

# Los fastos del gótico



# Los fastos del gótico

Joan Molina Figueras, Amadeo Serra Desfilis, Elena Paulino Montero,  
Sophie Caron, Mireia Castaño, Fernando Gutiérrez Baños,  
Andrea De Marchi, Vincent Debiais, Josefina Planas, Victoria Cirlot,  
Rocío Sánchez Ameijeiras, Francesca Español Bertran, Michele Tomasi,  
Séverine Lepape, Michel Pastoureau, Alejandro García Avilés,  
Jordi Comellas Solé, M. Magdalena Brotons Capó, Javier Barón



Fundación Amigos  
Museo del Prado

CRÍTICA

Con la colaboración de:



*Procedencia de las ilustraciones:* © GRAND PALAIS RMN (DOMAINE DE CHANTILLY) / MICHEL URTADO: láminas: I, II, III, IV, V. © ARTGEN / ALAMY STOCK PHOTO: lámina: VI. © GABINETTO FOTOGRAFICO DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI: lámina: VII. © HERITAGE IMAGE PARTNERSHIP LTD / ALAMY STOCK PHOTO: láminas: VIII, IX. © BIBLIOTHÈQUE DE GENÈVE: lámina: X. © KBR - MS. 9092: lámina: XI. © RÉMI JOUAN, CC-BY-SA, GNU FREE DOCUMENTATION LICENSE, WIKIMEDIA COMMONS: lámina: XII. © JOHN KELLERMAN / ALAMY STOCK PHOTO: lámina: XIII. © ANDIA / ALAMY STOCK PHOTO: lámina: XIV. © CORTESÍA DE DIANA OLIVARES MARTÍNEZ: lámina: XV. © MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL. INV. 63585. FOTO: ÁNGEL MARTÍNEZ LEVAS: lámina: XVI. © MUSEO CATEDRALICIO DE ZAMORA: lámina: XVII. © ALBUM / FINE ART IMAGES: lámina: XVIII. © GRAND PALAIS RMN (MUSÉE DU LOUVRE) / SYLVIE CHAN-LIAT: lámina: XIX. © GRAND PALAIS RMN (MUSÉE DU LOUVRE) / TONY QUERREC: lámina: XX. © GRAND PALAIS RMN (MUSÉE DU LOUVRE) / ADRIEN DIDIERJEAN: lámina: XXI. © BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE: láminas: XXII, XXXIX, LVI. © THE BRITISH LIBRARY BOARD (EGERTON 1070 F.139): lámina: XXIII. © ONB/WIEN CODEX VINDOBONENSIS 2597: láminas: XXIV, XXV. © MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRID: láminas: XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXIV, XLIX, LVIII, LIX, LX, LXI. © GRAND PALAIS RMN (MUSÉE DU LOUVRE) / FRANCK RAUX: lámina: XXXI. © REALY EASY STAR / TONI SPAGONE / ALAMY STOCK PHOTO: lámina: XXXII. © MUSEO DI PALAZZO DUCALE DI MANTOVA: lámina: XXXIII. © STAATLICHE KUNSTHALLE KARLSRUHE: lámina: XXXV. © THE BRITISH LIBRARY BOARD (HARLEY 4431, F.3): lámina: XXXVI. © THE BRITISH LIBRARY BOARD (HARLEY 4431, F.290): lámina: XXXVII. © THE BRITISH LIBRARY BOARD (HARLEY 4431, F.4): lámina: XXXVIII. © CARMEN ARNOSO: láminas: XL, XLI. © ROCÍO SÁNCHEZ: láminas: XLII, XLIII. © IMAGEN PROCEDENTE DE LOS FONDOS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: lámina: XLIV. © MUSEO DE BURGOS: lámina: XLV. © DEA / A. DAGLI ORTI VIA GETTY IMAGES: lámina: XLVII. © JOZEF SEDMAK / ALAMY STOCK PHOTO: lámina: XLVIII. © 2024 PER CONCESSIONE DELLA BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, OGNI DIRITTO RISERVATO (REG. LAT. 1283A): lámina: L. © THE BRITISH LIBRARY BOARD (YATES THOMPSON 31, F.45): lámina: LI. © BAYERISCHES NATIONALMUSEUM, BASTIAN KRACK: lámina: LII. © BAYERISCHES NATIONALMUSEUM, WALTER HABERLAND: lámina: LIII. © CATHEDRAL TREASURY, ESZTERGOM. PHOTOGRAPH BY ATTILA MUDRÁK: lámina: LIV. © BIBLIOTECA HISTÒRICA. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA: lámina: LV. © KBR - MS. 9242: lámina: LVII. © RGR COLLECTION / ALAMY STOCK PHOTO: lámina: LXII. © PHOTO 12 / ALAMY STOCK PHOTO: lámina: LXIII. © ALBUM / DILTZ, PRODUZIONI EUROPEE ASSOCIATE (PEA) / LES PRODUCTIONS ARTISTES ASSOCIÉS / ARTEMIS FILM / BRIDGEMAN IMAGES: lámina: LXIV.

Coordinación y diseño: Fundación Amigos del Museo del Prado. Traducciones de Ana Jiménez (del francés: artículos de Sophie Caron, Michele Tomasi, Séverine Lepape y Michel Pastoureau) e Itziar Hernández Rodilla (del italiano: artículo de Andrea De Marchi). Diseño: Sabrina Rinaldi. Diseño de la colección: Fundación Amigos del Museo del Prado.

Fundación Amigos del Museo del Prado  
Ruiz de Alarcón, 21  
28014 Madrid  
[www.amigosmuseoprado.org](http://www.amigosmuseoprado.org)

© Editorial Planeta, S. A., 2024  
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona  
Crítica es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.  
[editorial@ed-critica.es](mailto:editorial@ed-critica.es)  
[www.ed-critica.es](http://www.ed-critica.es)

© Fundación Amigos del Museo del Prado, 2024  
© para la edición librería, Editorial Crítica, 2024

Depósito legal: B. 13.463-2024  
Fotocomposición: María García, Barcelona  
Impresión y encuadernación: Liberduplex  
Impreso en España, 2024  
ISBN: 978-84-08-29441-2  
Nº 0010353757

