



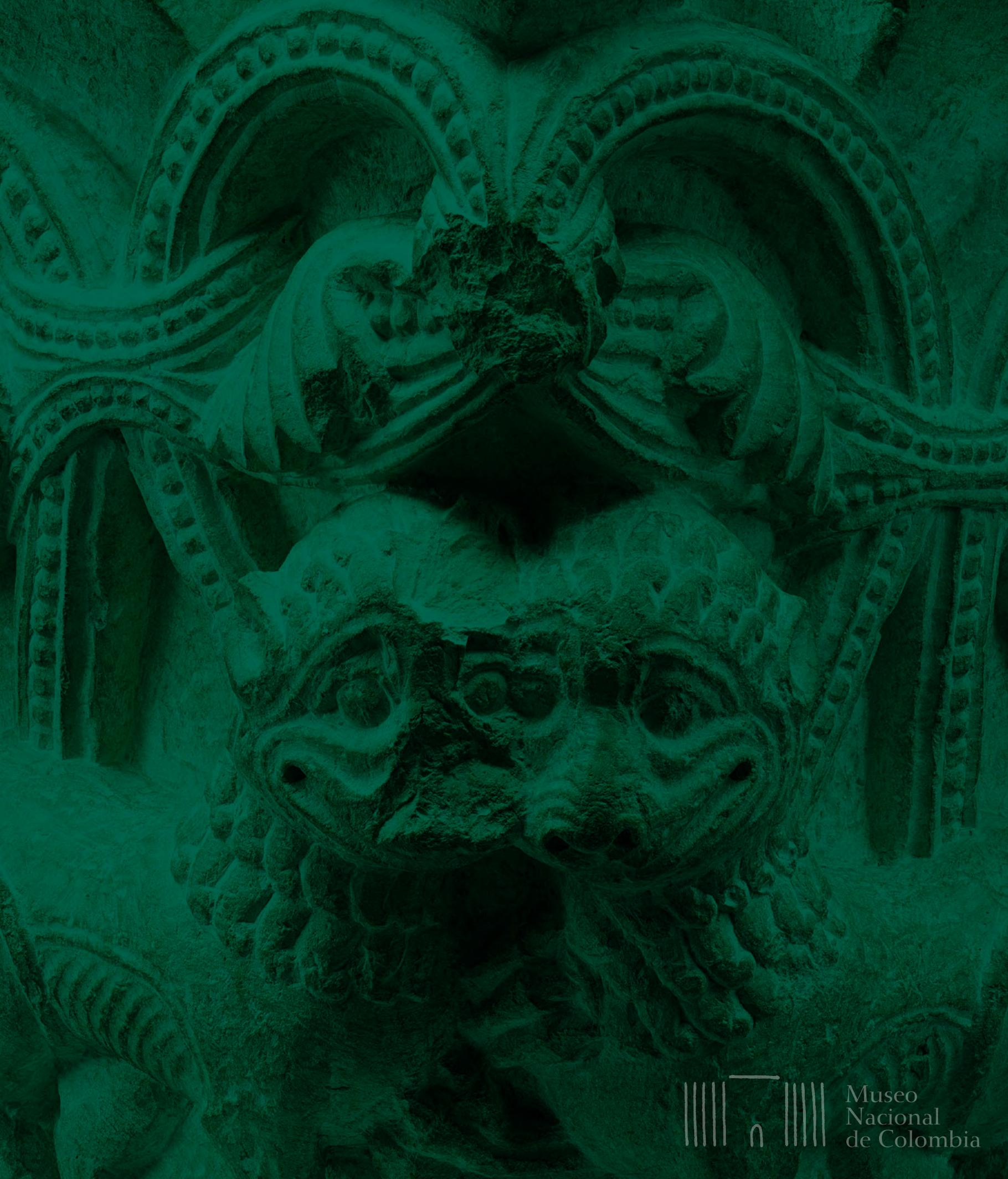
ARTE Y NATURALEZA EN LA EDAD MEDIA

OBRAS DEL MUSEO DE CLUNY, PARÍS

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

DEL 28 DE ABRIL AL 30 DE JULIO DE 2017





Museo
Nacional
de Colombia



cat. 34

Capitel adosado

Detalle. ~

Museo
Nacional
de Colombia

ARTE Y NATURALEZA EN LA EDAD MEDIA

OBRAS DEL MUSEO DE CLUNY, PARÍS

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

DEL 28 DE ABRIL AL 30 DE JULIO DE 2017



AGRADECIMIENTOS

Camille Buttin
Christophe Chavagneux
Jean-Marc Laforêt
Samuel León
Anne Louyot
María Victoria de Robayo
Santiago Robledo
María Paola Rodríguez
Fabián Sanabria
Gonzalo Soto
Marie Claude Vaysse
Itaú BBA Colombia S.A.



En Museo Nacional hace un
especial reconocimiento a la
directora del Museo de Cluny y
su equipo de trabajo

EL AÑO COLOMBIA-FRANCIA 2017

LA DECISIÓN DE ORGANIZAR EL Año Colombia-Francia 2017 fue tomada el 25 de enero de 2015, durante la visita oficial a Francia del presidente Juan Manuel Santos, por los presidentes de ambos países, con el objetivo de reforzar las relaciones bilaterales y de actualizar la percepción de Francia en Colombia y de Colombia en Francia.

El Gobierno francés organiza el ambicioso programa de Años y Temporadas Culturales desde hace 30 años con diferentes naciones del mundo, en el marco de su diplomacia cultural con el fin de promover la cooperación no solo a nivel de Gobiernos, sino también de ciudadanos. Esta será la segunda ocasión en que se realiza en América Latina, después del Año Francia-Brasil 2009. La programación del Año Colombia-Francia 2017 incluirá a todos los sectores (cultural, educativo, económico, gastronómico, turístico y deportivo) y a las principales ciudades de Francia y Colombia.

El Año Colombia-Francia 2017 está organizado en Francia por el Institut Français, una agencia cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores, y en Colombia por un comité intersectorial compuesto por los ministros de Cultura, Relaciones Exteriores, Educación y Comercio, Industria y Turismo.

Anne Louyot
Comisaria general francesa

Fabián Sanabria
Comisario general colombiano

A LO LARGO DE SUS respectivas historias, las naciones y los países han acumulado de manera particular un conjunto de características, rasgos y dimensiones que le dan forma a su razón de ser y que contribuyen a definir la personalidad colectiva de sus habitantes, sus comportamientos y la proyección que tienen frente a sí mismos y frente a los demás. Lo anterior, al ser definido como identidad cultural, se convierte en un punto de convergencia e identificación de cada sociedad.

Sin embargo, sin posibilidades de intercambio de esas múltiples dimensiones culturales, cada sociedad quedaría sumida en un ámbito autorreferencial y estéril. Es por ello que al propiciar intercambios y entrecruzamientos entre diferentes maneras de concebir el mundo se estimulan procesos de interrelación y se hace posible la apertura de nuevos horizontes por medio del enriquecimiento mutuo. En ese contexto, las Jornadas Cruzadas Colombia-Francia 2017 son una gran oportunidad para construir nuevas miradas, ampliar nuestros propios horizontes y producir escenarios de diálogo por medio de una serie de actividades que reafirmen ese ser cultural que es sello indiscutible de cada nación.

Por tal motivo, el Museo Nacional de Colombia ha acogido la exposición “Arte y naturaleza en la Edad Media” compuesta por obras provenientes del Museo de Cluny de París, la cual constituye una oportunidad excepcional para conocer sobre ese periodo de la historia universal y es también un escenario que permite reconocer la vitalidad y la riqueza de la producción plástica de un momento histórico al que este museo francés ha dedicado desde su fecha de creación, en 1843, todos sus esfuerzos investigativos, divulgativos y de conservación patrimonial.

Una época que, si bien ha sido ingratamente señalada como oscurantista y compleja, se revela por medio de la exposición como una cara opuesta de esa misma moneda, en la que la representación de la naturaleza por medio de múltiples manifestaciones se presenta también llena de contrastes, vitalidad y plena luminosidad.

El propósito de este intercambio cultural es que nuestras naciones y nuestros ciudadanos identifiquen ese amplio universo de posibilidades de creación, de búsqueda de belleza y de relatos históricos diversos, traído todo ello de un tiempo milenario y remoto a nuestro presente, por medio de diálogos pacíficos y fructíferos.

NOS ALEGRA PROFUNDAMENTE QUE EL Museo Nacional de Colombia haya decidido presentar, en el marco del Año Colombia-Francia 2017, una selección de obras del Museo de Cluny de París, que posee una de las colecciones de arte medieval más prestigiosas del mundo.

El tema elegido —arte y naturaleza en la Edad Media— responde a las preocupaciones contemporáneas, que buscan restaurar el vínculo con el medio ambiente después de siglos de depredación. Hoy, cansados de las falsas promesas de la modernidad, podemos mirar este legado milenario con otros ojos. Esta exposición no solo facilita el acceso a un excepcional patrimonio de la cultura occidental, sino que también transmite una enseñanza viva que merece ser analizada.

Las obras seleccionadas permiten entender la relación, a la vez armónica y conflictiva, entre la sociedad medieval y la naturaleza, que impregnó la vida cotidiana, las prácticas religiosas y el pensamiento de la época. El arte medieval buscó hacer visible la relación entre Dios y la humanidad y detectó múltiples símbolos en los reinos vegetal y animal, que se convirtieron en una fuente inagotable de formas ornamentales. Estos fueron también pretextos para una invención iconográfica, como los animales mágicos que, como vectores de transfiguración y sublimación, siguen alimentando nuestro imaginario contemporáneo.

Es apasionante y conmovedor descubrir, en las colecciones prehispánicas del Museo Nacional de Colombia, rasgos iconográficos y estilísticos muy similares a los antes descritos. La fusión mágica entre el ser humano y los animales poderosos (como el jaguar o el murciélago) conduce a un nivel superior de conciencia y conocimiento similar al de los ángeles en el arte cristiano medieval. La vegetación, representada fielmente o estilizada, recubre los objetos cotidianos y sagrados, de ambos lados del Atlántico, como un acto de agradecimiento y reconciliación. Por consiguiente, el mensaje que nos transmiten los artistas de la Edad Media europea y de la Colombia prehispánica es de una asombrosa actualidad.

Agradecemos a los equipos del Museo Nacional de Colombia y del Museo de Cluny, cuya labor incansable hizo posible este encuentro sin precedentes.

Jean-Marc Laforêt
Embajador de Francia

Anne Louyot
Comisaria general
Año Colombia-Francia 2017

DESDE HACE CASI MÁS DE dos décadas, el Museo Nacional de Colombia se ha convertido en un lugar emblemático, sede de importantes exposiciones internacionales, por medio de las cuales el público nacional ha podido disfrutar de un amplio y variado número de objetos y obras de arte, entre los que se destacan: tesoros del arte japonés del Museo Fuji de Tokio, obras maestras de la pintura europea provenientes de la colección del doctor Gustav Rau, con sede en Suiza, los guerreros de terracota desde la lejana China, piezas de las colecciones del Museo Egipcio de Barcelona, los tesoros del Señor de Sipán del Perú y, más recientemente, un espléndido conjunto de la colección de cerámica griega del Museo del Louvre. Así mismo, obras de colecciones públicas y privadas de Nadar, Picasso, Sorolla, Boudin, entre otros, han permitido a muchos colombianos entrar en contacto directo con la producción artística y patrimonial proveniente de diversos lugares del mundo.

En esta oportunidad, el turno es para la muestra titulada “Arte y naturaleza en la Edad Media” compuesta por obras del Museo de Cluny de París, la cual se realiza en el marco de las Jornadas Cruzadas Colombia-Francia 2017. Con este conjunto de sesenta piezas de primer orden, se abre una ventana de experiencia y conocimiento a los ciudadanos colombianos sobre un periodo que debe ser visto con mucha ecuanimidad y voluntad de comprensión, dada la proveniencia de los objetos y el momento histórico en el que fueron producidos. La Edad Media fue una época de casi diez siglos de duración, llena de descubrimientos, laboriosidad, pasiones encontradas, espiritualidad y goce, que tanto en nuestro medio como en otros lugares del mundo ha sido más imaginada que realmente estudiada. Esto se debe al desprecio con el que la señaló el Renacimiento, que la vio como un periodo estéticamente desigual; para la Ilustración fue una época oscura y supersticiosa, y solo a finales del siglo XIX pasó a ser un gran mito que luego se convirtió en moda debido a un gusto renovado por las formas estéticas.

Es entonces esta una gran oportunidad para Colombia y sus ciudadanos de profundizar sus conocimientos sobre ese periodo de la historia de la humanidad con nuevas y más actualizadas miradas, así como de dialogar con nuestra propia producción estética, cronológicamente correspondiente con el momento en que se construían catedrales, se iluminaban manuscritos, se tallaban objetos de uso cotidiano, se tejían elaborados tapices y se producían delicados elementos decorativos. Todo ello para hacer visible un vínculo consustancial de la presencia del hombre sobre la tierra, más allá de la ubicación geográfica: su percepción de la naturaleza y las diversas posibilidades creativas emanadas de ese diálogo temporal con sus semejantes y sus respectivos entornos.

Daniel Castro
Director
Museo Nacional de Colombia





cat. 52

Limosnero con águila

Detalle ~

Museo
Nacional
de Colombia



pág.

14

**ALGO MÁS SOBRE LA
EDAD MEDIA**

Darío Velandia



pág.

28

**DEL MUSEO DE CLUNY AL MUSEO
NACIONAL DE COLOMBIA:
EL ARTE DE REPRESENTAR LA NATURALEZA
EN EUROPA EN LA EDAD MEDIA**

Elisabeth Taburet-Delahaye

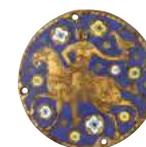


pág.

36

**VIDA COTIDIANA EN LA
NATURALEZA DURANTE
LA EDAD MEDIA**

Béatrice de Chancel-Bardelot



pág.

42

**LA NATURALEZA
REINVENTADA**

Christine Descatoire



pág.

46

**LA NATURALEZA
CRISTIANIZADA**

Christine Descatoire



CONTENIDO

pág.

50

**NATURALEZA Y
DECORACIÓN**

Béatrice de Chancel-Bardelot



pág.

56

CATÁLOGO



pág.

124

**BIBLIOGRAFÍA
GLOSARIO**



ALGO MÁS SOBRE LA EDAD MEDIA

Por Darío Velandía

cat. 40

Clave decorada con hojas

Detalle ~

Museo
Nacional
de Colombia

¿COMIENZO Y FIN DE LA EDAD MEDIA?

LOS MANUALES DE HISTORIA ACOSTUMBRAN decretar fechas para indicar el inicio y el fin de determinada época. Siguiendo esta lógica, la historiografía tradicional ha identificado el año 476, caída del Imperio romano de Occidente, como el momento inaugural de la Edad Media y ha marcado su final en el año 1453, con la caída del Imperio bizantino a manos de los otomanos, o en 1492, con el descubrimiento de América.

En este sentido, el término Edad Media se refiere a un periodo intermedio entre la Antigüedad clásica (cultura grecorromana) y la Edad Moderna (siglos XV al XVIII). Si bien es cierto que los primeros humanistas italianos —Francesco Petrarca, sobre todo— empiezan a formular desde mediados del siglo XIV una renovación cultural y a identificar los años inmediatamente precedentes como “oscuros” y negativos, solo en 1688 el historiador alemán Cristóbal Cellarius planteará, en su obra *Historia del Medioevo desde los tiempos de Constantino el Grande hasta la toma de Constantinopla por los turcos*, la división de la historia en tres edades: Antigua, Media y Moderna. Valga decir que todas estas dataciones son arbitrarias y suelen confundir más que aclarar. De hecho, pueden llegar a banalizar la complejidad de los procesos históricos, ya que estos no se viven de forma tajante, sino que tienden a extenderse en el tiempo, evidenciando cómo las continuidades conviven con las rupturas. En este sentido, es importante reflexionar con mayor profundidad sobre los periodos de transición si es que se pretende tener claridad con respecto a las diferencias estructurales entre una época y otra.

Al hablar del inicio y fin de la Edad Media es conveniente tener en cuenta los largos procesos de transición. En primer lugar, la crisis de los valores que sustentaban el Imperio romano de Occidente, fenómeno que de una u otra forma será el que dé inicio a una nueva época, se empezó a vivir con fuerza a mediados del siglo III d.C. y se dejó sentir hasta finales del siglo VIII. Durante la Antigüedad tardía, nombre con el que se ha denominado este periodo, se comenzaron a consolidar lenta pero rotundamente una serie de valores económicos, políticos, sociales y culturales que con el tiempo se arraigarían en la mentalidad y vivir del hombre. El paso de un sistema esclavista a uno feudal, la descentralización, la configuración de los estamentos medievales en contraposición a la ciudadanía romana y, por último, la irrupción del cristianismo y el eventual ocultamiento —nunca desaparición— de la cultura clásica, fueron los signos de un nuevo capítulo en la historia de la humanidad.

Ahora bien, en lo que respecta a su posible final también se debe hacer referencia a un largo periodo de transición que daría cuenta de cierto agotamiento de los valores antes mencionados. El debilitamiento de Dios como núcleo de la cosmovisión y la importancia que empezó a cobrar el ser humano en tanto

centro del universo fueron los síntomas más significativos de un nuevo cambio estructural. No hay duda de que este giro en la mentalidad del hombre dio sus primeros pasos con el surgimiento del humanismo renacentista a mediados del siglo XIV. Sin embargo, tal como lo plantea el historiador Jacques Le Goff, no fue hasta la consolidación de la Revolución Industrial y Revolución francesa a comienzos del siglo XIX, que los valores medievales no solo serían cuestionados, sino que llegarían a su final definitivo¹. El sistema político-económico determinado por el feudalismo y el cristianismo como orden cultural se evapora al calor de las revoluciones, y con ellas cualquier atisbo de lo que podríamos llamar sobrevivencia del periodo. Ya sea que consideremos el siglo XV como posible fin de la Edad Media o la fecha extrema propuesta por Le Goff, nos encontramos nuevamente ante una amplia fase de transición que demuestra la complejidad de los fenómenos históricos y la necesidad de considerar la interrelación entre continuidades y rupturas.

Para entender de manera adecuada la Edad Media como periodo histórico es importante reflexionar sobre su ámbito geográfico: ¿podemos hablar de Edad Media en otros contextos que no sean el europeo? El periodo de las migraciones de los pueblos del norte y de oriente no significó un contacto con civilizaciones más alejadas —China, Japón o India, por mencionar algunas—, puesto que el proceso de contacto con los valores romanos y cristianos implicó un ensimismamiento que moldearía las características del periodo medieval en el territorio europeo. Asimismo, el mundo musulmán, única cultura con la que existía un contacto fuerte —piénsese en la presencia musulmana en la península ibérica durante casi ocho siglos o en la constante relación entre el Imperio bizantino y el Califato omeya en los siglos VII y VIII—, no sirvió de puente para unir Occidente con Oriente, sino que se convirtió en otra barrera que fortaleció el aislamiento. Por lo tanto, es inadecuado hablar de Edad Media en civilizaciones ajenas a la europea; es un fenómeno que se desarrolla solo en ese ámbito geográfico. Lo anterior no implica la ausencia total de influencias externas durante el extenso periodo medieval. No hay duda de que las más significativas serán las árabes, pero también cabe destacar las expediciones de Marco Polo y Zheng He, que ayudaron a que dos mundos aislados, Europa y Asia, entraran en contacto. Asimismo, estas influencias no se vivieron del mismo modo en toda la Europa medieval, ya que algunas zonas fueron más proclives al influjo (las costas del Mediterráneo o el Adriático, por ejemplo), lo cual conllevó a procesos “autocontenidos” que terminaron marcando algunas diferencias entre cómo se dio el periodo en algunas regiones. En este sentido, y más allá de unos valores comunes que nos permiten pensar en una Edad Media europea, no es errado hablar de Edad Media mediterránea, insular o centroeuropea.

Algunos de los rasgos esenciales y unificadores de todo el periodo medieval a nivel diacrónico y sincrónico son la asimilación del modelo cultural clásico marcado por una suerte de reinención condicionada por el contexto religioso

¹ Jacques Le Goff, *Una larga Edad Media* (Barcelona: Paidós, 2008), 24.

y la luz como un elemento simbólico de claras implicaciones estéticas. Antes de ahondar en cada una de estas características, nos detendremos en el peso del cristianismo, puesto que su notoria influencia en la constitución del mundo medieval y su presencia permanente a lo largo de todo el periodo lo convierten en un pilar sin el cual es difícil comprender a cabalidad la Edad Media como un concepto de época.

El cristianismo: eje que atraviesa el periodo

En el año 731, Beda el Venerable terminaba de escribir *Historia eclesiástica del pueblo de los anglos*. Al final del Libro II, narra uno de los momentos claves para entender el nacimiento de una época en la historia de este pueblo germánico: la conversión al cristianismo de Edwino de Deira, rey de Northumbria del año 616 al 633. San Edwino, o mejor Beda, imagina un debate del consejo real en el que uno de los nobles toma la palabra para decir lo siguiente:

Cuando pienso, ¡oh, rey!, en el curso de nuestra vida terrena, y la comparo con aquellas épocas de las que nada sabemos, se me ocurre una imagen: una noche de invierno estás sentado, ¡oh, rey!, cenando junto con tus capitanes y tus ministros. Hay fuego encendido, la habitación está caldeada; afuera se agitan los torbellinos de la nieve. De pronto entra volando un gorrión extraviado, atraviesa la sala y vuelve a internarse en la noche. Mientras se encuentra en la habitación está a salvo del hielo invernal, pero ese instante pasa pronto y de nuevo se ve arrastrado de tempestad en tempestad. Tal me parece, ¡oh, Señor!, la vida del hombre: ignoramos lo que fue y lo que será. Si la nueva fe nos trae una esperanza, pues bien, escuchémosla².

La elocuente metáfora ideada por el autor, en la que compara al ave desorientada víctima de la inclemencia del clima con la vida nómada de las tribus del norte y al cristianismo con el fuego, no se debe limitar al contexto de los anglos, sino a una situación general que se vivió en diversos lugares de Europa durante los siglos V a VII. Pero, ¿por qué la “nueva fe” es tan determinante en la formación de un nuevo orden político, social, económico y cultural?

En los siglos II y III, el cristianismo fue una religión perseguida y marginada por la autoridad imperial. Sin embargo, a pesar de los obstáculos que debieron sortear los primeros miembros de la comunidad, esta logró ganarse la protección del emperador Constantino I —tal vez por influencia de su madre Helena, quien se había convertido a esta fe— y transformarse en el año 313 en una religión legal. Este fue el primer paso para que, en el año 380 y durante el mandato de Teodisio I, se convirtiera en la religión oficial del Imperio romano. Con la entrada de Odoacro a Roma en el año 476 y la deposición de Flavio Rómulo Augusto, el Imperio romano de Occidente llegaba a su fin y sus valores culturales entraban en crisis. Sin embargo, el cristianismo iba a sobrevivir de manera sorprendente, manteniéndose como religión oficial del Imperio bizantino

² Beda el Venerable, *Historia eclesiástica del pueblo de los anglos* (Madrid: Ediciones Akal, 2013), Libro II, cap. XIII.

y erigiéndose sobre las ruinas de Occidente. Después de un largo periodo de zozobra y fragmentariedad, los diversos pueblos invasores se empezaban a asentar y veían la necesidad de sobreponerse a años de guerra para avanzar hacia un futuro más prometedor. Es así como, por nombrar solo algunos casos, los visigodos llegan hasta la península ibérica, los francos ocupan territorios de la actual Francia, los ostrogodos se asientan en la península itálica y los anglosajones se instalan en el sureste de las islas británicas. Europa comienza a definir sus fronteras y se gesta un mapa político que, a pesar de algunas modificaciones considerables en distintos momentos, será la base para el actual. Más allá de la creación de límites que necesariamente denotan divisiones, el anhelo por lograr una relativa paz trajo consigo una búsqueda de unidad. Por consiguiente, la expansión del cristianismo y la sucesiva conversión de los diversos pueblos migratorios del norte y del este fue el factor que unificó a Europa bajo un mismo marco cultural después de la caída del Imperio romano.

La función de los monjes misioneros —especialmente benedictinos— en su actividad evangelizadora fue crucial para crear una sombrilla cultural que amparara amplios territorios. Más allá de que en muchos casos el proceso de cristianización fue violento y arbitrario, se puede observar cierto sincretismo con las culturas paganas. Uno de los casos más conocidos es el de san Patricio, quien a mediados del siglo V emprendió un proceso de evangelización en la isla de Irlanda, un lugar apartado y dominado por la clase sacerdotal celta, los druidas. El caso de san Patricio es sintomático, ya que supo adaptarse a las dinámicas locales intentando conciliar el cristianismo romano con las creencias de las poblaciones celtas que, valga decir, ya habían entrado en contacto con el cristianismo en tiempos del Imperio romano.

Lo cierto es que el panorama político, social, económico y cultural de Europa cambió radicalmente con la expansión del cristianismo. Después de un primer periodo de fortalecimiento continental en el que fue fundamental el papel ejercido por los monasterios en el ámbito rural y la autoridad episcopal en las ciudades, hacia el siglo IX se empieza a consolidar una sociedad estamental dividida en tres órdenes de los cuales era muy difícil salir: *bellatores* (los que luchan, nobleza), *oratores* (los que oran, clero) y *laboratores* (los que trabajan, pueblo llano). Este sistema social tiene su origen ideológico en la obra *La ciudad de Dios*, escrita por Agustín de Hipona (san Agustín) entre los años 412 y 426. Siguiendo una clara línea platónica, san Agustín defendía la posibilidad de que el mundo terrenal mantuviera un orden, más allá de su corrupción natural, que lo acercara a un ideal celestial. Asimismo, los estamentos fueron posibles gracias al feudalismo, sistema político-económico que surgió con la caída del Imperio romano en Occidente y la crisis de la práctica esclavista. Así, la religión sirvió de sustento para legitimar un sistema descentralizado y servil en el que las esferas sociales no giraban alrededor de una única figura, emperador, sino que se configuraban a partir de una compleja red de relaciones recíprocas entre

rey, señor, vasallo y siervo —vínculos vigilados por el ojo de Dios y condicionados por su ley—.

