



LA ARQUITECTURA EN LA PINTURA DE

# JAN VAN EYCK

ANÁLISIS CONSTRUCTIVO E HISTÓRICO, DE LOS ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS  
PRESENTES EN LOS CUADROS DEL ARTISTA FLAMENCO JAN VAN EYCK.

MARÍA MARTÍNEZ MURGUI  
TUTOR: FEDERICO IBORRA BERNAD

CURSO 2019-2020

TRABAJO DE FIN DE GRADO, SEPTIEMBRE 2020  
GRADO EN FUNDAMENTOS DE LA ARQUITECTURA



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



ESCUELA TÉCNICA  
SUPERIOR DE  
ARQUITECTURA



“Habíale dotado la naturaleza, como neerlandés, de una sensibilidad enderezada sobre todo a la cromía: como sus contemporáneos, conocía el valor de aquella y así le fue posible elevar el esplendor del cuadro por encima de cualquier otra realidad.

Para obtener tal resultado se necesita indudablemente el verdadero arte, ya que en realidad la visión está condicionada por un conjunto de casos fortuitos, referentes tanto al ojo como a los mismos objetos, mientras que el pintor, por el contrario, pinta según leyes concretas. ... Además, Van Eyck se había adueñado de la propia perspectiva y de la variedad de paisaje y en particular de los infinitos ‘motivos’ arquitectónicos que, con él, aparecen en sustitución del mísero fondo dorado o de los tapices.”

-Goethe, J.W (1816). *Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn*.





## RESUMEN

Jan Van Eyck es considerado el pintor flamenco del siglo XV que transforma radicalmente la pintura gótica del momento. Son dos los rasgos que más lo caracterizan como artista. Por un lado, una técnica depurada que se traduce en un indiscutible realismo en torno a la perspectiva, la arquitectura, el paisaje, los diferentes objetos y los personajes representados, un factor diferencial respecto a artistas coetáneos. En segundo lugar, una tremenda sensibilidad adquirida en sus viajes y en la dedicación a su trabajo, plasmado en los símbolos y en las múltiples lecturas que pueden darse en torno a los elementos representados. Debido a ello y a la complejidad de dicho artista, se pretende en este trabajo analizar y entender su época, sus influencias y su entorno. Para dicho propósito se han tomado cuatro casos de estudio: *La Madonna Rolin*, *La Anunciación*, *La Virgen en la iglesia* y *El matrimonio Arnolfini*, siendo el primero de ellos un caso especial por la extensión del análisis.

PALABRAS CLAVE: *pintura flamenca, escuela flamenca, jan van eyck, renacimiento europeo, arquitectura medieval, arquitectura gótica, perspectiva.*

## ABSTRACT

Jan Van Eyck is considered the Flemish painter of the 15th century who radically transformed the Gothic painting of the moment. There are two traits that most characterize him as an artist. Firstly, a refined technique that translates into an indisputable realism around perspective, architecture, landscape, the different objects and characters represented, that is a differentiating factor compared to contemporary artists. Secondly, a tremendous sensitivity acquired in his travels and in the dedication to his work, reflected in the symbols and the multiple readings that can occur around the elements represented. Due to this and the complexity of the artist, it is intended in this work to analyze and understand his time, his influences and his environment. For this purpose, four case studies have been taken: *the Madonna Rolin*, *The Annunciation*, *the Virgin in the church* and *the Arnolfini marriage*, the first of them being a special case due to the length of the analysis.

KEYWORDS: *flemish painting, flemish school, jan van eyck, european renaissance, medieval architecture, gothic architecture, perspective.*

# ÍNDICE



Fig. 1 Jan van Eyck: *La Anunciación*, 1435, Óleo sobre tela, 93 x 37 cm.

1. Introducción	
1.1 Objetivos	7
1.2 Metodología empleada	8
2. Estado del arte/ de la cuestión	
3. Biografía del artista	13
4. La pintura flamenca del siglo XV	
4.1 Contexto	16
4.2 La economía en los Países Bajos	17
4.3 Desarrollo de la pintura en los Países Bajos	17
4.4 Etapas en la pintura gótica	19
5. El espacio arquitectónico en el siglo XV	
5.1. El mundo arquitectónico de Van Eyck	22
5.2 La perspectiva	29
5.3 Antecedentes arquitectónicos en Flandes	33
5.4 Arquitectura doméstica medieval en Flandes	39
6. Caso de estudio especial: <i>La Madonna Rolin</i>	51
7. Caso de estudio: <i>La Virgen en una iglesia</i>	76
8. Caso de estudio: <i>La Anunciación</i>	82
9. Caso de estudio: <i>El Matrimonio Arnolfini</i>	89
10. Conclusiones	87
11. Créditos fotográficos	89
12. Referencias	94
13. Anexos: fichas resumen	98

## I. INTRODUCCIÓN

El objetivo principal del presente Trabajo de Fin de Grado es estudiar en profundidad los elementos arquitectónicos presentes a lo largo de la obra artística del pintor flamenco Jan van Eyck. Uno de los principales motivos de ello es el interés de pasar por el filtro del propio pintor la arquitectura y pintura del siglo XV. Qué interesaba a Van Eyck, por qué pintó ciertos elementos y no otros, qué importancia tenía para él el paisaje, qué intentaba transmitir o qué arquitectura es la que le importaba son algunas de las cuestiones que se abordarán en el trabajo.

La motivación que personalmente me ha llevado a realizar este trabajo es un profundo interés por la arquitectura gótica y la pintura flamenca, por lo que combinar ambas me resultaba verdaderamente interesante. Me ha atraído el hecho de que la pintura y la arquitectura coetánea a Van Eyck puedan potenciarse conjuntamente hacia el fin común de aprender sobre todo lo que rodeaba al pintor, desde su propia perspectiva como artista. El siglo XV es el siglo de las innovaciones y los descubrimientos, algo en lo que Van Eyck aportó en gran medida a sus sucesores. Entender esa época es de vital importancia para comprender la historia occidental europea pasada y actual; de dónde partimos, cómo hemos llegado y hacia donde nos dirigimos.

Por tanto, en la estructura del trabajo, se expondrán primeramente los antecedentes respecto al tema que se va a tratar. Se elaborará una recopilación de la información hasta ahora publicada sobre la temática a desarrollar. Por otro lado se comenzará situando al artista en su contexto: la repercusión que ha tenido hasta nuestros días, su vida y sus influencias que reflejarán posteriormente su trabajo. Ello llevará a profundizar más sobre el contexto pictórico del siglo XV, cuáles son las características fundamentales de la Escuela Flamenca y de todas aquellas tendencias coetáneas e inspiraciones del artista. Para completar este conocimiento, también se abordará el espacio arquitectónico del siglo XV, tanto en el contexto, en el uso de la perspectiva de la época como en los antecedentes respecto a este tema en los Países Bajos, lugar natal del artista. Esto conduce a entender la arquitectura del siglo XV, en concreto la arquitectura religiosa y doméstica,

ya que serán aquellas en las que Van Eyck se centrará para elaborar sus obras. El núcleo principal del trabajo consistirá en un estudio de los elementos reiterados a lo largo de la trayectoria pictórica del artista relacionados con la arquitectura, analizando estos minuciosamente. Para ello se hará un recorrido por las obras más representativas siguiendo un esquema común, a excepción de un caso especial, mucho más extenso, con secciones adicionales. Con ello se pretende descubrir si hay una intención común que cosa toda su obra pictórica para generar la trama que explique sus etapas y los símbolos utilizados.

### 1.1. Objetivos.

**Estudiar** los elementos arquitectónicos presentes en las obras del artista desde diferentes puntos de vista, tanto a nivel histórico como constructivo o de materialidad.

**Comprender** las diferentes etapas del trabajo de Van Eyck a través de las vivencias, viajes y experiencias.

**Analizar** pictóricamente las composiciones: cromatismo, luz, técnicas empleadas o perspectiva, entre otros.

**Profundizar** en la arquitectura gótica, entendiendo sus principios y recursos.

**Documentar** la información necesaria sobre la Escuela Flamenca y sobre todos aquellos referentes de Van Eyck, así como de sus artistas coetáneos.

**Aprender** a aprender sobre la arquitectura desde otros puntos de vista que no sean meramente teóricos, sino a través de otros tipos de conocimiento como el arte, la composición o la historia.

**Reflexionar** sobre lo aprendido, sobre todas aquellas posibles interpretaciones y motivaciones del artista.

### 1.2. Metodología.

Por lo que respecta a la metodología, se ha empleado una estrategia de varias fases. En un primer lugar, la recopilación de toda la información teórica necesaria, principalmente a través de estudios académicos, libros físicos y documentación audiovisual. En cuanto a la segunda fase, esta se ha centrado en el estudio de toda esa información recabada para poder analizar los diferentes cuadros. Para seguir un método común, se han utilizado fichas con una plantilla a rellenar, con la finalidad de poderse comparar entre ellas. En tercer y

último lugar, se ha procedido a sintetizar la esencia de todo el trabajo del artista, entendiéndolo sus diferentes etapas, motivaciones e inquietudes. Todo ello queda condensado en las conclusiones, añadiendo una valoración más personal.



## 2. ESTADO DEL ARTE/ ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para la elaboración del siguiente trabajo se han tomado como principales referencias tres fuentes, dos de ellas del ámbito internacional y una nacional.

Comenzando por las fuentes extranjeras, cabe mencionar la gran utilidad que ha supuesto el trabajo del historiador de arte y ensayista alemán Erwin Panofsky. Es conocido principalmente por su obra acerca de la iconología, aunque también tienen gran importancia sus trabajos acerca de Tiziano y Durero, así como de los artistas flamencos. Todos ellos han supuesto un antes y un después en la estética del siglo XX.

Como aspectos clave a lo largo de su trayectoria cabe destacar su método sobre la interpretación de obras de arte, el cual se basa en tres actuaciones. En primer lugar, hay que realizar una lectura de lo observado, o sea, de la iconología. Una vez realizado este paso se debe interpretar el significado, para más adelante ahondar en el aprendizaje que se puede sacar de su contenido.

Además de este método, Panofsky aporta una base sólida en el arte medieval y en el Renacimiento, gracias al estudio de una vida que se materializa en su libro *Renaissance and Renascences in Western Art*.

Respecto a los trabajos anteriormente comentados, se condensan esencialmente en otras dos obras, cuyas traducciones al español son *Estudios sobre iconología* y *Los primitivos flamencos*, siendo esta obra la que más se ha utilizado para la elaboración del trabajo.

Esta obra última obra, en concreto, la define de la siguiente manera:

“Como la mayoría de los títulos, el de la publicación presente es impreciso. No he pretendido presentar la pintura flamenca primitiva en su totalidad [...], sino concentrar mis esfuerzos en Hubert y Jan van Eyck, el maestro de Flémalle y Roger van der Weyden. He intentado aclarar, hasta donde ha sido posible, las premisas históricas de sus logros; valorar lo que sabemos o creemos saber sobre su estilo; y seguir en líneas generales el curso de las evoluciones subsiguientes de las que puede decirse que constituyen la principal corriente de la tradición flamenca primitiva”.<sup>1</sup>

En lo que respecta a Jan van Eyck, Panofsky realiza un análisis de diferentes obras, sobre las que finalmente formula una serie de tesis en cuanto a interpretación se refiere. Panofsky enfoca su trabajo en el entendimiento del autor, intentando comprender todas las circunstancias que rodean al artista, para así vivir como él vivió la elaboración de su obra pictórica.

El segundo autor internacional que ha sido de gran ayuda para la elaboración de este trabajo es el historiador de arte Ernst Gombrich, en concreto a través de su libro *Historia del Arte*. Dicha obra, como el título sugiere, se ha empleado para comprender la historia que rodea al artista. La lectura del libro se ha centrado en el siglo XV, en el que se condensan múltiples estilos, intercambios culturales, relaciones comerciales y, en general, una visible evolución del ser humano, y en esta obra esto puede observarse a la perfección.

Por último cabe destacar, por su exhaustivo estudio sobre el tema tratado, el artículo de Manuel Parada López de Corseñas, *El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin*, sin el cual el trabajo no podría haber sido el mismo. En concreto dicho estudio se basa en un análisis sobre la historia que rodea a *La Madonna Rolin*, en el cual se comienza situando crono-

---

<sup>1</sup> *Los primitivos flamencos* - Ediciones Cátedra. Catedra.com. (2020). Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://catedra.com/libro/artes-grandes-temas/los-primitivos-flamencos-erwin-panofsky-9788437635644/>.

lógicamente al artista y hablando sobre su único viaje seguro a la Península Ibérica, para más adelante relacionar dichas influencias con la tipología de *qubba*, una teoría innovadora que se ha decidido desarrollar para elaborar el análisis de dicha obra.

### 3. BIOGRAFÍA DEL ARTISTA

Jan van Eyck es quizás el pintor más representativo de los primitivos flamencos. La pintura flamenca propiamente dicha comienza en el siglo XV, y Van Eyck es uno de sus iniciadores junto a Campin.<sup>2</sup>

Su figura es de vital importancia por su innovación en la pintura gótica y por ser el fundador del retrato occidental, entre otros. Como afirma V. Denis:

“Van Eyck tuvo el valor de renunciar íntegramente solo a las seducciones del linearismo decorativo gótico tardío, sino también a las planas estructuras de oro que cerraban el fondo de los pintores y miniaturistas franco-flamencos, sustituyéndolas por las vistas, más o menos lejanas, de un paisaje o de un interior.”<sup>3</sup>

Este adelanto a su tiempo abrirá camino a los pintores venideros, muchos de los cuales beberán de lo que le caracterizó como pintor. Van Eyck, junto con su hermano, fueron pioneros en emplear la minuciosa técnica del óleo sobre tabla. Pese a que existe la leyenda urbana de que fueron los inventores del óleo, existen evidencias de que éste fue usado ya en el pasado, en torno al año 1125.<sup>4</sup>

Anteriormente, las pinturas se preparaban mezclando los pigmentos con clara de huevo. Sin embargo, Van Eyck descubrió que, mezclando aceite de linaza con esencia de trementina el aceite se secaba antes y, con aguarrás, se daba fluidez a los pigmentos. Gracias al empleo del óleo los colores se muestran más saturados, se conserva el brillo, permite hacer retoques de una forma más sencilla, además de otra característica clave: se pueden hacer detalles minúsculos.

Esta maestría en la técnica del óleo se pone de manifiesto en el virtuosismo con el que Van Eyck representa las escenas. Destaca por su exactitud y minuciosidad, sin pretender idealizar ni dramatizar, algo tremendamente extraño para su época. Este refinamiento y naturalismo se ponen de manifiesto

2 Ballesteros Arranz, E. (2005). 25. *Los primitivos flamencos* (p. 7). Hiares.

3 Denis, V. (1954). *Tutta la pittura di Jan van Eyck* (p. 13). Rizzoli.

4 Calvo Santos, M. (2016). *Jan Van Eyck*. HA!. Consultado el 23 de agosto de 2020, disponible en <https://historia-arte.com/artistas/jan-van-eyck>.

con la técnica de la veladura, que consiste en generar varias capas superpuestas de pintura fluida y transparente, proceso que permite generar unas texturas y una profundidad que hasta el momento no se habían conseguido. Van Eyck, además, es considerado un artista revolucionario por el hecho de querer introducir un mayor realismo a través de la perspectiva empírica. Hasta entonces únicamente Masaccio pretendía acercarse un paso más a la reproducción de figuras tal y como los percibe el ojo humano, pero Van Eyck también procuró crear una ilusión de profundidad gracias a sus perspectivas, combinándolas con su meticuloso tratamiento de la luz, de los materiales y de los paisajes.<sup>4</sup> Todos estos recursos que ahora mismo parecen normalizados resultan fascinantes si se contemplan con detenimiento. El historiador de arte Max Friedlaender expresa esta idea de la siguiente manera:

“Con la misma fuerza conquista toda la realidad, la del paisaje de la luz, de la cohesión entre los objetos, de la verdura, de las rocas, de las telas y los metales, lo mismo que la de la individualidad del hombre y de la solidez de su constitución...”<sup>5</sup>

Por lo que respecta a su biografía; Nace en torno al año 1390 en Maaseik, cerca de Maastricht. Se tiene muy poca información de la primera etapa de su vida aunque hay teorías de que su formación se basó en la iluminación de manuscritos. No es hasta 1422 cuando se tiene una primera noticia del pintor en La Haya, trabajando para el Conde de Holanda, Juan de Baviera. Tras su fallecimiento comienza a trabajar en 1425 para el Duque de Borgoña, Felipe II el Bueno. Comienza a servirle como pintor y ayuda de cámara y posteriormente como diplomático<sup>6</sup>. Entre 1428 y 1429 realiza varios viajes ‘secretos’ a la Península Ibérica, con el objetivo final de poder concertar un matrimonio entre el Duque y la infanta Isabel de Portugal<sup>7</sup>. En aquel momento, Van Eyck ya era considerado como un maestro muy reconocido en tierras flamencas. Sin embargo y pese a que existe mucha infografía destacan-

5 Winkler, F. (1924). *Die altniederländische Malerei, die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600, von Friedrich Winkler*. Propyläen-Verlag. Citado por: Faggin, G. (1969). *Clásicos del arte* (p. 11). Noguer.

6 Ballesteros Arranz, E. (2005). 25. *Los primitivos flamencos* (pp. 8-12). Hiares.

7 Von Barghahn, B. (2013). *Jan van Eyck and Portugal's "illustrious generation"* (pp. 40-43). Pindar Press.



do lo contrario, no parece que hubiera tenido la misma repercusión en la Península, exceptuando algunos casos, como el del pintor gótico valenciano Lluís Dalmau.<sup>8</sup>

En 1432 se traslada a Brujas, donde recibe numerosas visitas de personalidades ilustres interesadas en su habilidad. En aquel momento forja una relación estrecha con Felipe el Bueno, tal es así que este fue el padrino del primer hijo del pintor, al cual agasajó con numerosos obsequios. Muere en 1441 en Brujas, aunque su esencia ha perdurado hasta nuestros días.

No se tiene contancia de cuáles fueron sus referentes o inspiraciones, pero puede intuirse que su afán por la minuciosidad y el refinamiento de la técnica se ha ido construyendo desde su juventud, por el hecho de pertenecer a una familia de pintores. Además, los numerosos viajes que realizó, entre ellos a la Península Ibérica, dejaron su impronta a lo largo de su obra pictórica.

---

8 Parada López de Corselas, M. (2020). "El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin.", *Goya*, nº 362, pp. 3-25, especialmente p.9.



Fig. 2 Map of the Carolingian Empire in 843. En verde, Lotaringia

## 4. LA PINTURA FLAMENCA DEL SIGLO XV

### 4.1-Contexto.

Nos situamos en un momento de la historia en el que Lotaringia constituye el núcleo de la economía europea desde la Edad Media. El nombre proviene de la herencia de Lotario, nieto de Carlomagno, y comprende todos aquellos territorios que unen Italia y Flandes.

Utilizando la metáfora de Toynbee, constituye una *costilla*, una línea neurálgica que continúa en la actualidad siendo de vital importancia. En concreto, Italia y Flandes conformaban dos núcleos principales no únicamente en lo que respecta al comercio, la política, la burguesía y la economía de la Baja Edad Media, sino que también gestan la cuna del arte moderno europeo. De hecho, en la Edad Moderna europea hay dos estilos de pintura: la italiana y la flamenca, siendo las escuelas restantes variaciones de ambas, como por ejemplo la escuela española, alemana o francesa.<sup>9</sup>

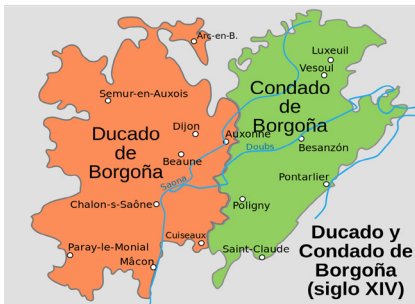


Fig. 3 El Ducado y el Condado de Borgoña del siglo XIV

Cabe mencionar y situar, además, el Ducado de Borgoña. Este fue un estado medieval independiente entre los años 880 y 1482, coincidiendo prácticamente con la región francesa de Borgoña. Debido a su posición, a su riqueza de recursos y medios y a ser un territorio abundante, dicho Ducado es de vital importancia a nivel económico y a nivel político. Tanto es así que es considerado el núcleo del resto de territorios bajo su influencia, denominándolo Estado borgoñón. Durante la evolución de dicho Ducado se suceden varias dinastías, destacando las siguientes:

- Los Robertinos: 956-1005.
- El Dominio Real de Enrique I: 1004-1032.
- La Casa de Borgoña: 1032-1361.
- La Casa de los Valois: 1354-1482.



Fig. 4 El estado borgoñón de Felipe III el Bueno en 1465-1477

9 Ballesteros Arranz, E. (2005). 25. *Los primitivos...*, pp.1-2.

largo de los años.<sup>10</sup>

#### 4.2-La Economía de los Países Bajos.

Como se ha comentado anteriormente, la situación respecto a Europa de los Países Bajos provocó que estos fueran el centro neurálgico de todos los intercambios comerciales. Entre los siglos XIII y XIV se realiza una unión entre las provincias más importantes a nivel comercial, firmando así la Confederación de las ciudades de Hansa. Es en este periodo cuando se conforma un modelo comercial sólido que se difunde a nivel internacional, estableciendo así las siguientes rutas de intercambios:

- Río Rin y del Mosa, expandiéndose hacia el continente.
- El mar del Norte hacia Inglaterra y Escocia.
- Otras rutas dirigidas hacia las costas de Francia y hacia la Península Ibérica, principalmente a Castilla y a Portugal.

Las exportaciones se basan esencialmente en cereales y otros alimentos, además de otras materias primas como la lana. Las importaciones consisten en artículos de lujo y bienes industriales que provienen de Europa Occidental y Suroccidental, así como vino, productos textiles, sales o pescado.<sup>11</sup>

#### 4.3-Desarrollo de la pintura en los Países Bajos.

Concretamente en Flandes, cerca del lugar de nacimiento de Van Eyck, comienzan a surgir una serie de pintores con objetivos similares a los que ya tenían los primitivos italianos de Florencia y Siena y que habían conseguido un siglo antes: el renacer de la pintura.

Se pueden encontrar diferencias entre una y otra, como por ejemplo la palidez y un carácter más arcaico respecto a la tradición italiana. Sin embargo, ambas escuelas comparten la búsqueda del naturalismo e ilusionismo pictórico. Es por ello



Fig. 5 Giotto: Llanto sobre el cuerpo de Cristo (uno de los ángeles), 1305-1306, Fresco, 200 x 185 cm

<sup>10</sup> Pirenne, H. (1909). *The formation and constitution of the Burgundian State (fifteenth and sixteenth centuries, American historical review*, Vol. XIV, nº3, pp. 477-502, especialmente pp. 477-479. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en [http://digistore.bib.ulb.ac.be/2006/a12972\\_000\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2006/a12972_000_f.pdf).

<sup>11</sup> Carrasco González, G. (2014). *La economía de los países bajos septentrionales* [Material docente] (pp. 2-6). Cádiz: Universidad de Cádiz. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en [https://ocw.uca.es/pluginfile.php/453/mod\\_resource/content/1/LA\\_ECONOMIA\\_DE\\_LOS\\_PAISES\\_BAJOS\\_SEPTENTRIONALES.pdf](https://ocw.uca.es/pluginfile.php/453/mod_resource/content/1/LA_ECONOMIA_DE_LOS_PAISES_BAJOS_SEPTENTRIONALES.pdf).



Fig. 6 Anónimo: *San Bernardo de Claraval*, Siglo XIII, Miniatura de manuscrito.



Fig. 7 Anónimo: *Retrato de Guidoriccio da Fogliano*, h. 1328, Fresco.



Fig. 8 Desconocido: *Cantigas de Alfonso X El Sabio*, Miniatura 36, 1270-1282, Miniatura.

que se puede hablar de Italia y Flandes como las dos cunas del Renacimiento, cada una con sus características representativas. Por tanto, se llama “primitivos” flamencos a todos aquellos pioneros del nuevo arte en Flandes y que, pese al uso de ese término, resultarán revolucionarios en comparación a los pintores góticos del siglo XIII e inicios del XIV que trabajan en la zona.<sup>9</sup>

La transición del período románico al gótico es imprecisa. Es por ello que no se percibe claramente un corte entre uno y otro, pero sí puede observarse, alrededor del 1200, la llegada de una pintura más sombría, oscura y emotiva. Los primeros pintores góticos buscan aumentar el realismo y el naturalismo, características que se terminarán de completar en el Renacimiento. Gracias a la recuperación de la filosofía aristotélica a través del humanismo de San Francisco de Asís se aproxima lo divino a lo humano. Ese hieratismo y formalismo propios del románico comienzan a disolverse, mostrando así las emociones de los personajes divinos.<sup>12</sup>

A lo largo de las diferentes etapas que sufre el Arte gótico, existen cuatro técnicas principales: la pintura mural, las vidrieras, la pintura sobre tabla y las miniaturas. En el norte de Europa el arte más practicado hasta el siglo XV son las vidrieras, debido a la aparición de la arquitectura gótica. Los muros comienzan a ser sustituidos por grandes ventanales con vitrales coloreados, por lo que ya no es tan frecuente encontrar pinturas murales.

Por lo que respecta a la miniaturización, se puede observar claramente como aún queda mucho camino por recorrer en cuanto a perspectiva y dibujo se refiere. Debido a la introducción de temas profanos, los talleres artesanos acabaron trasladándose a París, Borgoña y Flandes y son objeto de difusión internacional, principalmente entre la nobleza europea.

Cabe destacar entre todas las técnicas la pintura sobre tabla de alrededor del siglo XIV, ya que será la que empleará Van Eyck un siglo después, generalmente dipticos, trípticos y polípticos. Estas tablas pintadas constituyen los frontales y laterales de los altares, además de encontrarse en capillas latera-

12-13 Gombrich, E. (1992). *Historia del arte* (pp. 223-239 y pp. 269-274). Alianza Editorial.





Fig. 9 Hermanos Limbourg: *Las Muy Ricas Horas*, 1410-1440, Pintura al temple y Papel vitela, 29 x 21 cm

les. Primeramente se ejecutarán con temple y, más adelante, se modificará el aglutinante, dando así lugar a la pintura al óleo que caracteriza a la escuela flamenca.<sup>13</sup>

#### 4.4-Etapas en la pintura gótica.

Pese a que Van Eyck corresponde a la etapa artística flamenca, cabe mencionar brevemente los estilos predominantes anteriores, como es el caso del estilo gótico-lineal o el estilo italo-gótico. Ya se observan profundas diferencias entre el arte italiano y el practicado en diversos territorios del norte de Europa, algo que puede extrapolarse más adelante con las visibles diferencias entre el Arte gótico y el Renacimiento. Cabe remarcar esto por el hecho de ser el estilo flamenco un nuevo arte basado en el estilo gótico internacional que queda influenciado además por el arte del Renacimiento.

#### Estilo gótico-lineal

También llamado estilo franco-gótico, corresponde al período de tiempo entre el siglo XIII hasta mediados del siglo XIV. Se caracteriza por la representación de superficies coloreadas brillantes con delimitaciones muy definidas. Todo esto se manifiesta esencialmente en vidrieras, miniaturas bíblicas, salterios -Fig. 6- y en algunas tablas. Existen algunos convencionalismos, como es el caso del alargamiento de las figuras, o el tipo oval de las cabeza. Para las miniaturas es característico el uso de oro, así como orlas vegetales.<sup>14</sup> Puede observarse este estilo en las vidrieras de la catedral de Chartres, edificio que se comentará en posteriores apartados.