# Índice general

Presentaciones, <i>por Carlos Zurita, Duque de Soria,</i> <i>y Miguel Falomir</i> . . . . .	7
El arte de corte en el otoño de la Edad Media, <i>por Joan Molina Figueras</i> . . . . .	11
Sofisticación y placer en los palacios de la tardía Edad Media, <i>por Amadeo Serra Desfilis</i> . . . . .	31
Escenarios de magnificencia. Palacios e imágenes de la nobleza castellana, <i>por Elena Paulino Montero</i> . . . . .	49
Pintar para los príncipes en Francia hacia 1400. Las múltiples vidas de los objetos, <i>por Sophie Caron</i> . . . . .	67
De un lujo insolente. René d'Anjou, Barthélemy d'Eyck y la pintura de corte, <i>por Mireia Castaño</i> . . . . .	85
Reyes y nobles. Una mirada a la pintura gótica del Museo del Prado, <i>por Fernando Gutiérrez Baños</i> . . . . .	101
Pisanello, la naturaleza como prodigio y el mundo como espectáculo, <i>por Andrea De Marchi</i> . . . . .	119
Atrapado por el color. Oro, fondo y mancha en la pintura del gótico internacional, <i>por Vincent Debiais</i> . . . . .	139
El ocio cortesano en <i>Las muy ricas horas del duque de Berry,</i> <i>por Josefina Planas</i> . . . . .	157
Christine de Pizan en la corte de Francia, <i>por Victoria Cirlot</i> . . . .	175
Claus Sluter y la cartuja de Champmol: emoción, devoción y creatividad artística, <i>por Rocío Sánchez Ameijeiras</i> . . . . .	191

El caballero y la muerte. Entre la gloria mundana y el más allá, <i>por Francesca Español Bertran</i> . . . . .	217
El esplendor de la devoción. El <i>Goldenes Rössl</i> en su contexto, entre sagrado y profano, <i>por Michele Tomasi</i> . . . . .	235
La dama y el unicornio, <i>por Séverine Lepape</i> . . . . .	251
Verde, el color del amor, la cortesía y la caballería (siglos XII-XV), <i>por Michel Pastoureau</i> . . . . .	267
La tiranía de las estrellas: Rafael y la tradición cosmológica medieval, <i>por Alejandro García Avilés</i> . . . . .	285
Borgoña, siglo XV: ¿la primera globalización musical europea?, <i>por Jordi Comellas Solé</i> . . . . .	305
Los siglos del gótico en el cine, un mundo de fantasía, <i>por M. Magdalena Brotons Capó</i> . . . . .	323
La fascinación por la Baja Edad Media de la pintura española del siglo XIX, <i>por Javier Barón</i> . . . . .	341
Índice onomástico . . . . .	363
Índice de ilustraciones . . . . .	387

# El arte de corte en el otoño de la Edad Media

*Joan Molina Figueras*

Las obras más paradigmáticas del gótico internacional (h. 1390-1420) no fueron producidas para las catedrales y los monasterios sino para los palacios y las residencias de los príncipes. Como ya indicó Julius von Schlosser, durante el periodo artístico conocido con nombres tan diversos como estilo hermoso, suave, cortesano o 1400, pero que hoy hemos convenido en llamar gótico internacional, las espléndidas cortes europeas se convirtieron en el auténtico centro de gravedad del arte. Fue una verdadera koiné artística que alcanzó cortes muy distantes entre sí, y que hizo que las producciones realizadas en París, Dijon, Londres, Praga o Milán tuvieran numerosas afinidades. Los vínculos se establecieron gracias a una serie de redes, fruto de la política de matrimonios dinásticos, los viajes de artistas, la circulación de libros de modelos y los intercambios de obras entre reyes y príncipes. Esta comunidad artística también se extendió a grandes centros urbanos, como Florencia, Hamburgo o Valencia, donde los miembros de la rica y ambiciosa oligarquía mercantil quisieron imitar (y en ocasiones incluso superar) los refinados gustos de la aristocracia. El resultado de todo ello fue una sorprendente comunión estética entre productos artísticos realizados en geografías bien distintas, desde Inglaterra hasta la península ibérica; desde el Imperio hasta la península itálica. Como apuntó Otto Pächt, primero apreciamos que una pintura o una escultura es de 1400, y solo más tarde distinguimos que se trata de una obra francesa, bohemia o lombarda; incluso en muchas ocasiones esta segunda cuestión permanece irresuelta.

*La vanguardia del gótico internacional*

Una de las imágenes más emblemáticas del gótico internacional es la ilustración del mes de enero que los hermanos Limbourg concibieron como encabezamiento de *Las muy ricas horas del duque de Berry* (1411-1416; Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 1v). Este suntuoso manuscrito fue encargado por el duque Jean de Berry, hermano del rey Carlos V y tío de Carlos VI, un poderoso príncipe que se distinguió por su apasionado interés hacia obras y objetos de muy variada naturaleza, circunstancia que lo convirtió en uno de los más espléndidos mecenas y coleccionistas de finales de la Edad Media. En la miniatura vemos al duque presidiendo el banquete de Año Nuevo en la sala principal de uno de sus múltiples palacios. Sentado a la mesa, está rodeado de un buen número de sus cortesanos, partícipes de una fiesta con un fuerte sentido homoerótico si tenemos en cuenta, como ya señaló Michael Camille, que todos los integrantes son hombres y que un par de jóvenes van provistos de saleros con una forma fálica que cuelgan de las bolsas que llevan en la cintura. Más allá de esta provocativa interpretación, la escena evoca la extraordinaria sofisticación de las cortes de los príncipes de la dinastía Valois. Solo hace falta observar la riqueza de los vestidos, la apoteosis heráldica, las piezas de oro del paramento de la mesa o el gran tapiz con la escena de una batalla que decora el fondo de la estancia. Numerosos son los paralelos que se pueden establecer con las espléndidas fiestas de Año Nuevo descritas en las novelas artúricas: los alegres banquetes de la Tabla Redonda en los que el rey reunía a su corte, a gente hermosa en la flor de la vida, para celebrar torneos y justas y compartir exquisitos platos y placeres mundanos. Eso sí, desde una perspectiva estética la composición de los Limbourg ofrece una impresión ambivalente: por un lado sorprende el realismo descriptivo de todos y cada uno de los elementos que integran la composición, desde la vajilla de oro del trinchante hasta los estampados de las indumentarias o los curiosos tocados; por el otro resulta evidente la sensación de fantasía y ensoñación que desprenden el abigarramiento de los personajes, la fastuosidad de los objetos y vestidos o la rica paleta cromática.