El surgimiento de la burguesía —mercaderes y artesanos—, como agente de poder económico en los siglos XII y XIII, trajo consigo unos cambios significativos. Los burgos —núcleos urbanos construidos alrededor de castillos feudales desde el siglo VI— empezaron a adquirir una relevancia que hasta entonces no habían tenido, y generaron nuevas dinámicas sociales que ayudarían al posterior desarrollo de las ciudades. Los monasterios perdieron su protagonismo como ejes de producción y transmisión cultural, dando paso a la creación de universidades o gremios artesanales que desde las ciudades lograron erigirse como epicentros culturales. No en vano, a partir del siglo XIV varios nobles abandonaron sus tierras y se instalaron en las urbes. Si bien este proceso empezó a acelerar una serie de cambios que se irían cristalizando y potencializando con el pasar de los siglos, el cristianismo, en tanto centro de la vida de las personas, se mantuvo intacto. La escolástica, la construcción de catedrales monumentales en las ciudades, la influencia de nuevas órdenes religiosas —dominicos o franciscanos, por ejemplo—, entre otros muchos aspectos, son un buen ejemplo de la supervivencia de la religión como base de la Edad Media. Los ordenamientos mundanos podían variar con el surgimiento de nuevos agentes sociales y económicos, pero no así Dios como núcleo de la cosmovisión del hombre medieval. Por esta razón, si se quiere buscar un elemento que atraviese y califique la Edad Media en Occidente como un periodo extendido en el tiempo, se debe pensar en el papel del cristianismo.

Permanencia de la cultura clásica

Considerar el humanismo renacentista como un primer fenómeno de recuperación de los ideales clásicos es un grave error. En su libro *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, el historiador del arte Erwin Panofsky demuestra que a lo largo de toda la Edad Media se dieron distintos momentos de renovación o “renacimiento” de la cultura clásica. Es claro que todas estas dinámicas de asimilación variaron enormemente y que el Renacimiento con mayúscula (aquel que nace en el contexto florentino a mediados del siglo XIV) se aproxima al pasado clásico de una forma más sistemática e imitativa, generando una clara conciencia de cambio o innovación con respecto a la producción intelectual y artística de la Edad Media. Panofsky afirma que el Renacimiento, “como un muchacho díscolo que se rebela contra sus padres y busca respaldo en sus abuelos, propendió a negar u olvidar todo lo que, al fin y al cabo, debía a su progenitora, la Edad Media”³. Esa tendencia a la negación, voluntaria o no, que identificamos en la mayoría de los pensadores del Renacimiento, ha sido una de las causas principales por las cuales se cree erradamente, aún hoy en día, que los valores clásicos estuvieron enterrados y subyugados por el cristianismo durante los casi mil años que duró la Edad Media. Para entender la cultura y la

3 Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid: Alianza Editorial, 2006), 78.

producción artística medieval es pertinente, entonces, analizar cómo fue esa relación con el mundo grecorromano, partiendo de un hecho claro: el sustrato clásico nunca se olvidó.

Para adentrarnos en este terreno movedizo, tal vez sea necesario remontarse al periodo de transición que mencionamos anteriormente: la Antigüedad tardía. Las primeras manifestaciones artísticas realizadas por las comunidades cristianas primitivas que han sobrevivido se ubican en el siglo II. Básicamente son imágenes de tipo funerario en las cuales se lee un mensaje de salvación y esperanza en una vida después de la muerte. En el arte paleocristiano, nombre con el que se denomina a este estilo, abundaban representaciones de carácter simbólico que, más allá de su aparente simpleza en la composición, tenían una fuerte carga semántica. Para comprenderlas, el fiel debía asociar el mensaje doctrinal del cristianismo con un bagaje o imaginario propio de la cultura clásica. Representaciones recurrentes como la del buen pastor y Jonás o la vid cobraban sentido cuando se asociaban a dioses o personajes de la mitología clásica. El buen pastor alude a Orfeo, quien con su lira hacía descansar las almas, mientras que Jonás y el monstruo marino están vinculados con el mito de Endimión, quien duerme eternamente por el amor que Selene le tenía y las representaciones de la vid vinculan la Eucaristía con Dionisio o Baco, dios del vino, relacionado a su vez con el culto a las almas. Los primeros artistas cristianos entendieron que esa correspondencia en el contenido de la imagen debía traducirse, también, en una afinidad formal. Por esta razón, hicieron uso del gran repertorio iconográfico que a lo largo de siglos de producción se había configurado en el mundo romano. Más allá de que en el arte paleocristiano comience a predominar la desmaterialización de las formas y las representaciones simbólicas, su estilo se caracteriza por tener una naturaleza ecléctica de la cual es imposible suprimir el sustrato pagano. Por consiguiente, es notorio que en el amanecer de la Edad Media el arte clásico no se olvidó; todo lo contrario, fue el sustrato sobre el cual se comenzó a crear una estética nueva.

Siguiendo el rastro de la permanencia de la cultura clásica en el arte medieval, llegamos a uno de los escenarios más activos en la dinámica de renovación: el Imperio carolingio. El 25 de diciembre del año 800, Carlomagno iba a ser coronado emperador del Sacro Imperio Romano en la basílica de San Pedro por el papa León III. La ceremonia marcaría un antes y un después en la historia de Europa. Por primera vez un líder de origen germánico (que no hablaba latín) se proclamaba emperador, llenando de dignidad a los reyes del norte y afianzando una gran unidad en la cristiandad de Occidente. Carlomagno se vio a sí mismo como el encargado o elegido para recuperar la grandeza del Imperio y comprendió que esa magnificencia solo se alcanzaría gracias a un programa total de renovación. En este marco de acción, la cultura fue uno de los elementos que obsesionó al nuevo emperador.

Al llegar Carlomagno nuevamente a Aquisgrán, ciudad que había escogido como sede de su corte por encontrarse en el centro del amplio territorio imperial (en el suroccidente de la actual Alemania) y por tener unas aguas termales muy apetecidas, ordenó acelerar el proceso de construcción de una de las obras arquitectónicas más importantes del periodo: la capilla Palatina. Este edificio, inspirado en la iglesia de San Vitale en Rávena, se había empezado a construir hacia el año 790, pero solo en el año 805 el papa León III (ahora era él quien se desplazaba) consagraría el templo. Su importancia histórica no solo radica en su monumentalidad —durante muchos años fue la construcción más alta del norte de Europa—, sino además en el hecho de que su diseño y materiales eran una cita directa al pasado clásico. De hecho, algunas de las columnas, mármoles y bronce que se usaron para su edificación fueron expoliadas de Roma y Rávena. En este sentido, la capilla Palatina de Aquisgrán sintetizó la unión definitiva entre el sur y el norte de Europa, entre el mundo clásico, el cristiano y las poblaciones germánicas.

Una de las consecuencias más visibles de la función determinante de esta política de renovación en la configuración del nuevo panorama medieval fue el apoyo imperial para la construcción y fortalecimiento de monasterios. Este fenómeno de expansión monástica es esencial para comprender las redes culturales, ya que estos lugares se convirtieron en epicentros de conservación, producción y transmisión del conocimiento. Los monasterios de mayor importancia solían tener un *scriptorium*⁴, espacio en el cual los monjes escribas dedicaban su vida a copiar manuscritos. Para llevar a cabo este arduo trabajo, era necesario que el monasterio contara con una biblioteca, pues los manuscritos allí resguardados no solo eran la materia prima de los escribanos, sino que albergaban el conocimiento antiguo, saber que se activaba en el instante en que un escribano entraba en contacto con ellos. Este proceso no se debe entender como un mero ejercicio de copia, pues cada reproducción implicaba una asimilación de contenidos y formas.

No sería adecuado terminar este apartado sin mencionar uno de los periodos medievales más fructíferos con respecto a la relación con el pasado grecorromano: el románico. Durante los siglos XII y XIII —su duración varía dependiendo de la zona geográfica—, se consolidó esta expresión estilística fundamental para entender el desarrollo del arte de la Baja Edad Media en Europa. La arquitectura fue la manifestación más importante, pues el edificio era la plataforma que reunía todas las artes visuales. No se puede concebir una catedral románica sin verla como un sistema integral en el cual todos los dispositivos artísticos responden a un mismo fin y revelan un novedoso proceso de renovación o renacimiento. Los arquitectos del románico buscaron sistemáticamente recuperar técnicas del pasado que les permitieran erigir grandes templos. Su intención consistía en adoptar, sin mayores intervenciones, la monumentalidad de la arquitectura romana y oriental como principio fundamental

⁴ *Scriptorium*: palabra latina que significa literalmente “un lugar para escribir”. Fue usada habitualmente para referirse a la habitación de los monasterios de la Europa medieval dedicada a la copia de manuscritos por parte de los escribas monásticos [N. del E.].

del sentir cristiano. Para lograr este cometido siguieron un camino de recuperación de elementos típicos de la arquitectura romana: el arco de medio punto, el pilar compuesto o la cubierta de bóveda de medio cañón, por señalar solo algunas. Este proceso de renovación se empezó a difundir rápidamente por todo el continente, creando así un primer estilo que se puede calificar de internacional y en el que Europa, como territorio de la cristiandad latina, seguía forjando una clara identidad cultural.

La necesidad de construir iglesias monumentales nace de una actividad que moldeó la espiritualidad medieval: la peregrinación. Si bien esta práctica empezó a surgir desde mediados del siglo IV, solo en el siglo XII adquirió una popularidad sin precedentes. El fenómeno del peregrinaje está directamente vinculado al culto por las reliquias e imágenes. Este hecho se vio reforzado por las cruzadas, campañas militares de “reconquista” orquestadas por el papa y apoyadas por las monarquías cristianas —fundamentalmente los Capetos en Francia y el emperador del Sacro Imperio Romano—, en las cuales muchos caballeros regresaban de la guerra con fragmentos de la Santa Cruz, espinas de la corona, miembros u objetos pertenecientes a algún santo mártir, entre otros elementos dignos de convertirse en reliquias. El poder de estos objetos sagrados fue tal, que no solo provocó la movilidad de miles de fieles para su veneración, sino que propició la construcción de espacios que pudieran albergar a las masas y que, en el marco de lo simbólico, funcionaran como una representación de la Jerusalén celeste. Por esta misma razón, las entradas principales solían estar ricamente talladas con representaciones del Juicio Final en las que un Cristo amenazante señalaba, en su segunda venida, quiénes se salvarían y quiénes se condenarían.

Este breve recorrido por algunas de las manifestaciones culturales más significativas, con respecto a la permanencia de los valores clásicos a lo largo de la Edad Media, hace pensar que los diversos agentes de producción y consumo cultural eran conscientes de su particular relación con el pasado. Una de las voces más lúcidas en reconocer esa deuda e inscribirse en una tradición que respetaba sinceramente fue la de Bernardo de Chartres. A este filósofo del siglo XII se le atribuye la siguiente frase: “Somos como enanos a los hombros de gigantes. Podemos ver más, y más lejos que ellos, no porque la agudeza de nuestra vista ni por la altura de nuestro cuerpo, sino porque somos levantados por su gran altura”. Sus palabras reflejan con humildad el reconocimiento a esos “gigantes” que les permitieron a los pensadores y artistas medievales asimilar y utilizar un bagaje, un camino ya recorrido, para dilucidar una verdad que estaba oculta al conocimiento de los antiguos. Sin embargo, ese “ver más lejos” no se debe entender solo en el marco del cristianismo, pues la afirmación lleva implícita una conciencia de novedad cultural y artística.

Teología y arte: la representación de lo irrepresentable

No existe mejor expresión cultural para analizar el suceso de perdurabilidad de la religión cristiana en la cosmovisión del hombre medieval que el arte. Tanto en las toscas pinturas murales, que las primeras comunidades cristianas realizan en las salas funerarias de las catacumbas romanas, como en los vitrales de las catedrales góticas con complejas escenas bíblicas o en las ricas iluminaciones de los manuscritos cortesanos, se nota una constante que marca todo el arte medieval: una concepción espiritualizada de la materia. En un sugestivo libro titulado *Arte y belleza en la estética medieval*, Umberto Eco no solo evidencia la existencia de numerosas reflexiones en torno a problemas de carácter netamente estético en autores medievales, sino que demuestra su enorme complejidad y coherencia con la cosmovisión cristiana. El alargamiento de las formas, la frontalidad y hieratismo de las figuras, el protagonismo del color y la luz, la poca importancia concebida al espacio pictórico y un rico lenguaje de símbolos y alegorías son rasgos que denotan una visión estética en la que se busca que el espectador observe con los “ojos del alma” y no con los ojos del cuerpo. La búsqueda constante por trascender la materia, lo meramente sensible, encuentra sentido en una sociedad altamente espiritualizada que enaltece lo divino y lo instala en el centro de su existencia.

Entre todas estas características que moldean el arte medieval, existe una que al ser transversal a todo el periodo le otorga unidad a su estética: la luz. Entre los siglos V y VI se escribieron una serie de obras anónimas de carácter teológico que, por su unidad estilística, se cree que pertenecieron a un teólogo y místico bizantino, hoy en día identificado como Pseudo Dionisio Areopagita. Uno de sus textos más influyentes, *Jerarquía celeste*, explica con un lenguaje colmado de símbolos y alegorías la vía de unión entre el hombre y Dios. Para el teólogo, esta conexión mística era posible gracias a la luz como fuente de divinidad, ya que esta se comporta como el único vínculo entre lo material y lo espiritual. Es muy factible que Pseudo Dionisio se haya inspirado en el comienzo del Evangelio de San Juan, uno de los fragmentos más profundos y poéticos del Nuevo Testamento:

En ella había vida, y la vida era la luz de los hombres; la luz brilló en las tinieblas, y las tinieblas no la comprendieron. Hubo un hombre enviado por Dios, llamado Juan, que vino como testigo, para dar testimonio de la luz, de modo que todos creyeran por medio de él. No era la luz, sino un testigo de la luz. La luz verdadera que ilumina a todo hombre estaba viniendo del mundo⁵.

Son palabras ilustrativas, puesto que al tratar de identificar una unidad estilística que cobije las múltiples expresiones artísticas medievales —aquellas que se dan en casi mil años de historia— se percibe cómo un concepto netamente teológico ejerce un efecto esencial y duradero en dichas manifestaciones

⁵ Jn 1, 4-10.

artísticas. En consecuencia, la tendencia a la desmaterialización de las formas, aspecto que ya mencionamos, encuentra fundamento en la propensión a huir del mundo sensible para encontrar el resplandor divino.

Más allá de los recursos constantes, que en los iconos bizantinos aluden a la luz como elemento simbólico que representa la divinidad —los fondos dorados o el uso de aureolas en los personajes representados—, la primera manifestación artística que supo interpretar cabalmente la teología de la luz y expresarla visualmente fue la basílica de Santa Sofía en Constantinopla. Después de su destrucción durante los disturbios de Niká (rebelión popular en Constantinopla), el emperador Justiniano I contrató, en el año 532, a Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto para que construyeran sobre las ruinas del antiguo templo de Santa Sofía un edificio magnífico. Cuentan algunos comentaristas de la época que al concluir las obras cinco años después y en plena ceremonia de inauguración, un Justiniano sinceramente conmovido pronunció las siguientes palabras al entrar a la basílica: “Salomón, te he superado”. No sorprende esta reacción del emperador ni la que seguramente vivieron todas las personas que en el siglo VI conocieron Santa Sofía, pues aún hoy en día el espectador contemporáneo no puede dejar de asombrarse por el esplendor que irradia el edificio. La manera como la luz natural entra por las múltiples ventanas que rodean la cúpula y se refleja en los mosaicos dorados de las paredes es la clave del placer estético. Este goce radica, precisamente, en la atmósfera de misterio que se crea gracias a los diversos efectos ópticos que se producen por dicho manejo de la luz. La sensación de lo sobrenatural se vive con intensidad.

No es casual, entonces, que casi setecientos años después y a miles de kilómetros de distancia, el abad Suger de Saint-Denis se inspirara en la *Jerarquía celeste* para iniciar una de las revoluciones más impactantes que ha vivido la historia del arte y, especialmente, la arquitectura: el gótico. Este eclesiástico, amigo y consejero de los reyes Luis VI y VII, era un hombre obsesionado con las riquezas materiales, sobre todo con cualquier objeto que brillara o se viera afectado por la luz. Según su teología mística, la contemplación de la belleza material era el único medio por el cual se podía llegar a concebir no solo la existencia de Dios, sino elevarse a su presencia. Esta fascinación por el dorado, las gemas y los vitrales, lo condujo a repensar la forma en la que se debía construir una iglesia para que su interior se convirtiera no ya en una representación de la Jerusalén celeste, sino en la experiencia misma del contacto divino. Para ello necesitaba apropiarse de la luz y la altura, los dos objetivos con los cuales reconstruiría entre 1135 y 1140 la iglesia de la abadía de Saint-Denis, el primer edificio gótico en la historia. Siguiendo esta misma motivación, afirmaba:

Por lo tanto, cuando por el amor que siento hacia la belleza de la morada de Dios, la calidoscópica hermosura de las gemas me distrae de las preocupaciones terrenas y, transfiriendo también la diversidad de las santas virtudes a

las cosas materiales y a las inmateriales, la honesta meditación me convence de que me conceda una pausa. Me parece verme a mí mismo en una región desconocida del mundo, que no está ni completamente en el fango terrestre, ni totalmente en la pureza del cielo, y me parece poder mudarme, con la ayuda de Dios, de este inferior a la superior de forma anagógica⁶.

A diferencia de Santa Sofía, la luz para el abad Suger no solo debía reflejarse en el dorado de los mosaicos, sino que las paredes habrían de convertirse en vitrales llenos de colores que permitieran capturar y modificar la luz en el interior; en otras palabras, su interés siempre radicó en poder manipular la luz.

La basílica de Saint-Denis fue el motor que impulsó la realización de una serie de catedrales en Île-de-France —Laon, Sens, París, Chartres Amiens y Reims, por nombrar solo las más importantes— que, en su afán por encontrar avances en los sistemas de construcción, terminaron por consolidar un nuevo lenguaje estilístico en casi todo el continente europeo. Como ocurrió con la producción de manuscritos en el arte carolingio, los artistas del románico y el gótico no vieron con los mismos ojos su pasado clásico. Si bien la recuperación de elementos de la arquitectura romana, por parte de los constructores del románico, fue fundamental para el desarrollo y alcance que posteriormente tendrá la arquitectura gótica, para sus forjadores el conocimiento de los monumentos grecorromanos fue un trampolín que ayudó a concretar una verdadera revolución en la historia de la arquitectura, que supuso una ruptura total con los órdenes clásicos. Si se comparan dos obras cumbres de cada estilo, la catedral de Notre-Dame en Reims y el Partenón de Atenas, se evidencian diferencias esenciales: verticalidad frente a horizontalidad, movimiento y dinamismo en contra del orden y la estabilidad, el uso de múltiples líneas en contraste con la simetría y, por último, la complejidad de las formas en lugar de su claridad. Por lo tanto, los arquitectos de la catedral de Reims (Jean d'Orbais, Jean-le-Loup, Gaucher de Reims y Bernard de Soissons) asimilaron el orden clásico para construir a partir de este un estilo original y vigoroso. Ahora bien, lo importante es remarcar que todos los avances técnicos, que se llevaron a cabo en las primeras catedrales góticas en Île-de-France (arco en punta, bóveda de crucería y arbotantes exteriores, entre otros), giraron en torno a dos elementos: altura y manipulación de la luz interior por medio de vitrales.

El primer intento por recuperar los valores artísticos y culturales de la Edad Media, especialmente del gótico, se dio gracias a los diversos movimientos románticos del siglo XIX, con particular ahínco en Alemania y Francia. Autores como Goethe, Chateaubriand o Víctor Hugo le reclamaron a la historiografía por haber sepultado durante siglos creaciones que no solo eran de las más sublimes ideadas por la humanidad, sino que configuraban una identidad nacional que empezaba a abrirse camino con fuerza. Esa visión romántica y la necesidad de recuperar el pasado olvidado estuvo marcada por un discurso

⁶ "Liber de rebus in administratione sua gestis", en *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, editado, traducido y anotado por Erwin Panofsky y Gerda Panofsky-Soergel (Princeton: Princeton University Press, 1946), 62.

subjetivo y pasional que, más que aclarar la Edad Media como periodo histórico, la elevó a un éter inalcanzable e igualmente perjudicial. Hubo que esperar hasta mediados del siglo XX para que gracias a un ejercicio juicioso y objetivo, desde disciplinas como la historia, la literatura, la filosofía y la historia del arte, se revaluara la noción de Edad Media. Claro está que, en el intermedio, algunos artistas como Paul Gauguin o Henri Matisse recuperaron técnicas y estilos medievales —el caso del cloisonismo— para cuestionar la tradición pictórica en Occidente fundamentada en el concepto de mimesis y anunciar, así, las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX.

Ha sido una tarea ardua y vigente, ya que aún hoy en día sigue latente esa percepción peyorativa. Precisamente, dos de los defectos con los que se suele caracterizar al periodo son oscuridad y retroceso. He querido mostrar con unos pocos ejemplos que la Edad Media estuvo llena de luz y que sus agentes culturales nunca olvidaron ni renegaron del camino recorrido por sus antepasados clásicos. La Edad Media como concepto de época es una creación del humanismo renacentista al que le fue necesario denigrar de su pasado para legitimarse a sí mismo. Autores como Jacques Heers o Régine Pernoud han llegado al punto de cuestionar la propia existencia de la Edad Media y verla como un mero invento historiográfico. Sin llegar a esos extremos, valga decir que como historiadores tenemos el deber de evaluar el pasado con una mirada objetiva y que, si ese examen resulta en una crítica a modelos historiográficos anteriores, es menester hacerla. ¶

Detalle del techo de la
capilla del Hotel de Cluny. ~



DEL MUSEO DE CLUNY AL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA:

EL ARTE DE REPRESENTAR LA
NATURALEZA EN EUROPA EN
LA EDAD MEDIA

Por Elisabeth Taburet-Delahaye

SOBRE EL COSTADO NORTE DE la colina de Sainte-Geneviève, el cual se inclina suavemente hacia el río Sena, los parisios edificaron viviendas desde antes de la conquista romana. En el siglo I de nuestra era, algunas de las edificaciones más importantes de la ciudad galorromana, principalmente los baños o termas, fueron erigidas en este lugar. Estos vastos complejos arquitectónicos dedicados a los ejercicios físicos permitían también encuentros e intercambios comerciales entre los concurrentes; por tanto, eran uno de los lugares de socialización de la ciudad. Durante el Medioevo, muchas construcciones reservadas a la enseñanza y al alojamiento de estudiantes se propagaron en esta misma zona, que se convirtió así en el barrio de las escuelas. De hecho, Robert de Sorbon fundó en 1253 un colegio para acoger a los estudiantes pobres, con el apoyo del rey san Luis, propietario de varias de las casas situadas a lo largo de la fachada sur del “palacio de las Termas”, nombre otorgado en ese momento a los restos de la terma más importante de la antigua Lutecia¹. Diez años más tarde, la casa matriz de la poderosa Orden de Cluny, establecida en Borgoña, quiso tener a su disposición un albergue para sus estudiantes, razón por la cual adquirió un terreno próximo a la Sorbona (ubicado en el lugar donde actualmente se encuentra la plaza que lleva el mismo nombre) con el fin de construir, entre los años 1270 y 1280, un complejo que constara de iglesia, claustro, sala capitular, biblioteca, dormitorio, comedor y cocina. Para alojar al abad, se encontró un terreno contiguo al costado este del “palacio de las Termas”. Después de una primera construcción de la que no sabemos prácticamente nada, Jacques d’Amboise, jefe de la orden entre 1485 y 1516, hizo construir allí una mansión ubicada en medio de un patio y un jardín, la cual es considerada hoy como un ejemplo temprano de este tipo de residencia urbana.

Durante la Revolución francesa, el “palacio de las Termas” y la mansión conocida como el Hotel de Cluny fueron vendidos como bienes nacionales; el primero, al Hospicio de Charenton y el segundo, a particulares. En 1819, la ciudad de París, que había alquilado el hospicio, instaló en la gran sala abovedada del *frigidarium*² un “museo particular” de esculturas destinado a recibir los objetos descubiertos o recuperados de la destrucción durante las obras urbanas y de restauración de los monumentos de la capital. En diciembre de 1832, Alexandre du Sommerard, uno de los pocos aficionados al arte en esa época y pionero en el gusto por el arte medieval, alquiló un apartamento situado en el primer piso de la mansión para instalarse allí con su colección. En 1833, el arquitecto Albert Lenoir presentó un proyecto que buscaba unificar las termas y el Hotel de Cluny.

Por medio de una ley promulgada el 24 de julio de 1843, el Estado compró el hotel junto con la colección de Alexandre du Sommerard. Para ese entonces, la ciudad de París ya le había cedido las ruinas monumentales de las termas y las esculturas allí reunidas. Esta ley había sido defendida en la Cámara de Diputados por el astrónomo y físico François Arago, diputado del Partido Republicano,

1 Nombre de la ciudad fundada por los romanos que en el siglo IV sería renombrada París [N. del E.].

2 En las termas romanas, el *frigidarium* era el local donde se tomaban los baños fríos.

quien hizo hincapié en el carácter excepcional de tales edificios y colecciones. En aquel tiempo, en el que la historia de los museos destinados tanto al aprendizaje de artistas como a la conservación de obras estaba en sus inicios, los responsables de los monumentos históricos y los historiadores que defendían la creación de este nuevo museo vieron en este enclave el lugar perfecto para reunir los vestigios del pasado. La excepcionalidad de este espacio se la atribuían a la “perfecta armonía” entre arquitectura y colecciones que resultaba de la conservación de restos antiguos en las termas y de obras maestras del arte medieval en el Hotel de Cluny. Por demás, se argumentó que este museo brindaría modelos excepcionales de lo que hoy conocemos como artes decorativas a los artistas, tanto por sus técnicas como por sus cualidades artísticas, siendo así complementario al Museo del Louvre: “[...] como el gusto actual se remite a épocas pasadas [...] los artesanos vienen en su tiempo de ocio a buscar modelos e inspiración [...] El Museo del Louvre será para el artista; el Hotel de Cluny será para el artesano. Aquí la imaginación cobrará vida, allá se perfeccionará y se ennoblecerá la práctica”³.

La colección de Alexandre du Sommerard estaba hecha a imagen y semejanza de los gabinetes de aficionados de la primera mitad del siglo XIX: ecléctica y formada según el gusto de su propietario a partir de los hallazgos tanto en el mercado del arte como en sus peregrinaciones. Si bien las obras medievales no representan una cifra mayoritaria entre los 1434 ejemplares que incluye el inventario de la colección realizado en 1844, su presencia muestra, no obstante, un marcado interés por un periodo que durante mucho tiempo fue menospreciado y cuyas calidades artísticas contribuyeron al redescubrimiento de este arte. Algunos ejemplares de esta colección aún hacen parte de las obras maestras del Museo de Cluny. El hijo de Alexandre du Sommerard, Edmond, fue el primer director del museo (1844-1885). Bajo su liderazgo y posteriormente el de su sucesor, Alfred Darcel (1885-1893), las colecciones aumentaron considerablemente, gracias a muchas donaciones y adquisiciones, ya fuera de colecciones enteras o de obras principales adquiridas directamente al propietario o en el mercado parisino del arte que para ese entonces se encontraba en pleno florecimiento. En aquella época, París se beneficiaba de la presencia de grandes comerciantes y de la organización de grandes subastas, como por ejemplo, las de las colecciones Soltykoff en 1861 y Spitzer en 1873.

