

## AA.VV. *Los fastos del gótico.* Madrid: Crítica, 2024, 393 pp. ISBN: 978-84-08-29441-2

María Carrión-Longarela

<http://dx.doi.org/10.5209/dmae.100629>

Algunas de las piezas de arte medieval que más impresionan a los neófitos como *Las muy ricas horas del duque de Berry*, de los hermanos Limbourg, el programa escultórico de Claus Sluter para la Cartuja de Champol o los óleos de Van Eyck, han sido producidas en los últimos siglos del periodo. Sin embargo, esta época arrastra igualmente los prejuicios de decadencia asociados al final de una era superada brillantemente por el triunfo del Renacimiento. Con esta publicación se pretende una aproximación a la producción artística de este cierre de ciclo como el periodo de creación e innovación estética sumamente refinado que verdaderamente fue. El origen del volumen son los ciclos de conferencias Francisco Calvo Serraller organizados por la Fundación Amigos del Museo del Prado durante 2023 y 2024 con el título *Los fastos del gótico. El arte de la última Edad Media*, que atrajeron a numerosos especialistas cuyos textos nutren el libro, encabezado por un capítulo introductorio a cargo de jefe del Departamento de Pintura Gótica Española del Museo, Joan Molina Figueras.

A través de colaboraciones misceláneas se analiza la dimensión artística de este periodo de manera amena y con afán divulgativo, sin que por ello el aparato crítico, variable de unos capítulos a otros, y la recopilación bibliográfica final, proporcionen un estado de la cuestión riguroso sobre las diferentes materias tratadas. La edición cuenta a su vez con láminas a color de gran calidad con una selección de piezas, fundamentales para la comprensión del contenido. Como bien indica el título, no se trata de recoger las miserias de la vida cotidiana de los últimos siglos medievales que, como es sabido estuvieron marcados por una difícil coyuntura a nivel europeo; sino de mostrar sus fastos, aquellos objetos fruto de un estilo de vida de la élite nobiliaria. Desde la introducción se perfilan las ideas determinantes del volumen, como la relación entre realidad-ficción, profano-sacro, o naturalismo-simbolismo.

A partir de ahí, los diferentes capítulos se organizan siguiendo casi una estructura en bloques según el medio que traten. Se inicia el discurso con los estudios dedicados a la arquitectura de palacios y se prosigue con aquellos dedicados a la pintura para continuar con literatura, escultura, artes suntuarias,

música, y finalmente se dedican dos estudios a la repercusión que siglos después tendría este periodo, en concreto, en el cine y en la pintura española del XIX. De las piezas tratadas no sorprenden algunas canónicas como el *Goldenes Rössl* o *Las muy ricas horas del duque de Berry*, a cargo de M. Tomasi, y J. Planas respectivamente, fruto del patrocinio de algunos miembros de la dinastía Valois. El ducado de Borgoña y la corte francesa son considerados como el núcleo del que emanaron al resto de Europa costumbres refinadas y extravagantes. Si bien, desde la introducción se presenta el carácter europeo del denominado estilo gótico internacional, a modo de una *koiné* entre territorios (p. 11). Por tanto, se incide en el fenómeno de internacionalización de las artes y para ello, además de las piezas clásicas, se pone el foco en objetos y artefactos del reino castellano, algunos como su colección de pinturas, albergados en el Museo del Prado. Se incluyen también otras piezas procedentes de Italia, lindando con los límites del Renacimiento, que permiten mostrar la convivencia durante el *Quattrocento* de los nuevos postulados artísticos renacentistas con el momento crepuscular del mundo caballeresco.