Pocos años después, aunque muy lejos del norte de Francia, Gentile da Fabriano daba vida a otra de las obras más características del gótico internacional: la *Adoración de los Magos* (1423; Florencia,

Gallerie degli Uffizi). Tanto los reyes como los acaudalados burgueses de finales de la Edad Media vieron en las representaciones del episodio evangélico de la Epifanía un vehículo de legitimación y de expresión propagandística de su autoridad y poder. Así lo entendió también Palla Strozzi, por aquel entonces el ciudadano más rico de Florencia, quien pagó una cifra desorbitada para sufragar este deslumbrante retablo destinado a la capilla familiar que promovió en la iglesia de la Santa Trinidad. No era para menos: la pintura, en la que Gentile y sus asistentes trabajaron durante tres años, está compuesta por centenares de detalles preciosos utilizados para definir las calidades de los tejidos, los ornamentos exquisitos, las numerosas especies de plantas, el exotismo de los animales e incluso los colores, de delicadas y casi perfumadas tonalidades. Como afirmó Luciano Bellosi, Gentile se esforzó en reproducir la piel de las cosas, más que su forma o estructura. Solo cabe fijarse en la minuciosa atención que concedió a los refinados relieves y pastillajes dorados y plateados, así como a los colores esmaltados de los vestidos de los Magos. Utiliza, en definitiva, una serie de efectos decorativos que resultan absolutamente predominantes, pero que, a su vez, se contraponen a una miríada de pequeños detalles naturalistas presentes en los tejidos, en la representación de los animales y en los centenares de plantas recreadas en el marco. En esta categoría también cabe incluir el efecto de la luz del atardecer en la escena de la Huida a Egipto de la predela, que consiguió pintando sobre un fondo de oro que se transparenta bajo los colores. Roberto Longhi calificó estos detalles como «*granelli del vero*», pequeños efectos naturalistas que se confunden, que están inmersos en una composición en la que, como sucedía en el banquete de Jean de Berry, la suma de riqueza y exotismo conduce a una visión espléndida y fantástica de la realidad.

*Las muy ricas horas del duque de Berry* y la *Adoración de los Magos* son dos obras que están en la vanguardia del gótico internacional gracias a su exquisita apuesta por un arte que, desde nuestra óptica, está basado en el juego de opuestos. Un arte en el que la realidad acaba dando vida a lo fantástico; en el que los detalles naturalistas están impregnados de un sentido simbólico; en el que lo religioso convive en un plano de igualdad con lo profano. Un arte en el que se opera una transfiguración de la realidad semejante a la que se constata en las novelas caballerescas, donde los elementos sobrenaturales, bajo

forma de alegorías, se manifiestan en el mismo plano que los detalles naturalistas derivados de una atenta observación de la realidad. *Mutatis mutandis*, en las creaciones artísticas el rico simbolismo –expresado especialmente a través de los códigos caballerescos de la heráldica– se manifiesta de manera paralela a los retratos naturalistas de personas, animales o plantas; la sofisticación técnica convive con una inclinación a lo bizarro; y la fastuosidad de la decoración y la elegancia de la línea rítmica no impiden una atención al volumen de los cuerpos y la definición del espacio tridimensional. Con su preferencia por manifestaciones visuales que desafían un canon único, el arte de las cortes de 1400 dio alas al despliegue de una auténtica pirotecnia estética, a una especie de manierismo gótico que aúna múltiples tradiciones del pasado y que muestra una clara predilección por obras artificiosas, exuberantes y desmedidas que denotan un lujo y una experimentación que solo podían darse en las cortes.

### *La realidad transfigurada*

En su ya clásico *El otoño de la Edad Media*, Johan Huizinga describía las cortes de 1400 como «un mundo con olor a sangre y a rosas». A sangre por la extrema violencia derivada de las guerras de familia y las cruentas batallas libradas en el contexto de la guerra de los Cien Años. También por el tono melancólico que imprimen a sus obras los poetas y cronistas de la época, con Eustache Deschamps a la cabeza. Los monarcas Carlos VI de Francia y Ricardo II de Inglaterra y los duques Juan sin Miedo de Borgoña y Gian Galeazzo Visconti de Milán dan una buena medida de un momento histórico dominado por personalidades que fueron desequilibradas y perversas por un lado, y refinadas y cultas por el otro. Personajes que claramente fueron víctimas o agentes de la violencia pero que también contribuyeron a definir una época de rosas, una especie de apocalipsis alegre, escenario de las manifestaciones de lujo más extremas y bizarras, de espléndidos torneos, de la fundación de órdenes de caballería y de la organización de banquetes fastuosos y fiestas extravagantes. En este marco de actuación, la corte se convirtió en el escenario privilegiado para proyectar una realidad fantástica e ilusoria que siempre corrió paralela a una existencia violenta y difícil.

El arte contribuyó a la creación de una vida bella, y fue vehículo para la expresión de la apoteosis de los ideales caballerescos. Erwin Panofsky habló de una inflación de la exageración social que, por ejemplo, se manifestó en el gusto por una acentuada aparatosidad de la moda cortesana entre 1350 y 1480. De ella se hicieron eco los Limbourg en sus composiciones para el calendario de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, vistiendo a los jóvenes cortesanos con indumentarias exuberantes y bizarras realizadas con tejidos ricos (sedas, terciopelos); dotándolos de nuevos complementos surgidos en la moda de ese momento, como los brazaletes y las bufandas; haciéndoles lucir collares y joyas inéditas y raras, y cubriéndolos con tocados enormes y estrambóticos, como si fueran grandes flores esparcidas en la cabeza. Así se representa a Louis d'Orléans, el delfín de Francia asesinado en 1407, en la deliciosa tablita de *La Oración en el huerto* (h. 1400-1407; Madrid, Museo Nacional del Prado), atribuida a Colart de Laon. Al príncipe francés lo distingue su enorme hopalanda, un amplio y larguísimo manto, de cuello alto y con mangas desproporcionadas en las que están cosidas hojas de ortiga de oro, una de sus divisas más conocidas. Es importante recordar que no podemos entender esta moda como el retrato de la época: las imágenes solo nos ofrecen la estampa de una realidad sublimada.

En esta construcción de un imaginario visual de signo aristocrático se concede un destacado papel a la heráldica. En la imagen de presentación de los *Diálogos de Pierre Salmon* (h. 1409; París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 23279, fol. 5r), vemos la figura postrada del rey Carlos VI de Francia, ya afectado por la enfermedad mental que padeció durante las dos últimas décadas de su reinado. Es sabido el gusto del monarca francés por las joyas y los vestidos suntuosos, muchas veces decorados con las diferentes divisas y motes que adoptó. De ahí que en la segunda escena del manuscrito se lo representase identificado por la divisa del tigre, que decora su vestido, y el mote «James», cosido en el baldaquino del lecho. Obras como esta señalan hasta qué punto los retratos de los poderosos, pese a incorporar algunos aspectos físicos reconocibles, siempre conceden un papel protagonista a la indumentaria y la heráldica. Con la imagen se evoca un retrato representativo, social, más que un retrato subjetivo o psicológico.

En otra representación de la cámara del rey Carlos VI, esta vez incluida en una nueva versión de los *Diálogos de Pierre Salmon*

(h. 1410; Ginebra, Bibliothèque de Genève, Ms. Fr. 165, fol. 4r), el miniaturista demuestra una evidente preocupación por la plasmación de una serie de objetos realistas, como es el caso de la ventana o el mueble situado junto a ella. Todos ellos conviven con otros elementos claramente decorativos, desde el cielo estrellado hasta los suntuosos trajes, pasando por los estampados heráldicos con la flor de lis, símbolo del rey de Francia, que vemos en la cortina, el dosel y la cama. De hecho, la apoteosis heráldica hace que el espacio real de la habitación se convierta en una construcción inmaterial, abstracta. El autor de la composición, el llamado Maestro de la Mazarine, se sirve de nuevo del contraste que ya observamos en la imagen del banquete de Jean de Berry y en la *Adoración de los Magos* a la hora de concebir una imagen resuelta con opciones estéticas que a nosotros nos parecen antitéticas. Esto constituye un nuevo testimonio de hasta qué punto en el gótico se aplicaron diferentes categorías estéticas en una misma obra o, lo que es lo mismo, de que no existió una visión homogénea y única para representar las cosas, a diferencia de lo que ocurrió desde el Renacimiento hasta el impresionismo.

