergen en líneas de fuga fuera de la composición; también hay una preocupación por la figura, con el consiguiente estudio del volumen y un

especial interés por las actitudes y los gestos, lográndose así una expresión del sentimientos que en ocasiones alcanza un verdadero dramatismo; con la luz se busca dar un modelado a las figuras, incidiendo fundamentalmente en los colores, que buscan gradaciones cromáticas.

Giotto di Bondone (1267-1337), es el primero que copia de la naturaleza, con un gran dominio del dibujo y valoración de la luz en la matización de los colores; manifiesta una preocupación constante por el espacio, que compone, no sólo a través de las figuras, sino con encuadramientos arquitectónicos de carácter escenográfico; consigue un tipo de perspectiva con diferentes puntos de vista; sus figuras son tratadas con un carácter volumétrico y ofrecen un canon macizo, con cierto monumentalismo, de rostros ovoides y ojos rasgados; estudia las actitudes, gestos y miradas de los personajes, consiguiendo que aparezcan como obras vivas, y en ocasiones con un gran contenido dramático.

La pintura que nos ocupa representa a la Virgen, sentada en su trono, con el Niño apoyado en sus rodillas. Se trata de un retablo que se encontraba en el altar mayor de la iglesia florentina de Ognissanti, actualmente se encuentra en la galería de los Uffizi (Florencia). Giotto la coloca sobre un trono que presenta un desarrollo absolutamente arquitectónico, ricamente ornamentado con motivos de carácter gótico en todos sus frentes, incluso en el pedestal del primer término, sobre el que se levanta. Es su estructura la que crea un espacio para la solemnidad e importancia que tiene el argumento de la obra. La Virgen presenta una volumetría excepcional, dada por el suave modelado de los pliegues de su túnica, que caen con peso hacia el suelo. También son de destacar las calidades que consigue el autor en cada una de las telas que viste la Virgen, desde los finos ribetes dorados de la túnica, hasta las diversas matizaciones de blanco, dejando transparentar el pecho de la Virgen. A su lado, la figura de Jesús también presenta fuerte corporeidad, vestido con finas telas y bendiciendo con la mano, justo este punto es el centro de toda la composición, al lado del corazón de la Madre.

Flanqueando el grupo central, grupos de santos con rostros perfectamente caracterizados y dirigiendo sus miradas hacia la Virgen. Podemos ver hasta los que se encuentran por detrás de los brazos del trono, lo que certifica el espacio en profundidad conseguido. Más abajo, en primer plano, dos ángeles arrodillados ofrecen jarrones con lirios y rosas a María, símbolos de su pureza. La estructura propia de la tabla es la responsable de la monumentalidad de la Virgen y de su aspecto suavemente ascendente, siguiendo la verticalidad del marco. Pero la obra es también de una gran elegancia, tanto por la luminosidad que se alcanza por el fondo de oro y las orlas de los santos, como por la decoración minuciosa de ajedrezado, taqueados y en estilo *cosmatesco* (es una manera de realizar un suelo típico de la época medieval en Italia, y especialmente en Roma y sus alrededores). Y lo más importante, la confluencia de miradas hacia el núcleo compositivo, con lo que se establece una relación entre todos los personajes, y la mirada de la Virgen hacia el exterior del cuadro, invitando al espectador a formar parte de la representación. A esto último ayuda la imagen sencilla, de formas naturales y presencia humana de la Virgen.

Este cuadro anuncia claramente el movimiento pre renacentista, que, aun conservando los principios fundamentales de la pintura bizantina (sujeto, simbolización de los personajes sagrados, iconografía, simbolismo de los colores) comenzó a elaborar otra pintura, humanizando la representación de los personajes, su individualización, la introducción de una representación coherente y realista del decorado (perspectiva formal del trono, detalles arquitectónicos, planos de colocación de los personajes). Comentar finalmente que la técnica pictórica es muy avanzada y ha superado completamente el dibujo esquemático esbozado en el siglo XIII, prefiriendo un esfumado delicado pero incisivo y regular, que da un volumen nuevo a las figuras.