Al mismo tiempo, Albert Lenoir y posteriormente Paul Boeswillwald fueron los arquitectos encargados de unir, restaurar y ampliar los edificios. Con tal fin, cubrieron un patio antiguo con un techo de vidrio y acondicionaron las galerías para acoger las colecciones de cerámicas cuyo número estaba en constante aumento. Del mismo modo, una nueva construcción se anexó al costado oeste para albergar la colección de carrozas⁴ en la planta baja y un importante conjunto de tapices, instrumentos musicales y esmaltes en el primer piso. No obstante, en ese momento, las colecciones provenientes del museo de esculturas,

3 Amable-Guillaume-Prospér Brugière, baron de Barante, “Rapport à la chambre des pairs, 15 juillet 1843”, en *ÉTUDES LITTÉRAIRES ET HISTORIQUES*, t. II (París: Didier, 1858), 417-426.

4 Hoy en día expuesta en el palacio de Compiègne.



Vista del Hotel de Cluny

ubicado en el *frigidarium* de las termas, y aquellas procedentes de la ampliación del gabinete instalado en el Hotel de Cluny por Alexandre du Sommerard permanecían expuestas en espacios distintos: las primeras en el *frigidarium*, la galería del patio, otros espacios periféricos y el jardín, y las segundas en las salas del hotel. La gran cantidad de piezas pertenecientes a las colecciones de arte cerámico, textil y metalúrgico le otorgó la dimensión de museo de “artes industriales”, lo que motivó su creación en 1843.

Fue necesario esperar la reapertura del Museo de Cluny tras la Segunda Guerra Mundial, la cual se produjo en dos etapas: la primera en 1949 y la segunda en 1956 para, de esta forma, lograr la unión de los dos conjuntos de obras y la consolidación de la “perfecta armonía” entre edificios y colecciones, mientras que todas las colecciones posteriores a la Edad Media permanecieron en el depósito. En ese entonces, la organización de la colección todavía privilegiaba el agrupamiento de las obras según los criterios heredados de la concepción de museo del siglo XIX: por material y técnica. Mientras tanto, la adquisición de piezas siguió en aumento, aunque a un ritmo menos intenso que antes, y centrada principalmente en el periodo medieval y en piezas principales que pudieran complementar los conjuntos ya constituidos y subsanar algunas lagunas existentes.

En la actualidad, el Museo de Cluny está comprometido con su renovación, que supone la restauración de las edificaciones, la construcción de un nuevo edificio de recepción y el rediseño del recorrido de la visita. El reto de estas intervenciones es conservar los fuertes rasgos de identidad que estos edificios y

sus colecciones han heredado a lo largo de la historia, así como resaltar los atributos excepcionales que estas colecciones ofrecen y a la vez presentar las obras de manera comprensible para todos los visitantes en la actualidad. Así pues, la restauración de la capilla del Hotel de Cluny finalizó en septiembre de 2016; la restauración de los vestigios de las termas y la construcción de la nueva recepción fueron encomendadas al arquitecto Bernard Desmoulin, las cuales ya están en curso, lo mismo que la renovación museográfica, prevista para el periodo 2018-2020.

Este proceso de mejoramiento de las colecciones al servicio del público es también el que prevalece en la concepción de las exposiciones organizadas por el Museo de Cluny, tanto en el interior como en las exhibiciones extramuros. Esto supone la elección de temas accesibles a todos los públicos que además hagan eco de las preocupaciones actuales.

Por este motivo, el tema de la naturaleza fue seleccionado para la presente exposición en Bogotá, tanto por su dimensión universal y el interés particular que suscita hoy en día en todos los continentes, como también porque permite una nueva aproximación a la cultura de la Europa medieval. La diversidad de las colecciones del Museo de Cluny permite ilustrar el tema de lo natural desde sus múltiples aspectos y diferentes fuentes, del mismo modo que la capacidad de invención y la evolución de las representaciones durante diez siglos de historia del periodo que convencionalmente es llamado Edad Media.

El término naturaleza abarcaba en esa época múltiples significados, como lo hace aún hoy en día. Aquella acepción que se refiere al conjunto de caracteres y propiedades de los seres y las cosas está presente en ambas épocas. Pero la noción medieval de naturaleza se aplicaba principalmente a lo que nace y crece y, por ende, hacía alusión al poder creador de Dios y a la posibilidad que tiene el hombre de participar en ese movimiento creador. Los elementos naturales participaban en este mundo animado en perpetuo movimiento, mientras que el hombre era exhortado a observarlo y admirarlo; el artista, por su parte, debía encontrar allí su inspiración. No es de extrañar, entonces, que los cuatro elementos —tierra, agua, aire y fuego—, el mundo vegetal y el reino animal estén presentes tanto en las artes visuales como en la creación literaria a lo largo de la Edad Media.

La naturaleza, en su acepción actual más conocida, designa el conjunto de seres y cosas que conforman el entorno humano, el cual era, por cierto, más próximo a los hombres y mujeres de la Edad Media que a nosotros. Los bosques y los campos se extendían indefinidamente a las puertas de las ciudades, y al interior de ellas, los árboles, los jardines y las granjas eran numerosos. Como en toda época, la naturaleza era el medio de sustento de los campesinos, que para ese entonces representaban el 80 o 90 % de la población europea. La naturaleza era fuente de subsistencia a través de la caza y la recolección, que

después dieron lugar a la crianza de animales y la siembra. Para todos, ya fueran habitantes de ciudades o de los campos, clérigos o laicos, nobles o trabajadores, el tiempo estaba regido por los ritmos de la naturaleza y sus variaciones, las estaciones y las horas del día.

Sin embargo, la naturaleza era a menudo hostil: considerada un lugar de peligros y de miedos, especialmente los bosques, donde las personas hallaban animales salvajes o bandidos. A este propósito, no es de extrañar que en las novelas de caballería, la búsqueda de tesoros o reliquias sagradas, recurso literario fundamental, se inicia a menudo por una travesía en un bosque descrito como vasto y frondoso, escenario que conlleva siempre a vivir aventuras en su misteriosa profundidad. De igual modo, el asombro ante la belleza que la naturaleza revelaba a aquellos que sabían observarla inspiró a los poetas durante todo el periodo medieval.

Los artistas siempre han encontrado en la naturaleza una fuente de inspiración inagotable. Por lo tanto, la historia del arte medieval puede leerse como la de una creciente atención a la representación de lo natural, sin considerarse ni exclusiva ni lineal. El variado repertorio que surge del mundo vegetal evoluciona con el paso de los siglos y su observación cuidadosa da lugar, hacia finales del siglo XII y principios del siglo XIII, a representaciones bastante precisas de diferentes especies con el fin de hacerlas identificables. El ritmo de los días y de las estaciones hizo que se ilustrara el trabajo de los campesinos según los meses en los pórticos de las iglesias y las páginas de los libros de horas, e invitó a partir de finales del siglo XIV a representar la noche, la aurora, el ocaso, el reverdecer de la primavera o el manto blanco de la nieve invernal. Una visión más amplia del entorno condujo a la aparición gradual de “verdaderos” paisajes y a evocaciones del cosmos desligadas de los patrones convencionales. Sin embargo, algunos elementos se mantuvieron al no ser considerados anticuados, permitiendo lograr su estilización. La fuerza de la dimensión simbólica y la interpretación moral, en paralelo con el mundo humano, se mantuvo particularmente presente en el papel asignado a los animales. Por otra parte, un imaginario que se fundamenta en variados trasfondos, algunos de ellos muy antiguos, nutre la literatura y las artes visuales a lo largo de la Edad Media y en adelante. Así, las criaturas heredadas de la Antigüedad o posteriormente inventadas son evocadas, descritas o representadas constantemente en infinitas variedades de forma y estilo; basta mencionar el ejemplo del unicornio.

Todo lo anterior demuestra la riqueza del tema y los múltiples enfoques que puede suscitar. Para facilitar el acceso del público a las obras de arte y formas de expresión artística poco familiares, la exposición y este catálogo están organizados en torno a cuatro secciones principales. La primera sección está consagrada a la naturaleza, en la que se enmarcan la vida y las actividades humanas. La segunda está dedicada a las representaciones provenientes del imaginario

medieval y de la producción literaria: criaturas fantásticas o entornos idílicos en los que se suceden escenas religiosas o caballerescas. La tercera muestra cómo la dimensión simbólica concedida a ciertas plantas o animales dio lugar a muchas representaciones, a menudo estilizadas y, sin embargo, variadas. La cuarta, y última sección de la exposición, se centra en la diversidad de dibujos inspirados en la naturaleza o que la representan fielmente en la decoración arquitectónica, el mobiliario civil y religioso, la vestimenta y el ornamento.

Las obras de las colecciones del Museo de Cluny, seleccionadas para ilustrar estos aspectos, datan del siglo XII hasta principios del siglo XVI y provienen de varios lugares europeos, principalmente localizados en Francia; no obstante, los países germánicos, Italia y España también hacen parte de la selección. Estas obras son también una introducción al descubrimiento de algunas características esenciales del arte medieval: la apropiación de fuentes antiguas constantemente reinterpretadas, su apertura a influencias orientales, la capacidad de emplear diferentes materiales y de resaltarlos gracias a técnicas antiguas o nuevas enriquecidas con infinitas variaciones, el gusto por el color y la luz, etc. El pensamiento medieval alentaba a los artistas y artesanos —distinción inexistente en la Edad Media— en su impulso creativo a preocuparse por la perfección y lo bello que, como escribe Suger, abad de la basílica real de Saint-Denis (1122-1151), era el medio a través del cual los seres humanos podían elevarse de este “mundo material al mundo inmaterial”⁵.

Esta es la primera exposición del Museo de Cluny en Suramérica y por ello la consideramos como una oportunidad para presentar las obras aquí reunidas ante la mirada fresca del público colombiano. Esperamos que dicho público se encuentre con estos ejemplos del arte medieval europeo, escogidos con la intención de despertar el mismo entusiasmo con el que los primeros coleccionistas reconocieron el valor de este periodo durante el siglo XIX, y que experimenten el mismo asombro con el que los escritores y artistas medievales observaron la naturaleza. ¶

cat. 08

Panel de vitral:*La caridad de san Martín*

Detalle.~

⁵ Suger, abad de Saint-Denis, “Liber de rebus in Administratione sua gestis”, en *Œuvres* (París: Les Belles Lettres, 1996).





VIDA COTIDIANA EN LA NATURALEZA DURANTE LA EDAD MEDIA

Por Béatrice de Chancel-Bardelot

EN LA EDAD MEDIA, EN Occidente, los entornos naturales ocupaban espacios mucho más extensos que hoy en día. Por esta razón, Georges Duby (1919-1996), el gran historiador francés de la Edad Media, afirmaba: “en la civilización de aquel tiempo, el campo lo es todo. Existen vastos territorios [...] en los que no hay ciudades”¹. Como consecuencia de lo anterior, la vida humana estaba en contacto permanente con la naturaleza y sus entornos.

Aunque la mayoría de los hombres evitaba los entornos salvajes, las montañas y las grutas eran el refugio de los ermitaños. Por ejemplo, se creía que María Magdalena, mencionada en los Evangelios como la pecadora arrepentida a quien se le apareció Jesús en la mañana de Resurrección, había pasado sus últimos años de vida en el sur de Francia, en una ermita en las montañas de Sainte-Baume donde los ángeles solían visitarla.

En la Edad Media el bosque era con frecuencia un lugar temido. Algunos ermitaños se retiraban allí en busca de paz, como san Gil, un religioso de tiempos de los reyes merovingios, a quien acudió una cierva para huir de la persecución del monarca durante una jornada de caza. El bosque resguardaba bestias salvajes, reales o imaginarias. El caballero que tomaba el riesgo de adentrarse en él iba en búsqueda de aventuras o temía encontrar una población extraña de hombres y mujeres salvajes. Estas criaturas, mencionadas desde el siglo XII en varias novelas, fueron representadas con cuerpos velludos y desprovistas de vestimenta durante los siglos XIV y XV. También aparecieron en los márgenes de manuscritos y tapices o, a veces, en los decorados esculpidos. A finales de la Edad Media, muchas familias incluyeron a estos hombres y mujeres salvajes en sus representaciones heráldicas.

El bosque era también un lugar frecuentado por los leñadores, que aparecen representados en los tapices del siglo XV. Además, era el lugar de práctica de ciertos tipos de cacería, tanto de animales de caza menor —peludos o emplumados: liebres, conejos o faisanes— como de caza mayor —cérvidos, jabalíes u osos—. Así, en el tapiz *De vuelta de la cacería* (cat. 07), vemos una liebre que va a completar el menú de los cazadores.

Aparte de estos entornos salvajes, otros espacios eran también frecuentados de manera más o menos regular por hombres y mujeres de la Edad Media para procurarse el sustento. A continuación, haremos un recorrido por dichos espacios comenzando por los más inhóspitos hasta llegar a aquellos más próximos a los hogares y espacios de la vida cotidiana humana.

Los pastizales eran los terrenos donde los pastores llevaban sus rebaños. En el tapiz *Escenas de cacería y pastoreo* (cat. 12), se yuxtapone la caza, privilegio de la nobleza, con la representación de una pastora, quien a su vez es una joven madre que cuida de su hijo mientras vigila el rebaño. Las representaciones de rebaños de animales son recurrentes, en especial las de ovejas, que figuran en los escudos de armas de ciertas ciudades como Ruan o bajo la representación

¹ Georges Duby, *L'Economie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval*, t.I (París: Editions Flammarion, 1977 [1ª ed. 1962]), 63.

del cordero como símbolo cristiano. La ganadería proveía a los hombres de la Edad Media la leche —de vaca, oveja o cabra—, que servía como bebida o para la fabricación de quesos, y la lana, fibra muy utilizada para la confección de mantas y prendas en toda Europa. Igualmente, les suministraba el cuero para elaborar zapatos, el pergamino que se usaba para la escritura y, por supuesto, la carne. Así mismo, les proveía el estiércol, que se utilizaba como abono para fertilizar la tierra. Existían también otros tipos de criaderos: los estanques de peces, las colmenas —la miel era el endulzante principal de las comidas y tenía, además, usos terapéuticos— y los corrales de pollos, patos o gansos. Algunos animales, en particular los caballos o bovinos, eran igualmente utilizados por su fuerza motriz o para transporte: el caballo era la montura de prestigio de los caballeros y de los señores feudales pero podía también contribuir a las labores del campo, como los bueyes.

Además de los pastizales había terrenos que se utilizaban para los cultivos. Estos pertenecían a las abadías, los señores y, a veces, directamente a los labradores. En los campos de aquella época existía una gran diversidad de cultivos, algo que la agricultura intensiva y a gran escala de hoy ha abandonado. Según las regiones y el tipo de cultivos, estos espacios podían estar rodeados por muros bajos, vallados, cercas o, sencillamente, no tener protección alguna. Pese a las inclemencias del clima, las plantaciones de vid para garantizar la producción de vino se extendían hasta el norte de Europa. Incluso a principios del Renacimiento, François Rabelais menciona el “viñedo cercado” de la abadía de Seuilly en Touraine donde los monjes ahuyentaron a los soldados enemigos. Los cereales se cultivaban en campos abiertos o rodeados de cercas, mientras que los cultivos más preciados, como las hortalizas y las hierbas medicinales, crecían a mayor proximidad de los hogares y bajo estricta vigilancia. Las representaciones de los trabajos agrícolas de la Edad Media han llegado a nosotros particularmente a través de las imágenes que encontramos en los calendarios. Estos calendarios están presentes en las iglesias románicas y a veces en el decorado de los portales góticos. Tal es el caso de las iglesias románicas en Italia donde se encuentran calendarios esculpidos, como en la catedral de Lucca; en Francia estos se observan en pinturas murales. Los calendarios también aparecían con frecuencia en los libros de horas, textos de oraciones que poseían los laicos o nobles que sabían leer a finales de la Edad Media. Tales calendarios o ciclos ilustrados podían representar variantes que pueden ser esquematizadas de la siguiente manera:

- ~ En el mes de enero, al no haber trabajo en los campos, representan al señor feudal durante un banquete junto al fuego.
- ~ En febrero, algunos muestran escenas de siembra de árboles frutales y otros a campesinos resguardándose del frío y la nieve en sus hogares.

- ~ En marzo, reproducen escenas de labranza o de poda de las vides propias de la primavera.
- ~ En abril y mayo, los señores se pasean en la campiña florecida o cazan al vuelo.
- ~ En junio, los campesinos siegan en las praderas (cat. **02** / **03**).
- ~ En julio, los campesinos recogen las cosechas.
- ~ En agosto, los campesinos trillan el trigo (cat. **02** / **03**).
- ~ En septiembre o en octubre, los campesinos cosechan las uvas.
- ~ En octubre, los cerdos son llevados al bosque para que coman las bellotas o castañas maduras ocultas entre la maleza.
- ~ En noviembre, representan al campesino sacrificando al cerdo, o al labrador arando la tierra (cat. **04**).
- ~ En diciembre, muestran los arados o al señor feudal practicando la caza de grandes presas en los bosques sin hojas.

Junto a la naturaleza domesticada para beneficio de la agricultura, los hombres de la Edad Media crearon también jardines ornamentales en los cuales se realizaban las cualidades estéticas u olfativas de las plantas. Estos jardines, ubicados cerca de las viviendas, servían a su vez como muro para proteger sus preciadas plantaciones de ladrones y depredadores.

Si bien en la actualidad no existen muchos restos arqueológicos de los jardines medievales (salvo casos muy específicos, por ejemplo los jardines del palacio de los Papas en Aviñón al sur de Francia), la iconografía de las pinturas y los manuscritos de finales de la Edad Media nos permiten, en cierta medida, hacernos una idea de cómo eran. En los monasterios, los claustros estaban dispuestos alrededor de verdes jardines sembrados, a veces, con plantas medicinales. En el centro de estos jardines solía haber una fuente. Todos los jardines de los claustros estaban hechos a imagen y semejanza del primer jardín —el jardín del Paraíso mencionado en el Génesis— y casi siempre divididos en cuatro huertos cuadrados.

En la literatura de caballería medieval, el jardín aparece escenificado con frecuencia, en particular en uno de los textos más renombrados de la Edad Media, el poema llamado *Roman de la rose*: allí se describe un jardín cercado en cuyo interior había árboles frutales, ya que en la Edad Media jardín y huerto eran casi sinónimos. Los árboles frutales estaban dispuestos para el recreo: los personajes de las novelas dormitaban bajo su follaje, sus ramas le servían de refugio a los pájaros —frecuentemente representados en las imágenes de los jardines medievales—, y sus fragantes flores y deliciosos frutos deleitaban a los visitantes. El jardín también contaba con céspedes floridos y podía constar de huertos cuadrados puestos a cierta altura en los que se sembraban plantas y árboles podados delicadamente. Las *plessis* eran cercas hechas a partir de



fig. 01

Relicario:

Cristo en el Jardín de los Olivos y la Crucifixión

ramas entretreídas, como puede evidenciarse en el díptico que representa a Cristo en el Jardín de los Olivos y la Crucifixión (fig. 01). En las excavaciones arqueológicas realizadas en los jardines del palacio de los Papas en Aviñón, se encontraron vasijas de barro utilizadas para sembrar plantas o como abrevaderos para las tórtolas o pájaros pequeños. Algunos jardines también albergaban pabellones que encerraban animales salvajes. Por último, un famoso jardín, acondicionado a finales del siglo XIII en Hesdin al norte de Francia, disponía de mecanismos sofisticados destinados a cautivar o hacer bromas a los visitantes (riegos intempestivos y surtidores que les arrojaban harina u hollín al rostro con el fin de sorprenderlos).

El hombre en la Edad Media, sin importar su condición social, estaba en contacto permanente con la naturaleza y los cuatro elementos. La naturaleza era percibida, por supuesto, como parte de la creación divina confiada al hombre, tal y como ha sido narrado en el libro del Génesis. En la naturaleza los hombres encontraban su sustento e incluso algunos, siguiendo el ejemplo de san Francisco de Asís o de los escritores de novelas, se deleitaban con el encanto de su belleza, el canto de los pájaros o el perfume de sus flores. El impacto que los hombres de la Edad Media generaron en el paisaje de Occidente fue sustancial, tanto por la forma como estructuraron el espacio como por el cultivo del suelo. Sin embargo, el impacto global de aquella población no industrializada, y a duras penas mecanizada, está muy lejos del que nuestras sociedades han producido en los entornos naturales. ¶

LA NATURALEZA REINVENTADA

Por Christine Descatoire

LA VISIÓN DE LA NATURALEZA que se puede percibir en el arte medieval le debe mucho a la observación, pero en mayor medida a la imaginación. En el bestiario medieval pululan animales y criaturas imaginarias que coexisten con animales reales —familiares o exóticos—. Estos son descritos en los bestiarios —tratados redactados a partir del siglo XII—, abundan en las crónicas de viaje como el *Libro de las maravillas* escrito por Marco Polo (1298) y se multiplican en las obras de arte. Estas criaturas fabulosas, algunas veces completamente imaginarias, son a menudo animales mixtos o híbridos entre humanos y animales.

El mundo fantástico medieval se nutre principalmente de los conocimientos y mitologías de la Antigüedad clásica y del antiguo Medio Oriente. Los bestiarios, derivados de los *Physiologus*, manuscritos anónimos que se redactaron en Alejandría en el siglo II a.C., también se inspiraron en la *Historia natural* de Plinio el Viejo (siglo I a.C.), las *Maravillas de la naturaleza* de Solino (siglo III a.C.) y, por último, las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla (siglo VII a.C.). Algunas de las criaturas fabulosas fueron tomadas directamente del mundo antiguo y oriental. Además de los centauros, basiliscos, esfinges y otras quimeras, el grifo, criatura mitológica formada del cuerpo del león con cabeza y alas de águila, aparece con frecuencia en el arte medieval como un animal satánico que encarna al Anticristo. El Fénix, ave mítica proveniente de Egipto, que posteriormente pasó al mundo grecorromano, también fue bastante apreciada y estaba presente en los tejidos que constituyeron un importante elemento de intercambio del imaginario entre Oriente y Occidente. Conocido por vivir varios miles de años, el Fénix renace de sus cenizas cada 500 años, tres días después de haber sido consumido por el fuego, cualidad que lo convierte en un símbolo de la resurrección de Cristo.

Esta ave mitológica también provenía de China y estaba presente en las sedas y tejidos elaborados en dicho imperio. Tal es el caso del lampás con diseños de fénix y liebres (cat. 53), un testimonio más de cómo coexistían animales reales y fantásticos en la iconografía medieval. Otras criaturas antiguas fueron reinterpretadas por la Edad Media. La sirena-pájaro, proveniente de la Grecia antigua y que aparece en la *Odisea*, fue reinventada en los siglos VIII y IX como la sirena-peza con busto de mujer y cola de pez. Ya fuera en forma de pájaro o pez, la sirena era considerada una criatura maléfica por su doble naturaleza; convertida en símbolo de la lujuria seducía a los humanos y los llevaba a la perdición. El unicornio, cuya presencia era augurio de éxito en la Edad Media, es una creación iconográfica que deriva del unicornio antiguo del que conserva ciertas propiedades. El unicornio medieval combina un cuerpo de caballo, pezuñas de cabra y un cuerno inspirado en el colmillo de la ballena narval con el que supuestamente dejaba a los peces en estado de indefensión. El unicornio, animal salvaje que no podía ser capturado sino por una virgen, antes de ser librado a los cazadores, es la imagen de Cristo¹. Este animal fantástico alimentaba también el imaginario caballeresco, como lo ilustra el famoso tapiz *La dama y el unicornio* (fig. 02), creado alrededor de 1500.

1 Se puede ver en escenas representadas en la serie de tapices conocida como la *Caza del unicornio* que se encuentra en The Cloisters de Nueva York.

La naturaleza animal y vegetal está muy presente en la literatura caballerescas que surge a partir del siglo XII. Los libros de caballería tomaron de la literatura antigua y de la mitología celta, escandinava o germánica las figuras de animales hechiceros o de humanos convertidos en animales. Es así como en un cofre veneciano se encuentra representada la historia del héroe Helías, inspirada en la leyenda del *Caballero del cisne*, quien viaja en un barco tirado por un cisne, que en realidad es su hermano transformado en esa ave. Las plantas y las flores tienen también un papel importante en las novelas de caballería, particularmente la rosa, que en el siglo XIII era la flor que se relacionaba con la Virgen María y con el amor cortés. Esta flor es el personaje central del *Roman de la rose*, poema que describe cómo un amante va a la conquista de un capullo de rosa —una alegoría del ser amado—. Las representaciones de capullos de rosa son muy frecuentes, por ejemplo, en las insignias². Las escenas caballerescas tienen lugar normalmente en jardines, huertos o entre roleos que evocan la vegetación. Sobre numerosas valvas³ de cajas de espejo de marfil de los siglos XIV y XV, consagradas a los temas cortesos (amor cortés, conquistas amorosas), las escenas tienen lugar frecuentemente bajo la sombra de un árbol, representación metonímica de la naturaleza. Contrariamente, los tapices llamados *mille-fleurs* (literalmente “mil flores”), como aquellos de las *Escenas galantes* (cat. 20), están saturados de una vegetación exuberante y de campos de plantas florecidas, variadas y a menudo identificables, y también de una profusión de animales, en este caso pájaros. Los seis tapices que componen la serie *La dama y el unicornio* también pertenecen al estilo *mille-fleurs* y presentan rasgos muy originales: fondos rojos, un islote ubicado en el centro de cada pieza y una fauna muy diversa, a la vez real y fantástica, que se multiplica en el trasfondo.

Junto al mundo cortés, la literatura privilegia también la figura del animal, como una pieza clave de la sátira social y eje moralizante (tal es el caso del zorro en el *Roman de Renart*, un conjunto de poemas escritos entre finales del siglo XII y el siglo XIV). Los animales son utilizados de manera recurrente incluso en contextos religiosos —capiteles y cornisas—, como personificaciones de los vicios o pecados mortales —el orgullo es representado por el león o el pavo real, la codicia por el zorro, la gula por el cerdo y la lujuria por el chivo o el conejo—, pero también pueden encarnar ciertas virtudes, como la inocencia —el cordero o la paloma— o la fidelidad —el perro—. En las iglesias, las misericordias⁴ de los estalos⁵ estaban talladas con escenas que, teniendo en cuenta el lugar en el que se encontraban, pueden considerarse obscenas o satíricas. De hecho, las que muestran un zorro predicando a los pollos (cat. 13) y los cerdos músicos (cat. 14) son, evidentemente, una sátira del mundo de los clérigos. Como resulta claro, la naturaleza nutrió de manera abundante el imaginario medieval y, lejos de ser solamente representada, fue también reinventada. ¶

2 Especie de broches en plomo o estaño que se sujetaban a la vestimenta.

3 Parte trasera de un espejo elaborada en marfil tallado [N. del E.].

4 Parte plegable de los estalos que servía de apoyo disimulado cuando se permanecía de pie.

5 Asientos para los clérigos y monjes en los coros de las iglesias.



fig. 02

Tapiz perteneciente a la serie:

La dama y el unicornio



LA NATURALEZA CRISTIANIZADA

Por Christine Descatoire

cat. 28

Placa para portada de libro

Detalle ~

Museo
Nacional
de Colombia

EN LA MENTALIDAD MEDIEVAL, la naturaleza aparece como el lugar en donde se manifiesta la presencia divina como alegoría de la Creación. Por consiguiente, la representación de elementos naturales como plantas y animales es omnipresente en el arte. La fauna y la flora son también una de las tantas evocaciones de la Creación. El significado simbólico de la naturaleza, en su mayoría de corte cristiano, trasciende los códigos de la figuración y parece imponerse tanto en la estilización románica como en el arte gótico, más enfocado hacia el realismo y la observación.