Los contrastes estéticos se detectan tanto en la ilustración de exquisitos manuscritos como en la pintura sobre tabla. Pocos, muy pocos, son los testimonios que han llegado hasta nuestros días, pero entre ellos sobresale el *Díptico Wilton* (h. 1395-1400; Londres, The National Gallery), realizado para Ricardo II de Inglaterra, monarca enfermizo que fue derrocado y encarcelado y acabó siendo asesinado por su sucesor Enrique IV. Desde luego, el arte nos traslada una imagen muy distinta con esta visión celestial del monarca inglés, que aparece presentado a la Virgen por sus santos protectores (los reyes Edmundo y Eduardo el Confesor, y san Juan Bautista) en una escena claramente inspirada en la Adoración de los Magos. Se trata de una suntuosa pintura sobre temple, realizada con excelentes materiales, como el azul lapislázuli y el oro bermellón, obra de un pintor probablemente francés o inglés, aunque también se ha apuntado un posible origen centroeuropeo. De su pincel surgió una auténtica apoteosis heráldica: la imagen del díptico cerrado está dominada por las armas del monarca y el ciervo blanco, la divisa preferida de Ricardo II desde que la adoptó en 1390; por su parte, la escena celestial recoge la misma divisa representada en las vestiduras y la joya que porta Ricardo, así como en las capas de todos y cada uno de los ángeles que rodean

a la Virgen, uno de los cuales además es portador del estandarte con la cruz de San Jorge, emblema real. En resumen, las imágenes de la divisa y del emblema tienen un protagonismo visual mayor que la realidad corpórea de los personajes. La heráldica es de nuevo el elemento determinante del retrato del promotor de la obra.

En ocasiones este protagonismo no recae en los elementos heráldicos sino simplemente en los efectos derivados de la propia indumentaria, como sucede con un precioso *Retrato de dama* (h. 1410; Washington D. C., National Gallery of Art) que, al parecer de varios historiadores, pudo ser pintado en París a comienzos del siglo xv. Una línea ondulante define el perfil del cuerpo y del rostro, caracterizado como una mancha decorativa, plana e inmaterial. Por el contrario, se concede una atención preferente al traje ricamente bordado, que da la impresión de relieve, y al turbante igualmente suntuoso. Está claro que el efecto decorativo del cuadro, la trascendencia concedida a los elementos que envuelven la figura humana, resulta mucho más impactante que el propio retrato de la dama.

La manipulación de la realidad con fines decorativos y simbólicos es también una constante en las creaciones de los maestros del gótico internacional italiano, en particular de aquellos activos en las cortes del norte de la península transalpina. Buena prueba de ello es la *Virgen de la rosaleda* (h. 1420-1425; Verona, Museo di Castelvecchio), atribuida a Michelino da Besozzo y a Stefano da Verona. La representación de la Virgen y el Niño en un jardín cerrado por una pérgola de rosas traduce el tema del *hortus conclusus*, símbolo visual de la virginidad de María. A partir de un preciso estudio de la naturaleza –del que en el norte de Italia disponemos de numerosos testimonios a través de cuadernos de dibujo y de los códices botánicos del *Tacuinum Sanitatis*–, el pintor nos ofrece una minuciosa recreación de las numerosas especies de plantas y pájaros que pueblan el jardín. Sin embargo, son precisamente esta abundancia y diversidad lo que acaba dando lugar a una composición en la que predominan los efectos decorativos y las lecturas simbólicas (la fuente gótica que es expresión de María como fuente de gracia o los pavos reales que aluden a la inmortalidad de Cristo). En suma, nos hallamos ante un jardín concebido a través de retazos de la realidad que, gracias a su definición artificial, acaba configurando una creación de alto valor estético y simbólico. La naturaleza se transfigura en un diseño de lujo.

Dicha simbiosis entre realidad y decoración constituye uno de los preceptos fundamentales de las creaciones de Pisanello, el más conocido maestro del gótico internacional en Italia. Un gran número de los dibujos de sus cuadernos de estudio, y en especial muchos de los contenidos en el *Códice Vallardi* (París, Musée du Louvre), son el testimonio de su aproximación empírica a toda suerte de animales. Bajo el trazo de su pluma, las criaturas son versionadas con gran viveza y de manera autónoma en diferentes actitudes y posiciones. Sin embargo, cuando estos mismos modelos de animales inspiran las creaciones de una composición pictórica, adquieren un fuerte sentido irreal, casi fantástico. Así sucede, por ejemplo, con los caballos, los ciervos y la liebre que habitan en *La visión de san Eustaquio* (h. 1438; Londres, The National Gallery). Incorporados sobre un fondo plano, los mismos animales que en los dibujos ofrecían una impresión de viveza y realidad pierden su aire natural y espontáneo y pasan a formar parte de una composición preeminentemente decorativa y simbólica.

### *Épica y novelas caballerescas*

A lo largo del siglo XIV el castillo dejó paso definitivamente al palacio. Conjuntos edilicios como el Louvre, construido en París por Carlos V, se distinguieron por sus murallas y otras estructuras defensivas, pero especialmente por sus jardines, sus múltiples galerías y miradores y por los espacios concebidos para la cultura, como la gran biblioteca alojada en una de las grandes torres circulares perimetrales. Al mismo tiempo que siguieron siendo espacios fortificados, los palacios del *trecento* desarrollaron un nuevo concepto de confortabilidad, multiplicando la atención hacia los elementos de decoración arquitectónica.

En muchas de estas residencias, las principales salas se decoraron con grandes ciclos caballerescos. Christine de Pizan, escritora que trabajó para la corte de Carlos VI de Francia, describe en su *Libro de la mutación de la Fortuna* «una sala maravillosa con los retratos de reyes y príncipes, acompañados de sus gestas, desde la guerra de Troya hasta la época reciente». En una de las ilustraciones incorporadas a un ejemplar de esta obra copiado en torno a 1410, vemos a la propia Christine contemplando unas pinturas de la gran sala del castillo de la Fortuna que recrean las hazañas de los héroes del pasado (Múnich, Bayerisches

Staatsbibliothek, Cod. Gall. 11, fol. 53r). De manera explícita, la autora francesa nos informa de que la decoración de los palacios sirvió para la exaltación del *roman*, la novela caballeresca. Los ciclos de imágenes fueron hitos fundamentales tanto para preservar la memoria de las gestas de los héroes del pasado como para dar forma a unos espejos de comportamiento para la nobleza tardomedieval.