Virgen con el niño del Maestro de Flemale.

En las primeras décadas del siglo XV asistimos en los Países Bajos a una recuperación del naturalismo nórdico, que cristaliza en una extraordinaria escuela de pintura, el arte flamenco, en la que la realidad se convierte en el único medio disponible para llegar al conocimiento, abriendo así una importante vía al naturalismo.

En los Países Bajos el desarrollo del comercio da lugar a la consolidación de una importante burguesía que se convirtió en la mejor clientela de los pintores, y éstos se organizaron en gremios que controlaban la

producción, de acuerdo con el carácter comercial y artesanal de estas ciudades. El taller se convierte en el escenario en el que se enseñan técnicas, muchas veces secretas; así sucedería con el óleo, una técnica que, aunque ya era conocida, los flamencos perfeccionaron hasta un grado inimaginable; o con la multiplicación de veladuras que, gracias a la superposición de capas de pintura casi transparentes, creaban efectos cromáticos de gran valor.

Gracias a estos avances los pintores flamencos pudieron representar la realidad en su múltiple diversidad, atendiendo a la representación del espacio tridimensional, a la luz, a las calidades de los objetos, fuesen del material que fuesen, y a los hombres que se mueven dentro de un espacio real. Las experimentaciones espaciales dieron resultados muy superiores a los italianos, aunque al contrario de éstos, se realizan de un modo intuitivo, sin la intención de crear un sistema de perspectiva. La línea se disuelve y la figura adquiere corporeidad mediante la gradación del color y la hábil utilización de los efectos lumínicos. La temática continúa siendo preferentemente religiosa, aunque en muchas ocasiones las escenas se desarrollan en interiores domésticos; el interés de los pintores flamencos por recrear el mundo circundante les conduce al desarrollo del retrato, de la misma forma que les lleva a incorporar de manera constante, el paisaje urbano o natural a los espacios interiores, a través de puertas o ventanas; el pequeño formato de algunas de las obras y el detallismo y precisión en la representación, vinculan a estos pintores con una larga y extraordinaria tradición miniaturista.

El camino emprendido por la pintura flamenca tiene tres protagonistas principales, el Maestro de Flemale, autor de la obra que nos ocupa, junto con Jan van Eyck y Roger van der Weyden. De él sabemos que dirigía, desde 1406, un taller en Tournai de gran relevancia y que fue maestro de pintores como Jacques Daret y Rogier Van der Weyden. Sin duda conoció y meditó sobre la obra de sus predecesores (Hermanos Limbourg, Sluter, Broederlam etc.) de los que extrajo importantes enseñanzas tanto en la utilización del color como en la composición. Ya en sus obras más antiguas, como los paneles de Fráncfort, y una de las cuales es esta *Virgen con el Niño*, destaca su concepción de la figura humana en términos de solidez y tridimensionalidad, su conciencia de la perspectiva y su preocupación por los detalles de la vida cotidiana.

En la *Virgen con el Niño*, Robert Campín presenta aparentemente una escena de género, en la que una madre da el pecho a su hijo. El espacio refleja el interior de una casa burguesa al uso, de alguna ciudad del norte, tal y como se extrae del tipo de arquitectura que se ve a través de la ventana. Sin embargo, un análisis detallado nos permite observar la utilización de un lenguaje simbólico similar al que caracterizaría la obra de Van Eyck. La cesta detrás de la figura es el nimbo sagrado, mientras que el libro abierto sobre el banco alude las profecías de la virgen. Los profetas y apóstoles que ornamentan el mueble prefiguran a Cristo y la copa sería el cáliz que anuncia el futuro sacrificio.

Comparación.