La decoración vegetal puede evocar tanto la naturaleza salvaje y el mundo misterioso y perturbador del bosque, como la naturaleza domesticada por el hombre y sometida a la ley divina (especialmente la naturaleza de los jardines). El jardín, que alberga a la imagen de la Virgen y el Niño representada en el interior de la tapa de un cofre decorado con escenas galantes (*cat. 19*), está rodeado por un *plessis* (cerco hecho de ramas entrelazadas) que corresponde a un jardín cerrado u *hortus conclusus*, símbolo de la virginidad de la Virgen. Este tipo de decoración recurrente en el arte medieval puede remitir al caos primitivo por su entrelazamiento, pero también a la Creación divina cuando están ordenados con regularidad, como es el caso de los roleos con animales de las columnas de Saint-Denis. En los talleres de esmaltadores de Limoges se creó un motivo vegetal original, la *palmette-fleur*, que adornaba los báculos (*cat. 22*), los relicarios y otros objetos. En la placa del relicario que muestra la estigmatización de Francisco de Asís (*cat. 23*), la representación poética de la naturaleza, en forma de árboles florecidos que se despliegan en torno al santo, plasma en imágenes la espiritualidad franciscana fundada en el amor a la Creación.

El árbol, muy presente en el universo material y en el imaginario medieval, está provisto de múltiples significados simbólicos: árbol de la vida, árbol del conocimiento del bien y del mal (fuente del pecado original) y árbol de la cruz de Cristo. Una de las más bellas creaciones metafóricas es la del árbol de Jesé (*cat. 29*) o árbol genealógico de Cristo. Suger (circa 1080-1151), abad de la basílica de Saint-Denis, otorgó a este tema una interpretación citada con frecuencia hasta finales de la Edad Media: el árbol emerge del cuerpo de Jesé (padre del rey David), lleva en sus ramas a reyes y profetas (antepasados físicos y espirituales) y en la copa del árbol se encuentra Cristo en majestad (o la Virgen). A las plantas, frutos y flores también les fueron asignados significados cristianos. El gigantesco racimo de uvas, traído de Canaán por Caleb y Josué (*cat. 21*), según el episodio narrado en el Antiguo Testamento, fue visto como la primera representación de la Eucaristía y del sacrificio de Cristo en la cruz. Estos significados cristianos coexistieron también con otras interpretaciones. Tal es el caso del lirio (*cat. 26*), asociado a la Virgen desde el siglo XII, el cual se convirtió además en el emblema heráldico del rey de Francia, y de la rosa, flor relacionada con la Virgen María por antonomasia y que también evoca el Paraíso (*fig. 03*), asociación que le otorgó un sentido cortés y amoroso a partir del siglo XIII.

El simbolismo cristiano se aplica además al mundo animal y se inspira tanto en la Biblia y los Padres de la Iglesia, como en fuentes antiguas provenientes



fig. 03
Minucchio da Siena
Rose d'or
Avignon, 1330
Musée de Cluny, Cl. 2351

del Oriente Medio o de las culturas celtas y germánicas. La iconografía animal está inspirada principalmente en los bestiarios o “libros de la naturaleza de los animales” escritos a partir del siglo XII. Estos describen el comportamiento real o imaginario de los animales a la luz de los textos bíblicos y patrísticos y transmiten el conocimiento antiguo, pero lo cristianizan y moralizan. A partir del siglo XIII, las enciclopedias alimentaron también la representación del mundo animal.

El bestiario medieval, que se propagaba rápidamente, estaba compuesto por animales reales e imaginarios, bajo dominio del león. Este se convirtió, durante los siglos XII y XIII, en el rey de los animales después de destronar al oso. Son frecuentes las representaciones de luchas de leones, composiciones de inspiración oriental, sobre todo en los capiteles románicos (*cat. 37*) o en los decorados textiles. Al igual que muchos animales del bestiario medieval, el león es una figura ambivalente —tiránico y cruel (Sansón y el león)—, pero también es la imagen de Cristo y la alegoría de la resurrección, fundada en la creencia de que los cachorros de león, que nacían muertos, eran despertados al cabo de tres días por sus madres. El león bueno tiende a prevalecer a partir del siglo XIII. Un último significado asocia a este felino con una imagen alegórica del poder en la esfera secular.

Otros animales del bestiario medieval también se asocian a Cristo. Algunos son figuras de Él mismo, como el pez, el pelícano, el unicornio, el cordero (*cat. 30*) o el pavo real (*cat. 24*); otros son símbolos de su inmortalidad, como el águila, el fénix o el ciervo. Finalmente, algunos animales lo acompañan como los símbolos de los cuatro evangelistas o Tetramorfos¹ (*cat. 28*) (cada uno de ellos fue asociado por los Padres de la Iglesia a uno de los cuatro seres vivientes de la visión del profeta Ezequiel incluida en el Apocalipsis de Juan). La paloma, símbolo de la paz en el Antiguo Testamento, es una alegoría del aliento divino y de la encarnación del Espíritu Santo en los Evangelios. De esta simbología deriva la creación de reservas eucarísticas con forma de palomas (*cat. 25*).

Como contraposición a la paloma y los animales que prefiguran a Cristo, existe un bestiario satánico compuesto por animales reales e imaginarios. Junto con el escorpión, el gato, el lobo y el leopardo, la serpiente es una criatura cargada de un simbolismo poderoso pues encarna el mal, el pecado y la tentación (*cat. 27*). El dragón, que se representa de diversas formas, es una figura diabólica en el bestiario occidental. Los báculos, que cuentan con una serpiente o un dragón en su voluta o asta, evocan el oficio pastoral del obispo o del abad, como responsables de mantener al rebaño lejos del pecado para conducirlo a la salvación.

Como lo puso en evidencia Michel Pastoureau, el bestiario medieval, ya sea real o fantástico, se caracteriza tanto por su ambivalencia como por su maniqueísmo². Junto a la simbología cristiana, también se le otorgan a la fauna y flora significados profanos en ámbitos que representan el poder, la sátira social, la heráldica o el universo cortesano. ¶

¹ El Tetramorfos es un conjunto de cuatro seres ubicados alrededor del trono de Dios y normalmente asimilados a los evangelistas (Mateo, Marcos, Lucas y Juan) [N. del E.].

² Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* (París: Seuil, 2004).



NATURALEZA Y DECORACIÓN

Por Béatrice de Chancel-Bardelot

cat. 09

Fragmento de efigie yacente

Detalle ~

Museo
Nacional
de Colombia

ENTRE LAS FUENTES DE INSPIRACIÓN del artista medieval, la naturaleza ocupa un lugar privilegiado, heredada en parte de la Antigüedad grecorromana, pero enriquecida y modificada por la cristianización y el contacto con los pueblos bárbaros, lo mismo que por la inspiración proveniente del arte islámico. A principios de la Edad Media, y particularmente en la época románica, las representaciones de animales o plantas solían ser estilizadas y estar cargadas de un alto valor simbólico. Los animales más representados fueron las aves, presentes en múltiples fíbulas (broches), las criaturas en forma de serpiente, los cuadrúpedos y, en ocasiones, algunos animales marinos. Las peleas de animales ilustraban, sin duda, la lucha entre el bien y el mal.

La escultura de la Alta Edad Media y de la época románica utiliza inicialmente simples motivos de cestería (trenzados resultantes en particular del sauce, en el Occidente románico y luego, medieval), o motivos heredados del mundo mediterráneo, como los roleos, el acanto o el árbol de la vida.

En la época románica, los artistas retomaron una tradición antigua, la del roleo animado que consistía en añadir pequeñas criaturas (humanas, animales o monstruosas) en un motivo vegetal tallado o pintado. Estas figuras se fusionaban con el follaje y, a veces incluso, sus extremidades se prolongaban en forma de hojas. La creatividad de los artistas parecía no tener límites; los tallos y frutos adoptaban con frecuencia un aspecto que recuerda el trabajo decorativo artesanal de los orfebres. En algunas ocasiones, el conjunto de las hojas de los árboles y las plantas daba la sensación de rigidez como si estuviera petrificado.

Los capiteles románicos son famosos por sus diversas representaciones de animales, como los leones que se ven en los capiteles catalanes del Museo de Cluny. El escultor los representó torpemente, pero hizo hincapié en sus melenas y fauces muy abiertas.

En el periodo gótico, especialmente durante la primera mitad del siglo XIII, las representaciones de animales o plantas se tornaron más realistas, en especial en la escultura proveniente de la Île-de-France (popularmente conocida como Región Parisiense). Este giro estilístico parece estar relacionado con el avance del conocimiento debido, en particular, a la influencia de los escritos del erudito Averroes (1126-1198), quien comentó y promovió la difusión de la obra del filósofo griego Aristóteles, cuyas obras inspiraron apasionadas discusiones durante el siglo XIII en la Universidad de París. Durante la primera mitad de ese siglo, las grandes obras de arquitectura gótica (como las catedrales y la Sainte-Chapelle) proporcionaron un sinnúmero de oportunidades para realizar decoraciones talladas, en particular aquellas con motivos vegetales realistas donde se reconocen la vid, la hiedra, las hojas de roble o arce o los berros, como se evidencia en una de las claves¹ de la bóveda del Museo de Cluny (cat. 40). Algunas flores de la familia de las rosáceas, como el espino blanco o las rosas, tan cargadas de valor simbólico, también fueron representadas con frecuencia. En ocasiones,

1 La clave es la parte central de un arco o una bóveda. Esta pieza, que es la última en ser instalada, es la que permite que la carga del arco se transfiera a los muros o columnas que lo sustentan, permitiendo así que toda la estructura se mantenga en pie [N. del E.].

los animales adquirirían también un aspecto realista, como es el caso de aquellos que los escultores ubicaban a los pies de las efigies funerarias o yacentes. El Museo de Cluny conserva varias estatuas de perros de pelo corto (utilizados para la caza en la Edad Media), esculpidas en mármol, que originalmente pertenecieron a esculturas funerarias (cat. 09).

La esquematización, sin embargo, se mantuvo en algunas áreas de las artes decorativas debido a las limitaciones gráficas impuestas por determinadas técnicas. Tal es el caso de las telas labradas de gran belleza, fabricadas en las ciudades de la Toscana en Italia, así como de los adoquines bicromos, en cuya ornamentación se pueden apreciar siluetas estilizadas de animales y plantas con valor decorativo al límite de lo simbólico.

En la decoración pictórica, el paisaje se desarrolló gradualmente entre los siglos XIV y XV. Los italianos fueron pioneros en la materia, especialmente los pintores de Florencia y Siena. En otros lugares, como en Francia o España durante el siglo XIV, el paisaje siguió siendo muy esquemático. El cielo, por ejemplo, solía pintarse con pan de oro, una técnica heredada de la decoración bizantina, o con un tono muy uniforme. Los árboles, por su parte, eran representados como ramilletes de flores con algunas de sus hojas de tamaño desproporcionado. Los pintores flamencos fueron los primeros en utilizar el aclarado en los tonos para la representación del horizonte lejano con el fin de insinuar la distancia, mientras que los italianos del Quattrocento concibieron perspectivas geométricas exactas. La representación de ambientes nocturnos o nevados apareció alrededor de 1410 en un famoso libro de horas como un encargo expreso del príncipe francés Jean de Berry. Este manuscrito, titulado *Las muy ricas horas del duque de Berry* (fig. 04), quedó inconcluso al momento de la muerte del duque en 1416 y hoy se conserva en la biblioteca del Instituto de Francia ubicada en el castillo de Chantilly como un ejemplo temprano de paisaje identificable. En él se puede apreciar cómo el trabajo de campo y las escenas religiosas tienen lugar en las cercanías de castillos importantes, como el de Saumur, o en los paisajes parisinos.

La decoración interior de las viviendas era concebida con frecuencia como una oportunidad para evocar el mundo exterior. El palacio de los Papas, en Aviñón, posee una sala conocida como la *Chambre du cerf* (la cámara del ciervo), que fue decorada en 1343 con un mural por encargo del papa Clemente VI. Esta pintura mural representa la caza de ciervos y hurones y la caza con señuelos, además de la pesca en estanque. Esta última fue incluida, tal vez, para evocar la frescura durante los meses de verano —que podían tornarse muy calientes en la región—. En las mansiones del siglo XV fueron comunes las pinturas murales con motivos de ramas que, a menudo, aparecían pobladas de aves, como las cuatro perdices que decoran un fragmento de vitral del patrimonio del Museo de Cluny.

Los tapices, que corresponden a otro tipo de técnica, evocan de manera privilegiada el verdor de la naturaleza pues suelen representar jardines o bosques y, con frecuencia, como ocurre en la pintura flamenca, incluyen ríos. Estos últimos



fig. 04

Manuscrito:

Las muy ricas horas del duque de Berry

ayudan a crear la ilusión de profundidad mientras que el primer plano evoca una pradera florida.

En el siglo XV se popularizó la moda de los tapices *mille-fleurs*. Sobre un fondo neutro de color sólido (verde oscuro o en ocasiones rojo) y, hasta mediados de siglo, sobre un fondo de rayas gruesas, se representaban plantas florecidas sembradas o cortadas. En algunos *mille-fleurs* solo está presente la decoración vegetal, mientras que otros incorporan alguna iconografía cortesana. *La dama y el unicornio*, uno de los tapices medievales más famosos, consta de seis secciones en fondo rojo. En cada sección encontramos una especie de isla sembrada de flores que sirve de marco a la dama, su doncella, un león y un unicornio. También es posible reconocer cuatro árboles (pino, acebo, roble y naranjo); los tres primeros son árboles nativos de Francia, pero el naranjo no crece en su suelo y su presencia resalta el carácter de cuento de hadas de estas representaciones —acorde con los lujosos trajes de fantasía de la señora y su criada—. En este tapiz, elaborado para la familia Le Viste en el año 1500 a partir de los patrones proporcionados por un pintor parisino, los tejedores insertaron en el fondo numerosas figuras de animales típicos y exóticos —un zorro, un lobezno, un cabro, urracas, garzas, conejos, una pantera y varias especies de monos exóticos— con el fin de darle mayor encanto a la obra.

Si bien los *mille-fleurs* constituyeron, por lo general, un pretexto para realizar una iconografía cortesana destinada a decorar el interior de las casas, también existen algunos ejemplares con temáticas religiosas, como el tapiz del coro de ángeles, que portan los instrumentos de la Pasión, conservado en el castillo de Angers, en el oeste de Francia.

Los objetos de la vida cotidiana también dan testimonio, a su vez, del gusto por la naturaleza hacia el final de la Edad Media. Las joyas representan flores o animales, mientras que las primeras piezas de loza, producidas en España en la región de Valencia, recuperan una técnica decorativa desarrollada en Siria o Irak a partir del siglo IX. Estas piezas solían estar decoradas con motivos de plantas o animales esquematizados, como la bryonia, una enredadera también conocida como el nabo del diablo o la vid blanca que era representada con frecuencia. Algunos platos estaban decorados con naranjas o animales como aves rapaces o aves de tarsos largos. A finales de la Edad Media, los textiles de lujo adoptaron el “estilo a la granada”, como una reinterpretación de las flores de loto dibujadas en las sedas chinas, que Occidente trasladó a los damascos y terciopelos.

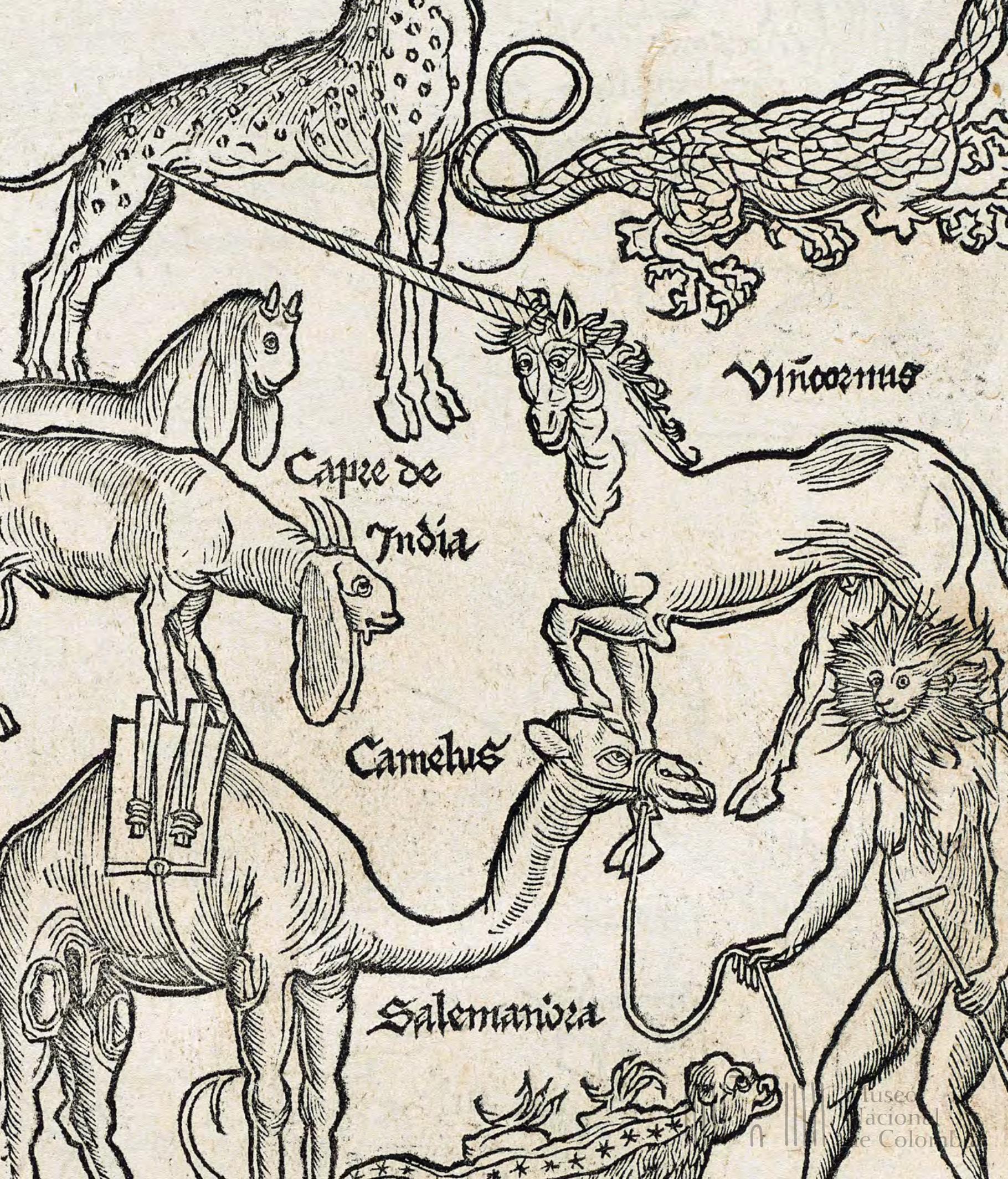
La naturaleza siempre ha sido una fuente de inspiración artística y ha estado presente en el arte, renovándose en cada época. Mientras que en la Edad Media la naturaleza invadía la obra de arte de todas las formas posibles, hoy en día ocurre lo contrario: el arte contemporáneo invade la naturaleza, tal y como lo hace el *Land Art*².

cat. 16

**Dis buch ist inhaltend die heiligen reysen gein
Jherusalem [El santo viaje a Jerusalén ...]**

Detalle.~

2 El *Land Art* es una corriente del arte contemporáneo, que utiliza el marco y los materiales de la naturaleza (madera, tierra, piedras, arena, viento, rocas, fuego, agua, etc.) [N. del E.].



Vnicornus

Capre de
India

Camelus

Salemaniora



cat. 44

Mille-fleurs con animales

Detalle ~

Museo
Nacional
de Colombia

CATÁLOGO



Museo
Nacional
de Colombia

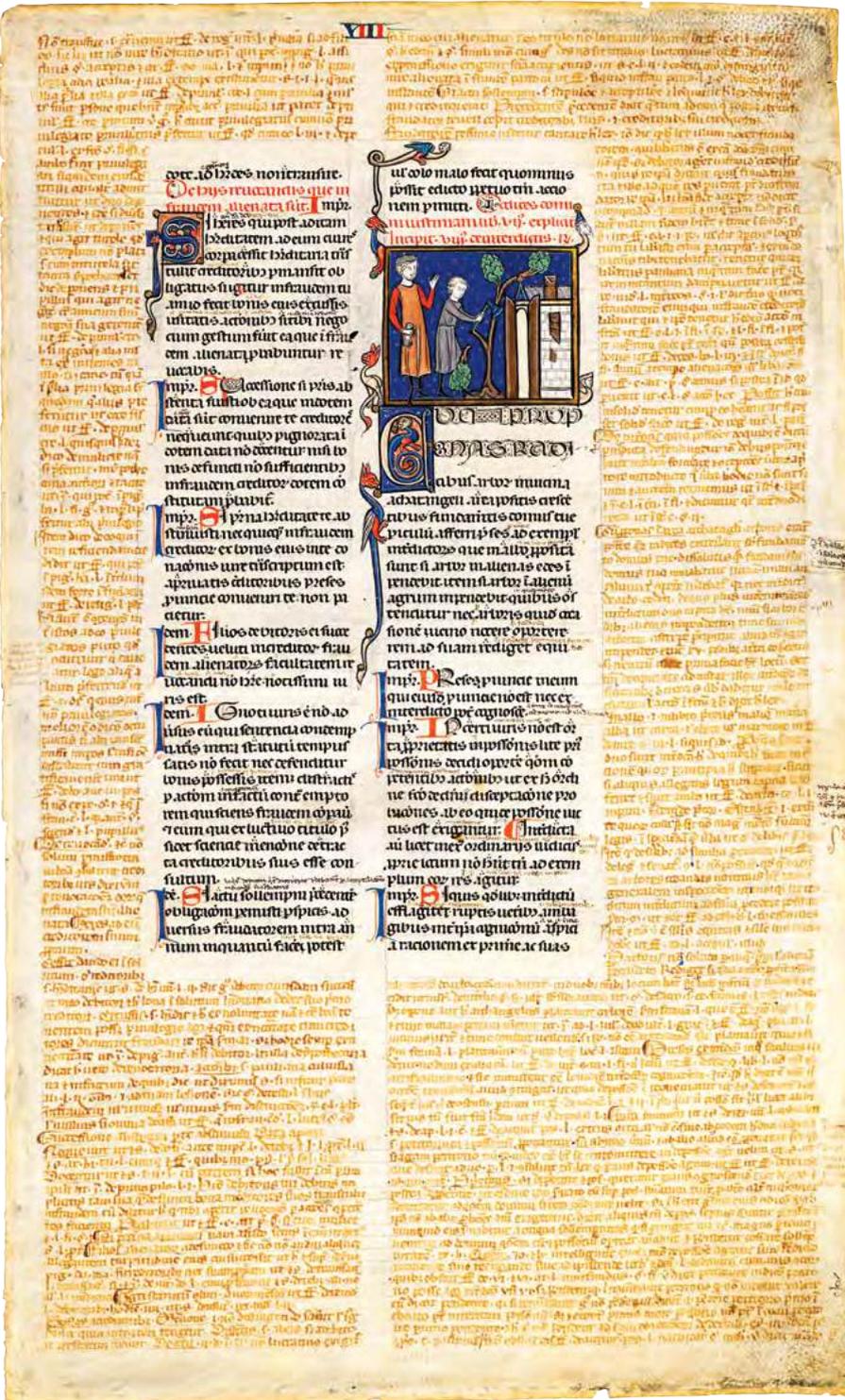
cat. 01

Folio de manuscrito: El rey dictando un fallo

Norte de Francia, circa 1270
Ilustración sobre pergamino
Alto 41,6 cm; ancho 25,5 cm
Inventariado en 1955
Cl. 22717 a

Bibliografía: Du Sommerard, 1883, n.º 1792 a
Exposición: Quebec, 2012-2013, n.º 1

El Código de Justiniano, en el que se recopilan los textos legislativos verificados por orden del emperador romano, sirvió de base al derecho medieval. Este folio, cuyo tema es la servidumbre, es un fragmento que se encuentra ubicado al inicio del Libro Octavo (*De interdictis*). Está organizado en dos columnas de texto e incluye una viñeta ilustrada con letras floridas y graciosas figuras (híbridos zoomorfos y antropomorfos). Las anotaciones al margen y las adiciones complementarias son de extensión considerable. La miniatura muestra a un bailío (caballero que se desempeñaba como agente de la administración señorial), que luce unos ostentosos guantes, mientras autoriza a un hombre a podar un árbol plantado por su vecino, pues bloquea la entrada de luz a su casa. Fiel al naturalismo, el artista pintó un árbol con ramas, hojas y raíces. SL



Detalle.~



heredes non transire.
 res reuocandis que in
 alienata sunt. **I**mp
 heres qui post aditam
 hereditatem ad eum cure
 orpaccessit hereditaria tuis
 rectoribus pmanfit ob
 s. si igitur infraudem tu
 eat bonis eius excussis.
 s. actonibus sitibi nego
 estum fuit ea que i frau
 enata p labuntur re
 s.

Concessione si pris ab
 iusti ob ea que in cotem
 t conuenire te creditore
 mt quibus pignozata i
 ata no dcentur nisi lo
 unca no sufficientibus
 dem creditoz cotem co
 m plabit.