Por lo que nos cuentan las crónicas y los documentos, la evocación de las gestas de caballería en los palacios se desplegó a través de pinturas murales, pero también, y especialmente, mediante tapices. Los tejidos fueron, sin lugar a duda, el objeto más codiciado en las cortes de 1400. Solo con recordar que Carlos V de Francia tuvo más de doscientos tapices, podemos hacernos una idea de la enorme pasión que despertaron entre la aristocracia tardomedieval. Transportados a menudo de una residencia a otra, los tapices, de grandes dimensiones, permitían metamorfosear salas de recepción, capillas y aposentos privados en ocasión de grandes ceremonias efímeras, desde banquetes y justas hasta funerales. Un elocuente testimonio es la ya citada escena del banquete de Año Nuevo que abre *Las muy ricas horas del duque de Berry*. Si nos fijamos podemos observar que los hermanos Limbourg pusieron mucho cuidado en dejar claro que el fondo de la estancia no está cubierto con pinturas sino con unos tapices colgados en el muro. De ahí la forma irregular de la parte superior, propia de un tejido sostenido por clavos. La batalla representada no es una cualquiera. Se trata de un episodio de la guerra de Troya, una de las historias de la Antigüedad clásica que, en la literatura francesa medieval, integró la llamada materia de Roma. En el caso del duque Jean de Berry, la elección pudo haber estado determinada por el recuerdo de la guerra fratricida entre los príncipes de sangre de la familia Valois, especialmente tras el asesinato de su sobrino Louis d'Orléans en 1407.

Muy pocos son los tapices del gótico internacional que han sobrevivido a los azares de la historia y a la codicia de los hombres. Tejidos con oro y plata, a menudo acabaron siendo echados al fuego para así poder recuperar los metales preciosos. Entre los pocos que han llegado hasta nuestros días se encuentran los conservados en los Cloisters del Metropolitan Museum de Nueva York que representan los *Neuf Preux* (1400-1410). Los Nueve Valientes o los Nueve de la Fama fueron todo un clásico de los ciclos caballerescos medievales y sirvieron para rememorar las figuras de tres héroes paganos (Héctor,

Alejandro y Julio César), tres del Antiguo Testamento (David, Josué y Judas Macabeo) y tres cristianos (Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillón –a los que, a partir de 1380, a veces se añade a Bertrand Du Guesclin). Símbolos del coraje y la sabiduría, los Nueve de la Fama eran algo así como una versión de los superhéroes actuales. Todos ellos constituían el modelo de la caballería y se convirtieron en una genealogía ideal a la que se vincularon los príncipes de la época. Se ensalzaron sus aventuras y hechos de armas, ya fueran imaginarios o reales, para dar ejemplo a las generaciones futuras. En suma, se los consideró una autoridad en el campo moral y político.

Si la historia era contemplada fundamentalmente como un repositorio de modelos ejemplares, es normal que los datos y las fechas de los acontecimientos fueran considerados secundarios. De ahí que, en las representaciones caballerescas de la épica griega y romana, el pasado y el presente se confundieran, que no existieran fronteras nítidas entre los periodos. Como sucedió con los caballeros del tapiz de la guerra de Troya que presidía el banquete de Jean de Berry, a los Nueve de la Fama se los caracterizó con indumentarias de alrededor de 1400. Así sucede en los tapices de Nueva York y también en el espectacular ciclo pictórico que decora una de las salas del piamontés castillo de la Manta (h. 1410-1420). Dicho anacronismo también revela que no hay separación entre historia y literatura en la Edad Media. Los autores medievales escribieron sobre Alejandro Magno o David de la misma manera que lo hicieron sobre Gawain o Lanzarote. Como si todos ellos formaran parte de un mismo mundo.

En el castillo de la Manta, las figuras de los Nueve de la Fama se acompañan de las imágenes de las Nueve Heroínas –en este caso todas ellas de la Antigüedad–. El ciclo pictórico fue encargado por los poderosos marqueses de Saluzzo y se inspira en *Le chevalier errant*, la novela caballeresca escrita por Tommaso III di Saluzzo, un culto aristócrata que frecuentó las cortes de Milán y París. Su texto es todo un manifiesto de un humanismo caballeresco que vivía fascinado por esa Antigüedad habitada por griegos, romanos y personajes artúricos. De hecho, los nueve héroes y heroínas reproducidos en la Manta –y en tantas otras pinturas y tapices de esta época– son el resultado de la idealización de una época remota, de una especie de edad de oro que era contemplada como el reverso de una contemporaneidad deprimente y mísera.

En este contexto de exaltación caballeresca se inscribe la práctica del amor cortés, componente fundamental de los *romans*, novelas en las que el héroe vive historias amorosas, a menudo no exentas de notables dosis de sensualidad y placer físico. Las reglas y convenciones que determinan las actitudes entre la dama y el caballero, entre dómina y vasallo, son las que rigen la mayor parte de las representaciones visuales dedicadas al amor cortés, muy habituales en los tapices concebidos en la época del gótico internacional, especialmente en el norte de Francia, donde la reina Isabel de Baviera organizó una corte del Amor que convocaba concursos poéticos y vigilaba el respeto por sus leyes. Es precisamente en esas cortes del reino de Francia donde vuelve a triunfar el «don del corazón», una metáfora nacida a finales del siglo XII con la poesía trovadoresca. Una de las pocas obras sobre este tema que han llegado hasta nuestros días es el tapiz de *La ofrenda del corazón* (h. 1400-1410; París, Musée du Louvre), que destaca por la atención a las elegantes vestimentas de la pareja: una joven sentada que sostiene un halcón y un caballero de pie que le ofrece el corazón. El episodio se desarrolla en un *locus amoenus*, el lugar preferente para los encuentros amorosos en las novelas caballerescas. Por otra parte, aunque es muy posible que la imagen aluda a los ideales del amor cortés como vía para el conocimiento espiritual, parece evidente que la composición también incluye una alegoría del placer carnal. Al respecto solo cabe fijarse en la presencia de varios conejos, evidentes símbolos sexuales. Desde luego este fue el uso que hicieron de ellos diversos maestros, entre ellos Pisanello, quien en uno de sus dibujos representó una *Alegoría de la lujuria* (h. 1426; Viena, Albertina) bajo la forma de una impúdica y pecaminosa mujer desnuda acompañada por un conejo.

### Maravillas

Como en el tapiz de *La ofrenda del corazón*, muchos de los tejidos concebidos en torno a 1400 presentaban un diseño floral como fondo de escena. Son los llamados tapices de *millefleurs*. Del mismo modo que sucedía en la tabla de la *Virgen de la rosaleda* antes citada, en estos tejidos la naturaleza es descrita con precisión botánica, pero, a causa de su propia repetición y acumulación, el resultado final es una composición artificial con un valor eminentemente estético-decorativo.