#### Estilo italo-gótico

Surge en el *Duecento* italiano y es el resultado de combinar las tradiciones del arte bizantino con los primitivos estilos clásicos o paleocristianos en un nuevo estilo más realista, que se manifiesta en paneles y pinturas de Florencia y Siena. Podría decirse que es una huida de la *maniera greca* que dominaba Italia en aquel momento. Se comienza a prestar más atención a la perspectiva y las figuras son representadas con una mayor espontaneidad -Fig. 7-. Cabe nombrar de la escuela

14 Warleta, I. (2011). *PINTURA FRANCO GÓTICA O GÓTICO LINEAL*. *Arteinternacional.blogspot.com*. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://arteinternacional.blogspot.com/2011/03/pintura-franco-gotica-o-gotico-lineal.html#:~:text=Su%20desarrollo%20principal%20es%20en,vidrieras%20en%20las%20catedrales%20g%C3%B3ticas>.



florentina a Giotto y a Cimabue, y de la escuela sienesa a Duccio y a Simone Martini.

### **Estilo internacional**

Este estilo dado a finales del siglo XIV se caracteriza por combinar rasgos del gótico lineal del norte de Europa junto con la pintura del *Trecento* italiano, principalmente de la escuela sienesa. Esto ocurre debido al intercambio de conocimiento y de tendencias a causa de los numerosos viajes por toda Europa de los pintores de la época. La pintura de este estilo se caracteriza por su minuciosidad, naturalismo y su interés en las representaciones. Se puede percibir un gran cambio en lo que respecta a las figuras: estas se estilizan y la calidad del plegado de los ropajes es mucho mayor. Predominan las líneas curvas, los colores brillantes y los colores convencionales. También se tiende a profanar temáticas religiosas.

Respecto a los Países Bajos, destacan los Hermanos Limbourg y su obra maestra *Las Muy Ricas Horas* -Fig.9-, un encargo del Duque de Berry. Se trata del manuscrito iluminado más importante del siglo XV. Lamentablemente quedó inacabado, barajando como posibles motivos de ello el fallecimiento de ambos artistas por un rebrote de la Peste Negra. Sin embargo, tiempo después fue completado por Barthélemy van Eyck, del que se cree que tenía algún parentesco con Jan.<sup>15</sup>

### **Estilo flamenco**

Se inicia como tal en el siglo XV con Hubert y Jan Van Eyck. Su arte presenta rasgos tanto del estilo gótico internacional como del Renacimiento, aunque de este último pese a notar su influencia no le afectan de una forma tan acentuada. Anteriormente a ellos había pintores flamencos de gran calidad, pero todos trabajaban en Francia.

Después de que Francia sea derrotada en la Batalla de Azincourt, en 1415, se determina la victoria a la casa de Borgoña con Felipe el Bueno al frente. Decide instalar el corazón político en Flandes y, a partir de ese momento, comienza la prosperidad económica y cultural, convirtiéndose las ciudades flamencas -Brujas, Gante, Tournai, Bruselas...- en las más prósperas de la Europa Occidental en el primer tercio del siglo XV.

---

15 Husband, T. (2008). *The art of illumination* (pp. 322-323). Metropolitan Museum of Art.

En aquel momento, los pintores flamencos son desconocidos, debido al anonimato generalizado de sus obras. Lo que sí se sabe con certeza es que la clientela principal es religiosa, aunque también hay ciertos encargos de particulares. Los pintores flamencos no pueden permitirse improvisar, ya que todas las obras están sujetas a una reglamentación rígida dada por el gremio, la cual exige un lento y laborioso aprendizaje que se ve premiado al final de la formación con “la obra maestra”.<sup>16</sup>

Las composiciones resultantes, altamente minuciosas y con una infinita atención, presentan obras dictadas por relaciones matemáticas y simbolismos.

Ya entrado el siglo XV, pueden percibirse tres etapas muy diferenciadas:

Primera etapa: corresponde a la primera mitad del siglo XV y es representada por dos figuras: Jan van Eyck y Roger van der Weyden. Son en Flandes lo que Giotto fue en Italia.

Segunda etapa: afecta al tercer cuarto de siglo, donde continúa destacando Van der Weyden, junto con holandeses primitivos como Thierry Bouts.

Tercera etapa: engloba al último cuarto de siglo, donde puede observarse una involución en cuanto a originalidad se refiere. Se buscan referentes y soluciones ante los nuevos tiempos. Algunos, como Van der Goes, se fijan en Van Eyck; otros deciden apuntar a Italia. Entre todos los pintores de la época surge un artista tremendamente expresionista e imposible de clasificar en ningún estilo: El Bosco.

---

16 Ballesteros Arranz, E. (2005). 25. *Los primitivos...*, p. 5.

## 5. EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO SIGLO XV

### 5.1. El mundo arquitectónico de Van Eyck.

Entender el espacio a lo largo de la historia es de vital importancia para comprender los motivos de debate en torno al hecho arquitectónico.

El espacio es un concepto del que se tiene constancia e interés desde la Antigüedad, generalmente en los ámbitos filosóficos. Sin embargo, en la gran mayoría de ocasiones no se concibe como un elemento *per se* en la arquitectura, ya que quedaría subordinado a ella. Esta idea la expresa Javier Maderuelo:

“...el espacio no ha sido considerado, hasta hace poco tiempo, como algo relacionado con el arte o la arquitectura. Cuando se ha tomado conciencia de esta carencia se ha pensado que los tratadistas y teóricos del pasado no han tenido necesidad de nombrar el espacio [...] porque ese concepto estaba implícito tanto en la arquitectura como en las artes.”<sup>17</sup>

Es posible que la muestra más destacable de una definición formal del espacio surja en la Roma del siglo XV. Bien es cierto que en Grecia se origina por primera vez un sistema antropométrico de composición del espacio de grandes repercusiones en toda la historia de la arquitectura, pero realmente, tal y como afirma el historiador de arte Sergio Bettini:

“[...] la arquitectura, para expresarse realmente a través del espacio, tuvo que esperar a la civilización romana. No puede decirse que las construcciones del antiguo Egipto se expresasen realmente a través del espacio [...]. Los griegos [...] lo entendieron como vestimenta del hombre, es decir, plásticamente [...]. El templo griego es, más que verdadera arquitectura, una magnífica escultura: un bloque de mármol plásticamente modelado al exterior como un grandioso altorrelieve, pero dentro del cual no se vive [...]. En Roma [...] la razón del mundo ya no es el hombre

<sup>17</sup> Maderuelo, J. (2003). “De la mano del espacio”, *Revista De La Fundación Juan March*, nº 329, pp. 24-26.

como medida espiritual [...], sino el hombre como tensión, [...] energía física y potencial moral [...]. Por tanto, el romano concibe el espacio [...] como lugar de su acción [...]. La arquitectura romana es así el primer lenguaje constructivo propiamente espacial que nos han ofrecido las civilizaciones antiguas.”<sup>18</sup>

Por tanto, puede decirse que la concepción del espacio como tal es asumida por los arquitectos del *Quattrocento*, donde se comienza a tener en cuenta aspectos tales como la racionalidad del espacio, las relaciones entre volúmenes o incluso las percepciones del espectador. Son dos las figuras que destacan: Brunelleschi y Alberti.

Así pues, ese afán por descubrir, debatir y experimentar sobre las posibilidades del espacio arquitectónico no parece que tenga la misma magnitud en la Europa Occidental.<sup>19</sup>

En el caso de Van Eyck, esa curiosidad por el tratamiento del espacio se ve resuelta de forma muy diferente a como lo hacen los artistas italianos coetáneos. Él vive en un entorno en el que los métodos empíricos para tratar el espacio predominan, mientras que en Italia, como se ha comentado anteriormente, avanzan en los sistemas de representación. Gracias al estudio de los métodos italianos, la dedicación y las experiencias vividas, Van Eyck consigue realizar obras a lo largo de su vida en las que el espacio es entendido de forma muy diferente al de trabajos realizados en otros talleres flamencos. Consigue generar atmósferas con un mayor realismo aunque, como se comentará posteriormente, no llega a basar los espacios en métodos científicos tal y como lo hacen los vecinos italianos.

Por tanto, a lo largo de la obra pictórica de Jan Van Eyck se puede observar que el tratamiento de los espacios parecen ser el resultado de varios tipos de arte, de épocas y localizaciones diferentes: el arte andalusí, el arte románico, el arte gótico y el arte romano en el siglo XV. Es por ello que se va a



Fig. 10 Girault de Prangey, *Detalle de mocárabe*, 1842, Lámina.

18 Bettini, S. (1946). *L'architettura di San Marco, origine e significato*. Le Tre Venezie. Citado por Alegre Carvajal, E. (2016). *El concepto de espacio arquitectónico* [Material docente] (pp. 1-9). UNED. Consultado el 25 de agosto de 2020, disponible en <https://www.studocu.com/es/document/uned/ordenes-y-espacio-en-la-arquitectura-de-los-siglos-xv-al-xviii/resumenes/1-el-concepto-de-espacio-arquitectonico/1531479/view>.

19 Alegre Carvajal, E. (2016). *El concepto de espacio...*, [Material docente], pp. 1-9.



Fig. 11 Paolo Gallo, *Arcadas de la mezquita de Córdoba*.

proceder a comentar los rasgos más característicos de cada uno.

### Arte andalusí: hasta siglo XI

A lo largo de la obra pictórica de Van Eyck pueden percibirse ciertos rasgos característicos de este arte. Para él, el viaje realizado a la Península Ibérica en 1428 supone un antes y un después en lo que respecta a sus influencias. Queda fascinado por el tipo de arquitectura tan exótica que observa, así como por la vegetación mediterránea. La Alhambra tendrá una gran repercusión en sus cuadros, algo que se analizará en los casos de estudio.

El artista lleva consigo elementos que más tarde aplica en sus obras, como los elementos geométricos presentes en la decoración, materiales y grabados propios del arte andalusí o la ciencia de la óptica, algo que puede observarse en los juegos de luces del agua o las reflexiones de diversos materiales sobre otros. Respecto a esto último, Van Eyck se interesa por las ciencias tardomedievales basadas en los descubrimientos matemáticos árabes, en concreto Alhacén<sup>20</sup>. Esto es visible en múltiples ejemplos a lo largo de su trayectoria pictórica, pero lo más impresionante es el hecho de ser de los primeros artistas en procurar dar tanto realismo a los reflejos, aplicando los principios ópticos árabes.

### Arte románico<sup>21</sup>

Presenta unas características similares en la Europa Occidental pese a las diferencias y matices religiosos. El protagonista es el muro, y las construcciones adquieren apariencia de fortificaciones realizadas con sillares de piedra. Al emplear estructuras murarias, la abertura de vanos es complicada y la única solución - en este momento de la historia - es reducir su tamaño. Estos vanos se realizan abocinados, normalmente con arquivoltas apoyando sobre columnas.

En los edificios religiosos, el arco protagonista es el de medio punto y, generalmente, las naves están constituidas por

20 Charles.M Falcó., & Aimée.L. Weintz (2012). "The optics of Jan van Eyck and Ibn al.-Haytham", *Optics Education and Outreach II*, nº 848, p. 3.

21 Alegre Carvajal, E. (2014). *El Arte en la Baja Edad Media Occidental: arquitectura, escultura y pintura* [Material docente] (pp. 11-19). UNED. Consultado del 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.studocu.com/es/document/uned/historia-del-arte-de-la-baja-edad-media/resumenes/resumen-completo-temas-1-10pdf/244326/view>.



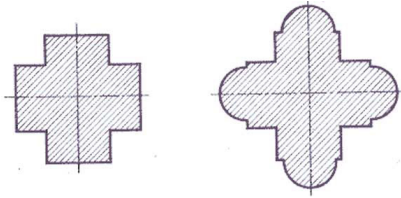


Fig. 12 Pilares románicos cruciformes.

refuerzos a través de arcos fajones y cubriciones mediante bóvedas de cañón. Sin embargo, las naves laterales suelen cubrirse con bóvedas de aristas.

En referencia a las fachadas, en ocasiones las portadas principales siguen patrones similares a los del arco de triunfo romano, simbolizando la victoria del cristianismo. Generalmente hay un tímpano esculpido cobijado por arquivoltas, apoyadas en columnas.

Las iglesias suelen estar compuestas por una nave o una nave central con dos laterales, además de un crucero que sobresale desde el exterior y una cabecera con capillas semicirculares. Es aquí donde surge el pilar compuesto o cruciforme -Fig 12-, innovación indispensable para recibir los empujes de los arcos fajones y las bóvedas de cañón que provienen de diferentes direcciones. Esto se consigue gracias a las medias columnas adosadas a los pilares.

A nivel espacial, los espacios se tornan oscuros, fríos, y de baja altura hasta que se decide buscar mayor luz realizando la nave central de mayor altura. Este concepto es esencial para entender la arquitectura gótica y los espacios que se generarán. Cabe destacar las iglesias-catedrales de peregrinación, en concreto cinco: Santa Fe de Conques, San Sernín de Toulouse, Santiago de Compostela, San Marcial de Limoges -Fig 14- y San Martín de Tours. Estas iglesias-catedrales de peregrinación tienen las siguientes características específicas:

- Consisten en monumentales edificios completamente abovedados.
- Tienen un carácter docente y simbólico a raíz de las órdenes monásticas -Cluny-.
- Generalmente presentan tres fachadas principales, y en la occidental o en las tres hay un gran trabajo iconográfico.
- El crucero destaca en planta y la cabecera presenta una girola, la cual generalmente está separada del presbiterio por arcadas. Esta girola, además, está rodeada de absidiolos.
- En cuanto al alzado, está formado por dos niveles: el consituido por arcos formeros y el de la tribuna. Esta última tiene la ventaja de poder albergar un mayor número de peregrinos, además de servir como sopor-

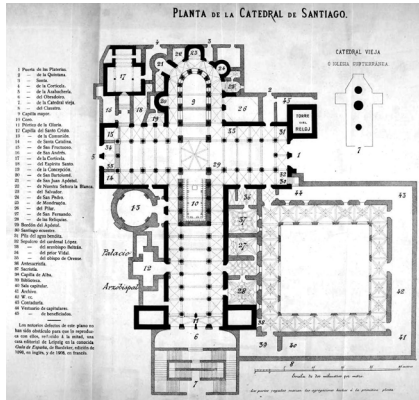


Fig. 13 Julio Donón, *Planta de la Catedral de Santiago*, 1909, Ilustración.

te frente a los empujes transmitidos desde la bóveda de la nave central, dando como resultado un sistema mucho más estable. Sin embargo, las tribunas tienen como inconveniente que la iluminación de la nave principal es indirecta, motivo por el cual, entre otros, las iglesias románicas son tan oscuras. Otra función de las tribunas es la de vigilancia, ya que no únicamente se pueden encontrar en las naves laterales, si no también en el perímetro del edificio y a modo de galería en torno a la girola.

- La incidencia de luz en el interior se produce principalmente por el crucero y el cimborrio.
- Este tipo de iglesias tienen muy buena acústica.
- Al ser iglesias bajo órdenes monásticas tienen la necesidad de coros muy amplios, generalmente situados junto al crucero o al inicio de la nave, lo cual crea una barrera arquitectónica que en la actualidad ha desaparecido.
- Las torres aparecen en abundancia, con un mínimo de tres. En concreto la de Santiago presenta nueve -Fig 13-.

**Arte gótico<sup>22</sup>**

En el campo de la arquitectura se ve verdaderamente un nexo entre el arte gótico y el románico a través del arte cisterciense. Es entonces cuando comienzan a surgir otros tipos de construcciones. Estas siguen siendo de piedra, aunque ahora se presentan desornamentadas. La decoración principal es la propia luz natural, un elemento que permite acercarse a Dios. Con este propósito se comienzan a dar soluciones innovadoras, como el empleo del arco apuntado y bóvedas de procedencia ojival, lo cual hace posible introducir grandes ventanales y vidrieras.

En la actualidad puede entenderse el gótico como un periodo artístico, ubicado en el mundo occidental que, dependiendo de la localización, se desarrolla en un momento de la historia u otro, pero que generalmente se establece a mediados del siglo XII hasta comienzos del siglo XVI.

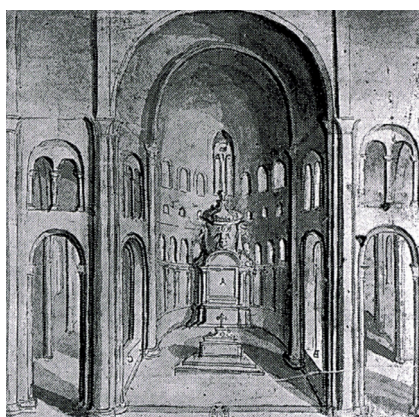


Fig. 14 Louis Guilbert, *Abside de San Marcial de Limoges*, 1902, Ilustración.

22 Alegre Carvajal, E. (2014). *El Gótico* [Material docente] (pp. 1-8). UNED. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.studocu.com/es/document/uned/historia-del-arte-de-la-baja-edad-media/resumenes/tema-3-el-gotico/3897622/view>.

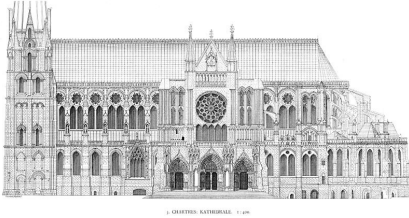


Fig. 15 Fachada sur de la Catedral de Chartres, Ilustración.

Los edificios religiosos de este periodo se explicarán en el apartado siguiente, pero cabe destacar ciertos aspectos relacionados con el espacio. Puede decirse que las iglesias-catedrales no tienen únicamente una función religiosa, litúrgica y organizativa de la propia iglesia, sino también de proyecto colectivo en el que la sociedad al completo se siente implicada. Así pues, puede decirse que las catedrales no son estrictamente espacios públicos, sino también espacios muy privatizados, ya que las altas esferas pueden adquirir ciertas partes, como las capillas laterales.

Las diferencias espaciales respecto al gótico y su periodo anterior se deben, en gran medida, a la luz. La luz es una herramienta empleada para dotar de una naturaleza trascendente y transmitir divinidad. La luz es la encargada de definir los espacios, pudiendo ser de cuatro tipos: luz física, luz difusa, luz transfigurada y coloreada. Todo ello genera una atmósfera de irrealidad y simbolismo. Sin ella, no pueden entenderse los espacios góticos. Es por eso que las vidrieras son tan predominantes en este arte, ya que ayudan a potenciar la irrealidad de la atmósfera y la ingravidez de las masas.

A nivel funcional, una catedral gótica es un punto de encuentro espiritual y físico, un espacio polifuncional, destinado a festividades, a la concentración personal e incluso a ser un mercado. Las actividades cotidianas en las ciudades giraban en torno a las catedrales, celebrándose en ellas bodas, entierros, asambleas, etc.

### Roma y Florencia <sup>23</sup>

El Renacimiento determina un punto de inflexión entre la Edad Media y los tiempos modernos, un proceso que se acelera gracias a las influencias del Humanismo y la Reforma.

Se comienza un proceso de reflexión en torno a los clásicos griegos, la Roma antigua y sobre la recuperación de artes como la poesía, escultura o arquitectura de la Antigüedad. En concreto la escultura se concibe como un arte superior, y personas que desean culturizarse realizan viajes a estas dos localizaciones, con el objetivo de investigar sobre los restos

<sup>23</sup> *El Renacimiento en Florencia: el Quattrocento*. Aparences.net. (2011). Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.aparences.net/es/periodos/el-quattrocento/el-renacimiento-en-florencia-el-quattrocento/>.

arquitectónicos y, así, servirles como referencia para futuras creaciones. Este es el caso de Filippo Brunelleschi, que decide viajar a Roma junto a Donatello para estudiar restos antiguos. La circulación de bocetos, anotaciones y diarios sobre los monumentos es constante, los cuales llegan a talleres que quedan impregnados de un aire nuevo, o más bien redescubierto, que influye decisivamente en un nuevo arte.

Comienza a haber un interés por sacar a relucir el talento de entre todos aquellos motivados por el mundo clásico. Este proceso de Renacimiento abarca unos 200 años y, en concreto, el *Quattrocento* dura entre los años 1420 y 1500.

En lo que respecta a Florencia, esta destaca por una originalidad sin precedentes. Leonardo Bruni escribe *Laudatio Florentinae Urbis* entre los años 1401 y 1404, un homenaje a la configuración urbanística de la ciudad y destaca el importante papel de los ciudadanos, similar al que podrían tener dentro de una tradición de *polis* griega. Queda patente, pues, el interés generalizado de los florentinos por el espacio, tanto a nivel urbanístico como a pequeña escala. Ese interés por el arte en todas sus vertientes lleva a Florencia a ser un objetivo de profunda admiración entre los viajeros que tienen la oportunidad de visitarla.

Cabe destacar la intensa diferencia en aquel momento de ciudades como Roma y Florencia respecto a otras como Verona, Mantua, Ferrara o Milán. Mientras que estas cuatro últimas no tienen ese despertar por recuperar el arte clásico, sino que mantienen el interés por el estilo cortesano, las dos ciudades renacentistas se preocupan por elaborar tratados y constituir un arte basado en el orden, aplicable a ciudades, esculturas, arquitectura y obras de arte.

La figura de Masaccio coincide con el renacer florentino, siendo este el personaje de referencia para contextualizar la nueva era. Coetáneamente comienzan a haber personajes enfocados en la revisión del conocimiento, para más tarde formular tratados en torno a ellos. En este aspecto destaca la figura de Leon Battista Alberti, el cual es el referente en cuanto a reflexiones relacionadas sobre escultura, pintura y arquitectura.

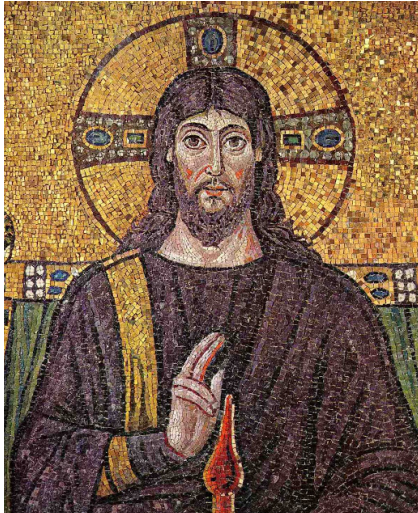


Fig. 16 Cristo como Pantocrator, Siglo VI, Mosaico bizantino.

Asímismo, Ghiberti escribe sus *Comentarios* y Piero della Francesca su *Tratado de la Perspectiva*, obras de vital importancia en el contexto renacentista y en épocas venideras.

A nivel arquitectónico, por tanto, las ciudades romanas y florentina se basan en un estilo medido, racional y basado en lo clásico, algo que en el resto de Europa no ocurre. Es por ello que Van Eyck solo vive ciertos aspectos del Renacimiento italiano a través de su estudio, pero lo que él experimenta es una proliferación del Estilo gótico que se desarrolla rápidamente en su lugar de origen.

## 5.2 La Perspectiva.

A finales de la Edad Media se produce un cambio trascendental en lo que respecta a la representación de la realidad arquitectónica, ya que surge la perspectiva lineal, en la que las líneas paralelas convergen en un punto. Destacan de este periodo artistas como Paolo Ucello o Masaccio, que tienen como objetivo conseguir credibilidad en sus imágenes.<sup>24</sup>

Este recurso no se lleva únicamente a la pintura, sino también a la arquitectura. Es en el *Quattrocento* cuando se comienza a elaborar un método en torno a la perspectiva, codificándola y normativizándola. En este aspecto destaca la aportación de Piero della Francesca con su método de representación tridimensional, el cual se basa en fundamentos matemáticos que más tarde perfecciona a través de la experimentación. Después de que Piero della Francesca y Alberti tengan varios encuentros, combinan sus conocimientos y se elabora un sistema perspectivo que atiende a las proporciones albertianas estudiadas en sus tratados.

Posteriormente, Filippo Brunelleschi establece los principios de la perspectiva cónica, y aquí es cuando la pintura alcanza un realismo sin precedentes. Las obras en las que se emplea este recurso no son las típicas que se pueden encontrar en esa época, sino más bien son encargos puntuales con funciones concretas. Él es el responsable del inicio del desarrollo científico de la óptica, dando como resultado un refinamiento y un desarrollo de un nuevo método jamás visto.



Fig. 17 Piero della Francesca: *La Ciudad Ideal*, 1480-1490, Témpera sobre tabla, 239,5 x 67,5 cm.

Haciendo un balance de la evolución de la perspectiva, es en el siglo XIV cuando se comienza a tener la aspiración de, según el historiador Martin Kemp, “crear métodos geométricos





Fig. 18 Masaccio: *El Tributo*, 1424-1427, Fresco, 255 x 598 cm.

para construir el espacio naturalista y elaborar un sistema planimétrico de medida proporcional”.<sup>24</sup>

El ingeniero Piero Sampaolesi comenta la importancia de haber racionalizado la perspectiva:

“La regla perspectiva es, al mismo tiempo, un método de trabajo del artista y, sobre todo, un orden natural. [...] Establecido el orden como vínculo estático y único método de dimensionamiento de las estructuras resistentes [...] la percepción de las dimensiones del edificio, y del espacio interior y del volumen exterior, ya no es empírica sino que ella misma está racionalizada”.<sup>25</sup>

El nuevo método y el interés por él se potencian al ser una época de esplendor en lo que respecta al intercambio de conocimientos. La sociedad mercantil comienza a combinar en sus obras la técnica y sabiduría de los artesanos con los principios inmutables de las artes y ciencias pasadas.

Es aquí donde pueden observarse diferencias en lo que respecta a la sociedad florentina y otras europeas, como la holandesa. La primera tiene como característica la creación de un estilo propio que se emplea en la propia ciudad y en la vida de los ciudadanos. Se caracteriza por ser racional y con un juicio medido. Es un lugar donde se adquieren grandes aptitudes visuales, principalmente en lo que respecta a volúmenes.<sup>26</sup> Tanto es así que también influye a otros territorios europeos.

En lo que respecta a Holanda, esa medición del arte florentino que se ha comentado anteriormente no aparece.

En cualquiera de ambos casos el desarrollo de la perspectiva comienza a darse a raíz de un motivo, nuevamente en palabras de Martin Kemp:

“Por hacer hincapié en la lucha por el naturalismo doméstico en el arte religioso, en respuesta a nuevos tipos de devoción, como condición de fondo necesari-

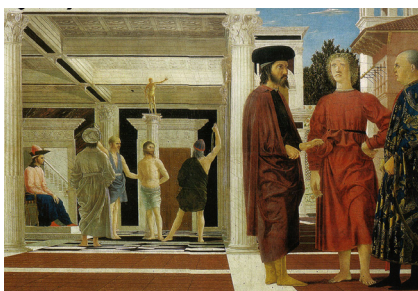


Fig. 19 Piero della Francesca: *La flagelación de Cristo*, posterior a 1444, Óleo y temple sobre tabla, 59 x 82 cm.

24 Kemp, M. (2000). *La ciencia del arte* (p. 355). AKAL.

25 Sampaolesi, P. (1962). *Brunelleschi y la invención de la perspectiva*. Milán.

26 Kemp, M. (1984). “The Taking and Use of Evidence. With a Botticellian Case Study”, *Art Journal*, nº44, pp. 207-215.

ria para la idea de que era deseable una ilusión sobre cómo aparecen las cosas”<sup>27</sup>

Puede decirse que en la Europa Occidental prima la convencionalidad de signos por encima de la veracidad de la representación.