Por una parte, haciendo hincapié en el concepto de fasto, la relación de lo real y lo fantástico es el elemento quizá más característico de este momento que, como destaca Molina, ofrece un “arte en que la realidad acaba dando vida a lo fantástico” (p. 13) que alude a lo que Panofsky, y después Gombrich, abordaron ya en sus estudios sobre esta época. Mediante toda suerte de piezas y objetos, se creaba una escenografía que hacía realidad un universo singular, reservado a aquellos más privilegiados. Todo tipo de medios contribuían a ello, empezando por la arquitectura, por los palacios que, como indica en su contribución Serra Desfilis, disponen una organización espacial áulica en la que se producía un “encadenamiento de ambientes especializados” (p. 39), destinados a apabullar. Se presta atención al papel de la arquitectura, hoy perdida o irreconocible, como escenario sobre el que se sitúa toda clase de *atrezzo*, pero también como imagen proyectada a través de torreones, jardines y extensos dominios que rodeaban estos espacios y van evolucionando de lo defensivo a lo palaciego.

En cuanto al medio pictórico, como indica S. Caron, cabe repensar los cuadros como los objetos que fueron en su origen y trasladarlos del concepto de obras de arte que hoy ostentan en las paredes del museo. Su estudio apuesta por la dimensión portable de ciertas pinturas como la *Gran Piedad* y la *Pequeña Piedad redondas*, concebidas para ser movidas, e instaladas en diferentes lugares. En el caso de esta última imagen cristológica en la que figuran los clavos de Cristo, es clave acudir al valor de lo táctil y centrarse en la interacción de la obra por parte de su poseedor, en línea con la proliferación de soportes de devoción privada. Las características formales, como el color rojo abundante que empapa la pintura y hacen presente la sangre de Cristo plantean la dimensión estética como modo de aproximación a lo devocional.

El mismo color es aludido en varios de los estudios, desde el de M. Pastoreau en relación con el simbolismo del amor carnal, al de Rocío Sánchez sobre la cruz que protagonizaba el claustro de la Cartuja de Champol, de la que hoy solo ha quedado la parte inferior, conocida como Pozo de Moisés. Aquí se plantea el rojo de la túnica de María Magdalena que abraza la cruz como una extensión de la propia sangre de Cristo. Según la autora, en este conjunto cruciforme se produce una poética de lo líquido, donde a la sangre que mana de las heridas del salvador se suma el agua que fluye del pozo inferior materializándose en las lágrimas de los ángeles que se sitúan por encima de los profetas en la misma pieza. Por tanto, a esta estética de las apariencias percibidas por el ojo, se suma una dimensión envolvente y sensorial de estos objetos, muy en boga a raíz del giro material del que los trabajos de H.L. Kessler son un gran exponente. Dentro de otras aportaciones acerca del medio pictórico, V. Debais recurre a las teorías de D. Arasse y H. Damisch para hacernos ver lo indefinido del color más allá del *horror vacui* y la minuciosidad de detalles anecdóticos propios de la pintura de estos siglos, reivindicando el color *per se*, como signo, como elemento esencial insistiendo en la visualidad de los elementos más que en su contenido simbólico o encriptado “hay algo que ver sin decir lo que es” (p. 156).

El referente indudable del volumen, citado repetidamente, es Johan Huizinga, cuya obra *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Alianza, 2001) puso en el mapa estos dos últimos siglos medievales y que, lejos de estar obsoleta, sigue fascinando. A pesar de que la idea crepuscular y decadente del régimen feudal y de los siglos XIV y XV haya ido desapareciendo, sus observaciones sobre las costumbres grandilocuentes y el mundo de apariencias, lujo y costumbres caballerescas trasnochadas siguen siendo reveladoras y muy socorridas. En concreto, bajo ese paraguas de lo caballeresco se enmarcan muchas de las piezas aquí tratadas, desde tapices a obras de orfebrería, que se corresponde con el panorama que transmitía Huizinga de unos nobles imbuidos por un imaginario que todo lo impregna en su forma de vida, transmutando la ficción en una realidad ilusoria.