Esta fórmula permitió transformar las estancias de los palacios en el espejo de un prado florido.

Así debió de suceder al contemplar un tapiz lujosamente tejido en fina lana y seda con hilos plateados y dorados, en el que encontramos al escurridizo y mágico unicornio dentro de una cerca rodeada por un gran prado florido (h. 1490; Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Cloisters). Se trata de una imagen concebida para cortesanos sofisticados, ya que el unicornio fue objeto de un simbolismo complejo y ambiguo, difícil de interpretar aún hoy. Algunos trovadores lo identificaron con la amada y la Virgen María; otros, con el amado domesticado; para unos terceros, las plantas representadas podían aludir al matrimonio y la fertilidad; por último, según algunas leyendas, el unicornio solo podía ser domesticado por una hermosa doncella, lo cual nos sitúa en un código de signo cortesano. Al margen de su simbolismo alegórico, el cuerno de unicornio fue visto como maravilla, como un precioso objeto que permitía obtener fármacos y antidotos contra el veneno y como un talismán con propiedades afrodisiacas y para prolongar la juventud. Ante tales virtudes no extraña que fuera codiciado por reyes y príncipes de todo Occidente. El rey Juan I de Aragón señaló en una carta que lo apreciaba más que «una lámpara de Damasco o un esmalte de Limoges, y casi tanto como una reliquia santa». La mayoría de los que han llegado hasta nuestros días –conservados en los tesoros de Saint-Denis (hoy en el Musée de Cluny de París) y San Marcos de Venecia, entre otros– son colmillos de narval (un cetáceo ártico).

El coleccionismo de maravillas fue una práctica común entre los príncipes del 1400. En el inventario del duque Jean de Berry (1416) se clasifican en esta categoría objetos de muy distinta naturaleza: camafeos antiguos, tapices, manuscritos, relojes, joyas, piedras preciosas, reliquias como un diente de Carlomagno y una gota de leche de la Virgen, y los huesos de un gigante desenterrados cerca de Lyon en 1378.

Sin embargo, si hablamos de maravillas en las cortes del gótico internacional, hay que destacar unas suntuosas piezas de orfebrería fruto de la innovación de los maestros parisinos, estudiadas ampliamente por Éva Kovács. Nos referimos a los esmaltes traslúcidos sobre oro, la llamada orfebrería en *ronde-bosse* (bulto redondo). Se trata de pequeñas figuras de oro con un revestimiento esmaltado, una técnica

que podemos ver de manera explícita en una imagen de santa Catalina de Alejandría (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art). La pérdida de un poco de esmaltado en la zona de la nariz permite constatar que la fórmula utilizada consiste en cubrir con esmalte blanco buena parte de la figura, mientras algunas partes se dejan con el oro visto. El hecho de que las figuras se acompañen de joyas y piedras preciosas (rubíes, perlas, ágatas...) las convierte en objetos de un valor extraordinario, al alcance solo de los más poderosos. El resultado final es una sorprendente fusión entre realismo y fantasía.

La *Santa Catalina* fue producida por el mismo taller que realizó la pieza más conocida de este género de esmaltes en *ronde-bosse*: el *Goldenes Rössl* o *Corcel dorado* (Altötting, Schatzkammer und Wallfahrtsmuseum). Esta extraordinaria pieza de oro macizo esmaltado fue un regalo que le hizo Isabel de Baviera a su esposo Carlos VI de Francia el día 1 de enero de 1405, de acuerdo con la costumbre de los Valois de regalar joyas por Año Nuevo (los llamados *étrennes*). Presiden el alto podio la Virgen con el Niño, dispuestos sobre un estrado y cobijados por un riquísimo emparrado en forma de pérgola, compuesta por un crecido número de piedras preciosas (zafiros, rubís, perlas) y flores esmaltadas. Las figuras de san Juan Bautista y san Juan Evangelista niños se arrodillan ante María mientras santa Catalina, también bajo forma infantil, ofrece una palma al Niño. El esmalte blanco y rojo de las figuras del Niño y santa Catalina contrasta vivamente con el oro de los cabellos y de algunos detalles de los vestidos. Todo el grupo desprende un aire de riqueza y sofisticación extrema, no solo por la exclusividad de los materiales sino también por el virtuosismo técnico que requiere el trabajo del oro esmaltado. Por su parte, arrodillados al pie del estrado, se encuentran el rey Carlos VI, vestido con armadura y una hopalanda cubierta de flores de lis, y su *maréchal*, que le sostiene el yelmo de torneo. La presencia junto al monarca de un tigre, una de sus divisas predilectas, expresa de nuevo la atención concedida a los códigos de representación caballeresca. Por último, la experimentación naturalista combinada con la elegancia bizarra vuelve a manifestarse de manera superlativa en la zona inferior de la pieza, ocupada por el palafrenero –vestido con una fascinante combinación de esmaltes blancos, azules y rojos–, que sostiene las bridas del caballo ricamente enjaezado que da nombre a la pieza. Todo un alarde de elegancia cortesana.

*Profano y realista*

La mayoría de las obras expuestas hasta aquí fueron realizadas al margen de la Iglesia. Los propios libros de horas, que habían sido concebidos para fomentar la devoción particular, a menudo acabaron siendo espacios para la expresión de los gustos más materiales y mundanos de sus promotores. Para Michael Camille, la ilustración de las tentaciones del demonio a Cristo incluida en *Las muy ricas horas del duque de Berry* (fol. 161v) es un testimonio paradigmático de hasta qué punto en determinadas obras cortesanas lo profano se acabó imponiendo a lo religioso. Como resulta evidente a primera vista, en esta miniatura los hermanos Limbourg concedieron un protagonismo mucho mayor a la representación del castillo ducal de Mehun-sur-Yèvre que al propio episodio evangélico, reducido a un ámbito marginal.

No cabe duda de que la recreación de escenas religiosas en ambientes cortesanos facilitó el aumento del tono profano de las mismas. Un buen testimonio de ello es la deliciosa tabla *El pequeño jardín del paraíso* (h. 1410; Fráncfort, Städel Museum), la obra más conocida del llamado Maestro del Alto Rin. En esta versión llena de fantasía de la metáfora de la Virgen como jardín cerrado (*hortus conclusus*) el pintor no solo se ha esmerado en reproducir fidedignamente una gran cantidad de plantas, sino que también ha concedido un innegable carácter cortesano a todos los protagonistas de la escena: desde la Virgen que hojea un libro hasta las sirvientas que cogen cerezas, toman agua del estanque o vigilan a Jesús, que toca el salterio de santa Cecilia, pasando por los tres elegantes personajes masculinos dispuestos junto a un árbol, entre los que destacan san Jorge y san Miguel. Para acentuar aún más el carácter profano de la composición, los nimbos de los santos se han sustituido por guirnaldas de flores.