En párrafos anteriores se ha comentado que el método innovador de Brunelleschi no se emplea en obras convencionales, y esto es posible que sea debido a la falta de su aplicación en contextos normalizados. Solo unos pocos artistas entendieron realmente el método y decidieron aplicarlos en sus obras, mientras que el resto de ellos prefirieron continuar creando con la intuición. En este sentido destacan artistas como Donatello o Masaccio, siendo responsables de difundir entre otros la intuición como otro elemento más en la elaboración de la perspectiva. Esta codificación en torno a ella se produce en el periodo que corresponde desde el año 1400, esencialmente en la Europa Occidental.

Por otro lado, hay un elemento fundamental para que las obras resulten percibidas como los ojos del artista las percibe. Este es la colaboración del espectador a través de dos conceptos, llamados la aquiescencia y la cooperación consciente<sup>27</sup>. El primero de ellos consiste en el bagaje cultural del observador previo a la observación del cuadro y el segundo concepto corresponde a los procesos mentales en lo que respecta a la obra que, de forma inconsciente, produce el observador.

Hay artistas, como Andrea Pozzo, que admiran estos dos procesos por el hecho de que el artista puede conseguir que el observador no se fije únicamente en el punto de vista correcto u oficial, sino también en la producción de otros juegos ópticos, generando así una relación indirecta entre artista y espectador. Bien es cierto que existe una componente fundamental en lo que respecta a la percepción subjetiva de esos juegos visuales: la componente cultural. Para una misma imagen, personas de culturas diferentes generarán sucesiones de elementos distintos, significándolos según sus percepciones subjetivas. En el caso de la perspectiva lineal se considera mucho más objetiva y ya no dependen tanto los

---

27 Kemp, M.. (2000). *La ciencia...*, p. 356.



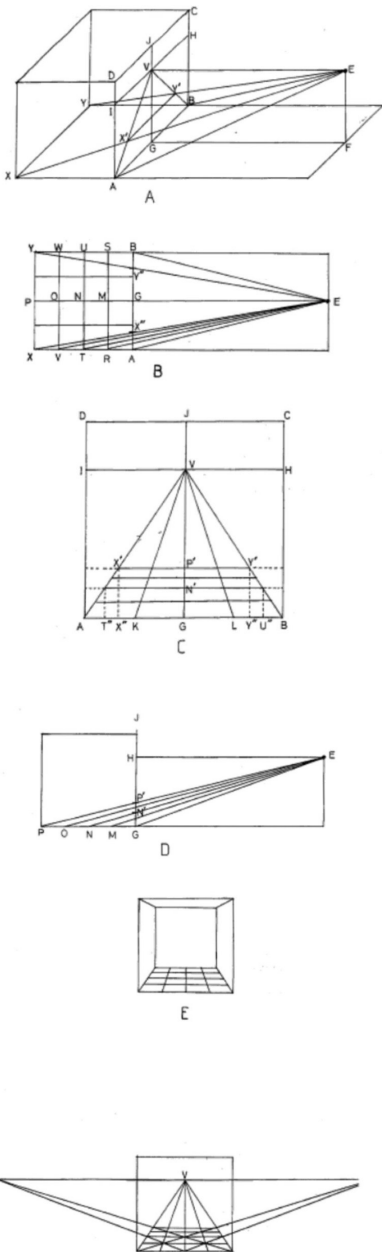


Fig. 20 Martin Kempt: *La demostración de la perspectiva lineal.*

factores culturales, por el hecho de ser mucho mas intuitiva y clara en la interpretación de los elementos que la conforman.

Como resumen, puede decirse que desde el Renacimiento hasta el siglo XIX se tiene como meta elaborar un modelo objetivo a través del cual se analice y se muestre el mundo tal cual es. Todo ello es construido a través de leyes matemáticas y, a la vez, teniendo en cuenta la percepción individual del observador. Para ello, el análisis de los cuerpos geométricos resulta una ayuda fundamental ya que, teniendo en cuenta su forma tridimensional, se representan bidimensionalmente atendiendo a diferentes puntos de vista.

En la Figura 20 puede encontrarse una demostración de la perspectiva lineal desde diferentes puntos de vista.

En el caso de Van Eyck, el uso de los principios formulados por Brunelleschi queda reflejado, en cierto modo, en gran parte de sus obras, pero lo cierto es que tal y como demuestra Erwin Panofsky<sup>28</sup> y como se verá en los casos de estudio posteriores, Van Eyck tiene más interés por la experiencia. Llegará a las soluciones de forma empírica, por lo que pueden encontrarse ciertas imperfecciones. Por ejemplo, en *La Anunciación* de Washington, se observan perspectivas desdobladas, generando en un mismo espacio elementos que se encuentran a profundidades diferentes. Además, Van Eyck combina en sus perspectivas paisajes infinitos con detalles de objetos más domésticos de gran minuciosidad. Citando a Panofsky, "se trata de la yuxtaposición de su mirada microscópica y telescópica".<sup>29</sup>

Es por ello que no se puede hablar de una perspectiva absolutamente científica. Pese a todo ello, sus obras resultan más avanzadas respecto a las de otros pintores coetáneos. Generalmente emplea la profundidad en sus cuadros para dirigir los ojos del espectador hacia los paisajes o hacia elementos singulares. Para ello es muy común utilizar una distribución de baldosas que simulen el alejamiento y el progresivo degradado de los colores, transmitiendo así el efecto de la atmósfera.

28-29 Panofsky, E, 2016. *Los primitivos flamencos.* (pp.138- 141 y 179-194). Cátedra.



Fig. 21 Iglesia Santa Gertrudis de Nivelles, 992-1046, vista exterior.

### 5.3 Antecedentes arquitectónicos en Flandes.

En el siguiente apartado se van a comentar diferentes referentes arquitectónicos de Flandes, tanto románicos como góticos, con la finalidad de poder crear analogías en los casos de estudio posteriores.

Después de que el Imperio carolingio se desintegre, los territorios actuales de Bélgica y los Países Bajos quedan bajo el dominio del imperio ottoniano. En el periodo románico, predominan en estas tierras las líneas propias de Alemania, que son el resultado de una combinación entre tradiciones carolingias e influencias lombardas del norte de Italia. Destaca como primer monumento en Bélgica Santa Gertrudis de Nivelles -Fig 21-. Se trata de un ejemplo claro de arquitectura románica renana<sup>30</sup>, la cual destaca por su gran robustez debido al carácter másico que se consigue a través del ladrillo, así como por la aparición de vanos de pequeñas dimensiones. Tiene un característico *westwerk* propio de principios de siglo XI, y presenta tres torres puntiagudas. A nivel interior destaca la nave central respecto a las laterales, con más de 100 metros de longitud. Los arcos, de medio punto, presentan también grandes dimensiones y se sustentan por medio de enormes pilares ornamentados con esculturas mosanas, caracterizándose por construirse en la antigua diócesis de Lieja. La cubrición está constituida por un alfarje plano de vigas de madera, típicamente románico.

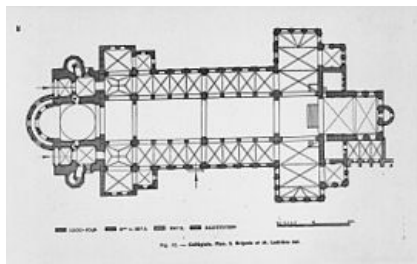


Fig. 22 Iglesia Santa Gertrudis de Nivelles, 992-1046, planta.

Otros ejemplos que se pueden encontrar de este periodo son la Iglesia de San Juan Evangelista, en Lieja, o la torre de Velsen-Zuid, que recuerda al primer románico lombardo, propio del norte de Italia. Este se caracteriza por usar generalmente la planta basilical o cruciforme, con varias naves que culminan en ábsides. Los soportes suelen ser pilares simples circulares, careciendo de base o capitel. Normalmente se emplean sillarejos y reducidos vanos de medio punto abocinados. Estas construcciones pueden encontrarse también con algunos contrafuertes y con pequeños arcos ornamentales llamados lombardos. En cuanto a cubierta se refiere, generalmente se emplean bóvedas de piedra y también existen



Fig. 23 Iglesia Santa Gertrudis de Nivelles, 992-1046, interior

30 Las construcciones que pertenecen a este estilo se caracterizan por presentar dos coros enfrentados, con dos torres flanqueando cada uno de ellos. También se suelen encontrar dos transeptos que habitualmente están rematados con portadas. Cabe destacar también que el acceso a dichas naves se realiza por un lateral o por los transeptos.



Fig. 24 *Basilica de San Servacio de Maastricht*, ?-1180, exterior

casos de cubiertas planas de madera a dos aguas, aunque en los Países Bajos es poco habitual.

Una vez finalizado el periodo otomano pueden observarse grandes influencias y progresos en cuanto a avances arquitectónicos. Se empieza a ver una mayor complejidad en las plantas y un crecimiento considerable de torres. Las iglesias de San Servacio y Nuestra Señora de Maastricht presentan estas características. Ambas tienen *westwerks* con nártex y capilla y, además, una cabecera con torres laterales.

En el caso de la iglesia de San Servacio, esta presenta además tres naves, un coro plano y un ábside central. Tiene cuatro torres, dos en la fachada y dos en el coro. El espacio se ordena en tres alturas: la zona de arcadas, un macizo y el claristorio. Las cubriciones presentan una gran riqueza debido a la aparición de bóvedas de crucería simple y bóvedas sexpartitas.

Por lo que respecta a la iglesia de Nuestra señora de Maastricht, cabe mencionar que presenta características románicas y góticas mosanas. Algo bastante particular respecto a los ejemplos anteriores es la morfología en planta, debido a la aparición de una plaza cuadrada de grandes dimensiones por la que se puede acceder a través de una de las naves laterales. Los elementos góticos que más destacan son las bóvedas de piedra, las cuales son de crucería convencionales en la zona del transepto y estrelladas en toda la nave central.

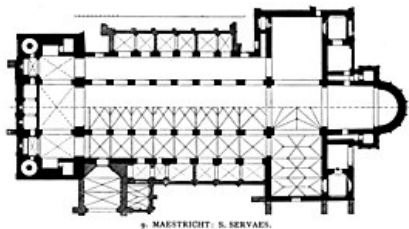


Fig. 25 *Basilica de San Servacio de Maastricht*, ?-1180, planta.

Además de los ejemplos anteriores, cabe mencionar también la catedral de Santa María de Tournai, aunque esta última no se ha estudiado por encontrarse en una zona lejana respecto al artista, por lo que la influencia de las anteriores es mayor.

Pese a todos estos ejemplos tan importantes para el periodo románico, la época gótica es la más notable en muchos aspectos, al desarrollarse desde final del siglo XII hasta el inicio del siglo XVI. Cabe destacar, para evitar confusiones, los territorios en los que se desarrolla el Gótico Flamenco, ya que no corresponden únicamente a la actual Flandes, sino también a todo el amplio territorio del norte del antiguo Estado borgoñón, que se compone del noroeste de Francia y de Bélgica, Luxemburgo y de los Países Bajos.



Fig. 26 *Basilica de San Servacio de Maastricht*, ?-1180, interior.

En el siglo XIII comienza haber una gran prosperidad econó-



Fig. 27 *Basilica de Nuestra Señora de Maas-tricht*, ca. 1000, exterior.

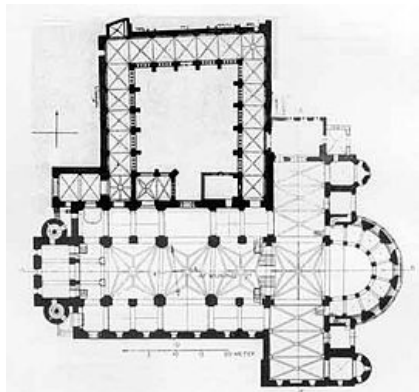


Fig. 28 *Basilica de Nuestra Señora de Maas-tricht*, ca. 1000, planta.

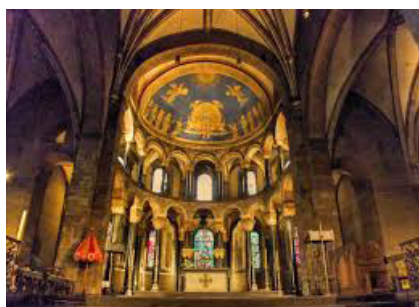


Fig. 29 *Basilica de Nuestra Señora de Maas-tricht*, ca. 1000, interior.



Fig. 30 *Catedral de Santa María de Tournai*, ca. 1009.

mica gracias a la producción de paño y lana local. Esta bonanza desencadena un desarrollo del arte y de la arquitectura sin precedentes, que se manifiesta en monumentales construcciones ornamentadas. Los edificios se siguen erigiendo principalmente con piedra, debido a la cantería local, pero bien es cierto que en las zonas costeras se comienza a desarrollar una escuela en torno al ladrillo.

En lo que respecta al Gótico Flamenco, este recibe tres influencias inmediatas, todas ellas debidas al auge de la economía a raíz de la producción de paño y de lana local en el siglo XIII, así como también de la política, del arte o de la cultura. Estos son el Gótico francés, el Gótico centroeuropeo o alemán y el Gótico inglés<sup>32</sup>.

En los siglos XII y XIV destacará una relación notable con Francia y en la mitad del siglo XIV y XV predominará más el arte alemán y el inglés, pero con las características propias de ambas regiones mucho más suavizadas. También cabe destacar la singular relación dada con el Gótico español, debido a las estrechas relaciones comerciales con Castilla, así como también por los lazos matrimoniales que se establecen para dar origen a la monarquía de los Habsburgo. Por lo que respecta a la relación con Italia, esta produjo intercambios de conocimiento realmente fructíferos, principalmente los relacionados con el Gótico y el Renacimiento italiano.<sup>31</sup>

Cabe mencionar que en el Estado Borgoñón no destaca únicamente la arquitectura religiosa, sino también la civil -este apartado se tratará en mayor profundidad en el próximo capítulo-. Las viviendas se caracterizan por tener fachadas de piñón escalonado. Destacan los barrios de Brujas, las lonjas de comercio, las casas comunales de Bruselas, Lovaina y Brujas, las casas gremiales y los ayuntamientos. Estos últimos resultan muy interesantes desde el punto de vista arquitectónico, ya que son concebidos como relicarios de piedra de gran tamaño, los cuales siempre se sitúan en los lugares más visibles de las ciudades.

En cuanto a arquitectura religiosa se refiere, cabe destacar cuatro referentes góticos que presentan características que

31 Fernández, A. (2015). *Gótico en Europa*. Arteguias.com. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.arteguias.com/goticoeuropa.htm>.





Fig. 31 Catedral de San Miguel y Santa Gúdula de Bruselas, 1216-1519, fachada desde el mercado.

recuerdan en gran medida a los espacios representados en dos de los casos de estudio que se comentarán posteriormente. Es el caso de la catedral de San Miguel y Santa Gúdula en Bruselas, la catedral de San Salvador de Brujas, la catedral de Amberes de Bélgica y la iglesia de San Nicolás de Gante. Además de estos cuatro ejemplos también se han comentado brevemente otros cuatro referentes por el hecho de ser de gran importancia en el territorio del artista:<sup>32</sup>

**- Catedral de San Miguel y Santa Gúdula, Bruselas**

- Fig 33-. Esta catedral se construye con materiales locales, en concreto con sillares de piedra caliza. Su distribución en planta responde a un edificio de tres naves, siendo la central de mayores dimensiones que las laterales. Esta primera está ornamentada con estatuas de los apóstoles que se encuentran adosadas a las columnas que la conforman. Las columnas son de estilo barroco y son realizadas en el siglo XVII, ya que las anteriores, del siglo XVI, fueron destruidas. Los capiteles se encuentran ornamentados con hojas rizadas y con cintas diagonales, muy al estilo brabantón. En cuanto al triforio, está constituido por arquerías trilobuladas. En lo que respecta a la cubrición, toda ella se compone por bóvedas de crucería simple, a excepción de las naves laterales izquierdas de la girola, las cuales son bóvedas estrelladas mucho más complejas.

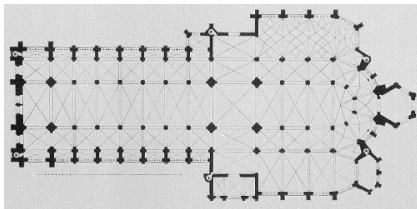


Fig. 32 Catedral de San Miguel y Santa Gúdula, Bruselas, 1226-1500, distribución en planta.

Tomando como referencia el coro se ubica, a su lado izquierdo, la Capilla del Santo Sacramento del Milagro, siendo construida en Estilo gótico flamígero. A su lado derecho se puede encontrar la Capilla de Nuestra Señora de la Liberación, realizada en el mismo estilo.

Puede decirse, por tanto, que dicha catedral tiene una gran influencia de las catedrales francesas, exceptuando la doble torre de la portada oeste y a nivel de interiores, los cuales resultan muy ornamentados a base de tracerías. Esta ornamentación tiene un carácter muy inglés, lo cual, combinado con los rasgos franceses, pertenece a lo que se denomina Gótico brabantón.

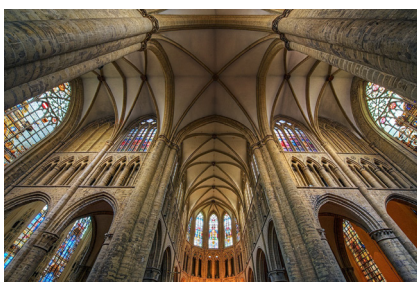


Fig. 33 Catedral de San Miguel y Santa Gúdula, Bruselas, 1226-1500, distribución en planta.

32 Fernández, A., & Tomé, J. (2015). *Gótico en Países Bajos*. Arreguias.com. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.arteguias.com/goticopaísesbajos.htm>.



Fig. 34 Catedral de San Salvador de Brujas, 646- siglo XV, torre restaurada.

- **Catedral de San Salvador, Brujas** - Fig 35-. Comienza siendo una modesta iglesia parroquial del siglo X que sufre con el tiempo grandes modificaciones <sup>33</sup>, primero románicas y más tarde góticas. Lo más predominante es la torre, restaurada en el siglo XIX, presenta una gran ornamentación respecto a la austeridad de las fachadas. A nivel de planta presenta tres naves que destacan por encontrarse muy comunicadas gracias a las arquerías ojivales abocinadas. Los pilares compuestos destacan por tener un gran número de haces de columnas. Entre arcos existen dos columnas adosadas muy esbeltas que se unen a los nervios de piedra que constituyen las bóvedas, que son de crucería simple. La altura se desarrolla mediante tres niveles: el de las arquerías, el del triforio y el del claristorio. Algo que cabe remarcar es la gran luminosidad que presenta esta catedral. Las ventanas son de gran dimensión, principalmente las de la portada, aunque también destacan en el primer nivel las ubicadas en las naves laterales y en el ábside. Estan formadas por vitrales con un gran detallismo y colorido, representando escenas de los apóstoles. A nivel de materiales destaca por predominar la austeridad de la piedra, que contrasta con elementos puntuales de tonalidades granates y doradas. Los elementos dorados se encuentran en los nervios y en las volutas de los pilares y los elementos rojizos se ubican tanto en las zonas de los nervios próximas a la clave como en las impostas.

Por último, cabe destacar la complejidad de la torre, la cual está formada por ocho torres de base cuadrada con arcos ciegos en sus muros y, entre torre y torre, una sucesión de arcos de medio punto que se concentran principalmente en los tres últimos niveles.



Fig. 35 Catedral de San Salvador de Brujas, 646- siglo XV, interior.

- **Iglesia de San Nicolás, Gante** - Fig 37-. De este edificio cabe destacar sus tonalidades azuladas, debidas a la piedra extraída de las canteras de Tournai. Es por ello que se habla de Gótico tournaisino, el cual además combina características del románico y del gótico.

33 Estas modificaciones se debieron en gran parte a numerosos incendios que subrió el edificio a lo largo de su historia.



Fig. 36 Iglesia de San Nicolás de Gante, siglo XIII-XV, exterior.

co. Como influencias del estilo románico aparecen las torrecillas con cubierta cónica ubicadas en la fachada principal, así como también el campanario que se encuentra en el crucero. Este tiene además la función de linterna, que permite bañar con la luz al transepto.

Por lo que respecta a las características góticas, estas se basan esencialmente en la aparición de arcos ojivales, que dan como resultado un espacio mucho más alto y elegante que el que se podría conseguir con elementos puramente románicos. Sin embargo, las ventanas no llegan a ser tan amplias como en espacios completamente góticos; aún se trata de una iglesia algo más másica. Este edificio también presenta tres niveles: el de arcadas, el triforio y el claristorio. Los esbeltos ventanales están formados por vidrios incoloros, mucho más sencillos que en el ejemplo anterior. Las bóvedas, nuevamente, son de crucería simple.

**- Catedral de Amberes, Bélgica - Fig 38-**. Se trata de la catedral más grande de los Países Bajos. Como en los casos anteriores, sufre una serie de cambios, primero románicos y, en 1352, góticos. El conjunto presenta una gran nave central con seis naves laterales, un coro, un deambulatorio y capillas radiales.

El interior se estructura en dos alturas, la de las arcadas que descansan sobre pilares compuestos y los ventanales superiores. El edificio destaca por tener reminiscencias del gótico normando en algunos elementos, como por ejemplo, en la pared del claristorio, que se dispone de una forma que recuerda a este arte. El elemento más conocido es el campanario, ya que es la torre de mayor altura de los Países Bajos, con 123 metros. Destaca también el gran número de ventanas, 128, de las cuales la mitad presentan decoración basada en vitrales muy decorados.



Fig. 37 Iglesia de San Nicolás de Gante, siglo XIII-XV, vista del interior.

A nivel de materialidad cabe mencionar que está realizada en piedra, pero su interior destaca por las tonalidades blancas que, en conjunto con la gran luminosidad que aportan las ventanas, dan al espacio una atmósfera con mayor claridad que en los ejemplos anteriores.





Fig. 38 Catedral de Amberes, 1352-1521, ilustración del exterior.

- **Nuestra Señora del Sablon, Bruselas.** Comienza siendo una pequeña iglesia a principios del siglo XIV, pero con el tiempo constituye una de las iglesias góticas brabantinas más importantes de Bruselas. Está constituida por una estructura de pilares cilíndricos que dividen las cinco naves que la conforman. Resulta una iglesia muy estilizada gracias a los efectos visuales de los pináculos y los gabletes. Cabe destacar la gran riqueza de sus vidrieras.

- **Iglesia de Nuestra Señora, Brujas.** Es un edificio gótico de los siglos XIII y XIV generalmente conocido por su campanario de ladrillo de 120 metros de altura. Su fachada principal presenta dos torretas laterales de sección cilíndrica, además de arcadas apuntadas.

- **Catedral de San Bavón, Gante.** Comienza en el siglo X siendo un edificio románico y en el siglo XIII se inician las adiciones y transformaciones góticas. Desde el nivel de pavimento del edificio se erige la torre campanario de 90 metros de altura. En el interior de la catedral se encuentra una colección de obras de arte de gran valor, entre las que destaca el *Políptico del Cordeiro Mísitico*, de Jan Van Eyck.

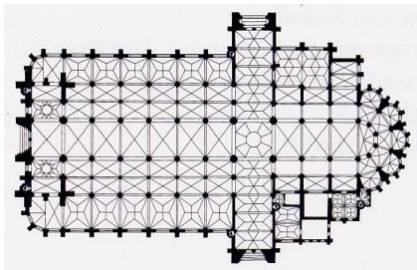


Fig. 39 Catedral de Amberes, 1352-1521, planta.

- **Iglesia de Santiago, Gante.** Esta iglesia es de influencia jacobea, lo cual se observa en la fachada occidental, románica, con adiciones góticas como una nave y una cabecera. En el siglo XV se erige en el crucero una torre linterna, como en el caso anteriormente comentado.



Fig. 40 Catedral de Amberes, 1352-1521, interior.

#### 5.4 La arquitectura doméstica medieval en Flandes.<sup>34</sup>

Existe muy poca información de las ciudades de los Países Bajos anterior al siglo XII, aunque se sabe con certeza que es entonces cuando se comienza a establecer un gobierno ordenado, con impuestos y gravámenes y con una conciencia social de comunidad fuerte. A partir de ese momento se inicia un periodo de gran prosperidad, en el que las ciudades trabajan prácticamente de forma independiente unas de otras. Se potencia el comercio marítimo y proliferan las industrias,

<sup>34</sup> Dutch architecture. Historyofholland.com. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.historyofholland.com/dutch-architecture.html>.

lo cual también influye en la riqueza de las ciudades, siendo consideradas de las más prósperas del mundo. Más tarde, las ciudades más importantes de los Países Bajos comienzan a ser miembros de la Liga Hanseática, lo que facilita notablemente las relaciones comerciales con Inglaterra.

En el siglo XV, debido a conflictos bélicos, las ciudades de los Países Bajos son expulsadas de la Liga. Sin embargo, gracias a su perspicacia comercial continúan prosperando, llegando incluso a tierras lejanas. Bajo el dominio de la casa de Borgoña el apogeo de su éxito es máximo.

Por lo que respecta a la arquitectura secular temprana, esta se basa en el Estilo gótico tardío, siendo de vital importancia para la actualidad los edificios cívicos, como por ejemplo el Ayuntamiento de Middelburg. Destacan como materiales principales la piedra y el ladrillo, la riqueza y la elegancia de los detalles, la gran cantidad de figuras esculpidas, y de torres y la existencia de paneles hundidos. La cubierta queda interrumpida por pequeños lucernarios, y el conjunto se encuentra coronado por una gran torre.

La decoración de las superficies es una de las principales características de la arquitectura doméstica y cívica. Esto puede comprobarse en la fachada de piedra arenisca de *Gemeenlandshus*, en Delft. Esta presenta elaboradas tracerías y un parapeto construido en el siglo XVI.

Ambos edificios anteriormente comentados se alejan de la posible influencia del gótico francés, acercándose en mayor medida al gótico neerlandés, el cual se desarrolla esencialmente a través del ladrillo. El principal inconveniente que encuentran los artesanos al trabajar dicho material es la dificultad de ornamentar.

En estos inicios del ladrillo es donde se observa el arranque del estilo renacentista. En lo que respecta a la arquitectura doméstica, esta sigue la estela de la cívica. Actualmente, los edificios que se encuentran en pie pertenecen mayoritariamente a finales del siglo XV o a la primera mitad del siglo XVI. Cabe destacar los revestimientos realizados con paneles y la decoración con superficies salientes, generalmente en ladrillo. Las zonas superiores de las ventanas son decoradas con tracería, siendo además de gran abundancia las torretas cir-



Fig. 41 Ayuntamiento de Middelburg, 1452-1520, vista exterior.

culares de ladrillo. Los hastiales se presentan escalonados y contienen pináculos elevados desde las cofias. Las cubiertas, de pendiente muy elevada, son perforadas por buhardillas.

Dentro de los Países Bajos se conserva un mayor número de edificios domésticos correspondientes en estilo a la transición entre el Gótico y el Renacimiento. Sin embargo, las viviendas góticas de prolongaron durante mucho tiempo, con un toque sentimental francés. Poco a poco se comenzaron a introducir los motivos clásicos, hasta que finalmente se normalizaron. Esto ocurre de forma tardía y principalmente se manifiesta en ornamentación, quedando intactos los métodos constructivos tradicionales.

Pueden encontrarse numerosos ejemplos en ciudades antiguas, en las cuales las casas se presentan organizadas en hileras, sin continuar la perpendicular respecto al eje de calle. En el caso de que haya canales y carreteras pavimentadas, estas se elevan desde sus laterales. Las viviendas presentan muy pocos metros de fachada, por lo que crecen en altura. Las zonas superiores suelen estar coronadas por hastiales de formas y contornos curiosos.