Pena hereditate te ab
 ti nec quocq infraudem
 ex bonis eius inte co
 s iure qd scriptum est

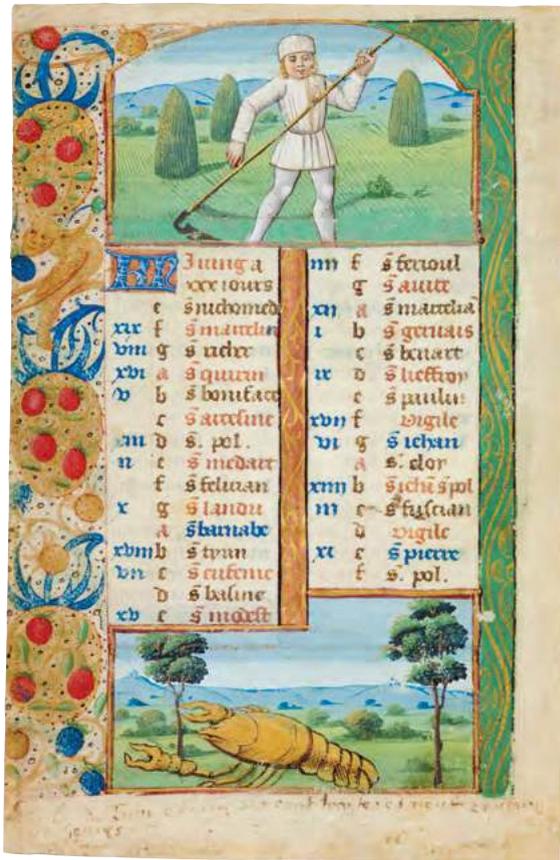
ul' dolo malo fecit quominu
 possit edicto petuo tm. accio
 nem pmitti. **¶** **C**alices con
 ni iustiman lib. viij. explic
Incipit. viij. de interdicitis.



UOCATI PRIO
BIAS RATIO

ab us artoz in uian
 achat ingen aiea iofitis cres
 tib us fundamitis conuis ta
 piculii afferri p ses ad exem
 int dutoz que mallo pofu
 sunt si artoz in alienas edes





cat. 02 / 03

Dos hojas del calendario de un libro de horas:*Los meses de mayo y junio, julio y agosto*

París, circa 1500

Ilustración sobre pergamino

Alto 18 cm; ancho 12 cm / Alto 18 cm; ancho 11,9 cm

Inventariado en 1955

Cl. 22716 a y b

Bibliografía: Du Sommerard, 1883, n.º 1809; Delaunay, 1993, n.º 4, pp. 11-24, p. 12

Exposición: Quebec, 2012-2013, pp. 132-133

Diseñados para que los laicos pudieran rezar al ritmo de las horas canónicas, los libros de horas abrían por lo general con un calendario (una especie de recordatorio de las fiestas sagradas y ceremonias religiosas). Estas dos hojas de calendario, grabadas al estilo del "Maître François" (célebre miniaturista activo entre 1462 y 1480), fueron extraídas de un libro de horas conservado actualmente en el Museo Nacional del Renacimiento de Écouen. La rica decoración de sus márgenes está compuesta por plantas, flores, frutas y figuras zoomorfas y acompaña a algunas escenas de labores terrenales y medallones que representan, con los signos del Zodíaco, las répliques celestes de estas labores.

Los calendarios de la Edad Media se basaban en un conocimiento enciclopédico heredado de la Antigüedad. Las referencias espacio-temporales que ofrecían sustentaban la idea de la continuidad del mundo desde la creación hasta la salvación eterna. Mes a mes, gracias a una representación idealizada destinada a complacer a la clientela aristocrática, los calendarios ilustrados mostraban las actividades humanas y los trabajos de la tierra: en mayo, la salida de caza del noble con un halcón posado en su muñeca; en junio, la siega del heno con la hoz; en julio, la recolección de la cosecha; en agosto, la trilla de trigo con mayal (instrumento utilizado para la trilla de cereales), etcétera. A cada visión idealizada de la naturaleza se le asociaba su correspondiente signo del Zodíaco, por ejemplo: Géminis (con la pareja originaria conformada por Adán y Eva); Cáncer (con un crustáceo); Leo (con un león), Libra (con una balanza) y Escorpión (con un artrópodo). SL

J



cat. 04

Hoja del calendario de un libro de horas: *El mes de noviembre*

Francia, circa 1500

Ilustración sobre pergamino

Alto 22,2 cm; ancho 16,5 cm

Inventariado en 1954

Cl. 22715 L

Bibliografía: Du Sommerard, 1833, n.º 1820

Exposición: Quebec, 2012-2013, n.º 123, pp. 132 y 134

Esta hoja, proveniente de uno de los calendarios de un libro de horas elaborado a la manera de la región de Coutances, posee un lujoso borde en el que predomina el adorno floral y contiene una pequeña escena de la vida cotidiana con la actividad del mes de noviembre y un medallón con el signo zodiacal correspondiente. Como se estilaba en las representaciones de noviembre, se ve a un campesino sentado sobre un cerdo muerto cerca al bosque hábitat del animal. Según un ritual que anunciaba el comienzo del invierno, el campesino, provisto de un hacha de mango grande utilizada habitualmente para talar árboles, debía matar al cerdo. En la parte baja de la página, el Sagitario (palabra que significa arquero) tensiona su arco. Esta figura del centauro proviene del repertorio mitológico antiguo y es reconocida por su cuerpo híbrido (mitad humana y mitad animal), que introduce la noción de diversidad en la creación y sugiere la capacidad de esta para transformarse. SL





cat. 05

Capitel de pilastra adosada:
Cerda amamantando

Borgoña, segundo cuarto del siglo XII

Piedra caliza

Alto 28 cm; ancho 21 cm; profundidad 17,5 cm

Legado Marcel Guérin, 1950

Cl. 22444

Bibliografía: Dectot, 2005, n.º 171

Exposición: Quebec, 2012-2013, p. 152

Una cerda recostada de lado ocupa la parte superior de este capitel borgoñón. Protege a dos lechones que están sentados sobre sus patas traseras y a los cuales se les alcanzan a distinguir sus pequeños hocicos y orejas puntiagudas. Uno de ellos succiona leche del pecho de la madre mientras el otro se alista para hacerlo. Los ojos de las crías, tallados con delicadeza por el escultor con ayuda de un trépano (especie de taladro de la época), dotan de gran expresividad a la escena. El cerdo gozó de mala reputación durante la Edad Media pues se le consideraba un animal vil, sucio y lleno de parásitos, a pesar de ser muy consumido como alimento. El terrible accidente de 1131, ocasionado por un cerdo que se atravesó por azar en una calle de París a la comitiva real y causó la muerte al hijo del rey Luis VI, reforzó aún más su imagen de animal diabólico. En esta imagen maternal, sin embargo, la cerda es representada con cierta ternura. OB

¡



cat. 06

Medallón:
Caballero con halcón

Limoges, circa 1200-1210

Cobre campeado, grabado, cincelado, esmaltado y dorado

Diámetro 7,1 cm

Legado Wasset, 1906

Cl. 14697

Bibliografía: Gauthier, 1950, pp. 40, 62 y 64, pl. 24; *Corpus*, 2011, t. II, VII C, n.º 27

Exposición: París, 2016, n.º 12, p. 23

Los talleres de esmaltadores de Limoges crearon muchos medallones, generalmente fijados sobre cofres o estuches, con decorados profanos. Este medallón representa a un caballero que sostiene un halcón y evoca un pasatiempo muy popular entre la aristocracia medieval: la caza con halcón. La figura sin esmaltar del caballero, con una cabeza de aplique, se desprende de un fondo azul esmaltado y adornado con rosetas y discos también esmaltados. La anatomía del caballo y el detalle de su montura, resaltados por el grabado, dan testimonio de la preocupación del artista por el realismo y la observación de la naturaleza. CD

J



cat. 07

Tapiz:*De vuelta de la cacería*

Sur de los Países Bajos, primer cuarto del siglo XVI

Lana y seda

Alto 260 cm; ancho 122,5 cm

Adquirido en la venta de Georges Dormeil, 1949

Cl. 22573

Bibliografía: Shepherd, 1961; Joubert, 1987-2002, n.º IX

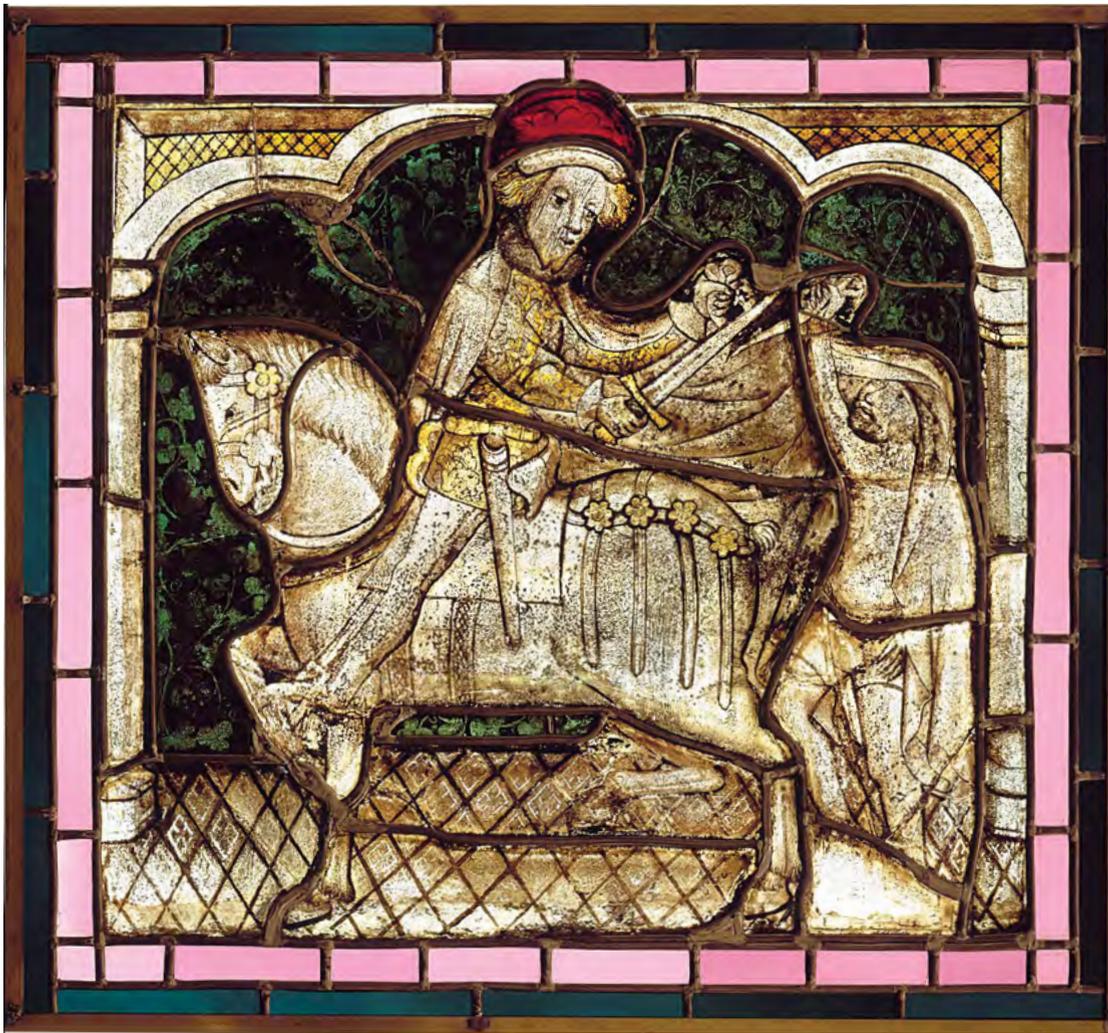
Exposición: Quebec, 2012-2013, n.º 115

Este fragmento pertenece a un tapiz de gran tamaño a juzgar por la posición del joven situado al fondo que aparece inclinado (aunque no se sabe con certeza ante qué o quién se inclina) y por el cuidado follaje de los árboles que rodean a la pareja central. En la escena, un joven caballero con sombrero emplumado mira con delicadeza a una dama a quien le ofrece una liebre. La joven podría ser una pastora, si es verdad que el objeto que sostiene en su mano izquierda es un cayado. El bordado de su vestido y su elegante sombrero no son, sin embargo, compatibles con el atuendo que vestiría una verdadera pastora para su estancia en los campos. Por este motivo, es posible que la escena pertenezca más bien a la atmósfera cortés propia de los tapices destinados a decorar los muebles de los personajes distinguidos a finales de la Edad Media. BChB

J

Detalle.~





cat. 08

Panel de vitral:

La caridad de san Martín

Proveniente de la iglesia de Betton (Bretaña), circa 1425

Vidrios blancos y de color pintados con grisalla y amarillo de plata, plomo

Alto 45 cm; ancho 49 cm

Antigua colección Alfred Ramé, adquirido en 1877

Cl. 9553

Bibliografía: Du Sommerard, 1883, n.º 1909; Ottin, 1896, p. 291; Raison, 1935, LX, pp.

103-111; Perrot, 1973, pp. 134-148; *Corpus Vitrearum*, 2005, pp. 268-270

Exposiciones: Schallaburg, 1990, n.º 157; París, 2011, n.º 77

La iglesia del siglo XV de Betton, cerca a Rennes, en Bretaña, fue destruida en 1869. Algunos de sus paneles de vitral (escenas de la Pasión, figuras de santos y parejas de donantes) fueron adquiridos inicialmente por coleccionistas privados y posteriormente ingresaron a la colección del Museo de Cluny. Entre ellos hay un vitral de san Martín donde el santo, montado en su caballo, corta en dos su manto para compartirlo con un mendigo. San Martín era un santo en cuya imagen la aristocracia se reconocía. Su figura de caballero evocaba al hombre de combate, que andaba a caballo y practicaba la caza, esa actividad de los más nobles tan celebrada en la literatura de finales de la Edad Media (Henri de Ferrières, *Gace de la Buigne*, Gaston Fébus). SL



cat. 09

Fragmento de efigie yacente:*Dos perros*

Francia, finales del siglo XIV

Mármol

Alto 25 cm; ancho 48 cm; profundidad 11 cm

Patrimonio Du Sommerard

Cl. 19300

Exposiciones: París, 1947, p. 638; París, 1985, n.º 19, p. 12; Bruselas, 2010-2011, p. 272;

Quebec, 2012-2013, p. 107

A partir del siglo XIII se popularizó la costumbre de poner animales a los pies de las efigies yacentes de los sepulcros y así lo ilustran estos dos perros sentados de espaldas sobre un vestido ingeniosamente doblado. Con la cabeza erguida, las patas delanteras estiradas y los ojos abiertos, estos animales, que simbolizaban la fidelidad en la Edad Media, cuidan a su ama que duerme eternamente. Con sus orejas caídas, hocicos cuadrados y colas largas y finas, este par de ejemplares corresponden al “perro común” descrito por Gaston Fébus en el *Libro de la caza* (circa 1387-1389). Estos perros, utilizados para corretear a la liebre o al zorro, eran los acompañantes de la nobleza. Así lo confirman sus preciosos collares, que alguna vez estuvieron incrustados con elementos metálicos y recuerdan el “collar de plata con sonajeros para un perro pequeño” consignado en 1380 en el inventario del rey Carlos V. OB

J



cat. 10

Cofre:

Escenas de cacería

Flandes, segunda mitad del siglo XV

Madera recubierta con hueso grabado y pintado

Alto 7,2 cm; ancho 15,7 cm; profundidad 9 cm

Legado François-Achille Wasset, 1906

Cl. 15348

Bibliografía: Koechlin, 1924, t. I, p. 470; Nuttall, 2010, p. 139

Esta caja, elaborada en madera decorada con plaquetas de hueso tallado, pertenece, por su estilo ingenuo pero incisivo, a la iconografía campestre. Su composición la vincula con una serie de objetos similares probablemente realizados en Flandes en la segunda mitad del siglo XV. Las escenas de los costados de la caja evocan los placeres de la caza: perros corriendo, un jabalí acorralado y un cazador persiguiéndolo con una lanza. La tapa está adornada con una temática rústica: la tala del peral. En el centro de la escena, un elegante jovencito, equipado con un hacha, se alista a talar el peral, mientras que en el lado opuesto una jovencita recolecta, en los pliegues de su falda, los frutos que caen del árbol. Tanto la caza como la tala del peral parecen ser, en este caso, metáforas de la conquista amorosa, lo cual explica la presencia debajo de la caja de un tablero de ajedrez, que recuerda el lugar que tenía este juego en la simbología del amor cortés. OB



cat. 11

Baldosa:
Dos perros

Francia, siglo XV

Terracota esmaltada

Alto 11,4 cm; ancho 11,3 cm; grosor 2 cm

Adquirida en 1924

Cl. 20687

Bibliografía: Norton, 1984

Exposiciones: Aviñón, 1997; Quebec, 2012-2013, n.º 93

Este tipo de baldosas bicolor estampadas, caracterizadas por el uso de la cera como aglutinante de los pigmentos y empleadas en contextos religiosos o laicos, se impusieron en la segunda mitad del siglo XIII. La organización de las mismas se basaba en una combinación de cuadros monocromáticos en tonos verdes o amarillos.

Este ejemplar, decorado con dos perros, sorprende por su frescura y permite darse una idea del brillo que podían tener estos pisos. Probablemente se inscribía en una escena de cacería del tipo de las que hoy en día se conocen varios ejemplos. Por lo general estaban compuestas por figuras de caballeros, cazadores a pie armados con picas o lanzas o que soplan el corno y perros y otros animales de caza alineados para formar un friso dinámico. Es una imagen que evoca, desde luego, uno de los pasatiempos favoritos de la aristocracia de la época: la caza. JCTT

J





cat. 13

Misericordia:

Zorro predicando a las gallinas

Norte de Francia, finales del siglo XV (1492-1500)

Madera (roble)

Alto 26,3 cm; ancho 53 cm; profundidad 15 cm (dimensiones actuales)

Pertenece al grupo de estalos de la abadía de San Luciano de Beauvais, transferido de los almacenes de Saint-Denis y cedido al Museo de Cluny en 1913

Cl. 19630

Bibliografía: Backer (de), 1720; Haraucourt, 1925, n.º 400

Exposición: Quebec, 2012-2013, n.º 111, p. 128

En el imaginario medieval, el zorro personificaba el ingenio y la astucia, hasta el punto de convertirse rápidamente en el personaje central de las narraciones medievales que relatan sus aventuras en el mundo animal. Este recurso literario, que traspone la figura de los animales a la sátira social, es común desde la Antigüedad debido a las *Fábulas* de Esopo. La lengua francesa conserva todavía un dicho: “el zorro le predica a las gallinas” para referirse a las personas falsas e hipócritas que manipulan a los tontos. La figura del zorro está muy presente en la iconografía de los márgenes de los manuscritos (*Missel à l'usage de Rodez*, 1479, Ms 5124, f. 112vº, B.M. Lyon) y en las misericordias (soportes que servían como apoyo disimulado durante el tiempo que se estaba de pie) de los estalos o asientos de los coros como en las iglesias de Saint-Paul, Bletterans y Jura, en este último caso con cierto picante para resaltar la relativa sinceridad del predicador. MH



cat. 14

Misericordia:

Cerdos tocando el órgano

Norte de Francia, finales del siglo XV (circa 1492-1500)

Madera (roble)

Alto 27 cm; ancho 54 cm; profundidad 14 cm (dimensiones actuales)

Esta misericordia pertenece probablemente a un grupo de estalos de Saint-Lucien de Beauvais, que fue incluido en un conjunto compuesto por tres estalos de la antigua colección Du Sommerard

Cl. 20396

Bibliografía: Du Sommerard, 1883, n.º 1504; Maeterlinck, 1910, pp. 246-248; Billet, 2001

Exposición: Quebec, 2012-2013, n.º 112

Las misericordias (soportes que servían como apoyo disimulado durante el tiempo que se estaba de pie) de los estalos (asientos de los coros de las iglesias, catedrales o basílicas) albergan una infinita cantidad de escenas talladas en las que el suceso cotidiano más trivial se enfrenta a la sátira social. Los animales encarnan las desventuras humanas y los pecados capitales. La lujuria, cuando no está representada explícitamente, es evocada a través del cerdo. En este caso, un verraco, que exhibe su sexo, toca un órgano cuyos fueles son manipulados por una cerda que amamanta a un pequeño lechón. Esta escena animal (cuya versión contraria, en la que la cerda toca el teclado, se encuentra en una misericordia contemporánea en la iglesia Saint-Seurin en Burdeos) debe interpretarse con un filtro antropomórfico. El desnudo natural de los animales se combina con una práctica musical que es propicia para el intercambio sexual. El instrumento escogido, presente tanto en la esfera religiosa como en la profana, acentúa el aspecto social de la escena, pues no puede ser tocado por una sola persona sin que otra manipule el par de fueles que se ubican detrás del mismo. MH

¶



cat. 15

Fragmento de mantel:
Unicornios

Italia (¿Perugia?), siglo XV

Lino, algodón teñido de índigo

Alto 50 cm; ancho 76 cm

Adquirido en una venta pública en París, 2012

Cl. 23888

Bibliografía: Descatoire, 2014

Este tejido hace parte de las llamadas telas de Perugia, cuya producción fue muy prolífica durante los siglos XIV y XV en el centro de Italia y posteriormente en toda Italia e, incluso, en Renania. Estos textiles ordinarios destinados al uso doméstico (como manteles de mesa o toallas de baño) o litúrgico (como manteles de altar) contienen una iconografía predominantemente profana compuesta de franjas con motivos azules sobre fondo blanco, animales reales y fantásticos y escenas caballerescas. Todos estos elementos solían ser representados con frecuencia en la pintura italiana. Este fragmento de mantel tiene un decorado muy estilizado de inspiración oriental. En él aparecen unos unicornios enfrentados con sus cuernos atrofiados, pero separados los unos de los otros por los árboles de la vida. El unicornio es una criatura fantástica (con figura de caballo y un cuerno en mitad de la frente) que fue creada en la Antigüedad y reinventada en la Edad Media. CD

¶

cat. 16

**Dis buch ist innha Itend die heiligen reysen
gein Jherusalem [El santo viaje a Jerusalén ...]**

Bernard von Breydenbach (circa 1440-1497), Erhard
Reuwich (circa 1455-1490)

Spire, Peter Drach impresor, circa 1502

Libro impreso en papel, xilografías.

Encuadernado posterior

Alto 32 cm; ancho 24 cm (sin desplegables)

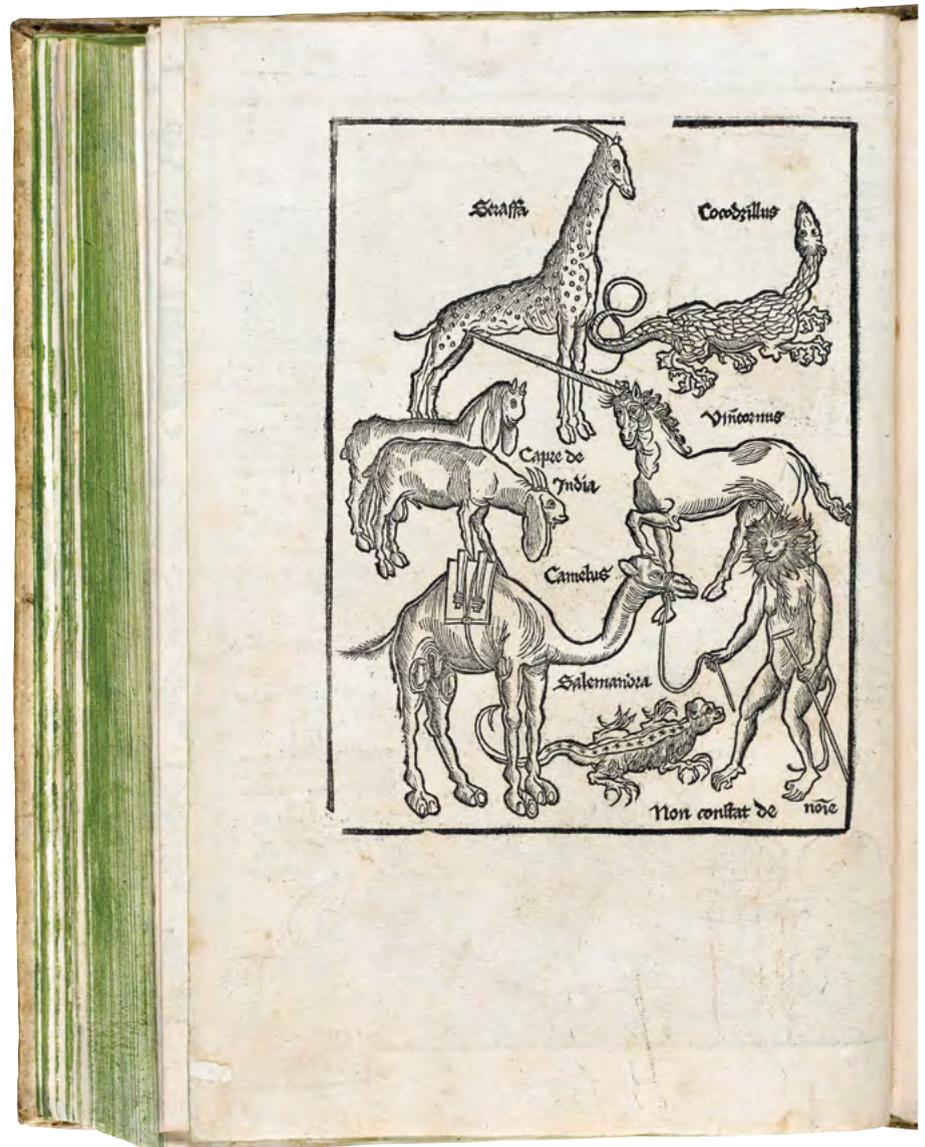
Adquirido en 2013, antigua colección de los duques
de Luynes en Dampierre

Cl. 23894

Bibliografía: Davies, 1911

Bernard von Breydenbach, nativo de Estrasburgo y canónigo de la catedral de Maguncia, partió en abril de 1483 hacia Tierra Santa, acompañado del conde Hans von Solms, del caballero Philipp von Bicken y de Erhard Reuwich, un hábil pintor originario de Utrecht. Tras esta peregrinación, Breydenbach publicó en 1486 una guía que, además de las descripciones habituales y de la información práctica del viaje, contenía una serie de ilustraciones grabadas por Reuwich que reproducen escenas marinas en varias hojas desplegables, una vista sublime de Tierra Santa, los trajes y las escrituras de las poblaciones con que se toparon e incluso una plancha de animales singulares “representados tal y como los vimos en Tierra Santa”. Entre estas ilustraciones figuran las de las curiosas cabras de la India de largas orejas colgantes; la de una mujer salvaje, “cuyo nombre no conocemos”, que sostiene la brida de un dromedario, y también un unicornio, visto el 20 de septiembre de 1486 en el desierto, “mucho más grande que un camello”. Breydenbach se inscribe así en la tradición de Marco Polo, Mandeville y todos aquellos viajeros que habrían decepcionado a sus lectores de no haberse topado durante sus viajes con criaturas fantásticas. MH

¶





cat. 17

Tapiz:
Parejas de enamorados

Rin Superior (Basilea), segunda mitad del siglo XV

Lana y lino

Alto 60,5 cm; ancho 133,5 cm

Antigua colección Jacob, adquirido en 1853

Cl. 2323

Bibliografía: Joubert, 1987-2002, n.º I; Rapp Buri y Stucky-Schürer, 1993, n.º 37

Exposiciones: Aviñón, 1997, n.º 30; Quebec, 2012-2013, n.º 113, p. 129

Este tapiz de pequeño formato se utilizaba para cubrir cojines. Esta finalidad se hace evidente por la separación vertical de una banda bicolor, blanca y roja, ubicada entre las dos parejas de enamorados. Los jóvenes están representados sobre un fondo adamascado con saucos florecidos a ambos lados. Este tapiz es un ejemplo de la importancia simbólica que se le otorgaba a las plantas en la mentalidad de la Edad Media. El joven se queja del sufrimiento que le hacen padecer las blancas flores del sauco (símbolo del mal de amores) y exclama: "llevo en mi corazón penosos sufrimientos enemigos", mientras la jovencita corta ramilletes para calmar su dolor y responde: "no debe florecer nada más que le aflija el corazón".