En otras obras de temática religiosa la introducción de lo profano cobró forma de caricatura social. Es el caso de algunas escenas de la Santa Familia en las que san José fue retratado en actitudes más propias de un personaje rudo y popular que de un abnegado e imperterrito santo. Así sucede en la escena de la *Huida a Egipto* que Melchior Broederlam pintó por encargo de Felipe el Atrevido, duque de Borgoña, para que formara parte de las puertas del *Retablo de la Crucifixión* (1394-1399; Dijon, Musée des Beaux-Arts). En la tabla, y por medio de un explícito ejercicio de dialéctica visual, Broederlam

opone la juventud, belleza y elegancia de la Virgen a la vejez, fealdad y rudeza de san José. Para enfatizar aún más la diferencia entre ambos personajes, representa a María con aureola y a José sin ella. Esta dualidad entre sagrado y profano se acentúa con un último y significativo detalle: el gesto tremendamente vulgar que hace José al beber –suponemos que vino– directamente de una pequeña bota.

En torno a 1400 las imágenes de san José expresaban percepciones muy diferentes sobre el personaje evangélico. En unos casos se enfatizaba su papel protector de la Virgen y el Niño; en otros, la consideración de marido engañado. Es precisamente esta visión irónica, casi burlesca, la que imbuye la *Natividad* de Conrad von Soest (h. 1403; Bad Wildungen, iglesia de San Nicolás). Con unos rasgos fisionómicos y una indumentaria parecidos a los de la pintura de Broederlam, el pintor germano retrata a un viejo harapiento que se agacha para avivar el fuego donde prepara la sopa para María y el Niño. Aunque podemos interpretar la pobreza del personaje como metáfora de su humildad y su gesto como el de un *nutritor Domini*, el encargado de avituallar a la familia, lo cierto es que el aire caricaturesco, entre cómico y realista, resulta evidente.

Los testimonios aportados hasta aquí revelan que la dimensión realista también fue omnipresente en el arte aristocrático del gótico internacional. Sin duda fue un rasgo común en muchos de los pintores y escultores holandeses y flamencos activos en las cortes de Francia y Borgoña. Entre ellos destaca poderosamente Claus Sluter, un escultor holandés que, tras su paso por Bruselas y París, se estableció en Dijon, donde trabajó activamente en la cartuja de Champmol, el fastuoso panteón de los duques de Borgoña fundado por Felipe el Atrevido en 1385. El llamado *Pozo de Moisés* (1396-1405; Dijon, Centre Hospitalier La Chartreuse), una fuente monumental levantada en el claustro, es una de sus creaciones más destacadas, aunque aún hoy, y pese a los últimos estudios de Susie Nash, sigue siendo una de las obras maestras menos conocidas de la Edad Media.

Sobre el pozo se levantan seis estatuas de tamaño natural de los patriarcas y profetas mayores del Antiguo Testamento, que, a su vez, soportan una plataforma que evoca el Gólgota, sobre la que originalmente había una gran escultura de Cristo crucificado, ahora perdida. El sexteto porta filacterias con inscripciones que anuncian el futuro sacrificio de Cristo para redimir a la humanidad. A partir de una

revolucionaria inversión del tradicional predominio de la arquitectura sobre la escultura y de la utilización del dibujo, Sluter concibe las figuras de los profetas como una serie de modelos humanos. Se trata de auténticos retratos psicológicos de unos hombres cuyas actitudes, mezcla de gravedad y dolor, expresan la consciencia de la trascendencia de su mensaje. Al naturalismo expresivo de todas y cada una de las figuras se añade el detallismo y la suntuosidad de las vestiduras, en origen aún más evidente gracias a la policromía realizada por Jean Malouel, el pintor ducal. En otras imágenes del pozo, Sluter combina su sofisticada visión humana con fórmulas de un dramatismo apasionado. Es el caso de los ángeles llorones que, vestidos con hábitos litúrgicos, se disponen por encima de los profetas y, a la manera de atlantes, sostienen la estructura del Gólgota. Las figuras aladas no solo evocan el drama de la muerte de Cristo, sino que también personifican el sentimiento de la *compassio*.

Esta visión emocional fue llevada hasta cotas expresionistas por Sluter y su sobrino Claus de Werve en el sepulcro del duque Felipe el Atrevido (Dijon, Musée des Beaux-Arts), y en concreto en las decenas de figuras de llorones distribuidas por todo el perímetro del conjunto funerario, sobre una piedra negra de Dinant y en medio de una efectista arquitectura. Algunas de estas enigmáticas figuras evocan una solemne y escenográfica representación de las exequias; otras, en cambio, presentan un recogimiento individual que parece inspirado en la introspección meditativa de los cartujos.

### *La semilla del futuro*

El gótico internacional es mucho más que una pulsión decorativa inspirada por unos caprichosos príncipes de finales de la Edad Media. Las creaciones cortesanas concebidas entre 1390 y 1420 abrieron las puertas a la renovación protagonizada por los maestros de la pintura flamenca y por destacados artífices del *quattrocento*. Existe un entrelazamiento íntimo entre las obras del otoño de la Edad Media y los renacimientos nórdico e italiano. Consciente de ello, Erwin Panofsky dedicó buena parte de su libro *Los primitivos flamencos* a los maestros de las cortes de los Valois, como el Maestro de Boucicaut, el anónimo autor de la escena del *Libro de horas del mariscal Boucicaut* en la que Jean II le

Meingre rinde homenaje a santa Catalina (h. 1408; París, Musée Jacquemart-André, Ms. 2, fol. 38v). La imagen revela una prodigiosa capacidad para alumbrar una composición en la que la apoteosis decorativa de los vestidos y el gran dosel, todos ellos decorados con la heráldica y el mote de Boucicaut —«*ce que vous voudres*» («lo que te plazca»)—, convive con una fascinante y moderna recreación del espacio y la perspectiva, perceptible en el enmarcamiento arquitectónico en forma de diafragma y en el edificio abovedado del segundo plano. Dichas propuestas prefiguran las fórmulas que muy pocos años más tarde practicarán los pintores flamencos. Sin ir más lejos, sin experiencias como las del Maestro de Boucicaut parece difícil entender el sentido del espacio y la atención al detalle de las primeras creaciones de Jan van Eyck, como por ejemplo la miniatura del *Nacimiento de san Juan Bautista*, incluida en el *Libro de horas de Turín-Milán* (h. 1425-1428; Turín, Museo Civico d'Arte Antica, Palazzo Madama, Ms. 47, fol. 93v). Igualmente, sin las poderosas y matéricas vestiduras de los profetas de Claus Sluter resulta complicado comprender la exagerada ampulosidad y los pliegues quebrados de las indumentarias que visten la Virgen y el arcángel en la Anunciación que preside el *Tríptico de Mérode*, atribuido al maestro del mismo nombre (h. 1420; Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Cloisters).