Fig. 42 Demeenlandshus de Delft, siglo XVI, fachada exterior.

Tras pasar por una etapa problemática a raíz de la guerra con España, surge un gran movimiento artístico en el que los pintores crean un nuevo arte. Debido a un crecimiento similar del interés por la arquitectura doméstica, se observa como tema principal en numerosas obras de arte el retrato doméstico, dando una gran importancia a la cotidianidad de la vida.

A nivel interior, las viviendas se desarrollan en dos plantas, debido a los pocos metros de fachada que presentan. Generalmente tienen una forma rectangular, con un hastial o ala que da a la calle, aunque a veces pueden encontrarse viviendas en forma de "L". En las viviendas de clase media-baja se puede encontrar en la parte delantera de la planta inferior una zona utilizada con fines comerciales. Detrás de esta área se encuentra el vestíbulo o la sala principal, donde se recibe a los invitados y se hace gran parte de la vida. Esta sala se extiende hacia el segundo piso. En la parte de la vivienda más alejada de la calle se encuentra a menudo el almacén, una oficina o algún dormitorio adicional. Por lo que respecta a la cocina, esta generalmente se ubica en una zona separada, en la zona trasera y distanciada de la vivienda por un patio.



Fig. 43 Casa del pesaje de Oudewater, siglo XV, torre restaurada.



Fig. 44 Hand. G: el nacimiento de San Juan el Bautista, 1440-1445, miniatura de un dormitorio.

En cuanto al piso superior, este puede sobresalir respecto a la calle para dar más espacio, aunque al aumentar el contacto entre viviendas adyacentes provoca un mayor riesgo a la propagación de incendios. En él se ubican los dormitorios, los cuales también presentan normalmente una zona de esparcimiento. En muchas viviendas, generalmente de clase baja-media, el vestíbulo es a su vez un pasillo que se extiende en altura hasta el piso superior, generando así un espacio común con muy poca privacidad, pero con múltiples usos.

Generalmente en Europa se emplean como materiales un entramado de madera para los forjados y la estructura portante de fachada y caña recubierta para las paredes, aunque en el caso que nos concierne, como se ha comentado anteriormente, el material principal es el ladrillo. En otros lugares de Europa donde hay abundancia de piedra se utiliza para construir las viviendas de clase alta, pero no es algo habitual.



Fig. 45 Willen Vrelant: La Anunciación, 1460, miniatura

En cuanto a la calefacción, esta evoluciona desde un hogar dispuesto aproximadamente en la zona central de la vivienda, hasta las chimeneas de pared. Lo cierto es que en los Países Bajos las viviendas de la época estudiada son realmente frías debido a la falta de aislamiento y la poca inercia térmica que aportan los materiales con los que se construye. Por eso la mayor parte del tiempo se pasa cerca del fuego o, en el caso de tratarse de una vivienda de clase media-alta, en camas cubiertas por telas y tapices para salvaguardar el calor durante la noche. Por lo que respecta a las instalaciones, estas viviendas no cuentan con sistemas sanitarios adecuados. Los sistemas de evacuación de las viviendas de clase media-alta consisten en perforaciones en las paredes que conducen los desechos por medio de tuberías y canalizaciones que van a parar a pozos. En cambio, en las viviendas comunes no existen estas instalaciones, sino que está generalizado el uso de orinales.



Fig. 46 Roger van der Weyden: Presentation Scene, siglo XV, miniatura.



## 6. CASO DE ESTUDIO ESPECIAL:

### 6.1- *La Virgen del canciller Rolin.*



Fig. 47 Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, Óleo sobre tela, 66 x 62 cm.

### 6.2-Contexto.<sup>35</sup>

Tras el viaje a España anteriormente comentado, Van Eyck realiza *La Virgen del canciller Rolin* o *Madonna Rolin*, una obra con una gran riqueza a nivel arquitectónico.

Es llevada a cabo entre 1435 y 1437 -poco después de realizar *El matrimonio Arnolfini*- y supone una de las obras de mayor importancia no únicamente en la trayectoria pictórica del pintor, sino también globalmente, debido a las innovaciones para el género del retrato, para la representación del paisaje y para la concepción de los espacios arquitectónicos.

35

PLG Germany. (2014). *Milagro en la logia* · JAN VAN EYCK [Video].

Esta obra es de reducido tamaño, 66 x 62 cm. La técnica empleada es el óleo, siendo una de las primeras pinturas realizadas de esa forma. Hay autores que también titulan a la obra *La Virgen de Autun*, debido a que fue un encargo para la catedral de esta misma ciudad.

### 6.3-Descripción general.

En la obra se muestra una escena en la que el canciller Nicolás Rolin aparece orando frente a la Virgen, a punto de ser coronada por un ángel, y al niño Jesús. Nicolas Rolin es canciller de Borgoña y Brabante, al servicio de Felipe el Bueno. Al convertirse en el encargado de controlar las finanzas del ducado, empieza a amasar una enorme fortuna, lo que además le permite ser un mecenas que promueve el trabajo de copistas e iluminadores.<sup>36</sup>

Hay múltiples interpretaciones de esta escena debido a la relación entre las figuras de ambos personajes. Durante muchos años ha sido una obra considerada de soberbia y alarde, debido a la semejanza entre la Virgen y Rolin. Ambos se encuentran ocupando el mismo espacio, a la misma altura e incluso no hay santos intermedios entre ambas figuras, algo típico en los retratos de la *devotio moderna*.

Después de que Roosen-Runge realizara varios estudios sobre los ropajes de la Virgen y del libro de horas representado en la escena, se ha intuido que las iniciales que pueden leerse podrían pertenecer a oraciones que dan a entender la relación del cuadro con el *Officium parvum beatae Mariae Virginis*. Es decir, puede observarse que es un retrato devocional y que, posiblemente esos alardes que quedan reflejados en los ropajes del canciller no sean tales, sino que simplemente Felipe el Bueno le hace ese presente con motivo de su enlace con Isabel de Portugal.<sup>36</sup>

### 6.4-El entorno.

Los paisajes en las obras de Van Eyck cobran especial importancia y en esta pintura no es menos, ya que los jardines que rodean la construcción en el cuadro ayudan a remarcar la profundidad. Su papel en la perspectiva múltiple es imprescindible. Vamos a analizar por separado la vegetación y los elementos urbanísticos y arquitectónicos del entorno:

<sup>36</sup> Roosen-Runge, H. (1972). *Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck. Form und Inhalt* (pp. 26-32). Reichert Verlag.



Por lo que respecta al jardín, Bialostocki se refiere a él afirmando que “parece como si Van Eyck hubiera querido evocar los jardines árabes de Granada que él había visitado en 1429.<sup>37</sup> Parece ser que tras sus viajes a la Península Ibérica Van Eyck sintió fascinación por la flora y las especies vegetales del Mediterráneo y es por ello que autores como Pemán<sup>38</sup> sugieren que es muy probable que llevara consigo un diario en el que boceteó sobre la arquitectura, los materiales peninsulares y la vegetación. Las especies vegetales mediterráneas tienen un gran prestigio en Europa, lo que produce popularidad en Flandes gracias a la proliferación del comercio.

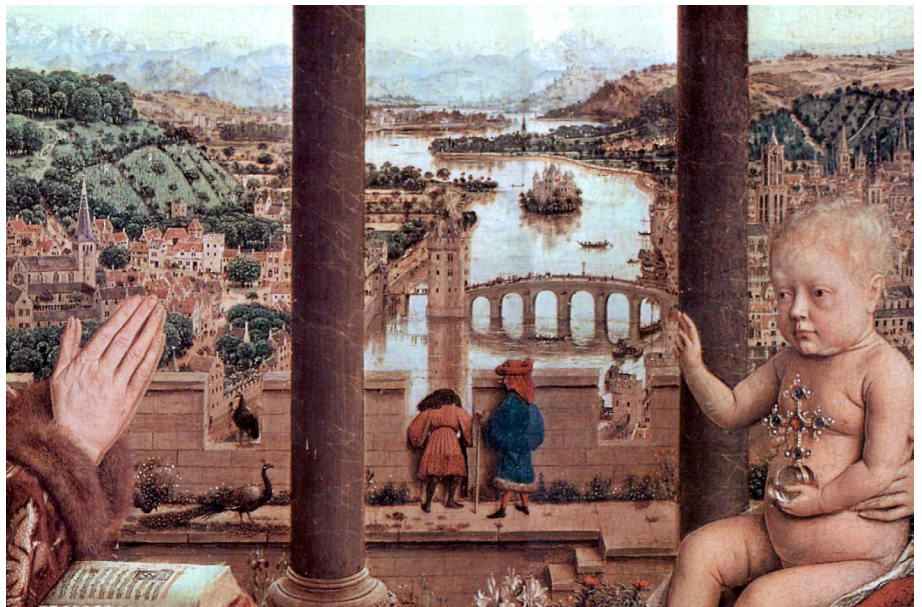


Fig. 48 Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, Óleo sobre tela, 66 x 62 cm. Ampliación del jardín.

El jardín interior corresponde a una tipología de *hortus conclusus*. Del latín, “huerto cerrado”. Hace referencia a un jardín acotado con características paradisíacas, que generalmente aparece en pinturas flamencas en las que se representan escenas de la vida de la Virgen.

En la parte delantera de la galería se encuentran margaritas, peonías, lirios, azucenas y lavanda, cada una de ellas con un simbolismo determinado que se comentará en posteriores apartados.

<sup>37</sup> Bialostocki, J. (1998). *El arte del siglo XV, De Parler a Durero*. (p. 167). ISTMO.

<sup>38</sup> Fransen, B., & Pemán y Pemartín, C. (2014). “Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra”. *Anales De Historia Del Arte*, n° 22, pp. 42.

El paisaje exterior, dejando al fondo la sierra, ha tenido numerosas interpretaciones en torno a qué ciudad representa. Se dice que puede ser Brujas, Gante, Lyon, Maastricht, Namur, Lieja, Ginebra, Praga, Utrecht o Bruselas. Lo cierto es que es un paisaje imaginario en el que se han ido adosando diferentes elementos de diferentes tendencias.

La urbe ficticia está dividida en dos mitades. La mitad izquierda es la de mayor importancia en cuanto a vegetación se refiere, ya que está formada por campos de cultivo y caminos que conducen a bosques y laderas con viñas y, a la orilla del río, se encuentran praderas y jardines de menor porte. En lo que respecta a la mitad derecha se observa una orilla cubierta por huerta.

Hay autores que afirman que esta división paisajística se debe a una metáfora en torno a las dos ciudades de San Agustín: en el lado de Rolin, la Ciudad Terrenal; en el lado de la Virgen, la Ciudad Celestial. Ambas mitades están unidas por el Río de la Vida y la isla central evoca al Paraíso.<sup>35</sup> Por lo que a los elementos urbanísticos y arquitectónicos del entorno respecta, destacan los siguientes:



Fig. 49 Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, Óleo sobre tela, 66 x 62 cm. Fragmento del jardín.

En primer lugar, aunque no son como tal elementos urbanísticos ni arquitectónicos, se encuentran las dos figuras asomadas por la muralla. Estos dos personajes, que algunos autores han sugerido que podrían representar a Jan y a su hermano Hubert, tienen la función de referenciar los puntos de fuga

para ayudar al observador. Por lo que respecta a la muralla almenada, esta se presenta como un elemento delimitador entre exterior y el *hortus conclusus*. En cuanto a la urbe en sí, cabe destacar las dos mitades anteriormente comentadas. En el lado derecho, la Ciudad Celestial, se encuentran los edificios religiosos. Estos se presentan a partir de las tendencias tardogóticas, relacionándose con la torre de la catedral de Utrecht -Fig 50- o la catedral de San Lamberto de Lieja -Fig 51-.



Fig. 50 Catedral de Utrecht, siglo XII-XV, torre.

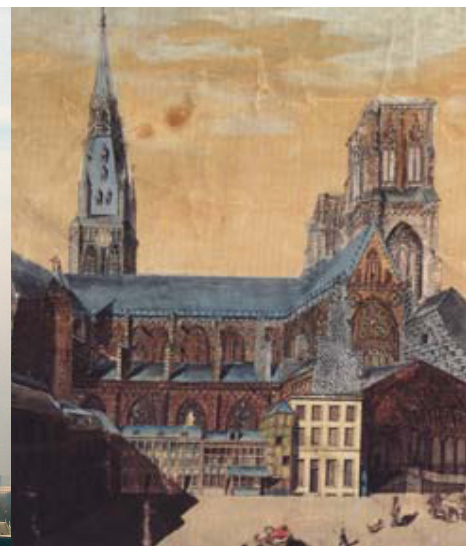


Fig. 51 Catedral de San Lamberto de Lieja, siglo XII-XV, vista general.

En cuanto al lado izquierdo, la Ciudad Terrenal, corresponde a los edificios civiles. Se hace además cierta alusión a la riqueza de Rolin con las villas en bancales. Por otro lado, hay una gran muralla que rodea la ciudad, flanqueada por grandes torres. Hacia el campo la muralla se expande, lo que permite la difusión de la luz, característica propia del urbanismo de la época.

En lo que respecta al puente, hay una teoría que sostiene que simboliza el asesinato de Juan Sin Miedo en el puente de Montereau, pero lo cierto es que resulta una hipótesis artificial. Es más probable que fuera un puente inspirado en territorios cercanos al artista, como por ejemplo el puente de los arcos de Lieja.

### 6.5-El interior: elementos decorativos.

En la obra aparecen elementos de estilo muy recurrente a lo largo de la trayectoria pictórica de Van Eyck. Generalmente emplea soluciones decorativas tardogóticas adaptadas según las escenas representadas <sup>39</sup>.

Su preocupación por los elementos arquitectónicos presentes en sus obras es tal que autores como Marc Carel Schurr han hipotetizado sobre su posible cargo como decorador de las cámaras de Felipe el Bueno:

“El pintor reunió elementos arquitectónicos de varios prototipos y provenientes de diferentes ‘capas’ estilísticas en un nuevo conjunto, lo que fue en contra de toda evidencia histórica [...] todos los elementos se representan de manera meticulosa: podrían ejecutarse sin ningún problema. Jan van Eyck tenía tanto ojo de arquitecto que uno puede preguntarse si no ejerció esta profesión inventando estas piezas de microarquitectura destinadas a relicarios, miniaturas y vitrales” <sup>40</sup>.

Además de los elementos tardogóticos, hay autores que también sostienen la aparición de claras referencias hispanas medievales, en concreto del pavimento. Atendiendo a las hipótesis de Weale y las demostraciones de González Martí, la presencia de estas piezas se deberían a la gran influencia que tuvieron los viajes del pintor a la Península. Cabe, además, comentar un hecho curioso. En 1429, justo el año en el que Van Eyck realiza su viaje por Castilla, se comenzaron a disponer azulejos de Manises en los exteriores de la torre de la catedral de Toledo, algo que deja intuir que en esa época eran tendencia <sup>41</sup>. También da la casualidad de aparecer unos patrones similares a los de dicha catedral, los cuales se encuentran en el pavimento de *La Virgen del Canónigo van der Paele* -Fig 52-. Toda esta teoría se refuerza gracias a los hallazgos arqueológicos de piezas cerámicas de Manises en el

39 También se ha estudiado la posibilidad de que Van Eyck emplee el estilo románico, con la finalidad de referenciar al Antiguo Testamento y a la Jerusalén Celestial.

40 Schurr, M. (2011). *De pictura ad architeturam. Van van eyck était-il architecte? À propos de la représentation d'une cathédrale dans "La Vierge dans l'église"* (pp. 354-355). Bulletin monumental, 169. Traducida.

41 González Martí, M. (1952). *Cerámica del Levante español III. Azulejos, 'socarrats' y retablos* (pp. 590-594). Labor.



palacio de Pierre Bladelin en Middelburg.



Fig. 67 Jan Van Eyck: *Virgen del Canónigo Van der Paele*, 1436, Óleo sobre tabla, 122,1 x 157,8 cm. interior.



Fig. 53 *Catedral de Toledo*, 1226-1493, pavimento der Paele, 1436, Óleo sobre tabla, 122,1 x 157,8 cm. interior.

Otro dato interesante es el hecho de que Jan Van Eyck utiliza a lo largo de su obra pictórica dos tipos de pavimentos. En primer lugar, un tipo de piezas sencillas blancas y azules bastante habituales en ese periodo. Estas aparecen en las tablas de los ángeles del *Políptico de Cordero Místico* y en la zona superior de la *Fuente de la Gracia*.



Fig. 54 Jan Van Eyck: *Políptico del Cordero Místico*, 1432, detalle pavimento.



Fig. 55 Jan Van Eyck: *Fuente de la Gracia*, 1430-1455, detalle embaldosado superior.

En segundo lugar, Van Eyck utiliza un embaldosado mucho más complejo, mucho más allá de los *escarabadets*, que es el que aparece tanto en *La Madonna Rolin* como en la parte inferior de la *Fuente de la Gracia*.

Este pavimento, imitación del Opus Sectile romano, se reproduce de una obra a otra mediante la técnica mecánica del copiado, algo bastante habitual en los talleres flamencos <sup>42</sup>.



Fig. 56 Pavimento formado por piezas de mármol de diversas tonalidades.

Fig. 57 Jan Van Eyck: *Fuente de la Gracia*, 1430-1455, detalle embaldosado inferior.

Fig. 58 Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, 1455, detalle pavimento.

Por lo que respecta a este segundo tipo, y en concreto en el caso de estudio, se utilizan cuatro patrones<sup>43</sup>. Excluyendo las baldosas lisas, se pueden encontrar los siguientes tipos:

- Estrella de ocho puntas inscrita en octógono <sup>44</sup>.
- Cuadrado girado 45° respecto a perímetro, también cuadrado.
- Mismo patrón que el anterior, pero con un espacio ajedrezado entre el cuadrado girado y el perímetro.

Estos cambios de ritmos aportan mucho dinamismo al espacio de *La Madona Rolin*, pero el pavimento presenta otra función que hemos comentado con anterioridad. El alejamiento de las piezas aporta profundidad y ayuda al espectador a conducir la mirada al punto final, que corresponde al paisaje. De hecho, esto se enfatiza gracias a una línea de pavimento libre, ubicada entre el canceler y la Virgen.

42 También se reproducían ciertos elementos como los capiteles de la *Madona Rolin* en la *Virgen de Jan Vos* o algunas figuras de la *Fuente de la Gracia*.  
 43 Parada López de Corselas, M. (2020). "El viaje a España de Jan van Eyck...", Goya, nº 362, pp. 8-16.  
 44 Estas estrellas se reproducen nuevamente en la alfombra a los pies de *La Virgen del Canónigo Van der Paele*.





Fig. 59 Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, arca de la Virgen. Fig. 60 Tablero de juego nazarí, detalle.

Otro elemento decorativo que cabe destacar en esta obra es el arca sobre la que se sienta la Virgen. Es una pieza que parece haberse realizado mediante la técnica de taracea<sup>45</sup>, y en cuanto a estilo recuerda a la tradición nazarí de Granada. En el arca aparece un nudo de salomón de dieciséis ojos -Fig 59-, que es el resultado combinar la unidad básica del nudo de cinco ojos. Este último se encuentra en un tablero de juego fabricado en Granada -Fig 60-, en torno a los siglos XIV-XV y en la alfombra de la obra anteriormente comentada de la *Virgen del Canónigo Van der Paele* -Fig 52-.

## 6.6-La perspectiva.<sup>46</sup>



Fig. 61 Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, Óleo sobre tela, 66 x 62 cm. Líneas de fuga.

45 La taracea es una procedimiento artesanal basado en la incrustación de materiales como nácar, metales, marfil, conchas, piedras y otros materiales en un soporte, generalmente madera, con un objetivo puramente decorativo. Se emplea para ornamentar mobiliario, pavimentos, revestimientos e incluso esculturas.

46 Valcárcel, M. (2020). *Van Eyck: Revolución óptica*. Alejandra de Argos. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/41801-van-eyck-revolucion-optica>.

Como se aprecia en la Figura 61, los puntos de fuga están muy próximos entre ellos, pero hay una ligera desviación. Tras realizar diversas investigaciones se ha barajado la posibilidad de que en un inicio los puntos de fuga convergieran en una sola línea vertical, pero con el tiempo las piezas que constituyen la tabla del cuadro pueden haberse desplazado.

Esto es una prueba de lo que se comentaba anteriormente en el capítulo 5.3, donde se indicaba que Van Eyck usa a lo largo de su obra pictórica métodos empíricos para lograr la perspectiva. La perspectiva central está casi lograda pero se observan a simple vista ligeros errores.

Debido a ello, tal y como explica Tolnay, la perspectiva está forzada, algo perceptible, por ejemplo, en el acabado de las baldosas, ya que las formas geométricas representadas en ellas presentan un punto de vista diferente al de las piezas en sí.

Van Eyck, posiblemente intencionadamente, diluye esos errores empíricos con los plegados tan detallados de los ropajes. Otros elementos de gran importancia en la perspectiva son las arcadas. Estas se encuentran representadas desde un punto de vista que resulta más forzado que el del pavimento, lo cual genera dos sistemas de líneas de fuga que pueden confundir al observador. Sin embargo, gracias a los ropajes anteriormente comentados, se ayuda a dirigir la mirada hacia los personajes, y a través de ellos, hacia el paisaje.



Fig. 62 Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, esquema del pavimento.

### 6.6-La arquitectura secundaria de la sala.<sup>43</sup>

Primeramente van a comentarse los elementos arquitectónicos secundarios, que son las arquerías y los ventanales, para posteriormente analizar más en profundidad el espacio como tal.

Por lo que respecta a los arcos, estos resultan bastante singulares si los comparamos con el contexto flamenco. A pesar de que el canciller y la Virgen obstaculicen la visión global, se puede intuir que todos los arcos finalizan a nivel de pavimento y, si todos fueran iguales, tendrían un pedestal tal y como aparecen representados en las arcadas del fondo de la sala. Estos arcos son de medio punto y los capiteles presentan motivos que recuerdan al estilo romano, en concreto de orden corintio. Este orden tiene como características principales la presencia de un ábaco y un equino abigarrado con hojas de acanto. En los ángulos se encuentran las volutas y, en la zona de encuentro entre el fuste y el equino se ubica el astrágalo. Todas estos estos elementos se cumplen en los capiteles representados en la obra, y los podemos comparar con las siguientes figuras:



Fig. 63 Claude Perrault: *Capitel Corintio*, 1683, ilustración.



Fig. 64 Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, museo de la Alhambra, detalle capitel.

Algo que cabe remarcar también de las arcadas son los materiales. Como se puede apreciar en el cuadro, los fustes están representados con mármoles de diversas tonalidades, algo poco usual en la arquitectura flamenca contemporánea a Van Eyck. Sin embargo, esta característica sí que es propia de la arquitectura nazarí, como por ejemplo ocurre en las columnas del Salón de los Embajadores del Palacio de Pedro I -Fig 65-.



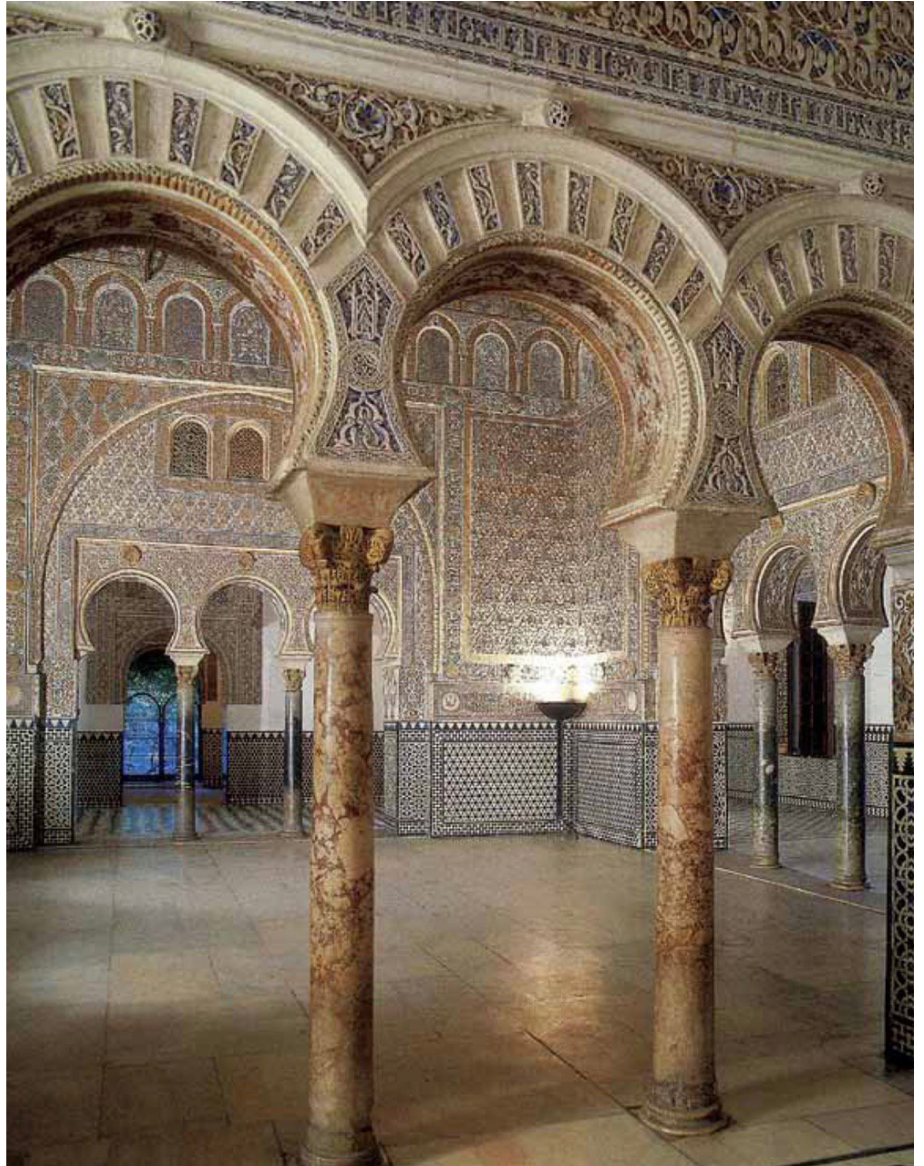


Fig. 66 *Salón de los Embajadores del Palacio de Pedro I, Reales Alcázares de Sevilla.*

Por lo que respecta a los capiteles compuestos ubicados en las esquinas de la sala, muestran escenas del Antiguo Testamento y en todas las arcadas presentes discurre un grabado de pámpanos y dragones.

El otro elementos arquitectónico que se va a analizar son los ventanales. En primer lugar, encontramos las dos ventanas ubicadas en la zona superior de la sala. Estas no comparten el mismo eje que los arcos, algo bastante peculiar, porque tanto en la arquitectura románica como en la gótica no se suelen disponer descentradas. Esta excentricidad respecto a las columnas es muy común en la tradición andalusí, por ejemplo en las ventanas de reducido tamaño ubicadas en la Sala de

Dos Hermanas, mirando hacia el Patio de los Leones y en el Palacio del Partal. A nivel de composición podría esperarse que hubiera seguido patrones similares respecto al resto de sus obras, que, por lo general, suelen tener características neorrománicas<sup>47</sup>, pero en este caso no es así.



Fig. 67 Vitral de la vida de San Lubin, siglo XIII, catedral de Chartres.

Si analizamos las vidrieras, tanto a nivel de composición como de colores, pueden recordar al gótico francés; de hecho es algo similar a la vidriera de la catedral de Chartres -Fig 67-. Sin embargo, la disposición de los elementos y son típicos del estilo andalusí y norteafricano.