Los estilizados tapices del Rin Superior evocan la estética de los grabados en madera y de otras artes figurativas producidos copiosamente en estas prósperas regiones a finales de la Edad Media. BChB

J





cat. 18

Caja:
Escenas cortesas

Limoges, circa 1220-1225

Cobre campeado, grabado, cincelado,
esmaltado y dorado

Alto 6,1 cm; ancho 5,1 cm

Antigua colección Victor Gray; depósito
del Museo del Louvre

OA 6279

Bibliografía: Gay, 1887, I, pp. 167-168; Rupin, 1890,
pp. 574-575, fig. 646-647

Exposiciones: París-Nueva York, 1995, n.º 128, pp.
369-370; París, 2009, n.º 134, p. 189; París, 2016,
n.º 13-14, pp. 24-25

Esta pequeña caja cilíndrica, encontrada en 1837 en la abadía de Saint-Martial, es un raro ejemplar del esmaltado descubierto en Limoges. Su perfil arqueológico explica su estado de deterioro. Está decorada con escenas cortesas enmarcadas por roleos vegetales (motivos decorativos en forma de tallos de plantas que se enrollan sobre sí mismos en espiral) que representan cuatro etapas sucesivas de la conquista amorosa: el primer encuentro, la promesa de fidelidad (calcada del juramento de fidelidad del vasallo), el ofrecimiento de un presente y el beso. Esta iconografía sugiere que la caja estaba originalmente destinada a un uso profano (caja de cosméticos o joyero), a pesar de haber pertenecido a la abadía de Saint-Martial. CD

5

cat. 19

Cofre:*Escenas de amor cortés y Virgen con el Niño*

Flandes, finales del siglo XIV

Cuero, madera, latón

Alto 14,5 cm; ancho 26 cm; profundidad 18,5 cm

Adquisición Lefebvre, 1910

Cl. 17506

Bibliografía: Allain, 1997, pp. 5-12

Exposición: París, 2009, n.º 167, p. 213

Las caras exteriores de este cofre tienen representaciones de parejas que conversan galantemente, enmarcadas por un decorado de árboles o follaje. El entorno natural era uno de los tópicos recurrentes del género cortés. El adagio flamenco "Aen sien Doe Doet Gehdenken" ("Al verlo, te acordarás"), que figura bajo la tapa del cofre en el costado frontal, lo sitúa como un objeto nupcial (o prenupcial), algo que no se contradice con la presencia en el reverso de la tapa de una representación de la Virgen con el Niño. Esta última aparece sentada en un jardín compuesto por tres árboles y varias flores y encerrado por un *plessis* (cerca hecha a partir de ramas entrelazadas). Esta imagen de *hortus conclusus* ("huerto cerrado") puede interpretarse como una exaltación de la virginidad, pero al estar asociada a las escenas del amor cortés puede leerse también como una promesa de unión virtuosa y fértil. MH

J





cat. 20

Tapicería mural de la vida señorial:

Escenas galantes

Sur de los Países Bajos, circa 1500

Lana y seda

Alto 262 cm; ancho 372 cm

Antigua colección E. de La Quérière, Rouen; adquirida en 1852

Cl. 2179

Bibliografía: Joubert, 1987-2002, n.º VIII

Exposición: Tokio-Osaka, 2013, n.º 34

Las *Escenas galantes* hacen parte de una serie de seis tapices *mille-fleurs* ("mil flores") titulada *La vida señorial*. Sobre un fondo abstracto y oscuro aparecen representadas varias plantas y flores salvajes o cultivadas (vincas, margaritas, claveles y rosas) características de la producción de tapices de finales del siglo XV. Dos árboles —el de la izquierda es sin duda un naranjo— completan esta evocación de un jardín en el que los jóvenes pasean y las parejas flirtean. A la izquierda, un joven abraza a su amiga y en el centro, otro joven arrodillado le ofrece una caja abierta a una dama de suntuoso vestido que sostiene un loro. Aunque es relativamente frecuente la repetición de estos motivos de un tejido al otro, este conjunto en concreto evoca una atmósfera de elegancia y de placer en la que la naturaleza está en armonía con la presencia humana y donde los pájaros retozan entre los follajes mientras los jóvenes se divierten.

BChB



Museo
Nacional
de Colombia



cat. 21

Medallón:

El racimo de uvas de la Tierra Prometida

Limoges, circa 1225-1230

Cobre calado, repujado, cincelado y dorado

Diámetro 8 cm

Inscripción (sobre el contorno): *IN LIGNO BOTRUS EST PENDENS IN CRUCE XRISTUS*
 ("El racimo de uvas cuelga de la madera [de la rama de la vid] como Cristo en la cruz")

Legado Du Sommerard

Cl. 957 b

Bibliografía: Du Sommerard, 1838-1846, t. III, p. 357, pl. XVI; Rupin, 1890, pp. 440-441, fig. 490;

Gauthier, 1978, pp. 32-34 y fig. 17, p. 33; *Guía de las colecciones*, 1993, n.º 96, p. 88

Este medallón calado representa un episodio del Antiguo Testamento: el del racimo de uvas de la tierra de Canaán entregado por Caleb y Josué a Moisés (Números 13: 23-27). Este enorme racimo de uvas, símbolo de fertilidad, colgado de una vara para su transporte, fue interpretado por los teólogos del siglo XII como una prefiguración de Cristo en la cruz. Esta lectura tipológica, que proviene de la tradición septentrional, se ve reafirmada por la inscripción presente en el medallón, aunque su uso era un recurso muy poco común en los ejemplares de Limoges. Es probable que este medallón decorara un cofre o un sagrario, como es el caso de otros dos medallones del Museo de Cluny, *La creación del hombre* y *Moisés golpeando una piedra*, y de otro medallón perteneciente a una colección privada denominado *Moisés y la serpiente de metal*, que también prefigura la crucifixión. CD

cat. 22

Báculo de estilo *palmette-fleur*

Limoges, principios del siglo XIII

Cobre campeado, grabado, esmaltado y dorado

Alto 25 cm; ancho 14,5 cm

Adquirido en 1860

Cl. 2957

Bibliografía: *L'art pour tous* [El arte para todos], 1864, p. 401; Marquet de Vasselot, 1941, p. 47 y n.º 19, p. 198;Gauthier, 1950, p. 42; *Corpus*, 2011, t. II, IV A, n.º 17

Exposición: Quebec, 2012-2013, n.º 26, p. 62

Los báculos son insignias de la dignidad episcopal o abacial y fueron fabricados profílicamente por los esmaltadores de Limoges. Numerosos ejemplares fueron decorados con imágenes de la Virgen, Cristo en majestad, la Anunciación y san Miguel y el dragón. Este báculo, encontrado en el coro de la basílica de Saint-Nazaire, en Carcasona, está decorado con ángeles de medio cuerpo en el nudo esférico y con animales fantásticos en el asta. Es de resaltar que su voluta, en la que se enrosca una doble circunvolución, está adornada con un motivo vegetal pues en su centro se expande una *palmette-fleur* ("palmeta-flor"), un motivo decorativo en forma de hoja de palmera estilizada creado en los talleres lemosines que prometía convertirse en todo un éxito en los primeros decenios del siglo XIII. CD

j





cat. 23

Placa de un relicario de san Francisco de Asís

Limoges (¿o Italia?), posterior a 1228
Cobre campeado, grabado, cincelado,
esmaltado y dorado

Alto 20,5 cm; ancho 20,3 cm

Depósito del Museo del Louvre, 1956

ML 84 (OA 81)

Bibliografía: Rupin, 1890, pp. 492-493;

Frugoni, 1993; Antoine-König, 2014

Exposiciones: Paderborn, 2011, n.º 45,

pp. 266-268; Quebec, 2012-2013, n.º 3, p. 39

Esta placa cuadrifolia (de cuatro lóbulos) en forma de trébol, que proviene sin duda de un relicario, representa a san Francisco de Asís recibiendo los estigmas. La estigmatización del santo, ocurrida en el monte de La Verna en 1224, dos años antes de su muerte, constituye el episodio central de su participación en los sufrimientos de Cristo. De pie, con las manos elevadas al cielo, san Francisco aparece dominado por el serafín y rodeado de árboles florecientes. Estos últimos aluden a la cruz, hecha con su madera, y evocan especialmente, junto con las estrellas, el amor del santo por la naturaleza celebrado en su *Cántico de las criaturas*.

Este esmalte fue realizado después de la canonización de san Francisco en 1228 (pues él aparece con una aureola) e ilustra de manera magnífica el tema del amor a la creación y a las criaturas, central en la espiritualidad franciscana. CD

¶





cat. 24

Pixide:
Pavos reales

Limoges, circa 1230

Cobre campeado, grabado, esmaltado y dorado

Alto 8,5 cm; diámetro 5 cm

Patrimonio Du Sommerard

Cl. 964 b

Bibliografía: Rupin, 1890, p. 208 y fig. 269, p. 207

Las píxides (recipientes usados en la Antigüedad para guardar cosméticos o joyas) se usaron a partir de la época merovingia para conservar las hostias consagradas. Las píxides de Limoges, producidas en gran número (se conoce la existencia de varios centenares al día de hoy), presentan generalmente un cuerpo cilíndrico con una tapa cónica, forma que evoca la función simbólica del objeto semejante a la de la Ciudad Santa. El decorado de estas reservas eucarísticas es muy variado. Los roleos vegetales (motivos decorativos en forma de planta que se enrollan sobre sí mismos en espiral), al igual que los ángeles y el monograma del nombre de Jesucristo, son recurrentes. La representación de animales es más escasa. Esta píxide está adornada con pavos reales que simbolizan la resurrección de Cristo y la inmortalidad, debido a la fama de su carne considerada incorruptible. Esta iconografía está completamente acorde con el uso al que se destina el objeto. CD

5



cat. 25

Paloma eucarística

Limoges, primer cuarto del siglo XIII

Cobre campeado, grabado, esmaltado y dorado; cabujones

Alto 18,5 cm; ancho 24,5 cm

Antigua colección A. Mallay; adquirida en 1851

Cl. 1957

Bibliografía: Maffei, 1942, pp. 29-35, fig. 4; Gauthier, 1950, p. 54,

p. 160, pl. 62; Gauthier, 1973, p. 175, fig. 3 y n.º 10, pp. 185-186

Exposición: Quebec, 2012-2013, n.º 39, p. 73

En la Edad Media, las reservas eucarísticas (recipientes destinados a preservar las hostias consagradas) podían adoptar la forma de palomas. Estos tabernáculos móviles, que se suspendían con unas cadenillas sobre el altar, conservaban las sagradas especies envueltas en una tela que era el equivalente al manto de Cristo. La paloma, consagrada a Venus en la Antigüedad, es para los cristianos un ave casta y, por ende, símbolo de pureza y en los Evangelios encarna al Espíritu Santo. En el momento de la Eucaristía, la paloma desciende sobre el pan y el vino y los transforma en el cuerpo y la sangre de Cristo. Los talleres de esmaltadores de Limoges fabricaron numerosas palomas eucarísticas que visualmente se asemejan más a una paloma doméstica que a una blanca. Una parte de ellas —la cabeza y el cuerpo— suele estar grabada y la otra —las plumas de las alas y la cola— esmaltada, característica que ha sido asociada al realismo y la estilización. CD

J



cat. 26

Lirio de la Anunciación

Aix-en-Provence, circa 1550-1570

Mármol

Alto 40 cm; ancho 38 cm

Inscripción sobre la filacteria: *AVE GRATIA PLENA / DomiNuS TECUm BeNeDicTA TU / In MuLIE / RiBus* ("Dios te salve, llena eres de gracia, el señor sea contigo, bendita tú seas entre todas las mujeres")

Adquisición, 1864

Cl. 19270

Bibliografía: Beaulieu, 1966; Ely, 1981

Es probable que este fragmento provenga de un monumento funerario. Llegó al Museo de Cluny junto con otros objetos de mármol, entre ellos un ángel de la Anunciación (una creación del siglo XIX) y una estatua que inicialmente se creyó que había sido donada por Jeanne de Laval, esposa del rey René d'Anjou-Provence. La verdadera donante fue identificada, en 1981, por Bruno Ely, gracias a un dibujo que conservaba la Biblioteca Méjanes en Aix-en-Provence. Se trataba de la esposa de Jean des Martins, canciller de Provence, quien instaló en la catedral de Aix-en-Provence una capilla funeraria cuya construcción y decoración aparecen fechadas entre 1451 y 1466. La inscripción de la filacteria (banda con inscripciones que se colocaba en la parte superior o inferior de los retablos, pinturas o esculturas y que se representaba como si fuera de tela o pergamino con las extremidades enrolladas) y el lirio, símbolo de la pureza de la Virgen María por su blancura, sugieren que este fragmento perteneció a una escena de la Anunciación. La planta está tallada con sorprendente precisión botánica: el frondoso tallo alargado surge de una roseta exuberante y termina en tres grandes flores. Dos de ellas abren con gracia sus cálices en seis pétalos curvados en los que el escultor acentuó las nervaduras y la última flor está en estado grácil de capullo. El lirio estaba siempre muy presente para los pintores y escultores medievales pues era cultivado en los jardines de la época debido a sus propiedades medicinales y cosméticas. OB

J

cat. 27

Plato de ofrendas:
Adán y Eva

Núremberg, finales del siglo XV a principios del XVI
Latón repujado y moldurado
Diámetro 38 cm; alto 4,5 cm
Inscripción: *DER:IN:FRID:GEWART*
Entregado por el Museo del Louvre en 1930
OA 7330 (Cl. 21368)
Bibliografía: Stegmann, 1899; Kuczyńska, 2000;
Egyeki-Szabó, 2008

A partir del siglo XV, la ciudad de Núremberg se convirtió en el centro de producción de platos y cuencos en latón amarillo repujado. Estas piezas, que servían para recibir las ofrendas que los fieles realizaban inicialmente en especie y posteriormente en monedas, también podían ser utilizadas como vajilla de gala. La producción en masa de estos platos se comercializaba en toda Europa y a esto se debe que la inscripción en caracteres góticos, que bordea la escena central, no signifique nada, pues está hecha a partir de una secuencia de palabras alemanas que se repiten hasta la saciedad. La variedad de motivos decorativos era muy limitada, debido principalmente a los costos de producción de la matriz perforada. Adán y Eva aparecen representados en este caso en un paraíso con forma de jardín cercado, en el cual solo están presentes los elementos básicos de la narración: el árbol del fruto prohibido, la serpiente y los protagonistas desnudos. Un motivo vegetal moldurado adorna el borde del plato. MH

J





cat. 28

Placa para portada de libro:
Cristo en majestad

Limoges, circa 1190-1200

Cobre campeado, grabado, cincelado y dorado; figura de aplique (Cristo)

Alto 23 cm; ancho 10,4 cm

Depósito del Museo Nacional de Cerámica (Sèvres), 1934

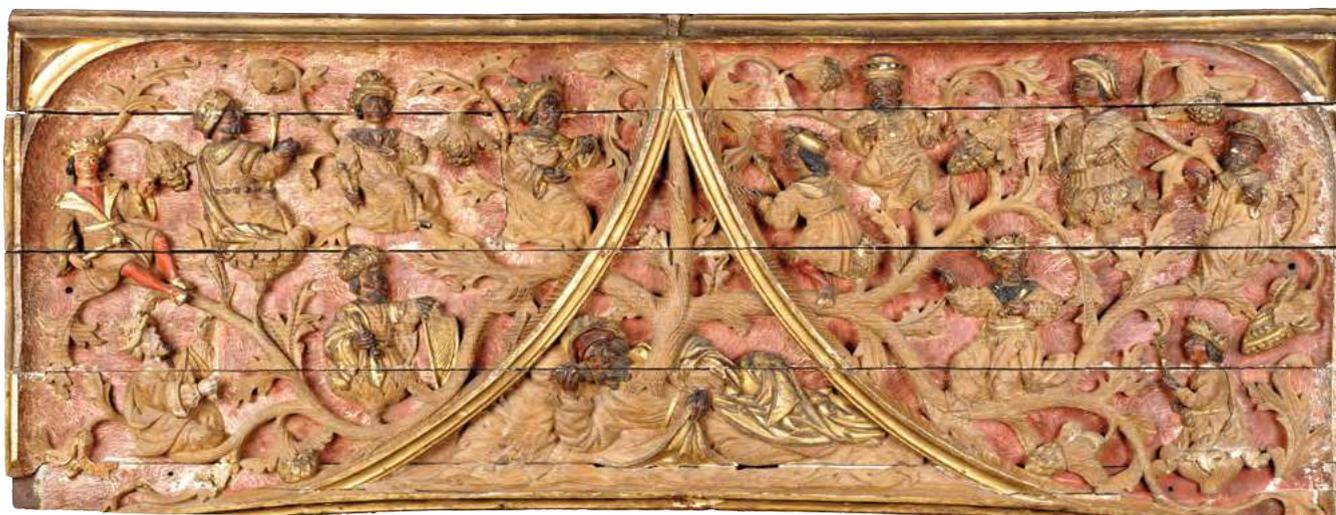
Cl. 21965

Esta placa realizada para la portada de un libro sagrado representa a Cristo en majestad, sentado sobre una cinta decorada con caracteres en árabe antiguo y dentro de una mandorla (aureola en forma oval o de almendra). Los símbolos de los evangelistas —el león de Marcos, el toro de Lucas, el águila de Juan y el ángel de Mateo— se despliegan en las enjutas (el triángulo o espacio que deja en un cuadrado el círculo o mandorla inscrito en él). Cada evangelista sostiene su evangelio en forma de códice (libro anterior a la imprenta) o de *rotulus* ("rollo"). La imagen de Cristo en majestad, rodeado del tetramorfos (símbolo de los evangelistas consistente en cuatro figuras humanas con cabeza de animal), es recurrente en el arte románico, tanto en la escultura y la pintura como en la orfebrería. Esta plancha es excepcional por la delicadeza de su cincelado y el extremo cuidado de los detalles (obsérvese la anatomía del león, la del toro y las plumas del águila). CD

J

Detalle.~





cat. 29

Panel tallado:

El árbol de Jesé

Sur de los Países Bajos, primer cuarto del siglo XVI

Madera (roble), pintura

Alto 55 cm; ancho 144 cm

Patrimonio Du Sommerard

Cl. 70 G

Bibliografía: Du Sommerard, 1883, n.º 758; Haraucourt, 1925, n.º 207; Réau, 1957, pp. 129-140; Lepape, 2007, vol. 3, p. 44

Según el profeta Isaías (11:1), “del tronco de Isaí brotará un retoño y un vástago nacerá de sus raíces”. Del tronco de Jesé (Isaí en hebreo), que yace dormido bajo un gablete (remate ornamental parecido a un frontón), brota un tallo que se divide en dos ramas laterales que sostienen doce reyes. Estos representan la genealogía de Cristo, descendiente de David, el hijo de Jesé. La iconografía transcribe literalmente la profecía de la filiación divina por medio de una ilustración pictórica que emplea un vocabulario vegetal —raíz, tronco, rama y flor—. En este caso, es evidente que la representación genealógica no adopta la forma esquemática de una línea que se continúa en una arborescencia normal, sino que le concede más importancia al hecho de ocupar toda la superficie del panel. La rama central, que desaparece en lo alto bajo la punta del gablete, probablemente continuaba con una figura de la Virgen con el Niño o de Cristo solo. Sin embargo, el estado actual del panel, recortado y utilizado durante un tiempo como una cubierta de cofre como lo comprueban los apoyos de las patas ubicados en el reverso, no permite discernir con mayor precisión su configuración original. Probablemente era una pieza de retablo o de estalos (asientos de los coros de las iglesias, catedrales o basílicas). MH

¡



cat. 30

Dos paneles de vitral:
Corderos de Dios

Este de Francia, primera mitad del siglo XVI

Vidrio blanco pintado con grisalla y amarillo de plata

Alto 17 cm; ancho 15,2 cm / Alto 17 cm; ancho 15 cm

Adquiridos antes de 1881. Inventariados en 2001

Cl. 23703 y 23704

Bibliografía: Du Sommerard, 1883, n.º 2132

La composición de estos dos paneles, pintados con grisalla (pintura monocroma que producía la sensación de ser un relieve) y amarillo de plata (tintura de plata utilizada para colorear el vidrio), remite al este de Francia. No se conoce con certeza la fecha de su ingreso a las colecciones del Museo de Cluny aunque ocurrió seguramente antes de 1881, pues los dos paneles figuran en la edición del catálogo elaborado por Edmond du Sommerard. El cordero es uno de los animales asociados a Cristo y un símbolo de la Pasión, pero cuando lleva la cruz y el estandarte triunfante, como en este caso, también puede serlo de la Resurrección. Es, así mismo, uno de los atributos de san Juan Bautista (según el Evangelio de Juan, 1: 29: "vio a Jesús que venía hacia él y le dijo: 'He aquí el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo'"), por tanto puede acompañar la iconografía de las personas llamadas Juan. SL

J



cat. 31

Capitel angular

París, circa 1130-1140

Piedra caliza

Alto 40 cm; ancho 35 cm; perímetro 20 cm

Proveniente de la iglesia abacial Sainte-Geneviève de París. Museo de Monumentos Franceses, 1810.

Astilleros de Saint-Denis, 1824. Asignado al Museo de Cluny antes de 1890

Cl. 12100

Bibliografía: Lenoir, 1867, t. I, pl. XIV; Haraucourt, 1922, n.º 56; Giteau, 1961, p. 29; Pinget, 1974, pp. 114-115; Dectot, 2010

Exposición: Quebec, 2012-2013, n.º 20

Este capitel angular (elemento arquitectónico que corona el extremo superior de una columna o cubierta), tallado por dos caras y adornado con flores de lis, sostenía el arranque diagonal de una bóveda del coro de la iglesia abacial de Sainte-Geneviève de París donde destacaba el relicario de santa Genoveva, patrona de París venerada por haber protegido a la ciudad durante el sitio de los hunos de Atila en 451. La decoración de los pájaros que picotean los frutos y la fuerza gráfica de los roleos perlados (motivos decorativos que se enrollan sobre sí mismos en espiral) que los rodean, unida al cuidado decorativo de los motivos vegetales y de los plumajes, dan cuenta de las exploraciones artísticas que definieron las características de la escultura gótica parisina hacia 1130. DB

]



cat. 32

Ábaco

Île-de-France, mediados del siglo XII

Piedra caliza

Alto 23 cm; ancho 52,5 cm; profundidad 41,5 cm

Procedencia desconocida; cedido al Museo de Cluny en 1891

Cl. 18933 (Cl. 12580)

Bibliografía: Haraucourt, 1922, n.º 98; Pinget, 1974, pp. 223-224; Dectot, 2005, n.º 136

El ábaco es un bloque cuadrangular elaborado en piedra con bordes que forman una cinta biselada. Constituye un elemento de transición ubicado entre el capitel sobre el que descansa y los arcos a los que sirve de soporte y se encuentra especialmente en las galerías de los claustros. Las dimensiones de este ábaco guardan relación con los vestigios que aún se conservan del claustro de la abadía de Saint-Denis, construida a mediados de 1140. Su decoración vegetal, en cambio, es característica del período de transición entre la escultura románica de Île-de-France y la primera escultura gótica, y no guarda mucha relación con los vestigios del claustro. Un friso de roleos (motivos decorativos que se enrollan sobre sí mismos en espiral) se extiende sobre su contorno, y, según el lado del que se mire, presenta dos o tres hojas, florones o racimos. DB

¡



cat. 33

Capitel

Île-de-France, circa 1140-1145

Piedra caliza

Alto 31,5 cm; ancho 38 cm; profundidad 39 cm

Proviene posiblemente de la cabecera de la iglesia abacial de Saint-Denis; cedido al Museo de Cluny en 1891

Cl. 18955 (Cl. 12637)

Bibliografía: Haraucourt, 1922, n.º 101; Pinget, 1974, pp. 247-248; Dectot, 2005, n.º 69

Este capitel, tallado en altorrelieve por las cuatro caras, conserva la composición simple de un capitel corintio clásico. Sus largas hojas de acanto están dispuestas en dos filas sobrepuestas y acaban en volutas (ornamento en forma de espiral) en las esquinas. En el centro de cada cara de este capitel se asoma una cabeza humana, que puede ser femenina o masculina, con cabelleras o barbas cuidadosamente trabajadas en detalle. La riqueza plástica y el decorado de esta pieza, perteneciente a la primera generación del gótico, invitan a pensar que posiblemente estaba ubicada en el deambulatorio de la abadía de Saint-Denis, erigida entre 1140 y 1144. DB

¶





cat. 34

Capitel adosado

Corbeil, circa 1150

Piedra caliza

Alto 35 cm; ancho 44,5 cm; profundidad 39,5 cm

Proveniente de la nave central de la antigua colegiata de Notre-Dame de Corbeil; donación Taylor al Museo de Cluny, 1844

Cl. 19040 (Cl. 1487 b)

Bibliografía: Du Sommerard, 1883, n.º 105; Haraucourt, 1922, n.º 114;

Pingeot, 1974, pp. 316-317; Dectot, 2005, n.º 127

Exposición: Quebec, 2012-2013, n.º 21

La iglesia colegial de Notre-Dame de Corbeil, abandonada tras la Revolución francesa, fue destruida en 1819. Sus decorados esculpidos están desperdigados por muchos sitios, entre ellos el Museo de Cluny, que posee cuatro de sus capiteles adosados. Este ejemplar tal vez proviene de su nave central. Su estilo, que data de la primera generación gótica (circa 1150), nos permite fechar la construcción de la edificación. Su composición es propia del estilo corintio y en ella se despliegan tres registros superpuestos de hojas dentadas (hoja cuyo borde forma ángulos salientes agudos y entrantes redondeados). La mezcla sutil de estilización y refinamiento del trabajo de tallado sugiere que este capitel estaba ubicado en un lugar muy visible, posiblemente cercano a la entrada del coro. DB



cat. 35

Capitel doble

París, circa 1200-1210

Piedra caliza del Luteciano

Alto 23,5 cm; ancho 43,5 cm; profundidad 24 cm

Proviene de la Orden San Juan de Letrán en París, destruido en 1854.