La comparación con las obras precedentes sirve para medir cómo el arte de Giotto se dirige hacia una radical renovación de la pintura, aunque no faltan rasgos arcaicos como el fondo de oro y las proporciones jerárquicas (la Virgen y el Niño más grande que quienes los rodean), composición central de la *Virgen con Niño*, la simetría entre las figuras, la pose hierática de la Virgen, ángeles y apóstoles en torno suyo. El suelo de oro simboliza la divinidad. En ambas obras los autores humanizan a los protagonistas haciéndolos más cercanos a nosotros. El primer cuadro es casi de estilo románico, cisterciense casi, se observa un estilo muy bizantino, es un gótico primitivo, sin embargo, en el segundo cuadro ya podemos observar un gótico internacional que da un carácter más realista a los personajes del cuadro.

BIBLIOGRAFÍA:

PIQUERO, M^a A.B. La Pintura Gótica de los siglos XIII y XIV., Editorial Vicens Vives, Barcelona, 1989.

GONZALEZ VICARIO, M^a Teresa, ALEGRE CARVAJAL, Esther, TUSELL GARCIA, Genoveva, MARTÍNEZ PINO, Joaquín. Historia del Arte de la Baja Edad Media, Editorial Ramón Areces, 2010.

WEBGRAFÍA:

<http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/15353.htm>

http://es.wikipedia.org/wiki/Maestà_di_Ognissanti

Interior de la Catedral de Reims y Catedral de León.



Interior de la Catedral de Reims.

El estilo gótico se afianza definitivamente en las *Catedrales de Reims* (1211) y Amiens (1220), que son los mejores ejemplos del gótico internacional o clásico. En ambas se utiliza de forma consciente la planta cruciforme y todos los elementos son combinados en un sistema escrupuloso que busca la ingravidez, la iluminación irreal y la diafanidad. La nueva arquitectura gótica pretende acercar a los fieles a los valores religiosos y simbólicos de la época. Para lograrlo se necesitó de la ejecución de una novedosa técnica constructiva en la que los elementos como el arco apuntado, u ojival, la bóveda de ojivas o el arbotante fueron empleados de forma sistemática, lo que permitió levantar estructuras esbeltas y ligeras, que trabajaban a tracción y no a compresión, que transforman en profundidad el espacio interior, acentuado por la nueva ordenación de los apoyos, exentos o adosados al muro, y también por el aligeramiento de su estructura, que queda modelada y se hace visible de forma original, gracias a la luz coloreada que devuelven las vidrieras. El estilo gótico es el resultado de un proceso constructivo que articula todos los elementos arquitectónicos (arco apuntado, bóveda de crucería, arbotante, pináculos, contrafuertes, ...), con el propósito de crear un espacio en el que la luz coloreada, que se filtra por las vidrieras y su valor simbólico, sean el principio de su significación. Estos elementos son empleados para definir un espacio de elevación e ingravidez, simbólico y transfigurado por la luz, que irrumpe en el espacio interior arquitectónico a través de amplísimos ventanales, cubiertos de vidrieras que fragmentan, tamizan, modifican y falsean esa luz natural, ahora teñida de colores, lo que crea un escenario irreal, un espacio sagrado simulado. También acentúan la tensión entre la materialidad de los elementos constructivos y el artificio de su utilización para lograr la sensación de ingravidez y desmaterialización.

La catedral de Reims se construyó sobre una fábrica anterior, que fue destruida por un incendio en 1210. Iniciada su reconstrucción en estilo gótico un año más tarde, se terminó en el año 1221. Reims tenía un significado especial para la monarquía francesa, ya que era el lugar en el que se consagraba y ungía a sus reyes desde Clodoveo. Conocemos por su laberinto el nombre de sus maestros: Jean D'Oobais, Jean de Loup, Gaucher de Reims y Bernard de Soissonsor.

Interior de la Catedral de León.