Esto se debe a una nueva aparición del nudo de Salomón en los motivos de los vitrales. A nivel de tipología, este tipo de vanos se denominan *qamariyya*<sup>48</sup>. Consisten en una estructura de bastidor, generalmente de yeso, madera o incluso de plomo que recibe a los vidrios.



Fig. 68 Mirador de Lindajara, 1380, la Alhambra de Granada.



Fig. 69 Jan van Eyck: La Madonna Rolin, 1435, detalle capitel.

47 Entendiendo como neorrománico la interpretación que Van Eyck hace del Estilo románico.

48 También se conocen como *qamriyya* o *samsiyya* y en Marruecos reciben el nombre de *al-samasa*, teniendo la función de iluminar la sala de entrada a la vivienda.



Además de estas ventanas, podemos encontrar de otro tipo, ubicado en el exterior de la sala, más allá de la arquería izquierda y derecha. Estas, de forma alargada, están realizadas con vidrieras incoloras compuestas por cibas. No es la primera vez que aparece este patrón, por lo que nuevamente se ha realizado la técnica mecánica del copiado. Este patrón aparece en *La Anunciación* -Fig 1-, en el *Tríptico de Dresde*, en la *Virgen del Canónigo Van der Paele* -Fig 52-, y en *La Virgen de Lucca*.

### 6.7-Análisis espacial.<sup>44</sup>

En la sala objeto de análisis de *La Madonna Rolin* se muestra la esencia de Jan van Eyck a través del lenguaje de los elementos representados. Por un lado, el pintor mantiene en la obra elementos recurrentes a lo largo de su trayectoria, como es el caso del lenguaje neorrománico y, por otro, introduce novedades y modificaciones -algunas de ellas no se volverán a ver en otros cuadros suyos-. Toda esta mezcla cobra realismo y credibilidad gracias al grado de minuciosidad y detallismo, algo totalmente característico de la verosimilitud de los cuadros del artista.

La estructura, como se ha comentado en apartados anteriores, no se presenta en su totalidad debido a los obstáculos intermedios. Pese a ello, Van Eyck ayuda al espectador a intuir las características al completo.

La sala corresponde a un espacio central rodeado por arcadas -con certeza por tres de sus lados- y flanqueado por otras dos salas de planta rectangular de menores dimensiones. Estas dos estancias presentan los ventanales comentados anteriormente y, además, un aplacado de mármol que se ve en otras obras de Van Eyck, como es el caso de *La Virgen de Jan Vos*, la fuente de *La Adoración del Cordero Místico* o en *La Fuente de la Gracia*.

Con respecto a las arquerías, la del fondo está compuesta por tres arcos de medio punto y dos columnas, quedando los laterales apoyados sobre pilastras. En las arcadas laterales, en cambio, puede intuirse que, al menos, hay cuatro arcos de medio punto y tres columnas, ya que se percibe el arranque en la zona más próxima al espectador.

En cuanto a las esquinas, estas están constituidas por unas pilastras compuestas, siendo posible que las esquinas que se situarían detrás del espectador fueran similares.

El principal conflicto que se encuentra en la obra es la ambigüedad de la solución de la cubierta. En el cuadro aparecen las dos ventanas frontales cortadas, lo que deja intuir que la altura de la sala es superior. Hay varias soluciones posibles para resolver la cubierta:

- En primer lugar, se baraja la posibilidad de que se trate de una bóveda de crucería. El fundamento de ello es la aparición de bocelos sobre las pilastras compuestas esquineras. Esta opción se descarta por el hecho de que no es una solución que aparezca en ninguna obra de Van Eyck. Las pilastras compuestas en esquinas son elementos recurrentes en su trayectoria pictórica y, por ejemplo, en el *Triptico de Dresde* o en la tabla central de *La Virgen Van Maelbeke* la bóveda no apoya sobre bocelos, sino directamente en las pilastras

- La segunda opción, que resulta más coherente, sería una solución de cubierta armada compleja o también es posible que fuera una bóveda pétreo.



Fig. 70 Jan van Eyck: *Virgen Van Maelbeke*, en torno a 1430, tabla central.

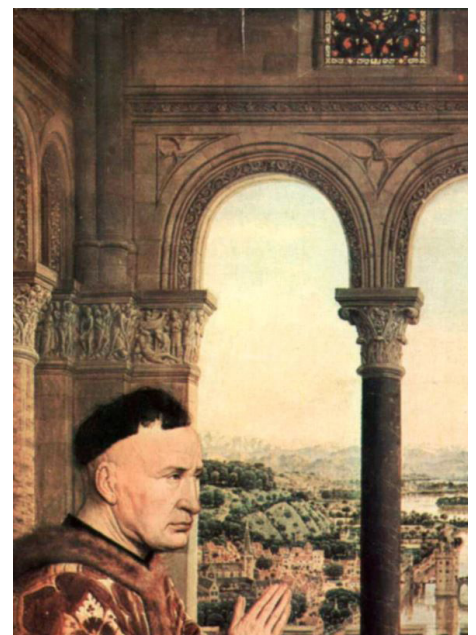


Fig. 71 Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, detalle de bocel.

### 6.8-La reconstrucción de la sala.

La reconstrucción mostrada a continuación es parte del trabajo de investigación de Manuel Parada López de Corseles<sup>44</sup>. Para poder ser realizada se han tenido en cuenta las incoherencias generadas por los diferentes puntos de vista entre las arcadas y el pavimento y por la pluralidad de puntos de fugas, anteriormente comentados en el capítulo 6.6.

En primer lugar, la sala principal, atendiendo al número de baldosas -se toma como referencia una pieza central, aproximadamente situada bajo el Niño Jesús y, a partir de ella, se contabilizan nueve piezas hasta el fondo y seis hacia el frente- se debería considerar aproximadamente cuadrada. Pero si se da por sentado que las dimensiones de los arcos laterales son iguales y que hay uno más a cada lado hacia el observador, tal y como se ha comentado anteriormente, la sala sería más profunda que ancha. Otro punto de referencia que puede usarse para conocer las dimensiones de la sala principal es la posición del mobiliario. Si esto se tiene en cuenta, el tamaño del pavimento ubicado en la zona del reclinatorio de Rolin y el del asiento de la Virgen debería ser mayor.

En segundo lugar, se pueden tener en cuenta diferentes elementos de las salas laterales, como por ejemplo las ventanas o los aplacados anteriormente comentados. Se puede observar cómo aparecen dos piezas de piedra dispuestas de forma simétrica respecto con la ventana. Por tanto, el resultado de la reconstrucción es el siguiente:



Fig. 72 César López Pierre y Manuel Parada López de Corseles. *Sección transversal del espacio de la Madonna Rolin*



Fig. 73 César López Pierre y Manuel Parada López de Corselas. *Reconstrucción 3D del espacio de la Madonna Rolin.*

### 6.9- La tipología.

Hay diversas teorías en torno a qué tipología se representa en esta obra:

En primer lugar, se ha estudiado que pueda corresponderse a un espacio basilical<sup>49</sup>. Tal y como afirma Hoppe, Van Eyck tiene un estilo personal para evocar al mundo antiguo, pero lo cierto es que los recursos personificados que emplea aparecen a lo largo de su obra pictórica, resultando una teoría incompleta. Únicamente aparece un elemento con el que se podría considerar esta teoría -aunque insuficiente- y es la aparición de las tres naves separadas entre sí por columnas.

Por otro lado, también hay autores que barajan la posibilidad de que la tipología se corresponga a la de un palacio veneciano:

“La sala del palacio, cuya disposición recuerda un poco a la de los palacios venecianos con, en el medio, una arcada abierta que consta de tres arcos de me-

49 Hoppe, S. (2008). *Persistenz und Rezeption: Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter* (pp. 351-394). Reichert Verlag.



dio punto elevados que descansan sobre columnas, se extiende hacia la izquierda y hacia la derecha por habitaciones más pequeñas. Además, la sensación de altura se ve reforzada por lo que se representa en las paredes y ventanas, las cuales están cortadas por el borde superior de la pintura.”<sup>50</sup>

Bien es cierto que hay ciertas similitudes con la tipología palatina, pero estas son demasiado generales y no se puede afirmar con certeza que corresponda a un espacio veneciano. En concreto, los palacios venecianos se desarrollan con el largo mayor que el ancho -en este aspecto coincide en la obra- y tienen dos accesos: uno, principal, ubicado cerca del agua y otro, posterior, en zona de tierra. Ambos accesos suelen estar unidos por un portalón. La sala más cercana al canal se abre por medio de *loggias*, las cuales pueden cerrarse mediante vidrios. La posibilidad de poder cubrir estos grandes vanos por medio de vidrios surge gracias a los grandes avances en la producción de vidrio de Murano, principalmente dados a finales del siglo XIV.

En la Figura 74 aparece una ilustración de la fachada del palacio *Ca Dario-Sgarbi*, donde puede apreciarse cómo las arcadas dan al canal. Algo similar ocurre en *La Madonna Rolin*. En la Figura 75 se aprecian dos ventanales con cibas incoloros y un revestimiento ocre y burdeos con motivos florales. Pese a todas estas semejanzas, como se ha comentado anteriormente, no se puede afirmar a ciencia cierta que sea una tipología palatina o *palatial setting*, puesto que no hay suficientes pruebas que lo demuestren.



Fig. 74 Fachada de *Ca Dario-Sgarbi*, 1479, Venecia. Ilustración



Fig. 75 Ventanas y revestimiento de *Ca Dario-Sgarbi*, 1479, Venecia. Fotografía.



Otra teoría, elaborada por Schauder<sup>51</sup> afirma que el espacio representado en *La Madonna Rolin* tiene una inspiración directa con Santa María del Naranco, un conjunto palacial prerrománico ubicado a cuatro kilómetros de Oviedo.



Fig. 76 Exterior de Santa María del Naranco, 842, Oviedo.

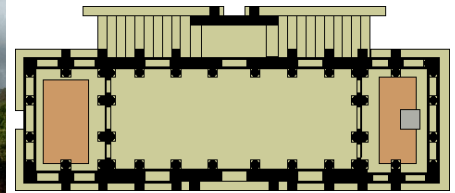


Fig. 77 Planta de Santa María del Naranco, 842, Oviedo. Trabajo de José-Manuel Benito.

presenta claramente semejanzas en cuanto a las soluciones espaciales. Como puede observarse en el plano de la Figura 77, la planta está formada por una sala central rectangular con arcadas perimetrales flanqueada por dos salas laterales de menor dimensión. En una de las fachadas, además se presenta la entrada por la que se accede a través de dos escaleras exteriores. Pese a estas similitudes, que no son suficientes - faltan elementos muy característicos en el cuadro, como por ejemplo las ventanas ubicadas en la parte superior de la sala central- se descarta esta teoría por el hecho de que Van Eyck nunca llegó a visitar Oviedo.

La cuarta teoría, más improbable que las anteriores, es la que sostienen autores<sup>52</sup> que afirman que se trata de la cámara del propio Rolin. La tipología de cámara elaborada en la época del autor no se correspondería a la representada en el cuadro. Generalmente se trata de plantas rectangulares, o también en forma de "L", no tan abiertas y con cubiertas sencillas de madera.

Sin embargo, otra teoría que resulta más sugerente es la plantea que el espacio desarrollado en la *Madonna Rolin* sería el

51 Schauder, M. (1993). War Jan van Eyck in Santiago de Compostela?. *Pielgrzymki W Kulturze Sredniowiecznej Europy. Les Pèlerinages Dans La Culture De L'Europe Médiévale*, 63-75.

52 Held, J. (1955). *Review of Panofsky's Early Netherlandish Painting* (p. 213). *The Art Bulletin*.

mismo para el que la obra está destinada a ser expuesta, es decir, la capilla de San Sebastián en Notre-Dame-du-Châstel, ubicada en Autun<sup>44</sup>. Esta capilla tiene estrecha relación con Rolin, por el hecho de que gracias a él es reforzada en torno al año 1429, con la finalidad de poder practicar el rezo de Mañtinias. Es por ello que hay un indiscutible vínculo entre el canciller, con una clara devoción, y esta capilla. Pese a ello, como ha ocurrido ya con anteriores teorías, no basta para afirmar con certeza que es una teoría válida. Atendiendo a la Figura 78, existe una posible similitud con la sala principal del cuadro, y son los cuatro arcos laterales por los que se accede a las salas laterales. En el caso de la capilla, su función es para dotar de continuidad visual a este espacio con la nave. A nivel de planta no se puede encontrar ninguna relación entre el espacio de *La Madonna Rolin* y el de la capilla.

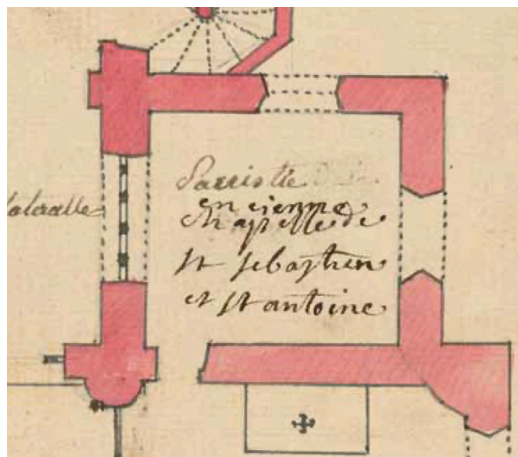


Fig. 78 Capilla de San Sebastián de Nôtre-Dame-du-Châstel, 1773, Autun.

Por todas estas razones, se ha decidido utilizar como teoría válida para analizar la tipología de la sala la desarrollada por Manuel Parada López de Corselas: la *qubba*.<sup>44</sup>

Como se ha comentado anteriormente, Van Eyck tiene una estrecha relación con las influencias hispánicas de tradición islámica por lo que, entre varias razones que se expondrán a continuación, resulta una tipología más válida que las anteriores.

Una *qubba* es un elemento muy habitual en la arquitectura de la Península Ibérica medieval, tanto en territorios con raíces islámicas como cristianas, y ha ido modificando su uso a lo largo de los años. Primeramente comienza siendo un edificio religioso y, en el siglo XIII, se comienza a transformar en

un edificio con carácter más doméstico, destacando también otras tipologías como *palatial setting*, espacio destinado a representaciones, aula regia o incluso salón del trono.

Por lo que respecta a la estructura de una *qubba*, esta suele estar compuesta por una sala de forma aproximadamente cuadrada y cubierta generalmente por una cúpula o bien con una armadura compleja de madera. Durante el Reino nazarí de Granada, fundado en 1238, es realmente habitual encontrar los perímetros de la sala principal perforados con vanos, a través de los cuales se accede a salas rectangulares de menor dimensión, ubicadas en los flancos. Además, en la parte alta de los muros se suelen encontrar *qamariyyas*. Todos estos elementos resultan muy familiares en *La Madonna Rolin*. Si comparamos la Figura 79 con la Figura 80, siendo esta última correspondiente a la planta del Salón del Trono del Palacio de Pedro I, en los Reales Alcázares de Sevilla, pueden observarse grandes similitudes en lo que respecta a las arcadas, las ventanas descentradas respecto a los arcos frontales o las salas que flanquean la principal.

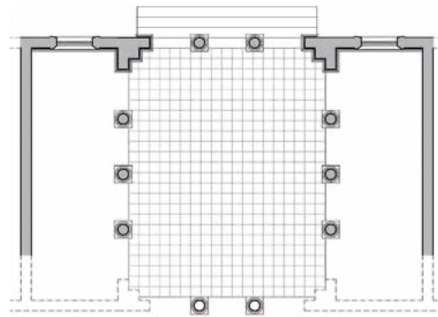


Fig. 79 César López Pierre y Manuel Parada López de Corselas. *Planta del espacio de la Madonna Rolin*.

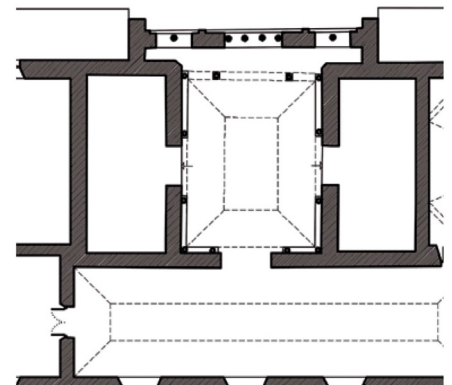


Fig. 80 *Salón del Trono del Palacio de Pedro I* 1427, Reales Alcázares de Sevilla.

Volviendo a *La Madonna Rolin* se puede observar, además, los diferentes niveles en la representación. En primer plano, la reinterpretación de *qubba*, que da paso a un segundo nivel, el jardín privado. Detrás de este se encuentra la muralla, que es el elemento separador entre el jardín y el paisaje picado. Esta sucesión de elementos que llevan a un punto final, que es el paisaje, es un recurso usado de forma recurrente en las diferentes perspectivas que se muestran en la Alhambra de Granada. Por ejemplo, en el Mirador de Lindajara la *qubba* vuelve a abrirse hacia un jardín privado delimitado por una muralla, más allá de la cual se encuentra el paisaje -Fig 81-.

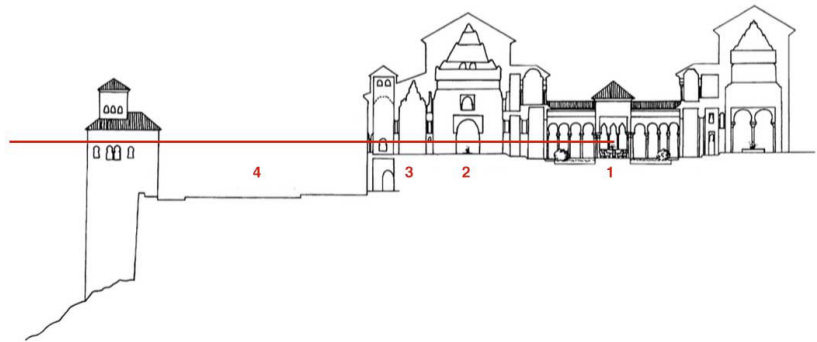


Fig. 81 Sección N-S del Mirador de Lindajara, Alhambra de Granada.

Continuando con el carácter de la reinterpretación de la *qubba* en *La Madonna Rolin*, puede observarse que, pese a las indudables connotaciones religiosas que presenta, la sala también tiene un aspecto civil. Hay autores<sup>53</sup> que relacionan la *qubba* con las torres de vigilancia, ya que en la arquitectura andalusí una tipología muy característica es la de “torre-palacio”, en la que la sala principal es la *qubba*. Esta amalgama de elementos se debe esencialmente a las influencias de la arquitectura islámica en la arquitectura cristiana y viceversa. Existen varios ejemplos de estas “torres-palacios” que podrían haber impactado a Van Eyck en su viaje a la Península, principalmente en Granada, como el Salón de los Embajadores, ubicado en la torre de Comares o la torre del Peinador de la Reina.

#### 6.10- La cubierta.<sup>44</sup>

Esta es la mayor incertidumbre que se presenta en el cuadro. No es posible saber, con los elementos representados, cuál es la solución de cubierta en la que pensaba Van Eyck, por lo que se considera sin resolver. Sin embargo, hay una obra de Pedro Berruguete, realizada en torno al 1500 en Castilla, que parece dar muchas pistas de cómo sería la cubrición de la *qubba*: *La Virgen de la leche*. Es una obra considerada de amalgama entre los estilos de las diferentes vanguardias europeas de la época, como son la flamenca, italiana e islámica.

En este caso la cubierta, de influencia claramente islámica y se trata de una cubierta plana ataujelada. Este tipo de cubier-

<sup>53</sup> Pavón Maldonado, B. (2004). *Un viaje por la arquitectura hispano-musulmana: la Alhambra* (pp. 37-76). Patronato de la Alhambra y Generalife.



ta puede encontrarse en la Alhambra de Granada. Se trata de una solución realmente útil llamada alfarje. Presenta dos funciones simultáneas: cubrir los diferentes espacios y, además, servir como suelo en salas situadas a una mayor altura.



Fig. 82 Pedro Berruguete: *La Virgen de la leche*, h. 1500, Óleo sobre tabla, 61 x 44 cm.

Por lo que respecta a la ornamentación, esta consiste en un ataujelado, una técnica habitual entre los tracistas nazaríes. Consiste en un entramado llamado lacería formado por piezas alargadas de madera flexibles con las que se generan formas geométricas. Estas piezas se clavan a un panel liso y, posteriormente, pueden aplicarse diversos colores, como es en el caso de *La Virgen de la leche*.

### 6.11- Realidad/Irrealidad

Van Eyck simula una aparente realidad gracias a su nivel de detallismo y minuciosidad pero, como se ha analizado en anteriores capítulos, la obra no es una representación literal de un espacio concreto, sino el resultado de combinar una serie de inspiraciones que calan al pintor a lo largo de su vida.

En el caso concreto del paisaje, este bebe de rasgos de la vegetación mediterránea que Van Eyck pudo observar en su viaje a la Península Ibérica. En cuanto a la ciudad, se trata también de una urbe imaginaria con reminiscencias del lugar de origen del pintor.

A nivel arquitectónico, son cuatro los artes que destacan: el arte nazarí, el arte romano, el arte neorrománico y el arte tardogótico. Del primero cabe destacar el pavimento, el mobiliario, la fenestración de menor dimensión, el uso de mármoles de diversas tonalidades y la posible tipología de *qubba* palatina. En cuanto a los artes romano y neorrománico, destacan principalmente los capiteles de orden corintio y los

arcos de medio punto, respectivamente. Por lo que respecta a los elementos tardogóticos, destacan principalmente las pilastras compuestas esquineras y las vidrieras formadas por cibas incoloras, además del estilo, los ropajes y del aspecto de los personajes de la obra.

### 6.12- Aspiraciones del artista

*La Madonna Rolin* está rodeada de un aura de misterio debido a la diferencia abismal de esta en comparación no únicamente con otras del propio artista, sino también con las elaboradas hasta el momento en la historia del arte. Esta diferencia se debe esencialmente a la combinación de elementos, aparentemente inmiscibles, que dan como resultado un espacio verdaderamente cautivador, o como dice Panofsky, resulta una “sala del trono de un palacio que no es de este mundo”<sup>29</sup>. Y es que es justo este aspecto lo que convierte a esta obra en algo tan peculiar: la irrealidad aparentemente real del espacio.

Esto hace que el observador se pregunte si de verdad algo tan poco habitual existe, y dónde podría encontrarlo.

Lo cierto es que todas estas sensaciones son las que son porque constituyen el resultado de las motivaciones de Van Eyck hechas cuadro. A lo largo de su obra ha demostrado ser una persona tremendamente sensible en lo que respecta a los detalles, la perspectiva, los efectos de la luz y mucho más, pero si se indaga en niveles más profundos se puede observar cómo Van Eyck deja reflejadas varias motivaciones en todos estos detalles.

En primer lugar, quiere transmitir su interés por la arquitectura hispana de raíces islámicas. Tras su viaje -el único del que se tiene certeza que realizó- a la Península Ibérica, en concreto a Portugal, Castilla y Granada, se queda realmente maravillado con paisajes y elementos arquitectónicos muy diferentes a los que podía observar en su lugar de origen. La vegetación, los colores, las geometrías, el tratamiento de la luz, la organización de espacios, las técnicas constructivas o la tradición nazarí son algunos de los elementos que llevaría consigo de vuelta a Flandes y que incorporaría a sus obras.

De hecho, en el caso concreto de *La Madonna Rolin* y la reinterpretación de la *qubba*, esta no fue del todo comprendida a nivel espacial, por el hecho de no corresponderse con la

forma flamenca de organizar las estancias. Esto se observa en *San Lucas pintando a la Virgen*, obra realizada por Roger van der Weyden, donde, debido a no haber visitado tierras hispanas, sustituye la sala central por otras dos dispuestas en "L", algo habitual en la arquitectura flamenca.



Fig. 83 Roger van der Weyden: *San Lucas pintando a la Virgen*, 1435-1440, Oleo sobre tabla., 135 x 110 cm.

La segunda aspiración que cabe destacar se basa en la aparición de elementos romanos -como el arco de medio punto o las columnas- a lo largo de la obra pictórica de Van Eyck y que, de alguna manera, podría ser el reflejo de su voluntad por acercar el Renacimiento Italiano a su lugar de origen. Lo cierto es que en el norte de Europa no hay de forma destacable un intento de regeneración arquitectónica basada en el mundo clásico, pero en el caso de Van Eyck, probablemente por una mayor riqueza cultural y por la amplitud de miras que obtiene gracias a sus viajes, pretende recopilar todos los elementos que le interesan combinados entre sí, dando como resultado obras únicas, con el aura indistinguible de Van Eyck.

## 7. CASO DE ESTUDIO

### *Virgen en una iglesia.*



Fig. 84 Jan van Eyck: *La Virgen en una iglesia*, 1438-1440, Óleo sobre tabla, 31 x 14 cm.

#### **7.1-Contexto.**

Esta obra es una de las más conocidas y misteriosas de toda la creación de Van Eyck. Consiste en la única pieza tangible encargada por Felipe III El Bueno, siendo la prueba del periodo de pintor y de *valet de chambre* en la corte. En un primer momento se baraja la posibilidad de que dicha obra sea creación de su hermano y maestro, Hubert van Eyck. Actualmente se sabe con certeza que sí es pintado por Jan van Eyck, correspondiente a su etapa tardía, ya que emplea técnicas coincidentes con obras posteriores a 1430.

Es un trabajo muy pequeño, casi una miniatura. Sus dimensiones se deben a que dicha obra se emplea como díptico de oración, algo realmente habitual durante el siglo XV. La pieza corresponde a la parte izquierda del díptico, siendo la parte derecha, según varios historiadores, el posible retrato de un donante.



## 7.2-Descripción general.

La escena se desarrolla en el interior de un templo gótico, situándose el espectador mirando hacia la Virgen. Esta, coronada y adornada con joyas, lleva consigo al Niño Jesús, tratándose por tanto de una escena maternal. Su Hijo le tira de los ropajes y se acerca a su rostro, algo típico de la escena bizantina de la Virgen Eleusa o Virgen de la Ternura. La Virgen está mirando hacia la zona derecha del marco, lo que indica la existencia de una segunda parte que conforma el díptico.

En lo que respecta al espacio, se trata de un templo gótico formado por tres naves, estando la Virgen situada en la nave central. En las naves laterales se intuyen la capillas. Detrás de la Virgen se encuentra el crucero, por el que se accede al coro, al altar y a la girola.<sup>54</sup>

## 7.3-Arquitectura.<sup>55</sup>

### 8.3.1-Elementos verticales.

Se compone de tres niveles: la arquería, el triforio y el claristorio.

Los arcos son ojivales, propios de construcciones góticas, los cuales aportan mayor sensación de verticalidad y transmiten al suelo los empujes de las bóvedas. Los pilares entre arcos son compuestos, llevando haces de columnas adosadas con volutas de pequeñas dimensiones.

Por lo que respecta al triforio, está compuesto por arcos ojivales de menor dimensión y pilares simples.

### 8.3.2-Elementos horizontales.

Dichos elementos corresponden al pavimento y a la cubierta del espacio.

La pavimentación está compuesta por elementos cerámicos

<sup>54</sup> *Madonna in the church.* (2020). Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://es.thepvaartplace.net/999-madonna-in-the-church-jan-van-eyck-description-of-th.html>.

<sup>55</sup> *Virgen en la iglesia, Jan Van Eyck.* (2016). Consultado el 24 de agosto 2020, disponible en <https://arte.laguia2000.com/pintura/virgen-en-la-iglesia-jan-van-eyck-ii-parte>.

cuadrados de color tierra. Resulta realmente simple en comparación con la riqueza de otros pavimentos de la obra pictórica del artista. Esto puede deberse a querer dar una unidad cromática a los elementos arquitectónicos, para así destacar las figuras humanas y el crucifijo de Jesús.