Cedido al Museo de Cluny en esa fecha

CI. 18942 (CI. 12592)

Bibliografía: Du Sommerard, 1883, n.º 90; Haraucourt, 1922, n.º 138;

Pingeot, 1974, pp. 235-236; Dectot, 2010

Exposición: París, 2010, p. 47

No muy lejos de la Sorbona y de la mansión conocida como Hotel de Cluny, la Orden de los Caballeros Hospitalarios, también llamada Orden de San Juan de Letrán, poseía una iglesia, un claustro y una torre contigua a la iglesia (ubicada fuera de la superficie construida). Estas edificaciones fueron destruidas durante el siglo XIX y los elementos tallados más importantes se depositaron en el Museo de Cluny. Este capitel doble podría haber pertenecido al claustro y el decorado vegetal que se extiende por su superficie en forma de dos líneas de hojas dentadas (hoja cuyo borde forma ángulos salientes agudos y entrantes redondeados) es característico de la escultura parisina de 1200. Esta solía representar la naturaleza con un toque estilizado y, en cierta medida, esquemático, pero desprovisto de variedad y movimiento. DB

¡



cat. 36

Capiteles gemelos adosados

París, circa 1240

Piedra caliza del Luteciano

Alto 27 cm; ancho 37 cm; profundidad 20 cm

Provenientes del refectorio de la abadía de Saint-Germain-des-Prés, en París; encontrados durante la remodelación de un edificio en el número 10 de la rue de l'Abbaye, en 1881

Donación de la familia Chardon-Peignot, 2001

Cl. 23665

Bibliografía: Huchard, 2001, p. 90; Dectot, 2010

Exposición: París, 2010, p. 29

Estos capiteles gemelos pertenecen a los vestigios que quedan de una de las pocas edificaciones góticas del ámbito real francés de cuyo arquitecto se tiene conocimiento: el refectorio de la abadía de Saint-Germain-des-Prés que fue erigido por Pierre de Montreuil a las puertas de París entre 1239 y 1244 y derruido en 1797. Estos capiteles dan testimonio del carácter innovador de su arquitectura ejemplar y, debido a su talla, conforman uno de los repertorios formales más refinados y completos de la época. Asombran por la variedad del diseño de sus hojas, que se despliegan libremente y con gran inventiva alrededor del tambor, que es el cuerpo propiamente dicho del capitel con forma de cono o pirámide invertida. Desde la Antigüedad ninguna escultura había prestado tanto cuidado a la observación de la naturaleza y sus detalles. DB



cat. 37

Capitel con decorado de leones enfrentados

Norte de Cataluña, finales del siglo XII

Piedra caliza

Alto 37 cm; ancho 27,5 cm; profundidad 27 cm

Proviene del claustro de la abadía de Sant Pere de Rodés; adquirido por el Museo de Cluny en Stanislas Baron, anticuario, en 1881
Cl. 19003 (Cl. 10758)

Bibliografía: Haraucourt, 1922, n.º 125; Salet, 1959, p. 228;

Lorés, 1994, pp. 88-90; Dectot, 2005, n.º 194

Exposición: Quebec, 2012-2013, n.º 17

A finales del siglo XII se desarrolló en la cantera del claustro de la catedral de Girona un estilo con numerosas variaciones, pero unitario en su conjunto, que fue adoptado en otros edificios, principalmente en el claustro de la abadía de Sant Pere de Rodés. Este capitel pertenece a un conjunto de otros seis capiteles vendidos al Museo de Cluny por un anticuario que los obtuvo durante el desmantelamiento del claustro de la abadía.

En cada una de las caras del capitel hay un león que aparece enfrentado al león de la cara contigua (al estilo de una composición en friso que se encuentra en Girona) y lo mismo ocurre con los motivos de los roleos perlados (motivos decorativos que se enrollan sobre sí mismos en espiral) que se extienden sobre su parte superior. DB.

J



cat. 38

Capitel

Chartres, circa 1230-1240

Piedra caliza con restos de policromía

Alto 43 cm; ancho 43 cm; profundidad 44 cm

Proviene del *jubé* o coro alto de la catedral de Notre-Dame de Chartres, destruida en 1763

Museo de Monumentos Franceses; canteras de Saint-Denis. Cedido al Museo de Cluny en 1887

Cl. 11658 a

Bibliografía: Lenoir, 1803, t. II, p. 97; Biet, MM. Normand y Brès, 1821, pl. 19; Pingeot, 1974, pp. 102-106; Baron, 1986, pp. 253-256; Dectot, 2010

A partir del siglo XII, el presbiterio, que era el espacio que precedía al altar mayor y que separaba al coro de la zona accesible a los laicos en las iglesias principales, fue reemplazado por unas estructuras más elevadas llamadas *jubés*. El *jubé* era una galería ubicada entre el coro y la nave principal de las iglesias que servía para leer los Evangelios, pero desapareció cuando inventaron los púlpitos. Por lo general tenía la forma de un muro, con una o varias puertas y una tribuna en la parte superior, y solía estar adornada con arcadas. Este capitel proviene de la catedral de Chartres, que constituye un hito fundamental en el desarrollo de la escultura decorativa a principios del *rayonnant* ("gótico radiante") (circa 1240 y 1350). Las hojas de rosal que se enrollan alrededor del tambor del capitel, que es el cuerpo propiamente dicho del mismo con forma de cono o pirámide invertida, dan cuenta de la nueva manera de observar la naturaleza y de imitar la realidad que se desarrolló durante esa época. DB



cat. 39

Capitel

París, 1243-1248

Piedra caliza del Luteciano

Alto 46 cm; ancho 58 cm; profundidad 58 cm

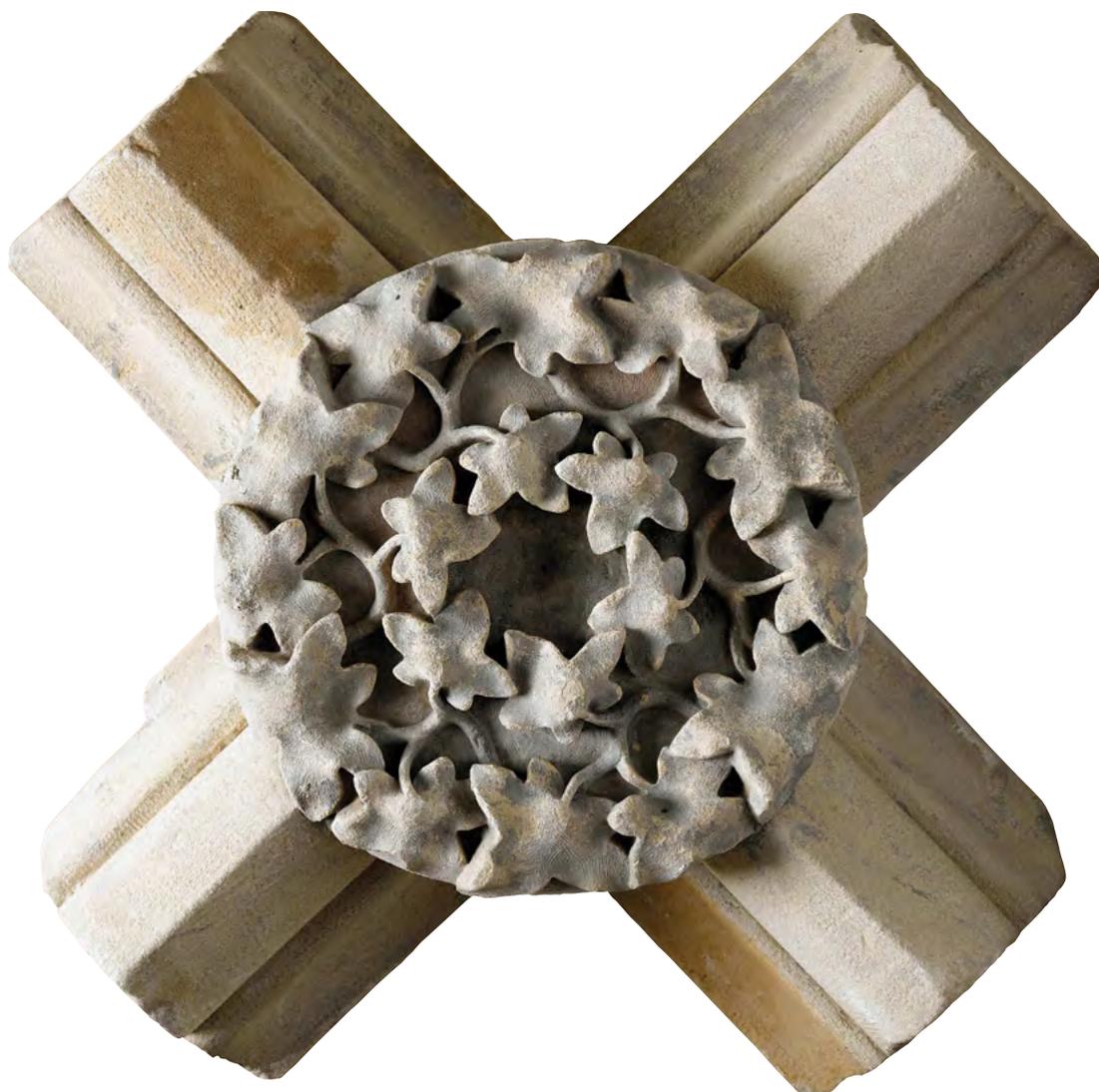
Proveniente de la capilla inferior de la Sainte-Chapelle de la Cité, París (reemplazado por una copia en 1858); cedido al Museo de Cluny antes de 1891 (Cl. 18992 a (Cl. 12642)

Bibliografía: Pingeot, 1974, p. 291-292 ; Dectot, 2010

Exposición: París, 2010, p. 72

Entre 1243 y 1248 Luis IX hizo construir una capilla en el corazón de su palacio sobre la Île de la Cité. Dicha capilla fue creada como santuario monumental para resguardar el gran relicario adquirido por él entre 1239 y 1241, en cuyo interior reposan las reliquias de la Pasión de Cristo, la corona de espinas y un trozo de la Verdadera Cruz. La capilla superior, donde se encuentran las reliquias, está soportada por una base, o capilla inferior, reforzada por un cinturón de pilares dispuestos delante de los muros. Este capitel adornaba uno de aquellos pilares. Las largas hojas de loto, rematadas en curvas que se despliegan alrededor del tambor, sostienen los ángulos de un ábaco en forma de estrella de ocho puntas, y se insertan en un decorado abundante donde se despliega una naturaleza representada de manera fiel y, como en este caso, de formas más estilizadas. DB

J



cat. 40

Clave decorada con hojas

París, circa 1269-1275

Piedra caliza del Luteciano

Alto 27 cm; ancho 63,5 cm; profundidad 63 cm

Proviene del Colegio de Cluny de París, destruido en 1859; cedido al

Museo de Cluny antes de 1891

Cl. 18690 (Cl. 12586)

Bibliografía: Du Sommerard, 1883, n.º 115; Haraucourt, 1922, n.º 219; Pinget, 1974, p. 193;

Dectot, 2010

Exposición: París, 2010, p. 75

Esta clave, que proviene de la capilla o del refectorio del Colegio de Cluny, presenta una decoración vegetal: una corona de doce hojas de hiedra que se extiende sobre un único tallo ondulante del que brotan otras seis hojas más pequeñas. Esta composición dinámica, que está lejos de ser monótona por su sentido de la variación, ilustra la sensibilidad de los escultores de finales del reinado de san Luis hacia los motivos que podían observarse en la naturaleza y extraerse del mundo de la vida. DB



cat. 41

Clave decorada con hojas

París, circa 1269-1275

Piedra caliza del Luteciano

Alto 29 cm; ancho 49,5 cm; profundidad 48,5 cm

Proviene del Colegio de Cluny de París, destruido en 1859; cedido al Museo de Cluny antes de 1891

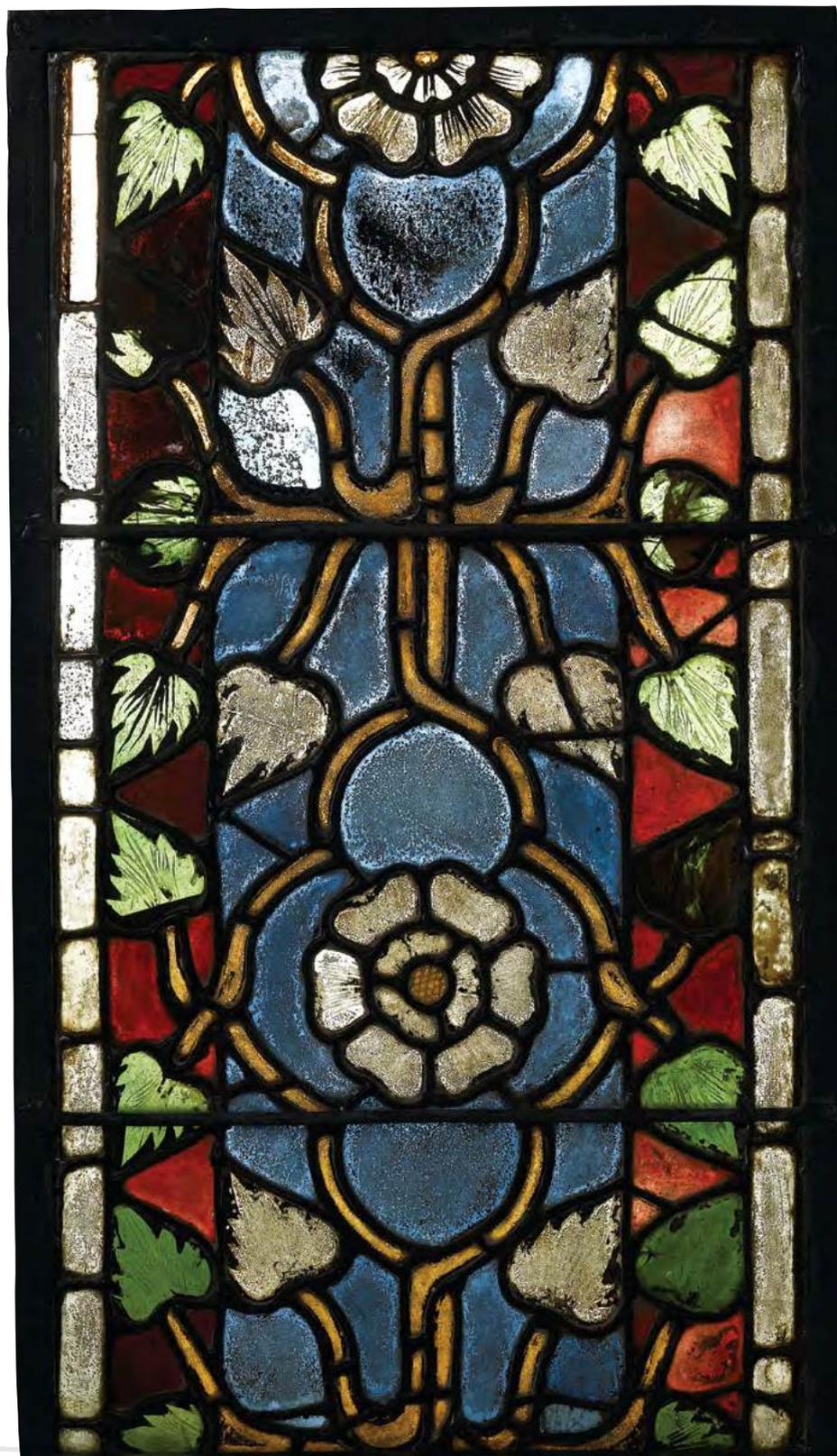
Cl. 18687 (Cl. 12586)

Bibliografía: Du Sommerard, 1883, n.º 112; Haraucourt, 1922, n.º 216; Pingeot, 1974, p. 189; Dectot, 2010

Exposición: París, 2010, p. 75

A finales del reinado de san Luis, el abad de Cluny fundó un colegio, en cercanías del que había sido fundado por Robert de Sorbon en 1257 (la futura Universidad de la Sorbona), cuyo propósito era facilitar los estudios en París a los monjes de Cluny. Los trabajos de urbanismo del Segundo Imperio (1852-1870) en la ciudad conllevaron la demolición de estas edificaciones. En estas circunstancias el Museo de Cluny adquirió un total de diez claves procedentes de las mismas. La mayoría pertenece a la intersección de dos ojivas que se cruzaban tras el disco central. Ocho de las claves poseen solamente motivos decorativos vegetales, hojas de árboles (arces) o plantas trepadoras (vid o hiedra), pero este ejemplar, que proviene de la capilla o del refectorio, presenta unas hojas dispuestas en hélice que crean el efecto de movimiento en espiral. DB

;



cat. 42

Vitral decorado con rosas blancas

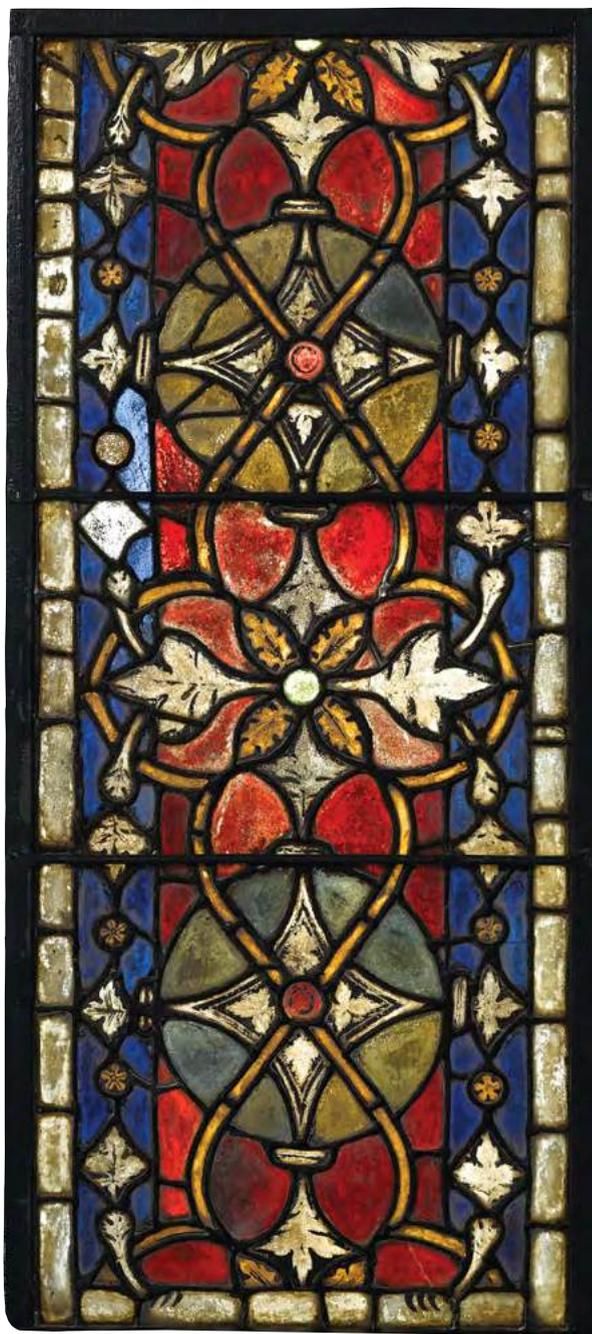
Valle del Rin (Colmar), circa 1330
 Vidrio de color, pintura sobre vidrio
 Alto 65,4 cm; ancho 37 cm
 Antiguas colecciones Prosper Lafaye y
 posteriormente Raymond Montreuil
 Donación de Montreuil al Museo de Cluny en 1899
 Cl. 13747 j
 Bibliografía: Becksmann, 1966, pp. 287-292; Perrot,
 1973, n.º 47, pp. 163-166; *Corpus Vitrearum*, 1994,
 pp. 277-281; Lagabrielle, 1998, n.º 50, pp. 240-241;
idem, 2006
 Exposiciones: Colmar, 1999, n.º 78, p. 77; Parma,
 2003, pp. 126-127; Quebec, 2012-2013, n.º 80

Este panel de vitral presenta un diseño floral y un decorado más sobrio respecto al de las hojas de arce de las vidrieras-tapiz. Sobre la franja central de fondo azul se extienden grandes rosas blancas que se alternan con unas hojas blancas dispuestas en H. Estas últimas dan vida a la decoración y marcan el ritmo del fino entramado de tallos que terminan en cuadrifolios o anudados. Este juego de entretejidos converge en las franjas rojas laterales en pequeñas hojas de un verde vivo de tipo abedul. Extraídos directamente de la naturaleza, estos motivos vegetales transforman las lancetas (ventanas estrechas con arcos en la parte superior) de los altos ventanales del valle del Rin en exquisitas vidrieras ornamentales. SL

J

Detalle.~





cat. 43

Vitral decorado con hojas de arce

Valle del Rin (Colmar), circa 1330

Vidrio de color, grisalla, plomo, pintura sobre vidrio
Alto 84,5 cm; ancho 35 cm

Antiguas colecciones Prosper Lafaye y
posteriormente Raymond Montreuil
Donación Montreuil 1899

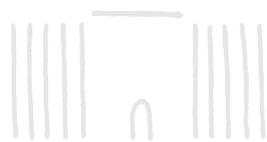
Cl. 13747 a

Bibliografía: Becksmann, 1966, pp. 287-292; Perrot,
1973, n.º 47, pp. 163-166; *Corpus Vitrearum*, 1994,
pp. 277-281; Lagabrielle, 1998, n.º 50, pp. 240-241;
idem, 2006

Exposiciones: Colmar, 1999, n.º 78, p. 77; Parma,
2003, pp. 126-127; Quebec, 2012-2013, n.º 80

El decorado sobre fondo rojo y predominantemente vegetal de este panel está compuesto por ramas o lianas desplegadas en cuadrifolios. En su centro se extienden algunas hojas de arce (blancas) junto con pequeñas hojas de roble (amarillas) dispuestas en cruz. Este primer motivo se alterna con una segunda serie de motivos más geométricos diseñados sobre unos medallones circulares de color verde, y una última serie, al margen, realizada en una escala más reducida. En las iglesias de salón, especialmente aquellas de las nuevas órdenes mendicantes que se construyeron en esta época en el valle del Rin y en las que todas las naves que componían la edificación tenían la misma altura, los altos ventanales se adornaban con un decorado vegetal inspirado en la realidad. Estos ventanales podían llegar a formar elegantes vidrieras-tapiz en las que este tipo decoración se extendía a lo largo de toda su altura. SL

5





cat. 44

Mille-fleurs con animales

Sur de los Países Bajos, finales del siglo XV o principios del siglo XVI

Lana y seda

Alto 64 cm; ancho 190 cm

Adquirido en 1948

Cl. 22570 a

Bibliografía: Du Sommerard, 1883, n.º 6321; Joubert, 1987-2002, n.º XXI

Los *mille-fleurs* ("mil flores"), que surgieron desde mediados del siglo XV, eran un tipo de tapices que los tejedores especializados podían tejer con facilidad, pues los patrones se repetían indefinidamente y permitían crear con sencillez un ambiente decorativo. Por tanto, no había necesidad de contratar a un pintor para que elaborara las escenas con personajes para los tejedores. Los inventarios que describen los interiores, algunos cuadros y ciertos tapices conservados demuestran la popularidad de estos tapices *mille-fleurs* en aquella época, cuyos fondos de color eran a menudo verdes oscuros o rojos, aunque también podían ser amarillos o blancos.