Algo parecido sucedió en la península itálica, y en particular en la misma Florencia que acunó la revolución del *quattrocento*, donde hasta bien entrada la primera mitad del siglo xv los círculos humanistas cultos mostraron una marcada predilección por el naturalismo detallado y la suntuosidad decorativa frente al hieratismo figurativo y la abstracción de la perspectiva, más intelectual que sensual, que proponía la vanguardia artística. Las familias más poderosas, los mercaderes más adinerados, aquellos que seguían adoptando las costumbres de la nobleza cortesana vivían fascinados por la cultura caballeresca francoborgoñona y se entusiasmaban por el arte elegante y aristocrático del gótico internacional. La *Adoración de los Magos* de Gentile da Fabriano es quizá la muestra más paradigmática de este gusto dominante, pero los testimonios desde las primeras décadas del siglo xv son múltiples y llevan el sello de otros pintores como Masolino da Panicale, Lorenzo Monaco o Fra Angelico, quien en su célebre *Anunciación* (h. 1426; Madrid, Museo Nacional del Prado) aúna las tradiciones del gótico tardío, perceptibles en el relieve dorado de las alas del arcángel y en el

propio diseño del jardín-tapiz del paraíso, con las conquistas del nuevo Renacimiento, detectables en el uso de la perspectiva.

De hecho, el influjo del gótico internacional alcanzó incluso a alguien tan revolucionario y opuesto a sus postulados como fue Masaccio. En la *Virgen Casini* (1426; Florencia, Gallerie degli Uffizzi), atribuida por Roberto Longhi a su última etapa, el violento contraste de sombras y luces del que hizo gala en buena parte de sus obras ha dejado paso a una atención meticulosa y exquisita por los detalles, entre los que destaca la aplicación de laca roja sobre las hojas doradas del borde del manto de la Virgen. Este aspecto pone de relieve que, más allá de sus diferencias, Masaccio tampoco pudo sustraerse al irresistible eco de las propuestas de Gentile da Fabriano.

Sin embargo, nadie como Pisanello ejemplifica el éxito y la pervivencia de los que gozó el gótico internacional en Italia hasta mediados del *quattrocento*. Formado junto a Gentile da Fabriano, su arte fue apreciado en las cortes de Venecia, Milán, Ferrara, Mantua, Rímini, Roma y Nápoles. En Ferrara realizó el delicado y poético *Retrato de una princesa de la casa Este* (h. 1436-1438; París, Musée du Louvre), en el que la efigiada aparece de perfil contra un fondo compuesto por mariposas y aguileñas (*Aquilegia vulgaris*), símbolos del matrimonio y la muerte. Se manifiesta de este modo el interés de Pisanello por la reproducción fiel de la naturaleza, pero de nuevo como motivo para la construcción de un universo exótico y lujoso. Al igual que para otros muchos maestros del gótico internacional, para Pisanello la naturaleza escapa al realismo y se transforma en una joya que adorna con poesía los vestidos y los personajes.

La identificación de la joven ha generado y sigue generando controversia. Aunque para algunos se trata de Margherita Gonzaga, la representación de la planta del enebro en el hombro (*ginepro* en italiano) ha llevado a identificar también a la joven princesa con Ginevra d'Este, un nombre que, por sí mismo, ya nos habla de la fascinación que existía en las cortes italianas del *quattrocento* por la materia de Bretaña y, en particular, por la historia artúrica. Un nombre que desprende ese olor a rosas y sangre propio de la época, puesto que evoca a un personaje que tuvo un final trágico. Casada con Sigismondo Malatesta, *condottiero* y señor de Rímini, la joven Ginevra murió asesinada por orden de su celoso marido a causa de una supuesta infidelidad.

### Coda

Las creaciones cortesanas del gótico internacional transitan por múltiples opciones estéticas, en ocasiones opuestas. Se trata de un arte fecundo, exuberante, desmedido; un medio de expresión de la sofisticación cortesana, en el que a menudo lo real se torna fantástico; un escenario privilegiado para la exaltación heráldica y caballeresca y el naturalismo simbólico, pero también para las propuestas del nuevo realismo y las experiencias tridimensionales. Antes de la consolidación y el triunfo de los renacimientos flamenco e italiano existió un momento, un último momento, para el esplendor de las formas maduras del gótico. Para un otoño que no podemos ni debemos interpretar como metáfora de decadencia o de muerte. Más bien lo contrario. Como en la naturaleza, fue el periodo en el que se exacerbaron las fecundidades y las contradicciones. Versionando libremente a Eugenio d'Ors, diríamos que en las formas artísticas del gótico internacional se manifiesta al desnudo y sin máscara la exaltación de las tendencias profundas de una época, la Edad Media. Fue entonces cuando los contrastes aparecieron con extraordinaria evidencia y cuando mejor se puede comprender lo que es una civilización.

### Bibliografía

- Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, Mauro Natale y Serena Romano (eds.), cat. exp., Milán, 2015.
- Luciano Bellosi, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milán, 2020.
- Michael Camille, *Arte gótico. Visiones gloriosas* [1999], Madrid, 2005.
- Michael Camille, «“For Our Devotion and Pleasure”: The Sexual Objects of Jean, Duc de Berry», *Art History*, vol. 24, 2, 2001, pp. 169-194.
- Dillian Gordon (ed.), *The Wilton Diptych*, Londres, 2015.
- Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos* [1927], Madrid, 1978.
- Éva Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Dijon, 2004.

- Roberto Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento, 1910-1967*, Florencia, 1975.
- Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, Nueva York, 1974, 2 vols.
- Susie Nash, «Claus Sluter's "Well of Moses" for the Chartreuse de Champmol Reconsidered [(I), (II) y (III)]», *The Burlington Magazine*, vol. 147, 1233, 2005, pp. 798-809; vol. 148, 1240, 2006, pp. 456-467; vol. 150, 1268, 2008, pp. 724-741.
- Eugenio d'Ors, *Lo barroco* [1935], Madrid, 2002.
- Otto Pächt, «Die Gotik der Zeit um 1400 als Gesamteuropäische Kunstsprache», *Europäische Kunst um 1400*, Vinzenz Oberhammer (dir.), cat. exp., Viena, 1962, pp. 52-65.
- Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos* [1953], Madrid, 2016.
- Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Élisabeth Taburet-Delahaye (ed.), cat exp., París, 2004.
- Pisanello. Le peintre aux sept vertus*, Dominique Cordellier (ed.), cat. exp., París, 1996.
- Lionello Puppi (ed.), *Pisanello*, París, 1996.
- Julius von Schlosser, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, Milán, 1965.
- The Art of Illumination. The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*, Timothy B. Husband (ed.), cat. exp., Nueva York, 2008.
- Michele Tomasi, *Écrire l'art en France au temps de Charles V et Charles VI (1360-1420). Le témoignage des chroniqueurs*, Turnhout, 2022.