Por lo que respecta a la cubrición, esta se compone por bóvedas de crucería cuatrimpartitas, con arcos fajones intermedios. Cabe mencionar que las uniones de los elementos curvos cuando convergen presentan tonalidades azules y rojas, con un rayado particular. La clave de la bóveda es representada mediante un punteado claro, lo cual podría reflejar que está cubierta por algún tipo de material reflectante.

### 7.3.3-Muros y vanos.

Los muros no presentan especial interés en esta obra, puesto que son los vanos los que cobran todo el protagonismo. Los ventanales del claristorio y los arcos ojivales se comentarán en el apartado 8.5, debido a su gran riqueza en cuanto a composición se refiere. El tercer tipo de vanos que se encuentran en la escena son los arcos de acceso del trascoro. Estos también son ojivales y presentan una ornamentación superior lobulada.

Las vidrieras que se ubican en el claristorio resultan peculiares, ya que no están conformadas por vitrales de colores brillantes, sino más bien por cristales poco saturados. Cabe destacar esto por el hecho de ser muy poco habitual en la época de Van Eyck, lo que lleva a pensar que dicho espacio puede venir de la propia imaginación del pintor.

### 7.3.4-Materiales, texturas y acabados.

Son dos los materiales principales: la piedra y el vidrio. El trancoro parece estar realizado en madera, y la ornamentación es generalmente metálica. Los ropajes de la Virgen están representados por tejidos aterciopelados con detalles dorados, al igual que su corona, la cual lleva incrustadas piedras preciosas.

El acabado de las superficies es el propio de cada material, protenciando sus cualidades.

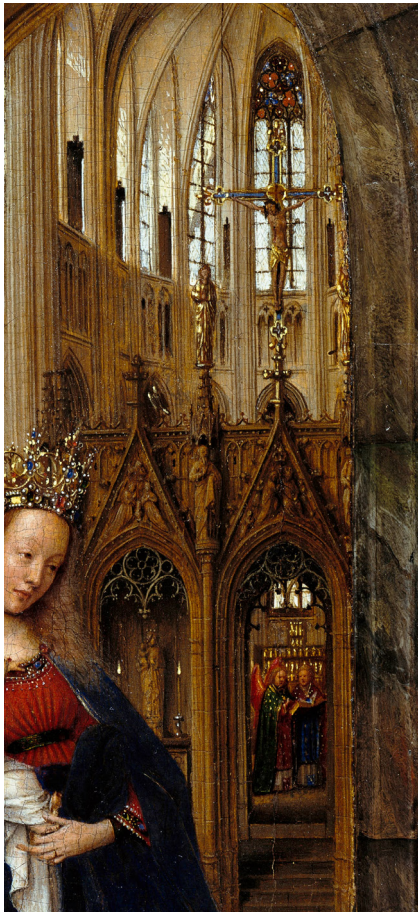


Fig. 85 Jan van Eyck: *La Virgen en una iglesia*, 1438-1440, Óleo sobre tabla, 31 x 14 cm, detalle trancoro.

#### 7.4-Perspectiva e iluminación.<sup>56</sup>

Estos son posiblemente los dos aspectos más importantes de toda la obra.

Por lo que respecta a la perspectiva, existe una evidente desproporción entre la figura de la Virgen y la arquitectura. El cuerpo se encuentra sobreescalado. Un indicador de ello es la cabeza de la Virgen, la cual se encuentra a la altura del triforio, en el arranque de las bóvedas. Esto es así por las influencias medievales del artista, las cuales se basan en perspectivas jerárquicas en las que los personajes más importantes son representados con mayor tamaño, independientemente de la distancia a la que se encuentren respecto al espectador. Este hecho resulta totalmente contrapuesto a obras italianas coetáneas, en las que el principal objetivo es la proporción y la perspectiva. En el caso de que se pudiera eliminar por un momento la figura de la Virgen, se podría observar cómo realmente la perspectiva de los elementos arquitectónicos es la correcta. Puede percibirse cómo resulta una perspectiva mucho más precisa que en las obras tempranas del pintor. Se trata de una perspectiva lineal, con la línea del horizonte algo inferior respecto a los ojos del observador. Las principales líneas de fuga convergen hasta la zona derecha del coro, punto enfatizado por las figuras que se encuentran leyendo un libro.



Fig. 86 Jan van Eyck: *La Virgen en una iglesia*, 1438-1440, Óleo sobre tabla, 31 x 14 cm, detalle arquería.

En cuanto a la iluminación, esta presenta una peculiaridad. La luz del exterior proviene de los vanos representados en el claristorio izquierdo, los cuales bañan los elementos con tonalidades cálidas. Sin embargo, en el suelo aparecen puntos de luz cuadrados, los cuales no parecen corresponderse con los vanos visibles. Parece ser que esa iluminación proviene de otra fuente no visible. Hay autores que sostienen que dicha fuente es la representación de Dios que realiza el artista.

Cabe destacar también la calidad de los efectos de la luz sobre las diferentes superficies materiales. Un claro ejemplo de ello es la luz que proviene de los ventanales del claristorio derecho, la cual refleja de forma nacarada en la piedra de las

<sup>56</sup> *Virgen en una iglesia* | arthistoria.com. Arthistoria.com. (2017). Consultado del 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.arthistoria.com/es/obra/virgen-en-una-iglesia>.

jambas. También resultan de especial interés los reflejos de la luz sobre los metales, tanto en la corona de la Virgen como en la ornamentación del trascoro, en concreto en la cruz de Cristo.

### **7.5-Decoración y mobiliario.**

La decoración se basa esencialmente en las vidrieras y los detalles de los elementos verticales.

Respecto al primero de ellos, pueden encontrarse dos tipos de vidrieras. Las primeras son las que se ubican en el claristorio, las cuales son menos saturadas y con una mayor sencillez. La segunda -solo hay una- es la que se ubica en la zona más profunda de la escena, justo en el altar. Estas están formadas por vitrales rojos y azules con motivos florales.

A nivel de elementos verticales destacan las esculturas de las hornacinas, que en relación a las cuales Erwin Panofsky comenta que posiblemente la figura de la Virgen con Jesús sean hornacinas que han cobrado vida.<sup>57</sup>

También destaca la ornamentación del trascoro, la cual se compone de relieves sobre la vida de María, como por ejemplo escenas de la Anunciación o de la Virgen con el Niño. Otras decoraciones que resaltan son el crucifijo de la zona del coro, realizado en metal con piedras preciosas y oro.

### **7.6-Paisaje.**

En esta obra no queda representado el paisaje.

### **7.7-Realidad/Irrealidad.**

Tal y como ocurre en otras obras, no existe ningún espacio representado absolutamente real. En este caso, la arquitectura gótica es el escenario principal, algo que aporta cierta tangibilidad.

Analizando lo diferentes elementos arquitectónicos y comparándolos con los referentes religiosos góticos comentados anteriormente pueden observarse similitudes. El ejemplo que presenta más coincidencias, a nivel general, es el de la basílica de Saint Denis, en Francia. Los arcos ojivales, los pilares compuestos y los tres niveles de altura son realmente parecidos. Bien es cierto que hay diferencias, como por ejemplo en la cantidad de haces de columnas adosadas en los pilares de la obra, los cuales superan en número al de la basílica. En

<sup>57</sup> Panofsky, E. (2016). *Los primitivos...*, pp. 138-141.

esta la zona del triforio es algo más compleja, ya que los huecos presentan una decoración formada por trilóbulos. En las ventanas que forman el claristorio también existen diferencias, aunque si se comparan con los ventanales de la catedral de San Miguel y Santa Gúdula de Bruselas puede observarse un cierto parecido. Tanto en un caso como en otro están constituidas por vitrales coloridos, sin embargo en la obra resultan por lo general mucho más sencillos. También cabe mencionar una curiosa similitud con la catedral de San Salvador en Brujas. En ambos espacios aparecen los segmentos de los nervios que convergen en el centro de la bóveda coloreados, y en los dos casos con tonalidades similares.

Por otro lado, cabe mencionar que el estilo gótico es potenciado mediante la jerarquía de los elementos humanos, algo muy característico de las pinturas góticas. Por lo general, el artista a través de su detallismo y minuciosidad consigue aportar realidad incluso a elementos que el propio observador sabe en su conciencia que son irreales.

### **7.8-Aspiraciones en el cuadro del artista.**

Resulta complicado saber con certeza la aspiración final del artista en esta obra, puesto que la segunda parte del díptico y su contenido resulta desconocida. Lo que sí se puede intuir es el objetivo de lo que existe en la actualidad. En este caso, Van Eyck quiere representar la cercanía de la Virgen con el Niño, pero a la vez dando signos de su divinidad. Es por ello que es representada en un espacio tangible, pero con ambas figuras sobreescaladas, sugiriendo esa dualidad.

A su vez, Van Eyck quiere dejar constancia de la calidad de su técnica a través del espacio arquitectónico. El artista dedica gran parte del esfuerzo a representar minuciosamente cada detalle que permita al observador adentrarse en la escena. Los reflejos de luz sobre los materiales, las irregularidades en las texturas, la decoración y los recursos empleados en torno a la perspectiva son solo algunos ejemplos con los que se consiguen estos propósitos.



8. CASO DE ESTUDIO  
***La Anunciación.***



Fig. 86 Jan van Eyck: *La Anunciación*, 1435, Óleo sobre tela, 93 x 37 cm.

### 8.1-Contexto.<sup>58</sup>

La siguiente obra está realizada en el año 1434. Se emplea la técnica de óleo sobre tela, y en la actualidad se encuentra expuesta en la National Gallery de Washington.

La pieza es un encargo del rey Felipe III de España, con el objetivo de ser un presente para el hospital de Dijon.

La tabla consiste en el ala izquierda de un tríptico que en la actualidad ha desaparecido. Se ha llegado a dicha conclusión por ser un formato extremadamente vertical y la posición de los personajes. Estos se encuentran actuando hacia la derecha, por lo que es válido pensar que el motivo principal del tríptico se encontraba en dicho lado, barajando como principales opciones una escena de la *Natividad* o de la *Adoración de los Reyes Magos*.

### 8.2-Descripción general.

La pintura representa la Anunciación o el momento en el que el arcángel Gabriel anuncia a la Virgen María que próximamente dará luz a su hijo Jesús. Pueden leerse las letras doradas de la inscripción del ángel: "AVE GRA. PIENA"- por Ave María, gratia plena- y la respuesta de la Virgen: "ECCE ANCILLA DOMINI". En la ventana izquierda se observan siete rayos que se dirigen hacia María. Estos simbolizan los regalos del Espíritu Santo, liderados por la paloma.

La escena recuerda al Templo de Jerusalén, lugar donde se sostenía en la Edad Media que la Virgen trabajaba bordando. Además, el cuadro parece inspirado en la "Missa Aurea", una representación teatral de escenas sagradas acompañadas con música, algo muy popular en las iglesias de Flandes del siglo XIV.

Por lo que respecta a la figura de la Virgen, esta tiene rasgos que, según autores, recuerdan a los propios de Isabel de Portugal, esposa del Duque de Borgoña. El ángel, vestido con ropajes brocados y con piedras preciosas, alza la mano hacia el cielo indicando la misión divina que le corresponde realizar.

En cuanto al espacio, este presenta una particularidad. En él, la Virgen aparece estudiando un libro, una representación

58 Audioguía NATIONAL GALLERY WASHINGTON - Anunciación Jan Van Eyck (ES). MyWoWo. (2020). Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://mywowo.net/es/estados-unidos/washington/national-gallery/anunciacion-jan-van-eyck>.

tradicional que generalmente se realiza en habitáculos de menores dimensiones. Sin embargo, Van Eyck opta por plasmarlo en un edificio que, como se ha comentado anteriormente, representa el Templo de Jerusalén. Resulta curioso el tipo de espacio. Van Eyck generalmente decide representar edificaciones góticas, pero en este caso la arquitectura que se observa es románica. Esto corresponde a un simbolismo, ya que el románico se utiliza generalmente para identificar al Antiguo Testamento por lo que, a través de la arquitectura, puede observarse cómo la escena representada es un tránsito del Antiguo al Nuevo Testamento.

En cuanto a la posición en sí de los personajes respecto al edificio, cabe destacar que no queda representada la zona del altar ni la zona de acceso. Sin embargo, se observa como una nave secundaria recorre perimetralmente, a modo de corredor, la nave en la que se encuentran ambas figuras. Atendiendo a la forma en planta de un templo románico, este punto en concreto podría corresponderse a una de las alas del transepto, por lo que la Virgen y el arcángel estarían ubicados en una zona cercana al crucero.

### 8.3-Arquitectura.<sup>59</sup>

#### 8.3.1-Elementos verticales.

El templo está conformado por tres niveles: la arquería, el triforio y los ventanales.

Los arcos son ligeramente apuntados, lo que parece ser una transición del arco de medio punto. La altura es mucho superior que la anchura, lo que da una percepción de alargamiento notable. Por lo que respecta a los pilares, estos recuerdan a otras obras como *La Madonna Rolin* o *La Virgen del canónigo Van der Paele*. Los capiteles recuerdan, nuevamente, al restilo romano a través de su ornamentación. Además, hay una clara influencia en la arquitectura islámica, visible a través de la variación cromática del material que los conforma.

Estos dos recursos son llevados, también, a las columnas de

---

59 *Anunciación* | arthistoria.com. Arthistoria.com. (2017). Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.arthistoria.com/es/obra/anunciaci%C3%B3n-28>.



Fig. 87 Piezas de cerámica ecástica.

menor dimensión que forman el triforio.

Respecto al nivel de ventanales, estos son vanos de medio punto, y presentan dos tipos de vidrieras que se comentarán posteriormente. En cuanto a las ventanas de planta baja, al igual que la arquería, resultan ligeramente apuntadas.

### 8.3.2-Elementos horizontales.

Este es posiblemente el apartado más importante respecto a esta obra. El pavimento, que se asemeja en técnica a piezas de cerámica ecástica, lleva representadas diferentes escenas del Antiguo Testamento, todas ellas relacionadas con la Pasión de Cristo -Fig 84-. Por ejemplo, puede observarse la victoria de David sobre Goliat, anticipando la victoria de Jesús sobre el Mal. Otro ejemplo es el de Sansón derribando el templo de los filisteos, haciendo referencia a la Crucifixión y al Juicio Final.

Existen numerosos ejemplos, todos ellos analizados y esquematizados por Erwin Panofsky, el cual es el primer historiador en desarrollar una simbología astrológica en las losas redondeadas.<sup>60</sup>

Por lo que respecta a la cubierta, esta es plana y de madera, algo habitual en edificios religiosos románicos. Esto es más popular en el primer arte románico del norte, el cual emplea esta técnica para resolver las complicaciones del alzado de los edificios.

### 8.3.3-Muros y vanos.

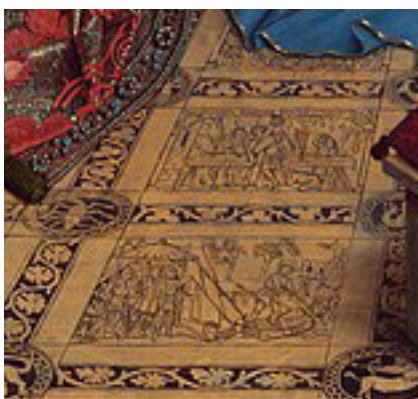


Fig. 88 Jan van Eyck: *La Anunciación*, 1435, Óleo sobre tela, 93 x 37 cm, detalle pavimento

En lo que respecta a los vanos, pueden encontrarse los arcos y los triforios, comentados anteriormente, y los ventanales, donde cabe hacer hincapié en los tipos de vidrieras. En primer lugar, se encuentran los vanos de planta baja ligeramente apuntados, los cuales presentan un cierre formado por cibas incoloras. Este tipo de ventanales ya han sido utilizados en otras obras a lo largo de la trayectoria de Van Eyck, como por ejemplo en *La Madonna Rolin* o *La Virgen del canónigo Van der Paele*.

60 Hand, J., & Wolf, M. (1986). *Early Netherlandish Painting* (pp. 80-81). Galería Nacional de Arte, Washington/Cambridge UP.

En segundo lugar, se encuentra la vidriera única en la zona superior del mismo muro. En ella queda representada la figura de Jehovah, en la que destaca la riqueza y minuciosidad de los detalles. Esta composición formada por tres ventanas simples junto a otra mucho más destacable sugiera un simbolismo con la Trinidad. Por último, se encuentran los ventanales laterales, mucho más sencillos, que recuerdan en gran medida a la técnica empleada en *La Virgen en una iglesia*. En cuanto a los muros, estos son de especial interés por las pinturas murales. La derecha de ellas es una representación de Moisés con los diez Mandamientos.

#### 8.3.4-Materiales, texturas y acabados.

Son varios los materiales que destacan. En primer lugar, la cerámica del pavimento que, como se ha mencionado anteriormente, parece estar realizado mediante piezas de cerámica encáustica, las cuales presentan piezas con ranuras rellenas de arcillas de diversos tonos. Por otro lado destacan los materiales pétreos, en concreto el mármol coloreado que constituye los pilares de las arcadas. Este tipo de material es poco frecuente de emplear en el lugar de origen de Van Eyck, por lo que se intuye que lo incorpora en sus pinturas a raíz de la experiencias vividas en sus viajes.

Por otro lado cabe destacar el vidrio, ya que Van Eyck es un experto en su representación. En concreto cabe mencionar las cibas, elemento que emplea frecuentemente en sus pinturas y los vitrales del ventanal del muro del fondo, con un profundo detallismo.

Por último, la madera cobra especial protagonismo en esta pintura, puesto que destaca sobre el resto de las obras de Van Eyck por su escasez de uso. Esta es visible en la cubierta, la cual está formada por tablillas, entre las cuales el artista ha decido dejar varios espacios como seña del paso del tiempo.

#### 8.4-Perspectiva e iluminación.<sup>61</sup>

Van Eyck utiliza esta obra como material de experimenta-

---

61 Cerra, A. (2016). *Anunciación de Van Eyck*. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://arte.laguia2000.com/pintura/anunciacion-de-van-eyck>.



ción, en la cual decide ensayar la perspectiva lineal, en concreto la profundidad a través de los puntos de fuga. Por lo general, en pinturas de estas características y de esta época se emplean dos líneas diagonales que convergen en un foco, más o menos central en la escena. Sin embargo, aquí solo existe una diagonal debido a que uno de los laterales queda oculto. Este es el mismo caso que ocurre en *La Virgen en una iglesia*.

En relación a esta, sucede lo mismo con las figuras. Ambos personajes no se corresponden a la escala real del espacio, sino que se han representado a una escala mayor. Por tanto, Van Eyck vuelve a jerarquizar por la importancia y significado de los elementos, no según la profundidad a la que los objetos se ubican. Esto es una prueba de que Van Eyck, en ciertos aspectos, no alcanza algunos rasgos característicos del Renacimiento italiano, ya que los pintores que pertenecen a este periodo priman la armonía y las proporciones sobre cualquier simbolismo.

### **8.5-Decoración y mobiliario.**

La decoración en esta obra se basa esencialmente en los detalles del propio pavimento y en las pinturas murales, ambos comentados anteriormente. Cabe mencionar la calidad de los ropajes de ambas figuras. En el caso de la Virgen, esta sigue un estilo típico flamenco: vestido pesado con cintura alta, dejando entrever un vientre abombado. En cuanto al arcángel, sus ropajes se presentan lujosos, con bordados y piedras preciosas, los cuales recuerdan al *Políptico de Gante*.

También se encuentran, enfrente de la Virgen, dos elementos de especial significado. En primer lugar los lirios, los cuales simbolizan generalmente la pureza de María. En segundo lugar aparece un taburete que representa el “trono vacío”, algo muy frecuente en el arte bizantino.

### **8.6-Paisaje.**

En esta obra no queda representado el paisaje.

### **8.7-Realidad/Irrealidad.**

Tal y como ocurre en otras obras, no existe ningún espacio representado absolutamente real. En este caso, prima la arquitectura románica sobre la gótica, algo poco frecuente en Van Eyck, pero la irrealidad en la jerarquía de los elementos

humanos denota una fuerte influencia de este estilo. Por lo general, el artista a través de su detallismo y minuciosidad consigue aportar realidad incluso a elementos que el propio observador sabe en su conciencia que son irreales.

En el caso de la arquitectura, se trata de un espacio que difícilmente se puede comparar con los referentes anteriormente analizados. A nivel de planta, la representación no es lo suficientemente global como para poder saber la estructura general del conjunto. Sí puede verse una cierta similitud en la cubierta respecto a la iglesia de Santa Gertrudis de Nivelles, comentada anteriormente, ya que hay en los dos espacios un alfarje de vigas planas de madera. Sin embargo, la escena no es lo suficientemente parecida como para identificarla con el referente, debido a que también tiene elementos romanos y góticos que generan un espacio ficticio lleno de simbolismo.

### **8.8-Aspiraciones en el cuadro del artista.**

Como se ha mencionado en apartados anteriores, son dos las principales aspiraciones del artista en esta obra. En primer lugar, la representación de una escena: la anunciación del arcángel Gabriel a la Virgen de que próximamente dará a luz. Para ello, no utiliza únicamente como recurso los gestos de ambas figuras, sino también la propia arquitectura, sugiriendo el cambio del Antiguo al Nuevo Testamento y a través de la simbología de los elementos decorativos.

Por otro lado, hay una segunda aspiración, que es la experimentación en torno a la perspectiva a través de los elementos que aportan profundidad, generando una única diagonal que marca la jerarquía de los elementos arquitectónicos.

## 9. CASO DE ESTUDIO

### *Matrimonio Arnolfini.*<sup>62</sup>



Fig. 89 Jan van Eyck: *El matrimonio Arnolfini*, 1434, Óleo sobre tabla, 82 x 60 cm.

#### **9.1-Contexto.**

Esta tabla, pintada en 1434, supone una de las obras de arte de mayor importancia, por el hecho de ser uno de los primeros retratos no hagiográficos dentro de la temática costumbrista. La técnica empleada es óleo sobre tabla, de un profundo realismo y simbolismo.

<sup>62</sup> Villena, C. (2019). *El matrimonio Arnolfini. La clave iconográfica*. Investigart. Consultado el 24 de agosto 2020, disponible en <https://www.investigart.com/2019/12/10/el-matrimonio-arnolfini-la-clave-iconografica/>.

Como se ha comentado en anteriores ocasiones, Van Eyck es pintor de cámara de Felipe El Bueno. Este dato ayuda a entender el por qué del retrato de Giovanni Arnolfini, una personalidad de gran importancia dentro del mundo de los negocios en el entorno del monarca y de su esposa Giovanna Cenami, de raíces italianas. Ambos prosperaron en Brujas entre los años 1420 y 1472

### **9.2-Descripción general.**

En la actualidad se tienen dudas sobre qué se representa en la obra exactamente. Por un lado, hay una teoría que ha sido la principal durante mucho tiempo, que es la de Erwin Panofsky<sup>58</sup>. Esta sostiene que la escena corresponde a una ceremonia matrimonial íntima, en la que el pintor es el testigo. Por otro lado, se piensa que esa teoría es insostenible por no tener suficientes pruebas, y que simplemente es un retrato del matrimonio en un entorno doméstico, simbolizando una posible natalidad. En cualquier caso, la carga simbólica que presenta dicha obra es indiscutible, pudiendo hacer una lectura iconográfica de gran valor.

Por lo que respecta a la escena, esta se desarrolla en una alcoba típicamente flamenca. El espacio presenta simplicidad, con el foco de luz proveniente de la ventana izquierda y con el mobiliario dispuesto de forma muy espontánea, algo que se comentará en posteriores apartados.

Si comparamos este dormitorio con las características de la arquitectura doméstica comentadas en el apartado 5.4, se trata de una habitación de planta seguramente rectangular, que se situaría en la planta superior. Es un dormitorio de clase media-alta, por el hecho de tener una cama cubierta de telas, algo que solo ocurre en las familias adineradas, como se ha comentado anteriormente. También hay otros elementos que dejan ver la riqueza del matrimonio, los cuales serán explicados en futuros apartados. Por otro lado, se intuye gracias al reflejo del espejo que el acceso principal se encuentra justo en la pared del fondo, por lo que seguramente detrás de la puerta se ubique el pasillo con la comunicación vertical que lleva a la planta baja.



### 9.3-Arquitectura.

#### 9.3.1-Elementos verticales.

En esta pintura hay un elemento que vale la pena destacar: el ventanal. A través de él pueden observarse pequeños detalles que hablan sobre la arquitectura doméstica de Brujas en el siglo XV. Es una ventana de grandes dimensiones y con un antepecho. Presenta una tipología de guillotina y su estructura principal está realizada en madera. Sin embargo, tanto el mainel como el travesaño horizontal están realizados en piedra y adosados a la fachada de ladrillo. Para el control solar se dispone una subestructura practicable de madera, conformada por seis divisiones.

En la zona exterior a la ventana puede observarse un pequeño parapeto realizado en forja, que recuerda en sus motivos al estilo gótico, ya que puede percibirse unos pequeños lóbulos entre las varillas.

Los paneles superiores de la ventana están constituidos por cibas incoloras alternadas por vitrales de colores, un recurso realmente habitual en la obra pictórica de Van Eyck, como se ha comentado en anteriores ocasiones.

#### 9.3.2-Elementos horizontales.

En este caso, el pavimento está realizado con un entarimado de madera, el cual resulta curioso por no estar compuesto por piezas a tresbolillo.

En cuanto al cierre, está constituido en madera y formado por un alfarje plano de vigas que convergen hacia el espectador. Destaca por su sencillez y por su carácter doméstico.

#### 9.3.3-Muros y vanos.

El vano único que está presente en la obra ha sido comentado en apartados anteriores, pero cabe destacar ciertos detalles de los muros.

La fachada en sí, como puede observarse desde el lado exterior de la ventana, está fabricada en ladrillo, el material más habitual para la construcción de viviendas en la Brujas del siglo XV. En la cara interior de la fachada se encuentra un

guarnecido, el cual presenta varias marcas de desgaste por el tiempo. En primer lugar pueden encontrarse varias rozaduras en el antepecho de la ventana y, por otro lado, pueden observarse manchas de moho por condensación de la humedad en la esquina superior izquierda de la pintura. Esto es realmente habitual en dichas viviendas, ya que se da la circunstancia de ser un territorio con abundantes precipitaciones y, además, de construir con sistemas muy permeables y con grandes vías de filtración.

#### 9.3.4-Materiales, texturas y acabados.

Son tres los materiales que destacan: el ladrillo, la madera y los tejidos.

En lo que respecta al ladrillo, este se ubica en la fachada exterior, tal y como se ha comentado anteriormente. La madera es el material que aporta una mayor sensación de cotidianidad, la cual se encuentra en el pavimento, el forjado y en el mobiliario. En cuanto a los tejidos, de gran riqueza, se encuentran en la ropa de cama, en el asiento ubicado en la pared más alejada del observador y en la alfombra. Cabe mencionar que dichos tejidos son esencialmente rojos, a excepción de la alfombra, la cual está formada por motivos geométricos de colores cálidos que recuerdan a las típicas y lujosas alfombras islámicas.

Por último, pueden encontrarse puntualmente otros materiales, como por ejemplo el bronce de la rica lámpara arriba del matrimonio.