En España, el gótico se desarrolla desde finales del siglo XIII. Sus primeras formas estéticas fueron importadas de Francia, para luego pasar a formular características propias. La *Catedral de León* se concibe desde sus orígenes como una obra de nueva planta. En ella se reúnen todos los logros de la arquitectura francesa y se

funden las influencias de Chartres, Amiens y Reims. La fecha de los inicios de la obra es difusa, parece que los trabajos fueron lentos hasta 1254, cuando bajo el impulso del obispo Martín Fernández, se incorporó a la fábrica el maestro Enrique, primer arquitecto documentado, quien había trabajado en Burgos, y también como en Burgos, le sucedió Juan Pérez. La catedral de León tiene una importante conexión con el poder regio, ya que en 1230 se produjo la unión de los reinos castellano y leonés, lo que dio lugar a que el rey Alfonso X iniciara una construcción igual de ostentosa que la de Burgos.

La traza de la catedral de León permite suponer que el maestro Enrique era francés, y que conocía en profundidad las catedrales de Reims y Amiens, aunque aquí las proporciones se redujeran con respecto a la primera (León cinco tramos, Reims nueve tramos), con lo que resulta una catedral de amplísimo crucero de tres naves, cerrados sus brazos con fachada de tres portadas, con dos tramos ante la girola, y ésta, con cinco capillas poligonales.

Al interior presenta un alzado tripartito, con un estrecho triforio, sobre el que se abren amplísimos ventanales, con magníficas vidrieras. Los paramentos se hacen transparentes y la luz coloreada que se filtra por las vidrieras, invade el espacio transformándolo, aligerándolo y acentuando las sensaciones de elevación e ingravidez. Esta ligera estructura es sostenida al exterior mediante gruesos contrafuertes y dobles arbotantes. La fachada principal se organiza siguiendo la disposición de la de Chartres, situando entre los amplios vanos de las puertas, unos estrechos arcos lanceolados, con posibilidad para ubicar un amplio programa iconográfico. Presenta tres pórticos sobre los que se abre un hermoso rosetón y está flanqueada por dos torres: la de las Campanas al norte, y la del Reloj al sur. Pese a ser uno de los más bellos modelos del gótico clásico, su influencia fue escasa en Castilla debido a la complejidad de su técnica constructiva. La calidad de su piedra ha hecho que desde 1631 hasta nuestros días, haya sufrido derrumbamientos, y que las intervenciones restauradoras hayan sido frecuentes. Uno de sus puntos de interés son sus vidrieras, conservadas en su mayor parte desde el siglo XIII, aunque también con notables intervenciones restauradoras.

Comparación.

Se trata de dos catedrales muy semejantes ya que la catedral de Reims le sirve de modelo al maestro Enrique para la construcción de la catedral de León, por lo que son muy semejantes salvo en pocos aspectos como por ejemplo en el tamaño como ya apuntamos anteriormente en la que la Catedral de León es más pequeña. Las similitudes son muy obvias por lo que podemos describir por lo expresado anteriormente de cada una de ellas.

BIBLIOGRAFÍA:

DURLIAT, M. Introducción al Arte Medieval en Occidente; Cátedra, (6ª Edición) 2004.

GONZALEZ VICARIO, M^a Teresa, ALEGRE CARVAJAL, Esther, TUSELL GARCIA, Genoveva, MARTÍNEZ PINO, Joaquín. Historia del Arte de la Baja Edad Media, Editorial Ramón Areces, 2010.

WEBGRAFÍA:

<http://www.catedraldeleon.org/>

<http://www.cathedraledereims.fr/>

<http://www.chartres.fr/>

<http://es.wikipedia.org/>

Nombre ⚡	NOTA	Calificado por	Comentarios	Valor neto ⚡
PEC BAJA EM 2017	9.60/10.00	(Historia del Arte de la Baja Edad Media)	Ver comentarios	96.00/100.00

Nombre de la tarea: PEC BAJA EM 2017

Comentarios: Muy completa tarea, con contenidos bien elaborados y bibliografía completa. Acertada elección de obras.

Calificado por:

Solución del equipo docente: No existe ninguna solución publicada.

Fecha de Evaluación:

Mes Día Año 24-Horas Minutos Segundos

Mayo 6 2017 1 2 47