La popularidad de los libros de caballerías, como el *Roman de la Rose* que tan poco gustaba a Christine de Pizan, cuyo estudio de a cargo de V. Cirlot pone la nota femenina al libro, eran parte fundamental de la educación nobiliaria. Asimismo, los

gestos devocionales se fusionan con los ritos caballerescos e incluso en los momentos finales de la Edad Media, aún gustaba este mundo de torneos. La colaboración artista-promotor entre René d'Anjou y el pintor Barthélemy d'Eyck, abordados por M. Castaño, es el exponente de este sueño final caballeresco, como muestra el *Livre des tournois* (h. 1460) que normativiza rigurosamente este ritual nobiliario, ya casi desaparecido; pero que al mismo tiempo ya mira con ironía y crítica este mundo, “una suerte de epitafio a la vez nostálgico e irónico de un universo ya caduco” (p. 98). Una evocación del otoño que presentaba Huizinga.

Lo caballeresco impregna asimismo los modos de morir en un momento oscilante entre el enaltecimiento personal y la disolución del individuo en su grupo social (linaje, oficio...). Sánchez Ameijeiras proporciona nuevas claves acerca de la sepultura de Felipe el Atrevido. En la citada Cartuja de Champol, donde sus elementos recrean una puesta en escena del cortejo fúnebre que permite reactivar en el presente la memoria del duque despertando la empatía del espectador. Para el territorio peninsular F. Español repasa los sepulcros de caballeros, y especialmente, ante su destrucción, recurre a las fuentes que transmiten esos modos del morir igualmente ambivalentes, acusando la humildad de la piedad mendicante, por un lado, y por otro, erigiendo ingentes complejos funerarios.

Otro elemento que no pasa desapercibido en esta publicación es la relación de esta estética bajomedieval con el advenimiento del Renacimiento. El estudio de A. De Marchi dedicado al pintor Pisanello, recorre su obra pictórica alineada con el universo caballeresco, y a su vez caracterizada por el virtuosismo y la verosimilitud. Sus figuras se integran en espacios inconexos, en un sentido espacial abigarrado y compuesto por adición de figuras que se diferencian de la perspectiva matemática renacentista. Ese supuesto atraso no deviene en un menor prestigio del pintor, al contrario, se pone de manifiesto el éxito de Pisanello y su “poética de lo inesperado” (p. 136), lo que sugiere la vigencia de diferentes modos y formas de hacer, igualmente queridos. El bagaje medieval se deja sentir en uno de los genios de la pintura, Rafael, cuyo planteamiento de la Capilla Chigi debe mucho a la tradición medieval, como transmite García Avilés. La concepción del cosmos de este espacio además del neoplatonismo de Ficino tiene como referencia la *Divina Comedia* y la tradición anterior.

Este recorrido por diversas piezas y facetas artísticas refleja una producción que, salvando las distancias, podríamos considerar “arte total” en el que todo tipo de artefactos visuales, desde la arquitectura a la música, pasando por todo tipo de objetos suntuarios, se unen para conformar un ensueño donde habitaban las élites de este periodo. Incluso lo sagrado y profano se reúnen felizmente en este mundo caballeresco que gusta de la ambigüedad de significado, múltiples capas de significado y alegorías, como muestra la serie de tapices de *La dama y el unicornio* (por S. Lepape). Este gusto por el juego, que también abordó Huizinga en su momento, es uno de los rasgos definitorios de la producción artística del llamado gótico internacional que escapa a categorías cerradas. Las reinterpretaciones posteriores, abordadas

también en el volumen de manera muy reducida, son muchas y variadas y parecen responder más a los intereses estéticos de cada momento que a una fiel evocación. Cabe seguir preguntándose por qué sigue seduciendo el imaginario tardomedieval. Así

como en su tiempo este arte se superponía a una realidad difícil, sus imaginarios se siguen recuperando actualmente con intereses escapistas, anhelando un mundo de fantasía casi como contrapartida preterita de la ciencia ficción.