#### **9.4-Perspectiva e iluminación.**

La perspectiva es lineal y esta se potencia a través de diferentes elementos. En primer lugar, gracias a la escala de los personajes y su disposición en escorzo, que ayudan al espectador a recrear el espacio mentalmente. En este caso, al contrario que en muchas obras de Van Eyck, las figuras sí tienen la escala correcta. Las sandalias están ubicadas en un primer plano a la izquierda, aproximadamente a la misma altura que el perro, la primera figura de referencia. Estos son continuados por el matrimonio. La mujer, con sus ropajes, también potencia la profundidad. Por último, el banco con el resto de mobiliario al fondo, con un tamaño mucho menor.

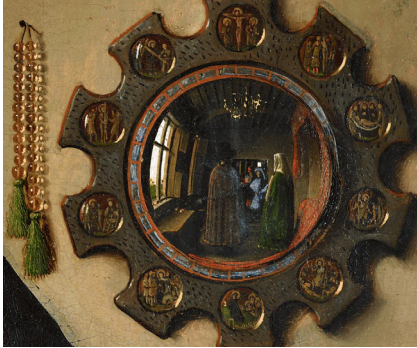


Fig. 90 Jan van Eyck: *El matrimonio Arnolfini*, 1434, Óleo sobre tabla, 82 x 60 cm., detalle espejo.



Fig. 91 Jan van Eyck: *El matrimonio Arnolfini*, 1434, Óleo sobre tabla, 82 x 60 cm., detalle cabecera.



Fig. 92 Jan van Eyck: *El matrimonio Arnolfini*, 1434, Óleo sobre tabla, 82 x 60 cm., detalle ventana.

Otro elemento que ayuda a la perspectiva es el suelo, ya que las juntas de las piezas que lo conforman convergen hacia un punto del fondo. Se intuye que el punto de fuga se ubica en un punto central del cuadro, aproximadamente en la mitad más baja de la pintura.

Por otro lado, el recurso del espejo es realmente importante en cuanto a profundidad se refiere, ya que a través de su reflejo el espectador puede hacerse una idea de las dimensiones de la alcoba.

En lo que respecta a la iluminación, esta no se distribuye homogéneamente, sino que hay zonas donde existen puntos de mayor luz que contrastan con zonas de la pintura mucho más oscuras. Así, por ejemplo, tomando como foco de luz principal la ventana izquierda, se ilumina toda el área posterior de la sala. Se entiende además que existe otra ventana no visible en la estancia, totalmente necesaria para poder iluminar el rostro de los personajes. Estos dos focos generan también las sombras, principalmente en la cama -sombra proyectada por los ropajes de la mujer- y la zona del suelo que rodea al hombre.

### 9.5-Decoración y mobiliario.

Posiblemente la riqueza del espacio se deba en gran medida al cuidado que el artista pone en la decoración y mobiliario. En primer lugar destaca el candelabro de bronce con un único cirio encendido. Erwin Panofsky<sup>58</sup> sostiene que esto es motivo de la celebración del matrimonio en secreto. A su vez, la lámpara sirve como elemento separador, generando dos mitades en el cuadro de forma espontánea, cada una de ellas representada por cada uno de los personajes.

Otro elemento de gran importancia es el espejo de madera convexo que se ubica en la pared del fondo. Este presenta un perímetro formado por diez escenas de la Pasión de Cristo y, a su vez, sirve para observar a través de su reflejo el lado oculto del dormitorio. Al lado del espejo hay un rosario transparente, simbolizando el rezo.

Por otro lado se encuentra la cama, la cual está vestida con ropa típica del siglo XV. Esta es empleada para mantener el calor al dormir, ya que los espacios suelen tener muy poca inercia térmica y aislamiento. Sobre el dosel de dicha cama puede observarse una estatua de Santa Margarita tallada en

madera, la cual es la protectora de las mujeres que va a dar a luz. Sobre el mismo dosel también hay una pequeña escoba.

Respecto a la zona de la ventana, pueden observarse dos naranjas, las cuales son frutas exóticas que se relacionan con la bonanza económica, así como con el Paraíso.

En cuanto a ese bienestar económico también se hace referencia a través de la alfombra, mostrando lujosidad y una posición acomodada. Como elemento secundario se encuentra el banco cubierto con un tejido rojo al fondo, elemento empleado para acotar el espacio y ayudar a generar una mayor profundidad. Los zuecos, ubicados en un primer plano, reflejan la domesticidad y la importancia del hogar.

Cabe destacar, además, la austeridad en lo que respecta a la decoración. Independientemente del mobiliario únicamente existe una inscripción en la pared del fondo sobre el espejo, que indica *Johannes van Eyck fuit hic*, es decir, "Jan van Eyck estuvo aquí"

### **9.6-Paisaje.**

En esta obra no queda representado el paisaje.

### **9.7-Realidad/Irrealidad.**

En este caso, diferenciándose del resto de obras de la trayectoria de Van Eyck, el espacio sí se presenta como real, incluso podría decirse que es uno de los principales objetivos del artista. La disposición del mobiliario, la naturalidad de los personajes, la aparición del animal, la atmósfera que aporta la luz proveniente de la ventana abierta a la ciudad; todo ello crea un desorden ordenado propio de un dormitorio de la época.

### **9.8-Aspiraciones en el cuadro del artista.**

Existen dos aspiraciones principales. En primer lugar, retratar al matrimonio Arnolfini en un entorno cotidiano, doméstico y haciendo referencia a la bonanza económica, así como a la posible creación de una familia, a través del simbolismo que se observa con el vientre abombado de ella. En segundo lugar, para potenciar este primer objetivo es necesario aportar realismo a la escena, lo cual se consigue gracias a un correcto uso de la perspectiva y de la minuciosidad de los detalles.



## 10. CONCLUSIONES

Siento que al culminar este trabajo tengo una visión mucho más completa y mejor estructurada de todo lo tratado en torno al contexto del artista durante el siglo XV. Antes de realizar este trabajo únicamente conocía dicha época en marco italiano, pero nunca había considerado la idea de que, coetáneamente, se estaba dando un “renacer”, muy distinto, pero al fin y al cabo un “renacer” de las artes, y no sabía que gran parte de ello se debió a Van Eyck. Tras finalizar el trabajo soy consciente de haber elegido el tema de forma superficial. Él es un artista que me interesó desde el primer día que estudié una obra suya, pero nunca había sido consciente de la complejidad y profundidad de su vida y de cómo ha impactado en artistas venideros.

La curiosidad e interés por el progreso en cuanto al arte es algo que no siempre era usual, sobre todo en el contexto del artista. Generalmente aquellas personas que se dedicaban a ello era debido a una tradición familiar, que iniciaban desde la niñez en talleres con gran rigidez en cuanto a metodología se refiere. Es por ello que tiene tanto mérito la obra pictórica de Van Eyck. A lo largo de sus etapas puede verse cómo debió ser un alumno ejemplar, haciendo caso a sus superiores y siendo constante, minucioso y dedicado, pero la clave es que decidió no quedarse en lo que muchos otros aspiraban. Se dieron una serie de circunstancias que consiguieron hacer a Van Eyck el artista que hoy se estudia. Esas circunstancias son, esencialmente, su afán por el progreso y mentalidad abierta.

A la primera de ellas hago referencia en cuando a la búsqueda de la perfección. Esa perfección la intenta llevar a cabo en generar una aparente realidad para el observador, basada en la calidad de los detalles, la iluminación y la perspectiva. Estudia desde su juventud otras culturas para finalmente condensarlo todo en sus obras. Cuando Van Eyck presenta obras como, por ejemplo, el Políptico de Gante, los espectadores quedan maravillados al ver elementos de una forma tal que parezca que es la primera vez que los ven. El reflejo de las piedras preciosas, los efectos de la luz sobre el suelo, la minuciosidad del esmaltado en los pavimentos, la calidad de la piel; todo ello tiene el sello Van Eyck. Además de ello, puede

percibirse a lo largo de su obra cómo tiene una especial sensibilidad hacia la arquitectura. En la gran mayoría de sus pinturas predomina un estilo gótico, puesto que es la tendencia de su lugar de origen, lo que él vive desde que es pequeño. Sin embargo, hay en obras puntuales, como es el caso de *La Madonna Rolin*, donde hay ciertos elementos arquitectónicos que dejan a los espectadores perplejos y, en muchos casos, sin terminar de entender qué es lo que están observando. De hecho hay artistas que años después aplican en sus obras algunas estrategias de Van Eyck y, cuando llegan a ciertos elementos arquitectónicos, intentan hacer una especie de *collage* con tendencias góticas, porque no han comprendido el espacio que representó Van Eyck. Esto se debe a que el artista realiza unas combinaciones de estilos arquitectónicos muy diferentes pero que, aplicando su inconfundible realismo, da a entender que son espacios que perfectamente cualquier observador podría cruzarse alguna vez.

Se observa en Van Eyck una atracción por la arquitectura romana y por el arte andalusí. En lo que respecta a la primera de ellas, es a causa de su estudio por las tendencias y objetivos que se están llevando a cabo en tierras italianas, algo que, pese a no llegar de la misma forma a su lugar de origen, genera en él una influencia indiscutible.

En cuanto a su segunda atracción, esta surge a raíz del impacto que ocasionó en él su viaje a la Península Ibérica, con el que quedó maravillado por elementos como la geometría, la vegetación, los juegos del agua o los espacios abiertos al exterior, algo que el resto de pintores nunca de había visto, a no ser que hubieran visitado esos lugares.

Haber descubierto la complejidad de la obra pictórica del artista me ha hecho disfrutar aún más del proceso de la realización de este trabajo, y creo que no hay mejor frase que la que formuló Erwin Panofsky con su tesis sobre *La Madonna Rolin* para condensar y entender la obra pictórica de Van Eyck.

“Su vista es simultáneamente un microscopio y un telescopio”<sup>63</sup>

---

63 Panofsky, E, 2016. *Los primitivos...* (pp.138- 141 y 179-194.

## 11. CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Portada. Elaboración propia.

Figura 01\_ Jan van Eyck: *La Anunciación*, 1435, (óleo sobre tela, 93 x 37 cm), recuperado de: painting-planet.com

Figura 02\_ *Map of the Carolingian Empire in 843*, recuperado de: coctelmarx.blogspot.com

Figura 03\_ *El Ducado y el Condado de Borgoña del siglo XIV*, recuperado de: wikimedia.org

Figura 04\_ *El estado borgoñón de Felipe III el Bueno en 1465-1477*, recuperado de: wikimedia.org

Figura 05\_ Giotto: *Llanto sobre el cuerpo de Cristo* (ángel), recuperado de: historiadelarte.us

Figura 06\_ Anónimo: *San Bernardo de Claraval*, Siglo XIII, (miniatura de manuscrito), recuperado de: wikimedia.org

Figura 07\_ Anónimo: *Retrato de Guidoriccio da Fogliano*, h. 1328, (fresco), recuperado de: wikimedia.org

Figura 08\_ Desconocido: *Cantigas de Alfonso X El Sabio*, 1270-1282, (miniatura 36), recuperado de: cantigas.webcindario.com

Figura 09\_ Hermanos Limbourg: *Las Muy Ricas Horas*, 1410-1440, (pintura al temple y papel vitela, 29 x 21 cm), recuperado de: domainedechantilly.com

Figura 10\_ Girault de Prangey, *Detalle de mocárabe*, 1842, (lámina), recuperado de: researchgate.net

Figura 11\_ Paolo Gallo, *Arcadas de la mezquita de Córdoba* (fotografía), recuperado de: mymodernmet.com

Figura 12\_ *Pilares románicos cruciformes*, recuperado de: artifexbalear.org

Figura 13\_ Julio Donón, *Planta de la Catedral de Santiago*, 1909, (ilustración), recuperado de: arquivoltas.com

Figura 14\_ Louis Guilbert, *Ábside de San Marcial de Limoges*, 1902, (ilustración), recuperado de: scalar.usc.edu

Figura 15\_ *Fachada sur de la Catedral de Chartres*, (ilustración), recuperado de: delprimeralseptimoarte.blogspot.com

Figura 16\_ *Cristo como Pantocrator*, Siglo VI, (mosaico bizantino), recuperado de: historiadelartelaensenanza.blogspot.com

Figura 17\_ Piero della Francesca: *La Ciudad Ideal*, 1480-1490, (témpera sobre tabla, 239,5 x 67,5 cm), recuperado de: cienciasfera.com

Figura 18\_ Masaccio: *El Tributo*, 1424-1427, (fresco, 255 x 598 cm), recuperado de: leibersblues.com

Figura 19\_ Piero della Francesca: *La flagelación de Cristo*, posterior a 1444, (oleo y temple sobre tabla, 59 x 82 cm), recuperado de: lacamaradelarte.com

Figura 20\_ Martin Kempt: *La demostración de la perspectiva lineal*, recuperado de: *La ciencia del arte*

Figura 21\_ *Iglesia Santa Gertrudis de Nivelles*, 992-1046, (vista exterior), recuperado de: icomos.org

Figura 22\_ *Iglesia Santa Gertrudis de Nivelles*, 992-1046, (planta), recuperado de: icomos.org

Figura 23\_ *Iglesia Santa Gertrudis de Nivelles*, 992-1046, (interior), recuperado de: icomos.org

Figura 24\_ *Basílica de San Servacio de Maastricht*, ?-1180, (planta) recuperado de: [es.sacredsites.com](http://es.sacredsites.com)

Figura 25\_ *Basílica de San Servacio de Maastricht*, ?-1180, (planta) recuperado de: [es.sacredsites.com](http://es.sacredsites.com)

Figura 26\_ *Basílica de San Servacio de Maastricht*, ?-1180, (interior) recuperado de: [es.sacredsites.com](http://es.sacredsites.com)

Figura 27\_ *Basílica de Nuestra Señora de Maastricht*, ca. 1000, (exterior), recuperado de: [sterre-der-zee.nl](http://sterre-der-zee.nl)

Figura 28\_ *Basílica de Nuestra Señora de Maastricht*, ca. 1000, (planta), recuperado de: [sterre-der-zee.nl](http://sterre-der-zee.nl)

Figura 29\_ *Basílica de Nuestra Señora de Maastricht*, ca. 1000, (interior), recuperado de: [sterre-der-zee.nl](http://sterre-der-zee.nl)

Figura 30\_ *Catedral de Santa María de Tournai*, ca. 1009, recuperado de: [whc.unesco.org](http://whc.unesco.org)

Figura 31\_ *Catedral de San Miguel y Santa Gúdula de Bruselas*, 1216-1519, (fachada desde el mercado), recuperado de: [brusselspictures.com](http://brusselspictures.com)

Figura 32\_ *Catedral de San Miguel y Santa Gúdula de Bruselas*, 1216-1519, (planta), recuperado de: [brusselspictures.com](http://brusselspictures.com)

Figura 33\_ *Catedral de San Miguel y Santa Gúdula de Bruselas*, 1216-1519, (interior), recuperado de: [brusselspictures.com](http://brusselspictures.com)

Figura 34\_ *Catedral de San Salvador de Brujas*, 646- siglo XV, (torre restaurada), recuperado de: [fotoescapada.com](http://fotoescapada.com)

Figura 35\_ *Catedral de San Salvador de Brujas*, 646- siglo XV, (interior), recuperado de: [fotoescapada.com](http://fotoescapada.com)

Figura 36\_ *Iglesia de San Nicolás de Gante*, siglo XIII-XV, (exterior), recuperado de: [es.wikipedia.org](http://es.wikipedia.org)

Figura 37\_ *Iglesia de San Nicolás de Gante*, siglo XIII-XV, (vista del interior), recuperado de: [es.wikipedia.org](http://es.wikipedia.org)

Figura 38\_ *Catedral de Amberes*, 1352-1521, (ilustración del exterior), recuperado de: [gotik-romanik.de](http://gotik-romanik.de)

Figura 39\_ *Catedral de Amberes*, 1352-1521, (planta), recuperado de: [gotik-romanik.de](http://gotik-romanik.de)

Figura 40\_ *Catedral de Amberes*, 1352-1521, (interior), recuperado de: [gotik-romanik.de](http://gotik-romanik.de)

Figura 41\_ *Ayuntamiento de Middelburg*, 1452-1520, (vista exterior), recuperado de: [diariodelviajero.com](http://diariodelviajero.com)

Figura 42\_ *Demeenlandshus de Delft*, siglo XVI, (fachada exterior), recuperado de: [achterdegevelsvandelft.nl](http://achterdegevelsvandelft.nl)

Figura 43\_ *Casa del pesaje de Oudewater*, siglo XV, (torre restaurada), recuperado de: [visit-oudewater.nl](http://visit-oudewater.nl)

Figura 44\_ Hand. C: *el nacimiento de San Juan el Bautista*, 1440-1445, (miniatura de un dormitorio), recuperado de: [pinterest.es](http://pinterest.es)

Figura 45\_ Willen Vrelant: *La Anunciación*, 1460, (miniatura), recuperado de: [pinterest.es](http://pinterest.es)

Figura 46\_ Roger van der Weyden: *Presentation Scene*, siglo XV, (miniatura), recuperado de: [pinterest.es](http://pinterest.es)

Figura 47\_ Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, (óleo sobre tela, 66 x 62 cm), recuperado de: [louvre.fr/](http://louvre.fr/)



Figura 48\_ Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, (óleo sobre tela, 66 x 62 cm), (ampliación del jardín), recuperado de: [louvre.fr/](http://louvre.fr/)

Figura 49\_ Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, (óleo sobre tela, 66 x 62 cm), (fragmento del jardín), recuperado de: [louvre.fr/](http://louvre.fr/)

Figura 50\_ *Catedral de Utrecht*, siglo XII-XV, (torre), recuperado de: [megaconstrucciones.net](http://megaconstrucciones.net)

Figura 51\_ *Catedral de San Lamberto de Lieja*, siglo XII-XV, (vista general), recuperado de: [es.wikipedia.org](http://es.wikipedia.org)

Figura 52\_ Jan Van Eyck: *Virgen del Canónigo Van der Paele*, 1436, (óleo sobre tabla, 122,1 x 157,8 cm), recuperado de: [artehistoria.jcyl.es](http://artehistoria.jcyl.es)

Figura 53\_ *Catedral de Toledo*, 1226-1443, (pavimento interior), recuperado de: [leyendasdetoledo.org](http://leyendasdetoledo.org)

Figura 54\_ Jan van Eyck: *Políptico del Cordero Místico*, 1432, (detalle pavimento), recuperado de: [losgrandesrobosdearte.wordpress.com](http://losgrandesrobosdearte.wordpress.com)

Figura 55\_ Jan Van Eyck: *Fuente de la Gracia*, 1430-1455, (detalle embaldosado superior), recuperado de: [museodelprado.es](http://museodelprado.es)

Figura 56\_ *Pavimento formado por piezas de mármol de diversas tonalidades*, recuperado de: [i.redd.it](http://i.redd.it)

Figura 57\_ Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, (detalle pavimento), recuperado de: [louvre.fr/](http://louvre.fr/)

Figura 58\_ Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, (detalle pavimento), recuperado de: [louvre.fr/](http://louvre.fr/)

Figura 59\_ Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, (arca de la Virgen), recuperado de: [louvre.fr/](http://louvre.fr/)

Figura 60\_ Tablero de juego nazarí, (detalle), recuperado de: *El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin*

Figura 61\_ Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, (líneas de fuga), recuperado de: [louvre.fr/](http://louvre.fr/)

Figura 62\_ Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, (esquema del pavimento), recuperado de: [louvre.fr/](http://louvre.fr/)

Figura 63\_ Claude Perrault: *Capitel Corintio*, 1683, (ilustración), recuperado de: [arquivoltas.com](http://arquivoltas.com)

Figura 64\_ Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, museo de la Alhambra, (detalle capitel), recuperado de: [louvre.fr/](http://louvre.fr/)

Figura 65\_ *Salón de los Embajadores del Palacio de Pedro I*, Reales Alcázares de Sevilla, recuperado de: *El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin*

Figura 66\_ *Vitral de la vida de San Lubin*, siglo XIII, catedral de Chartres, recuperado de: [es.wikipedia.org](http://es.wikipedia.org)

Figura 67\_ *Mirador de Lindajara*, 1380, la Alhambra de Granada, recuperado de: [ruta-cultural.com](http://ruta-cultural.com)

Figura 68\_ Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, (detalle capitel), recuperado de: [louvre.fr/](http://louvre.fr/)

Figura 69\_ Jan van Eyck: *Virgen Van Maelbeke*, en torno a 1430, (tabla central), recuperado de: [arte.laguia2000.com](http://arte.laguia2000.com)

Figura 70\_ Jan van Eyck: *La Madonna Rolin*, 1435, (detalle de bocel), recuperado de: [louvre.fr/](http://louvre.fr/)

Figura 71\_ César López Pierre y Manuel Parada López de Corselas. *Sección transversal del espacio de la Madonna Rolin*, recuperado de: *El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin*

Figura 72\_ César López Pierre y Manuel Parada López de Corselas. *Reconstrucción 3D del espacio de la Madonna Rolin*, recuperado de: *El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin*

Figura 73\_ *Fachada de Ca Dario-Sgarbi*, 1479, Venecia. (ilustración), recuperado de: oliaklodvenitiens.files.wordpress.com

Figura 74\_ *Ventanas y revestimiento de Ca Dario-Sgarbi*, 1479, Venecia. (fotografía), recuperado de: pinterest.es

Figura 75\_ *Exterior de Santa María del Naranco*, 842, Oviedo, recuperado de: web.archive.org

Figura 76\_ *Planta de Santa María del Naranco*, 842, Oviedo. Trabajo de José-Manuel Benito, recuperado de: fotosylugares.com

Figura 77\_ *Capilla de San Sebastián de Nôtre-Dame-du-Châstel*, 1773, Autun, recuperado de: *El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin*

Figura 78\_ César López Pierre y Manuel Parada López de Corselas. *Planta del espacio de la Madonna Rolin*, recuperado de: *El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin*

Figura 79\_ *Salón del Trono del Palacio de Pedro I* 1427, Reales Alcázares de Sevilla, recuperado de: *El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin*

Figura 80\_ *Sección N-S del Mirador de Lindajara*, Alhambra de Granada, recuperado de: rutacultural.com

Figura 81\_ Pedro Berruguete: *La Virgen de la leche*, h. 1500, (óleo sobre tabla, 61 x 44 cm), recuperado de: museodelprado.es/

Figura 82\_ Roger van der Weyden: *San Lucas pintando a la Virgen*, 1435-1440, (óleo sobre tabla., 135 x 110 cm), recuperado de: arte.laguia2000.com

Figura 83\_ Jan van Eyck: *La Virgen en una iglesia*, 1438-1440, (óleo sobre tabla, 31 x 14 cm), recuperado de: closetovaneyck.be

Figura 84\_ Jan van Eyck: *La Virgen en una iglesia*, 1438-1440, (óleo sobre tabla, 31 x 14 cm), (detalle trascoro), recuperado de: closetovaneyck.be

Figura 85\_ Jan van Eyck: *La Virgen en una iglesia*, 1438-1440, (óleo sobre tabla, 31 x 14 cm), (detalle arquería), recuperado de: closetovaneyck.be

Figura 86\_ Jan van Eyck: *La Anunciación*, 1435, (óleo sobre tela, 93 x 37 cm), recuperado de: painting-planet.com

Figura 87\_ *Piezas de cerámica ecástica.*, recuperado de: i.redd.it

Figura 88\_ Jan van Eyck: *La Anunciación*, 1435, (óleo sobre tela, 93 x 37 cm), (detalle pavimento), recuperado de: painting-planet.com

Figura 89\_ Jan van Eyck: *El matrimonio Arnolfini*, 1434, (óleo sobre tabla, 82 x 60 cm), recuperado de: salirconarte.com

Figura 90\_ Jan van Eyck: *El matrimonio Arnolfini*, 1434, (óleo sobre tabla, 82 x 60 cm), (detalle espejo), recuperado de: salirconarte.com

Figura 91\_ Jan van Eyck: *El matrimonio Arnolfini*, 1434, (óleo sobre tabla, 82 x 60 cm), (detalle cabecera), recuperado de: salirconarte.com

Figura 92\_ Jan van Eyck: *El matrimonio Arnolfini*, 1434, (óleo sobre tabla, 82 x 60 cm), (detalle ventana), recuperado de: [salirconarte.com](http://salirconarte.com)

## 12. REFERENCIAS

Forma de citación: APA 7th edition

Por orden de aparición:

- 1 *Los primitivos flamencos* - Ediciones Cátedra. Catedra.com. (2020). Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://catedra.com/libro/arte-grandes-temas/los-primitivos-flamencos-erwin-panofsky-9788437635644/>.
- 2 Ballesteros Arranz, E. (2005). 25. *Los primitivos flamencos* (p. 7). Hiaries.
- 3 Denis, V. (1954). *Tutta la pittura di Jan van Eyck* (p. 13). Rizzoli.
- 4 Calvo Santos, M. (2016). *Jan Van Eyck*. HA!. Consultado el 23 de agosto de 2020, disponible en <https://historia-arte.com/artistas/jan-van-eyck>.
- 5 Winkler, F. (1924). *Die altniederländische Malerei, die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600, von Friedrich Winkler*. Propyläen-Verlag. Citado por: Faggín, G. (1969). Clásicos del arte (p. 11). Noguer.
- 6 Ballesteros Arranz, E. (2005). 25. *Los primitivos flamencos* (pp. 8-12). Hiaries.
- 7 Von Barghahn, B. (2013). *Jan van Eyck and Portugal's "illustrious generation"* (pp. 40-43). Pindar Press.
- 8 Parada López de Corselas, M. (2020). "El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin.", *Goya*, n° 362, pp. 3-25, especialmente p.9.
- 9 Ballesteros Arranz, E. (2005). 25. *Los primitivos...*, pp. 1-2.
- 10 Pirenne, H. (1909). *The formation and constitution of the Burgundian State (fifteenth and sixteenth centuries, American historical review*, Vol. XIV, n°3, pp. 477-502, especialmente pp. 477-479. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en [http://digistore.bib.ulb.ac.be/2006/a12972\\_000\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2006/a12972_000_f.pdf).
- 11 Carrasco González, G. (2014). *La economía de los países bajos septentrionales* [Material docente] (pp. 2-6). Cádiz: Universidad de Cádiz. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en [https://ocw.uca.es/pluginfile.php/453/mod\\_resource/content/1/LA\\_ECONOMIA\\_DE\\_LOS\\_PAISES\\_BAJOS\\_SEPTENTRIONALES.pdf](https://ocw.uca.es/pluginfile.php/453/mod_resource/content/1/LA_ECONOMIA_DE_LOS_PAISES_BAJOS_SEPTENTRIONALES.pdf).
- 12-13 Gombrich, E. (1992). *Historia del arte* (pp. 223-239 y pp. 269-274). Alianza Editorial.
- 14 Warleta, I. (2011). *PINTURA FRANCO GÓTICA O GÓTICO LINEAL*. Arteinternacional.blogspot.com. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://arteinternacional.blogspot.com/2011/03/pintura-franco-gotica-o-gotico-lineal.html#:~:text=Su%20desarrollo%20principal%20es%20en,vidrieras%20en%20las%20catedrales%20g%C3%B3ticas>.
- 15 Husband, T. (2008). *The art of illumination* (pp. 322-323). Metropolitan Museum of Art.
- 16 Ballesteros Arranz, E. (2005). 25. *Los primitivos...*, p. 5.
- 17 Maderuelo, J. (2003). "De la mano del espacio", *Revista De La Fundación Juan March*, n° 329, pp. 24-26.

- 18 Bettini, S. (1946). *L'architettura di San Marco, origine e significato*. Le Tre Venezie. Citado por Alegre Carvajal, E. (2016). *El concepto de espacio arquitectónico* [Material docente] (pp. 1-9). UNED. Consultado el 25 de agosto de 2020, disponible en <https://www.studocu.com/es/document/uned/ordenes-y-espacio-en-la-arquitectura-de-los-siglos-xv-al-xviii/resumenes/1-el-concepto-de-espacio-arquitectonico/1531479/view>.
- 19 Alegre Carvajal, E. (2016). *El concepto de espacio...*, [Material docente], pp. 1-9.
- 20 Charles.M Falcó, & Aimée.L. Weintz (2012). "The optics of Jan van Eyck and Ibn al.-Haytham", *Optics Education and Outreach II*, nº 848, p. 3.
- 21 Alegre Carvajal, E. (2014). *El Arte en la Baja Edad Media Occidental: arquitectura, escultura y pintura* [Material docente] (pp. 11-19). UNED. Consultado del 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.studocu.com/es/document/uned/historia-del-arte-de-la-baja-edad-media/resumenes/resumen-completo-temas-1-10pdf/244326/view>.
- 22 Alegre Carvajal, E. (2014). *El Gótico* [Material docente] (pp. 1-8). UNED. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.studocu.com/es/document/uned/historia-del-arte-de-la-baja-edad-media/resumenes/tema-3-el-gotico/3897622/view>.
- 23 *El Renacimiento en Florencia: el Quattrocento*. Aparences.net. (2011). Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.aparences.net/es/periodos/el-quattrocento/el-renacimiento-en-florencia-el-quattrocento/>.
- 24 Kemp, M. (2000). *La ciencia del arte* (p. 355). AKAL
- 25 Sampaolesi, P. (1962). *Brunelleschi y la invención de la perspectiva*. Milán
- 26 Kemp, M. (1984). "The Taking and Use of Evidence. With a Botticellian Case Study", *Art Journal*, nº44, pp. 207-215.
- 27 Kemp, M.. (2000). *La ciencia...*, p. 356.
- 28-29 Panofsky, E, 2016. *Los primitivos flamencos*. (pp.138- 141 y 179-194). Cátedra.
- 31 Fernández, A. (2015). *Gótico en Europa*. Arreguias.com. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.arteguias.com/goticoeuropa.htm>.
- 32 Alegre Carvajal, E. (2018). *Arquitectura Gótica* [Material docente] (pp. 1-5). UNED. Consultado el 24 agosto de 2020, disponible en <https://www.studocu.com/es/document/uned/historia-del-arte-de-la-baja-edad-media/resumenes/7-arquitectura-gotica-esquema/4825668/view>
- 34 *Dutch architecture*. Historyofholland.com. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.historyofholland.com/dutch-architecture.html>.
- 35 PLG Germany. (2014). *Milagro en la logia · JAN VAN EYCK* [Video].
- 36 Roosen-Runge, H. (1972). *Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck. Form und Inhalt* (pp. 26-32). Reichert Verlag.
- 37 Bialostocki, J. (1998). *El arte del siglo XV, De Parler a Durero*. (p. 167). ISTMO.



- 38 Fransen, B., & Pemán y Pemartín, C. (2014). "Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra". *Anales De Historia Del Arte*, nº 22, pp. 42.
- 40 Schurr, M. (2011). *De pictura ad architeturam. Van van eyck était-il architecte? À propos de la représentation d'une cathédrale dans "La Vierge dans l'église"* (pp. 354-355). *Bulletin monumental*, 169. Traducida.
- 41 González Martí, M. (1952). *Cerámica del Levante español III. Azulejos, 'socarrats' y retablos* (pp. 590-594). Labor.
- 43 Parada López de Corselas, M. (2020). "El viaje a España de Jan van Eyck...", *Goya*, nº 362, pp. 8-16.
- 46 Valcárcel, M. (2020). *Van Eyck: Revolución óptica*. Alejandra de Argos. Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/41801-van-eyck-revolucion-optica>.
- 49 Hoppe, S. (2008). *Persistenz und Rezeption: Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter* (pp. 351-394). Reichert Verlag.
- 50 Dhanens, E & Michel, A. (1980). *Hubert et Jan van Eyck* (p. 271). Tabard USA
- 51 Schauder, M. (1993). War Jan van Eyck in Santiago de Compostela?. *Pielgrzymki W Kulturze Sredniowiecznej Europy. Les Pèlerinages Dans La Culture De L'Europe Médiévale*, 63-75.
- 52 Held, J. (1955). *Review of Panofsky's Early Netherlandish Painting* (p. 213). *The Art Bulletin*.
- 53 Pavón Maldonado, B. (2004). *Un viaje por la arquitectura hispano-musulmana: la Alhambra* (pp. 37-76). Patronato de la Alhambra y Generalife.
- 54 *Madonna in the church*. (2020). Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://es.thepvaaartplace.net/999-madonna-in-the-church-jan-van-eyck-description-of-th.html>.
- 55 *Virgen en la iglesia, Jan Van Eyck*. (2016). Consultado el 24 de agosto 2020, disponible en <https://arte.laguia2000.com/pintura/virgen-en-la-iglesia-jan-van-eyck-ii-parte>.
- 56 *Virgen en una iglesia* | arthistoria.com. Arthistoria.com. (2017). Consultado del 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.arthistoria.com/es/obra/virgen-en-una-iglesia>.
- 57 Panofsky, E. (2016). *Los primitivos...*, pp. 138-141.
- 58 *Audioguía NATIONAL GALLERY WASHINGTON - Anunciación Jan Van Eyck* (ES). MyWoWo. (2020). Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://mywowo.net/es/estados-unidos/washington/national-gallery/anunciacion-jan-van-eyck>.
- 59 *Anunciación* | arthistoria.com. Arthistoria.com. (2017). Consultado el 24 de agosto de 2020, disponible en <https://www.arthistoria.com/es/obra/anunciacion-28>.
- 60 Hand, J., & Wolf, M. (1986). *Early Netherlandish Painting* (pp. 80-81). Galería Nacional de Arte, Washington/Cambridge UP.
- 61 Cerra, A. (2016). *Anunciación de Van Eyck*. Consultado el 24 de agosto de

2020, disponible en <https://arte.laguia2000.com/pintura/anunciacion-de-van-eyck>.

62 Villena, C. (2019). *El matrimonio Arnolfini. La clave iconográfica*. Investigart. Consultado el 24 de agosto 2020, disponible en <https://www.investigart.com/2019/12/10/el-matrimonio-arnolfini-la-clave-iconografica/>.

63 Panofsky, E, 2016. *Los primitivos...*, pp.138- 141 y 179-194.

# FICHA 1



## 1. CONTEXTO

- **Nombre:**  
*La Virgen del Canciller Rolin*
- **Tamaño:**  
66 cm x 62 cm
- **Técnica:**  
Óleo sobre tabla
- **Año:**  
1435
- **Línea cronológica:**



## 2. DESCRIPCIÓN ESCENA

Retrato devocional en el que el Canciller Nicolás Rolin aparece orando frente a la Virgen, a punto de ser coronada por un ángel, y al niño Jesús.

## 3. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

### - Elementos verticales:

Arquería: tres arcadas visibles. Una frontal formada por tres arcos de medio punto y otras dos arcadas laterales formadas por cuatro arcos de medio punto. Capiteles de estilo romano, orden corintio.

Pilares compuestos: elementos tardogóticos.

Ventanales de menor dimensión: propias de la tradición andalusí en cuanto a su disposición respecto a los arcos y la composición de las vidrieras.

Ventanales de las salas laterales: estilo tardogótico, con vidrieras formadas por ci-bas incoloras.

Pedestales: de estilo romano, presente en todas la columnas y en los muros.

Aplacado de muros: la parte visible está compuesta por un revestimiento pétreo de dos piezas rectangulares.

### - Elementos horizontales:

Pavimento cerámico: referencia hispana medieval. Se emplean cuatro patrones diferentes para el acabado.

Cubierta: queda sin representar, pero podría ser una cubierta plana ataujelada.

# FICHA 1

## - Tipología:

Se trata de una *qubba* palatina, un elemento muy habitual en la arquitectura de la Península Ibérica medieval. Primeramente comienza siendo un edificio religioso y, en el siglo XIII, se comienza a transformar en un edificio con carácter más doméstico, destacando también otras tipologías como *palatial setting*, espacio destinado a representaciones, aula regia o incluso salón del trono.

Suele estar compuesta por una sala de forma aproximadamente cuadrada y cubierta generalmente por una cúpula o bien con una armadura compleja de madera. Es realmente habitual encontrar los perímetros de la sala principal perforados con vanos, a través de los cuales, se accede a salas rectangulares de menor dimensión, ubicadas en los flancos.

## - Materiales y texturas:

Destaca la cerámica del pavimento, el vidrio coloreado de las *qamariyyas*, las cibas incoloras de las ventanas laterales, la piedra que forma los muros y los diferentes grabados y el mármol de diversos colores que forma el fuste de las columnas. También cabe destacar los ropajes aterciopelados de los personajes.

## - Acabados:

En pavimento: pintado con los siguientes motivos: estrella de ocho puntas inscrita en octógono y cuadrado girado 45° respecto a perímetro, también cuadrado.

Capiteles corintios: presentan motivos vegetales.

Capiteles compuestos: se representan diferentes escenas de los apóstoles.

Arcos: cincelados con pampas y dragones.

## - Mobiliario:

Arca de la Virgen: realizada mediante la técnica de taracea, y en cuanto a estilo recuerda a la tradición nazarí de Granada.

## - Decoración:

En esta escena no hay elementos ornamentales más allá de la propia arquitectura y las vestimentas de los personajes.

# FICHA 1

## 4. PERSPECTIVA E ILUMINACIÓN

Los dos personajes asomados por la muralla tienen la función de referenciar los puntos de fuga. Los puntos de fuga están muy próximos entre ellos, pero hay una ligera desviación. Se ha barajado la posibilidad de que en un inicio los puntos de fuga convergieran en una sola línea vertical, pero con el tiempo las piezas que constituyen la tabla del cuadro pueden haberse desplazado.

Se trata de una perspectiva central que está casi lograda pero que, debido a haberse realizado mediante métodos empíricos, existe un ligero error.

La perspectiva de las arcadas es diferente a la del pavimento, lo cual genera dos sistemas de líneas de fuga.

## 5. EL PAISAJE

El jardín interior corresponde a una tipología de *hortus conclusus*, donde pueden encontrarse margaritas, peonías, lirios, azucenas y lavanda

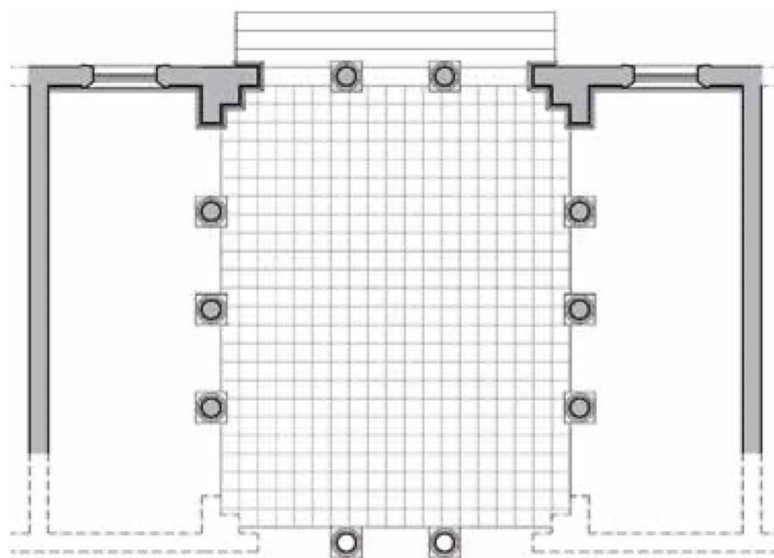
El paisaje exterior representa una urbe ficticia dividida en dos mitades. La mitad izquierda es la de mayor importancia en cuanto a vegetación se refiere, ya que está formada por campos de cultivo y caminos que conducen a bosques y laderas con viñas y, a la orilla del río, se encuentran praderas y jardines de menor porte. En lo que respecta a la mitad derecha se observa una orilla cubierta por huerta.

La muralla almenada, esta se presenta como un elemento delimitador entre exterior y el *hortus conclusus*.

## 6. REALIDAD/IRREALIDAD

La obra no es una representación literal de un espacio concreto, si no el resultado de combinar una serie de inspiraciones que calan al pintor a lo largo de su vida. A nivel arquitectónico, son tres los artes que destacan: el arte nazarí, el arte romano y el arte tardogótico.

## 7. PLANTA







## FICHA 2



### 1. CONTEXTO

- **Nombre:**  
*La Virgen en una Iglesia*
- **Tamaño:**  
32 cm x 14 cm
- **Técnica:**  
Óleo sobre tabla
- **Año:**  
1425
- **Línea cronológica:**



### 2. DESCRIPCIÓN ESCENA

Se trata de la parte izquierda de un díptico hoy incompleto. La escena se desarrolla en el interior de un templo gótico, donde la Virgen lleva consigo al Niño Jesús, tratándose por tanto de una escena maternal. El espacio está formado por tres naves, estando la Virgen situada en la nave central. En las naves laterales se intuyen la capillas laterales. Detrás de la Virgen se encuentra el crucero, por el que se accede al coro, al altar y a la girola.

### 3. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

#### - Elementos verticales:

Arquería: arcos son ojivales y los pilares entre arcos son compuestos, llevando pilas tras adosadas con volutas de pequeñas dimensiones.

Triforio: compuesto por arcos ojivales de menor dimensión y pilares simples.

Claristorio: formado por ventanales de gran dimensión.

#### - Elementos horizontales:

Pavimentación: elementos cerámicos cuadrados de color tierra, con gran simplicidad.

Cubrición: bóvedas de crucería cuatupartitas, con arcos fajones intermedios.

## FICHA 2

### - Muros y vanos:

Muros: no presentan especial interés en esta obra.

Vanos: destacan los ventanales del claristorio, los arcos ojivales y los arcos del acceso al trascoro. Las vidrieras que se ubican en el claristorio resultan peculiares, ya que no están conformadas por vitrales de colores brillantes, sino más bien por cristales poco saturados.

### - Materiales y texturas:

Son dos los materiales principales: la piedra el vidrio. El Trascoro parece estar realizado en madera, y la ornamentación es generalmente metálica. Los ropajes de la Virgen están representados por tejidos aterciopelados con detalles dorados, al igual que su corona, la cual lleva incrustadas piedras preciosas.

El acabado de las superficies es el propio de cada material, protenciando sus cualidades.

## 4. PERSPECTIVA E ILUMINACIÓN

Perspectiva: existe una desproporción entre la figura de la Virgen y la arquitectura. El cuerpo se encuentra sobreescalado. Un indicador de ello es la cabeza de la Virgen, la cual se encuentra a la altura del triforio, en el arranque de las bóvedas. Este hecho resulta totalmente contrapuesto a obras coetáneas, en las que el principal objetivo es la proporción y la perspectiva. Se trata de una perspectiva lineal, con la línea del horizonte algo inferior respecto a los ojos del observador. Las principales líneas de fuga convergen hasta la zona derecha del coro, punto enfatizado por las figuras que se encuentran leyendo un libro.

Iluminación: La luz del exterior proviene de los vanos representados en el claristorio izquierdo. Sin embargo, en el suelo aparecen puntos de luz cuadrados, los cuales no parecen corresponderse con los vanos visibles. Parece ser que esa iluminación proviene de otra fuente no visible.

Cabe destacar también la calidad de los efectos de la luz sobre las diferentes superficies materiales y los reflejos de la luz sobre los metales.

## FICHA 2

### 5. DECORACIÓN Y MOBILIARIO

Vidrieras:

Respecto al primero de ellos, pueden encontrarse dos tipos de vidrieras. Las que se ubican en el claristorio son menos saturadas y con una mayor sencillez. La que se ubica en el altar está formada por vitrales rojos y azules con motivos florales.

Otros: destacan las esculturas de las hornacinas y la ornamentación del trascoro, el cual se compone de relieves sobre la vida de María, como por ejemplo escenas de la Anunciación o de la Virgen con el Niño. Otras decoraciones que resaltan son el crucifijo de la zona del coro, realizado en metal con piedras preciosas y oro.

### 6. EL PAISAJE

En esta obra no queda representado el paisaje.

### 7. REALIDAD/IRREALIDAD

No existe ningún espacio representado absolutamente real. En este caso, la arquitectura gótica es el escenario principal, algo que aporta cierta tangibilidad. Dicho estilo es potenciado mediante la jerarquía de los elementos humanos, algo muy característico de las pinturas góticas. Por lo general, el artista a través de su detallismo y minuciosidad consigue aportar realidad incluso a elementos que el propio observador sabe en su conciencia que son irreales.

Se encuentran similitudes con la basílica de Saint Denis en los arcos ojivales, los pilares compuestos y los tres niveles de altura. También comparte el estilo de los ventanales de San Miguel y Santa Gúdula de Bruselas, aunque en mayor sencillez. Los segmentos de los nervios que convergen en el centro de las bóvedas aparecen coloreados, algo que también ocurre en la catedral de San Salvador en Brujas.

### 8. ASPIRACIONES DEL ARTISTA

Van Eyck quiere representar la cercanía de la Virgen con el Niño, pero a la vez dando signos de su divinidad. Es por ello que es representada en un espacio tangible, pero con ambas figuras sobreescaladas, sugiriendo esa dualidad.

A su vez Van Eyck quiere dejar constancia de la calidad de su técnica a través del espacio arquitectónico.





## FICHA 3



### 1. CONTEXTO

- **Nombre:**  
*La Anunciación*
- **Tamaño:**  
93 cm x 37 cm
- **Técnica:**  
Óleo sobre tela
- **Año:**  
1435
- **Línea cronológica:**



### 2. DESCRIPCIÓN ESCENA

La pintura representa la Anunciación o el momento en el que el arcángel Gabriel anuncia a la Virgen María que próximamente dará luz a su hijo Jesús.

### 3. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

#### - Elementos verticales:

Arquería: Los arcos son ligeramente apuntados, lo que parece ser una transición del arco de medio punto. La altura es mucho superior que la anchura, lo que da una percepción de alargamiento notable.

Pilares compuestos: elementos que recuerdan al estilo románico en su ornamentación. Variación cromática que recuerda a la arquitectura islámica. Capiteles de estilo romano, orden corintio.

Triforio: se emplean los mismo recursos que en los pilares comentados en el apartado anterior.

Ventanales: son vanos de medio punto, y presentan dos tipos de vidrieras que se comentarán posteriormente. En cuanto a las ventanas de plana baja, al igual que la arquería, resultan ligeramente apuntadas.

## FICHA 3

### - Elementos horizontales:

Pavimentación: parece estar formado por piezas de cerámica ecástica, las cuales llevan representadas diferentes escenas del Antiguo Testamento, todas ellas relacionadas con la Pasión de Cristo. Por ejemplo, puede observarse la victoria de David sobre Goliat, anticipando la victoria de Jesús sobre el Mal. Otro ejemplo es el de Sansón derribando el templo de los filisteos, haciendo referencia a la Crucifixión y al Juicio Final.

Cubrición: plana y de madera, algo habitual en edificios religiosos románicos. Esto es más popular en el primer arte románico del norte, el cual emplea esta técnica para resolver las complicaciones del alzado de los edificios.

### - Muros y vanos:

Muros: destacan las pinturas murales. La derecha de ellas es una representación de Moisés con los diez Mandamientos.

Vanos: pueden encontrarse los arcos y los triforios, comentados anteriormente, y los ventanales. Respecto a estos últimos, hay vanos en planta baja ligeramente apuntados, una vidriera única en la zona superior del mismo del fondo y los ventanales laterales, mucho más sencillos.

### - Materiales, texturas y acabados:

Cerámica en el pavimento se encuentran piezas de cerámica ecástica, las cuales están formadas por ranuras rellenas de arcilla de diferentes tonalidades.

Pétreos, en concreto el mármol coloreado que constituye los pilares de las arcadas.

Vidrio: presente mediante las cibas, elemento que emplea frecuentemente en sus pinturas y los vitrales del ventanal del muro del fondo, con un profundo detallismo.

Madera: puede observarse en la cubierta, formada por tablillas, entre las cuales el artista ha decidido dejar varios espacios como seña del paso del tiempo.

## 4. PERSPECTIVA E ILUMINACIÓN

Van Eyck utiliza esta obra como material de experimentación, en la cual decide ensayar la perspectiva lineal, en concreto la profundidad a través de los puntos de fuga. En esta obra solo existe una diagonal que converge en un foco.

En cuanto a ambos personajes, estos no se corresponden a la escala real del espacio, sino que se han representado a una escala mayor. Por tanto, Van Eyck vuelve a jerarquizar por la importancia y significado de los elementos, no según la profundidad a la que los objetos se ubican.

## FICHA 3

### **5. DECORACIÓN Y MOBILIARIO**

Se basa esencialmente en los detalles del propio pavimento y en las pinturas murales, ambos comentados anteriormente. Cabe mencionar la calidad de los ropajes de ambas figuras.

Hay además dos elementos de especial significado. En primer lugar los lirios, los cuales simbolizan generalmente la pureza de María. En segundo lugar aparece un taburete que representa el “trono vacío”, algo muy frecuente en el arte bizantino.

### **5. EL PAISAJE**

En esta obra no queda representado el paisaje.

### **6. REALIDAD/IRREALIDAD**

No existe ningún espacio representado absolutamente real. En este caso, prima la arquitectura románica sobre la gótica, algo poco frecuente en Van Eyck, pero la irrealidad en la jerarquía de los elementos humanos denota una fuerte influencia de este estilo. Por lo general, el artista a través de su detallismo y minuciosidad consigue aportar realidad incluso a elementos que el propio observador sabe en su conciencia que son irreales.

A nivel arquitectónico es difícil extraer similitudes con los referentes estudiados. Puede parecerse en la cubierta formada por un alfarje de vigas planas de madera a la iglesia de Santa Gertrudis de Nivelles, pero existen elementos góticos y un estilo romano en los capiteles de las columnas que generan un espacio irreal.

### **7. ASPIRACIONES DEL ARTISTA**

La representación de una escena: la anunciación del arcángel Gabriel a la Virgen de que próximamente dará a luz.

La experimentación en torno a la perspectiva a través de los elementos que aportan profundidad, generando una única diagonal que marca la jerarquía de los elementos arquitectónicos.



## FICHA 4



### I. CONTEXTO

- **Nombre:**  
*El matrimonio Arnolfini*
- **Tamaño:**  
82 cm x 59,5 cm
- **Técnica:**  
Óleo sobre tabla
- **Año:**  
1434
- **Línea cronológica:**



### 2. DESCRIPCIÓN ESCENA

Se tienen dudas sobre qué se representa en la obra exactamente. Por un lado, se sostiene que la escena corresponde a una ceremonia matrimonial íntima, en la que el pintor es el testigo. Por otro lado, se piensa que simplemente es un retrato del matrimonio en un entorno doméstico, simbolizando una posible natalidad.

### 3. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

#### - Elementos verticales:

Ventanal: es una ventana de grandes dimensiones y con un antepecho. Presenta una tipología de guillotina y su estructura principal está realizada en madera. Sin embargo, tanto el mainel como el travesaño horizontal están realizados en piedra y adosados a la fachada de ladrillo. Para el control solar se dispone una subestructura practicable de madera, conformada por seis divisiones. En la zona exterior a la ventana puede observarse un pequeño parapeto realizado en forja, que recuerda en sus motivos al estilo gótico, ya que puede percibirse unos pequeños lóbulos entre las varillas. Los paneles superiores de la ventana están constituidos por cibas incoloras alternadas por vitrales de colores, un recurso realmente habitual en la obra pictórica de Van Eyck, como se ha comentado en anteriores ocasiones.

#### - Elementos horizontales:

Pavimentación: entarimado de madera, el cual resulta curioso por no estar compuesto por piezas a tresbolillo.



## FICHA 4

Cubrición: constituida en madera y formada por un alfarje plano de vigas que convergen hacia el espectador. Destaca por su sencillez y por su carácter doméstico.

### - Muros y vanos:

El vano ya ha sido comentado en el apartado anterior.

La fachada en sí está fabricada en ladrillo, el material más habitual para la construcción de viviendas en la Brujas del siglo XV. En la cara interior de la fachada se encuentra un guarnecido, el cual presenta varias marcas de desgaste por el tiempo.

### - Materiales, texturas y acabados:

Ladrillo: se ubica en la fachada exterior, tal y como se ha comentado anteriormente.

Madera: aporta una mayor sensación de cotidianidad, la cual se encuentra en el pavimento, el forjado y en el mobiliario.

Tejidos: se encuentran en la ropa de cama, en el asiento ubicado en la pared más alejada del observador y en la alfombra.

Otros: bronce en la rica lámpara, arriba del matrimonio.

## 4. PERSPECTIVA E ILUMINACIÓN

La perspectiva es lineal y se potencia gracias a la escala de los personajes y su disposición en escorzo, el suelo con sus piezas que convergen hacia un punto del fondo y el recurso del espejo, ya que a través de su reflejo el espectador puede hacerse una idea de las dimensiones de la alcoba.

En lo que respecta a la iluminación, esta no se distribuye homogéneamente, sino que hay zonas donde existen puntos de mayor luz que contrastan con zonas de la pintura mucho más oscuras. Además existe otra ventana no visible en la estancia, totalmente necesaria para poder iluminar el rostro de los personajes. Estos dos focos generan también las sombras, principalmente en la cama -sombra proyectada por los ropajes de la mujer- y la zona del suelo que rodea al hombre.

## FICHA 4

### 5. DECORACIÓN Y MOBILIARIO

Lámpara: es de bronce, con un único cirio encendido. Se sostiene que esto es motivo de la celebración del matrimonio en secreto. A su vez, la lámpara sirve como elemento separador, generando dos mitades en el cuadro.

Espejo: de madera convexo, se ubica en la pared del fondo. Esta presenta un perímetro formado por diez escenas de la Pasión de Cristo, y a su vez, sirve para observar a través de su reflejo el lado oculto del dormitorio.

Cama, la cual está vestida con ropa típica del siglo XV. Esta es empleada para mantener el calor al dormir, ya que los espacios suelen tener muy poca inercia térmica y aislamiento. Sobre el dosel de dicha cama puede observarse una estatua de Santa Margarita tallada en madera.

Naranjas: frutas exóticas que se relacionan con la bonanza económica, así como con el Paraíso.

Alfombra: recuerda a la decoración islámica, mostrando lujosidad y una posición acomodada.

Banco: cubierto con un tejido rojo al fondo, elemento empleado para acotar el espacio y ayudar a generar una mayor profundidad.

Zuecos, ubicados en un primer plano, reflejan la domesticidad y la importancia del hogar.

Inscripción: en la pared del fondo sobre el espejo, que indica *Johannes van Eyck fuit hic*, es decir, "Jan van Eyck estuvo aquí"

### 6. EL PAISAJE

En esta obra no queda representado el paisaje.

### 7. REALIDAD/IRREALIDAD

En este caso, diferenciándose del resto de obras de la trayectoria de Van Eyck, el espacio sí se presenta como real, incluso podría decirse que es uno de los principales objetivos del artista.

### 8. ASPIRACIONES DEL ARTISTA

Existen dos aspiraciones principales. En primer lugar, retratar al matrimonio Arnolfini en un entorno cotidiano, doméstico y haciendo referencia a la bonanza económica, así como a la posible creación de una familia, a través del simbolismo que se observa con el vientre abombado de ella. En segundo lugar, para potenciar este primer objetivo es necesario aportar realismo a la escena, lo cual se consigue gracias a un correcto uso de la perspectiva y de la minuciosidad de los detalles.