Este tapiz *mille-fleurs* de animales pertenece a una línea de producción bastante usual, como lo demuestra la esquematización de las formas. La parte superior muestra seis pájaros, entre los cuales hay un búho y un faisán; en el plano intermedio se ven dos perros y un pequeño cuadrúpedo de especie indeterminada y finalmente, en la parte inferior, se distinguen seis conejos, dos de los cuales intentan entrar a su madriguera. BChB

¶



cat. 45

Baldosa con decoración vegetal

Francia, principios del siglo XV

Terracota vidriada

Alto 11,7 cm; ancho 11,8 cm; grosor 3 cm

Procedencia: Bessi-au-Lac (Aisne). Inventariada en 1954

Cl. 22674

Exposición: Quebec, 2012-2013, n.º 95

Como en muchos otros soportes, en esta baldosa el decorado vegetal se extiende hacia el infinito y permite numerosas combinaciones sobre el embaldosado de terracota esmaltada. En este caso, una serie de elegantes ramajes decorados con flores estilizadas cubre toda la superficie del objeto. La línea, que dibuja un cuarto del círculo que se entremezcla con los ramajes, permite pensar que el decorado continuaba en otras cuatro baldosas, algo muy común durante los siglos XIV y XV. JCTT



cat. 46

Dos plaquetas esmaltadas

París, circa 1300

Oro alveolado, esmaltes opacos y traslúcidos

Rombo (c): alto 3,4 cm; ancho 3,3 cm

Hexágono (d): alto 2,9 cm; ancho 2,7 cm

Donación de la señora D'Estalenx, 1991

Cl. 23411 c y d

Bibliografía: Gaborit-Chopin, 1997, p. 72; Biron y Borel, 1999

Exposiciones: Colonia-París, 1995-1996, n.º 31, pp. 338-339; París, 1998, n.º 137, p. 213; Lens, 2015, n.º 83, pp. 204-205

En el siglo XIII los orfebres parisinos renovaron la técnica del esmalte alveolado sobre oro, que se realizaba sobre una superficie metálica plana en la que se colocaban finas laminillas de oro que seguían los contornos del dibujo y en cada uno de los espacios separados se engastaban los esmaltes, y crearon los esmaltes *plique-à-jour* o esmaltes fenestrados, muy de moda alrededor de 1300, en los cuales el esmalte estaba suspendido en el alveolo y este carecía de base o fondo metálico (como si se tratara de una vidriera). Estas plaquetas de formas variadas se combinaban con las vestimentas o se aplicaban sobre los objetos de orfebrería. Estos preciosos adornos, fabricados exclusivamente para la élite principesca y aristocrática, muestran motivos estilizados (tréboles, corazones, círculos y cuadrifolios), delineados por finas particiones doradas rellenas de esmaltes opacos en color azul, rojo o blanco o en un tono incoloro que deja entrever el oro que tiene debajo. Los tallos y el fondo en esmalte verde traslúcido evocan un decorado vegetal. Estas refinadas plaquetas del Museo de Cluny han sido atribuidas al orfebre del rey Guillaume Julien, sin que esta hipótesis haya sido confirmada. CD

J



cat. 47

Anillo de sello

Italia (?), finales del siglo XIII

Oro, amatista

Diámetro 2 cm

Inscripción: sobre el engaste + *Signum GUILLAUME De FLOURI*

("Sello de Guillaume de Flouri")

Sobre el aro: + *GUGGUG.BALTE.BANI.ALPHAET.EZERA.EZERAV.E* (en el exterior),

ZERAVE.LAGAIN.AO (en el interior)

Prov. Tiro (Líbano); comprado en 1995

Cl. 23430

Bibliografía: Antoine, 2005

Exposición: París, 2006, n.º 17, p. 40

Este anillo es a la vez un sello y un talismán. En el centro del engaste, una piedra preciosa representa a un león rampante coronado. Sobre el borde está grabado el nombre de Guillaume de Flouri, precedido de una 'S' (sello). Se trata sin duda del vizconde de Acre (capital del reino de Jerusalén a partir de 1244), mencionado entre 1274 y 1277, que pudo haber recibido el anillo de Henri de Lusignan, rey de Chipre y de Jerusalén, cuya familia tiene como escudo de armas un león coronado. El anillo tiene sobre sus tres lados una inscripción, en la que se combinan palabras hebreas y griegas, y que constituye una fórmula mágica que aparece en numerosas joyas medievales. Es probable que este anillo haya sido creado por orfebres italianos que trabajaban en Italia o en Tierra Santa. CD

¶



cat. 48

Cinturón

Alemania (?), Italia (?), siglos XV-XVI

Seda, metal

Alto 0,22 cm; ancho 145 cm

Comprado en 1850

Cl. 1835

Bibliografía: Fingerlin, 1971, n.º 361

Exposición: Tokio-Osaka, 2013, n.º 19, pp. 103 y 184

A finales de la Edad Media, los vestidos femeninos se usaban ajustados al cuerpo y por esta razón era frecuente el uso de cinturones largos para dar forma a la silueta. El cinturón se ajustaba alrededor de la cintura y una tira larga caía hasta la parte inferior del vestido con el fin de hacer más fastuoso el atuendo. Este modelo posee pequeñas rosetas en plata dorada remachadas sobre una banda de terciopelo. En los extremos, la hebilla y el cierre fueron particularmente logrados con repujado y un aditamento de placas ornamentadas con motivos vegetales y piedras preciosas. El cinturón fue, a finales de la Edad Media, un objeto asociado a la belleza y al amor, como el famoso cinturón de Venus descrito en la *Iliada*, y, a menudo, hizo parte del ajuar de las recién casadas. OB

¡



cat. 49

Presilla de cinturón:

Perro sentado

Primera mitad del siglo XIV

Plata dorada

Alto 2,7 cm; ancho 3,2 cm

Proviene del tesoro de Colmar; antigua colección Demangeont; adquirido en 1923

Cl. 20676

Exposiciones: Colmar, 1999, n.º 28, p. 53; París, 2007, n.º 40, p. 67;

Quebec, 2012-2013, n.º 90, p. 114

Este pequeño objeto, sin duda una presilla de cinturón, pertenece al tesoro de Colmar, que estaba conformado principalmente por monedas, joyas y ornamentos de moda en el siglo XIV y fue descubierto en el barrio judío de Colmar (Alsacia) en 1863. Este tesoro probablemente fue enterrado entre 1349 y 1350 en la época de las persecuciones a las comunidades judías, que tuvieron lugar durante la epidemia de peste negra que se apoderó de Europa a mediados del siglo XIV. La presilla está decorada con un pequeño perro sentado, un motivo naturalista de la vida cotidiana. Además de emplear representaciones realistas, las presillas y hebillas de cinturón podían estar decoradas con criaturas fantásticas, como dragones o sirenas. CD



cat. 50

Ornamento para bridas:*Busto de cévido*

Francia, siglo XV

Cobre dorado repujado, aditamentos faltantes
(ojos, cornamenta)

Diámetro 15,7 cm

Inscripción: *CORNUET DE VALOIS* sobre el contorno

Antigua colección de Pierre Révoil; adquirido en 1828

Depósito del Museo del Louvre

MR R 432

Bibliografía: Migeon, 1904, n.º 83

Exposiciones: París, 2004, n.º 83; París-Pau,
2011-2012, n.º 60

Este elemento decorativo en alto relieve fue utilizado como adorno del bocado de brida de un caballo y representa de manera realista, a pesar de las piezas faltantes —ojos y cornamenta—, un busto de ciervo al que rodea una filacteria (banda con inscripciones que se colocaba en la parte superior o inferior de los retablos, pinturas o esculturas y que se representaba como si fuera de tela o pergamino con las extremidades enrolladas) con la inscripción “Cornuet de Valoys”. De no existir una familia de apellido Cornuet, cuyo escudo de armas pudo haber sido reproducido en este adorno de bocado de brida, la asociación entre el ciervo y el nombre puede hacer parte, sin duda, de un esfuerzo alegórico y simbólico. Es necesario precisar que, en este caso, no se trata de una referencia al caballo Cornuet, figura del poema épico *La chanson de Gaufrey*, pues la montura que Robastre usurpó para ofrecérsela a la dama Grifon “se parecía al algodón, siendo tan blanca, y un pequeño cuerno le salía de su frente” (versos 4910-4919). Es posible que este objeto haya hecho parte de unos aprestos de caza o que fuera una insignia o un trofeo de montero. MH





cat. 51

Cabeza perteneciente a una piel atrapa pulgas

Norte de Italia (¿?), finales del siglo XV o siglo XVI

Cobre dorado repujado, vidrio, hueso, dientes

Alto 4 cm; ancho 9 cm

Fondo Du Sommerard

Cl. 1397

Bibliografía: Schiedlausky, 1972, pp. 476-477, fig. 10; Doby, 1996, p. 44

Exposición: Quebec, 2012-2013, n.º 92, p. 115

Las pieles atrapa pulgas de marta, zorro, marta cibelina o comadreja fueron muy comunes a finales del siglo XV y durante el siglo XVI. Se llevaban alrededor del cuello, en el antebrazo, sobre los hombros o amarradas a la cintura y eran utilizadas como trampas o cebo para las pulgas (las personas las sacudían en cuanto los molestos insectos se concentraban en ellas). En estos accesorios de lujo, la cabeza o las patas del animal real eran reemplazadas por unas elaboradas en roca cristalizada o metales preciosos que, a veces, estaban recubiertas con pedrería (como el ejemplar conservado en Baltimore, en el Walters Art Museum, inv. 57.1982). Esta pieza menos lujosa (en la que una montura de cobre dorado rodea la mandíbula del animal) es, sin duda, el ejemplar más antiguo que se conserva. Los ojales presentes en la cabeza servían para coserla a una piel de marta, un animal que, se suponía, favorecía la fertilidad femenina. CD

cat. 52

Limosnero con águila

Italia, segunda mitad del siglo XIV

Lampás, seda e hilo de oro, tela de lino

Alto 35 cm; ancho 14,5 cm

Donación, 1933

Cl. 21860

Bibliografía: Desrosiers, 2004, n.º 203, pp. 368-370

Exposición: París, 1953, n.º 483

Esta bolsa en seda, predecesora del bolso de mano, se cerraba con un lazo de cuero corredizo y se enganaba al cinturón para guardar las monedas. Fue confeccionada en lampás (tela con fondo de raso y tramas de dos colores, usada para tapizar muebles y habitaciones y elaborar colgaduras) y adornada con un águila de perfil que aparece encerrada en un medallón con florecillas. La decoración, inspirada en las sederías del Imperio mongol, y el refinamiento del tejido evocan las creaciones de los tejedores de Lucca especialistas en "pañó de oro" en el siglo XIV. El oro, utilizado en pequeñas láminas hiladas que recubren el hilo de seda, constituye casi toda la decoración de esta preciosa bolsa. Un objeto así demuestra la importancia que se le daba a los accesorios en el siglo XIV y el lugar que ocupaban las mercancías de seda en la vida cotidiana. OB

J





cat. 53

Tejido de lampás decorado con fénix

Italia, siglo XIV

Lampás, seda, hilos de oro

Alto 43 cm; ancho 25,6 cm

Antigua colección del canónigo Bock,
comprado en 1860

Cl. 3061

Bibliografía: Desrosiers, 2004, n.º 206, pp. 372-373

En el *Libro de las maravillas del mundo*, relato de sus viajes a Oriente, Marco Polo describe con admiración las telas de seda y de oro que se producían en estos lugares. El desarrollo de rutas comerciales permitió que estos tejidos llegaran a Europa a partir de finales del siglo XIII; allí fueron rápidamente imitados por los tejedores, especialmente los italianos. Estos tejidos contenían motivos exóticos, como el Fénix chino o los cuadrúpedos adosados en medallones de origen persa, que se usaban para elaborar una decoración llena de fantasía en la que se conjugaba la naturaleza real e imaginaria. Estos lampás (tela con fondo de raso y tramas de dos colores, usada para tapizar muebles y habitaciones y elaborar colgaduras) con bordado de oro poseen un extraordinario efecto de relieve. Estos tejidos lograron gran renombre en las cortes europeas del siglo XIV, pues sus integrantes se sentían atraídos por el lujo y el exotismo. Es frecuente encontrarlas también en las pinturas y miniaturas contemporáneas. OB

J

cat. 54

Fragmento de damasco

Italia (¿Florencia?), último tercio del siglo XV

Satin de seda

Alto 47 cm; ancho 30 cm

Donación Hassan, 1931

Cl. 21546

Bibliografía: Desrosiers, 2004, n.º 255

Exposiciones: Aviñón, 1997, n.º 15; Tokio-Osaka,

2013, n.º 14, pp. 100 y 183

Este tejido pertenece a la familia de los damascos, tejidos que fueron muy difundidos en Italia a partir de 1450. Para lograr los efectos de la superficie de estos tejidos (como el contraste entre las partes mates y brillantes) se requerían motivos de gran formato y un diseño simplificado, que generaron un repertorio iconográfico bastante restringido y muy ornamental. En este ejemplar se impuso principalmente el decorado "a la granada" que consistía en un entrelazado vegetal de hojas polilobuladas que delineaban una granada, aunque esta en realidad parecía más una piña de pino, un cardo o una alcachofa. El diseño de este damasco rojo monocromo, que perteneció sin duda a una casulla (vestimenta exterior usada por el sacerdote durante la celebración de la misa), también se encuentra en el damasco azul bordado en oro de la tienda que cubre a la dama en el tapiz *À mon seul désir* ["Solo por deseo mío"] (circa 1500), que pertenece al ciclo de tapices de *La dama y el unicornio*. CD

J





cat. 55

Fragmentos de casulla

Italia (¿Florencaia?), finales del siglo XV

Terciopelo de seda, hilos de oro

Alto 117 cm; ancho 25 cm

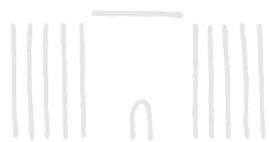
Depósito del Museo del Louvre, 1936

Cl. 22071 a y b

Bibliografía: Desrosiers, 2004, n.º 249, pp. 426-428

Estos dos fragmentos de terciopelo pertenecían originalmente a una preciosa casulla (vestimenta exterior usada por el sacerdote durante la celebración de la misa). El terciopelo de seda adornado con hilo de oro era un producto de lujo al que solo podía acceder la élite de la sociedad civil y clerical en el siglo XV. En este ejemplar es posible ver cómo el tejido combina una seda azul con hilos de oro para realzar el decorado "a la granada" (un entrelazado vegetal compuesto de grandes hojas polilobuladas que contorneaban una granada). Los largos tallos se elevan en diagonal y contienen medallones terminados en flores de granada. En la superficie de estos medallones, los pequeños aros de oro crean un efecto ondulado gracias a sus destellos sobre el terciopelo según una técnica llamada *l'alluccionato*. El motivo "a la granada" tuvo un gran auge en la producción de telas aterciopeladas a partir de 1430. Este hecho indica el alcance simbólico que tenían los textiles, pues la granada estaba asociada a la fertilidad y a la pasión de Cristo. Así mismo, da cuenta de la estandarización de la producción textil que tuvo lugar a finales de la Edad Media. OB

5



cat. 56

Página de un libro de horas:
La Visitación

Francia, último cuarto del siglo XV

Ilustración sobre pergamino

Alto 10,7 cm; ancho 6,8 cm

Inventariado en 1955

Cl. 22711

Bibliografía: Du Sommerard, 1883, n.º 1806, p. 147

Exposición: Aviñón, 1997, n.º 71, p. 123

En el trasfondo de esta pequeña escena de la Visitación se despliega el panorama de un paisaje animado por rocas desnudas, arbustos, cercas vivas, poblaciones e incluso lejanas colinas azuladas. Si bien la composición intenta ser realista, resulta torpe e ingenua, pues aunque evoca la naturaleza, fue realizada a partir de un ensamblaje de elementos estereotípicos (cielo, rocas, árboles y nacimiento de un río). Este libro tiene el sello de un ilustrador francés de finales del siglo XV. SL

J





cat. 57

Vitral:
Sansón y Dalila

Sur de los Países Bajos, circa 1520
Vidrio blanco, grisalla, amarillo de plata,
pintura sobre vidrio
Diámetro 20,5 cm

Antigua colección Ralph Moltzer, castillo de Bailleul
Adquirido en el año 2000
Cl. 23659

Bibliografía: Lagabrielle, 2001; *idem*, 2002

Exposiciones: París, 2006, n.º 63, p. 103; Quebec,
2012-2013, n.º 128; Tokio-Osaka, 2013, n.º 8, p. 93

Este rondel está inspirado en un grabado de Lucas van Leyden (1516-1519). En él aparece Sansón, héroe bíblico, que liberó a Israel del yugo de los filisteos gracias a la fuerza hercúlea proveniente de su cabellera (*Libro de los jueces*, capítulo 16). Sin embargo, tras ser seducido por Dalila, Sansón le revela el origen de su poder. Mientras él dormía en su regazo, ella cortó su cabello y lo entregó a sus enemigos. En esta pieza, el paisaje natural permite distinguir los diferentes planos de la acción del drama. Detrás de la formación rocosa, que guarda una proporción menos equilibrada que la que se representa en el grabado de Leyden, los filisteos amenazantes se disponen a apresar a Sansón. SL

¶

cat. 58

Tapiz:
Augusto y la sibila Tiburtina

Diseñado en Amberes y confeccionado en el sur de los Países Bajos, circa 1520
Lana y seda

Alto 310,5 cm; ancho 282 cm

Donación Lenoir, 1844

Cl. 1458

Bibliografía: Guilhermy, 1844, p. 27;

Joubert, 1987-2002, n.º XIV

Exposiciones: Aviñón, 1997, n.º 18; Quebec, 2012-2013, n.º 126, pp. 139-140; París, 2015, n.º 193

A finales de la Edad Media, los pensadores y artistas representaron a muchas sibilas que en la Antigüedad pagana eran consideradas clarividentes. Según algunos escritos de la Biblia, las sibilas, igual que los profetas del Antiguo Testamento, anunciaron el nacimiento de Cristo. Desde el siglo XII, la sibila de Tibur (actual Tívoli, ciudad cercana a Roma) fue agregada a la lista de las sibilas clásicas pues se suponía que había anunciado al emperador Augusto el nacimiento del hijo de una virgen, es decir, el nacimiento de Cristo. A finales de la Edad Media, era usual representar a las sibilas. Este tapiz del Museo de Cluny, que ya muestra en sus bordes un estilo renacentista, enmarca la escena de la profecía en un paisaje y frente a una edificación decorada con un reloj exterior. Las lujosas vestimentas de la sibila y de sus compañeros armonizan con las plantas florecidas del primer plano y los rosales que rodean sus siluetas. BChB

J





BIBLIOGRAFÍA

DEL TEXTO

ALGO MÁS SOBRE LA EDAD MEDIA

Baldellou, Miguel Ángel. *El Gótico: arquitectura, escultura, pintura*. Colonia: Köne-
mann, 1999.

Bark, William Carroll. *Orígenes del mundo medieval*. Buenos Aires: Universitaria
de Buenos Aires, 1978.

Beckwith, John. *El arte de la Alta Edad Media*. Barcelona: Destino, 1995.

Beda el Venerable. *Historia eclesiástica del pueblo de los anglos*. Madrid: Akal
Editores, 2013.

Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen en la prehistoria del arte*.
Madrid: Akal Editores, 2009.

Bresc, Henri; Guichard, Pierre y Mantran, Robert. *Europa y el Islam en la Edad
Media*. Barcelona: Crítica, 2001.

Bruyne, Edgar de. *La estética de la Edad Media*. Madrid: Visor, 1994.

Camille, Michael. *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Akal Editores, 2005.

Duby, Georges. *Europa en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 1999.

Dutour, Thierry. *La ciudad medieval: orígenes y triunfo de la Europa urbana*. Barce-
lona: Paidós, 2004.

Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen,
1997.

Erlande-Brandenburg, Alain. *El arte gótico*. Madrid: Akal Editores, 1992.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de
la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.

Grabar, André. *Christian Iconography: A Study of its Origins*. Princeton: Princeton
University Press, 1968.

—. *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

Hamburger, Jeffrey y Bouché, Anne-Marie (eds.). *The Mind's Eye. Art and Theo-
logical Argument in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press,
2006.

Heers, Jacques. *La invención de la Edad Media*. Barcelona: Crítica, 1995.

Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y
del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid:
Alianza Editorial, 2001.

Le Goff, Jacques. *Una larga Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2008.

"Liber de rebus in administratione sua gestis". En *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, editado, traducido y anotado por Erwin Panofsky y Gerda Panofsky-Soergel. Princeton: Princeton University Press, 1946.

Mâle, Émile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia: el gótico*. Madrid: Editorial Encuentro, 2001.

Mathews, Thomas F. *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1993.

McKitterick, Rosamond. *Charlemagne: The Formation of a European Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Nees, Lawrence. *Early Medieval Art*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 2002.

Panofsky, Erwin. *Arquitectura gótica y escolástica*. Madrid: Siruela, 2007.

_____. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Pernoud, Régine. *La luz de la Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1999.

_____. *Para acabar con la Edad Media*. Barcelona: José J. de Olañeta Editor, 2003.

Schapiro, Meyer. *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*. Madrid: Alianza Forma, 1987.

_____. *Estudios sobre el Románico*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

Schlosser, Julius von. *El arte de la Edad Media*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.

Snyder, James. *Medieval Art*. Nueva York: Abrams, 1989.

Weitzmann, Kurt (ed.). *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art y Princeton University, 1979.

Yarza, Joaquín (ed.). *Arte Medieval I, Alta Edad Media y Bizancio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.

Yarza, Joaquín (ed.). *Arte Medieval II, Románico y gótico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.

DE LOS OTROS TEXTOS

Allain, Céline. "Les coffrets gainés du Musée national du Moyen Âge". Monografía de maestría bajo la dirección de Anne Prigent. Universidad de París I, 1997.

Antoine, Elisabeth. "A Thirteenth-Century Signet Ring and its Inscriptions: Between Identity and Power, Magic and Prophylaxis". En *De Re Metallica: The Uses of Metal in the Middle Ages*, 101-112. Ashgate, 2005.

Antoine-König, Elisabeth. "New Dating of the Limoges Reliquaries of the Stigmatization of St Francis". En *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics Veneration in the Medieval Period*, editado por James Robinson, Lloyd de Beer y Anna Harnden, 84-91. Londres: 2014.

Backer, Georges de. *Dictionnaire des proverbes français*. Bruselas: 1720.

Balace, Sophie y De Poorter, Alexandra. Ver exposición Bruselas, 2010-2011.

Baron, Françoise. "Le tombeau de Charles V au musée des Monuments français". *Bulletin Société nationale des antiquaires de France* (1986): 253-256.

Beaulieu, Michèle. "Une œuvre inédite du sculpteur cambrésien Audinet Stéphani ...". En *Actes du XCe Congrès des Sociétés savantes, 1965*, 439-444. París: 1966.

Becksmann, Robert. "Bemerkungen zu einer gotischen Ornamentscheibe aus der Colmarer Franziskanerkirche in der Sammlung Bremen". En *Bonner Jahrbuch*, vol. 166, 287-292. 1966.

Biet, Joseph; Normand, Charles y Brès, Jean-Pierre. *Souvenirs du musée des Monuments français. Collection de 40 dessins perspectifs gravés au trait représentant les principaux aspects sous lesquels on a pu considérer tous les monuments réunis dans ce musée*. París: 1821.

Billet, Frédéric. "Les animaux musiciens dans les stalles médiévales européennes". *Revista Reinardus*, John Benjamins Publishing Company, vol. 14 (2001): 55-68.

Biron, Isabelle y Borel, Thiery. "Étude en laboratoire d'un ensemble d'émaux de plique français réalisés autour de 1300". *Bulletin archéologique du CTHS: Moyen Âge, Renaissance, Temps modernes* 27 (París, 1999): 103-113.

Davies, Hugh William. *Bernhard von Breydenbach and his Journey to the Holy Land 1483-4: A Bibliography*. Londres: 1911.

Dectot, Xavier. *Musée National du Moyen Âge - Thermes de Cluny. Catalogue. Sculptures des XIe-XIIe siècles. Roman et premier art gothique*. París: 2005.

—. *Sculptures des XIe-XIIIe siècles. Collections du musée de Cluny*. Reunión de museos nacionales. Consultado el 30 de noviembre de 2016. <http://www.sculpturesmedievales-cluny.fr>.

Delaunay, Isabelle. "Les Heures d'Écouen du Musée national de la Renaissance. Échanges entre manuscrits et imprimés, autour de 1500". *La Revue du Louvre* 4 (1993): 11-24.

Descatoire, Christine. "Le linge de Pérouse: une production à succès de la fin du Moyen Âge". En *Lumières sur le blanc. Une facette de l'aventure textile*, dirigido por C. Coupry y F. Cousin, 59-66. París: 2014.

Desrosiers, Sophie. *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVIe siècle. Musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny*. París: 2004.

- Doby, Jean-Marie.** *Des compagnons de toujours...*(Puce, pou, morpion, punaise ... et autres parasites de notre peau, dans l'histoire, l'art, la littérature, la chanson, le langage, les traditions populaires...), I - La puce. París: 1996.
- Du Sommerard, Alexandre.** *Les Arts au Moyen Âge*, vol. 5. París: 1838-1846.
- Du Sommerard, Edmond.** *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art, de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance exposés au musée.* París: 1883.
- Egyeki-Szabó, Tamás.** *Beckenschlägerschüsseln (15. - 16. Jahrhundert).* Budapest: 2008.
- Ely, Bruno.** "Un fragment de mobilier funéraire aixois au temps du roi René: la donatrice du musée de Cluny". *Chroniques meridionales*, n.º 1 (1981): 43-49.
- Erlande-Brandenburg, Alain;** Le Pogam, Pierre-Yves y Sandrond, Dany. *Musée national du Moyen Age. Guide des collections.* París: 1993.
- Fingerlin, Ilse.** *Gurten des hohen und späten Mittelalters.* Múnich-Berlín: 1971.
- Frugoni, Chiara.** *Francesco e l'invenzione delle stimate.* Turín: 1993.
- Gaborit-Chopin, Danielle.** "Guillaume Julien 'et compagnie' ". *Bollettino d'Arte*, supl. al n.º 95 (1997): 71-84.
- Gatouillat, Françoise.** "Les vitraux de Lorraine et d'Alsace". En *Corpus Vitrearum, France, Recensement V.* París: 1994.
- Gauthier, Marie-Madeleine.** "Colombe limousine prise aux rêts d'un 'antiquaire' bénédictin à Saint-Germain-des-Prés, vers 1726 ". En *Intuition und Kunstwissenschaft: Festschrift für Hanns Swarzenski zum 70. Geburtstag*, 171-190. Berlín: 1973.
- _____. "Du tabernacle au retable. Une innovation limousine vers 1230". *La Revue de l'Art*, n.º 40/41 (1978): 23-42.
- _____. *Émaux limousins champlevés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles.* París: 1950.
- Gauthier, Marie-Madeleine;** Antoine, Elisabeth y Gaborit-Chopin, Danielle (dirs.). *Corpus des Émaux méridionaux*, t. II: *L'apogée*, 1190-1215. París: 2011.
- Gay, Victor.** *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, vols. I y II. París: 1887 y 1928.
- Giteau, Cécile.** "Les sculptures de l'abbaye Sainte-Geneviève de Paris. Moyen Âge". En *Paris, Île-de-France*, t. XII, 7-55. 1961.
- Haraucourt, Edmond y Montremy, François de.** *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue général. I. La pierre, le marbre et l'albâtre.* París: 1922.
- Haraucourt, Edmond;** Montremy, François de y Maillard, Elisa. *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue général. II. Bois sculptés et meubles.* París: 1925.
- Huchard, Viviane.** "Acquisitions". *Revue du Louvre - La revue des musées de France* 4, n.º 12 (2001): 89-90.

- Joubert**, Fabienne. *La tapisserie médiévale au musée de Cluny*. Primera edición París, 1987 y segunda edición revisada y argumentada por la autora con la colaboración de Viviane Huchard. París: 2002.
- Koechlin**, Raymond. *Les Ivoires gothiques français*, t. 1. París: 1924.
- Kuczyńska**, Jadwiga. *Mosiężne misy niemieckie między gotykem a renesansem*. Lublin: 2000.
- L'art pour tous. Encyclopédie de l'art industriel et décoratif*, IV, 101. 10 de febrero de 1864.
- Lagabrielle**, Sophie. "Acquisitions". *Revue du Louvre* 3 (2001): 94.
- . "Verrière-tapis à feuilles d'érable ...". En *Album. Musée national du Moyen Age*, 94. París: 2003.
- Lenoir**, Albert. *Statistique Monumentale de Paris*. París: 1867.
- Lenoir**, Alexandre. *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au musée des Monuments français*. París: 1803.
- Lepape**, Séverine. *Représenter la parenté du Christ et de la Vierge: l'iconographie de l'Arbre de Jessé en France du Nord et en Angleterre, du xiii^e siècle au xvi^e siècle*. Bajo la dirección de Jena-Claude Schmitt. París: 2007.
- Lorés i Otzet**, Immaculada. *El claustre romànic de Sant Pere de Rodas: de la memòria a les restes conservades. Una hipòtesi sobre la seva composició escultòrica*. Lérida: 1994.
- Maeterlinck**, Louis. *Péchés primitifs: Art et folklore*, 246-248. París: 1910.
- Maffei**, Edmond. *La réservation eucharistique jusqu'à la Renaissance*. Bruselas: 1942.
- Marquet de Vasselot**, Jean-Joseph. *Les crosses limousines du XIII^e siècle*. París: 1941.
- Migeon**, Gaston. "Les enrichissements du département des Objets d'art du musée du Louvre". *Gazette des Beaux-Arts* (1904): 188-200.
- Norton**, Christopher. "Les carreaux de pavage de France au Moyen Age". *Revue de l'art*, n.º 63 (1984): 59-71.
- Nuttall**, Paula. "Dancing, Love and the 'Beautiful Game': A New Interpretation of a Group of Fifteenth Century 'Gaming' Boxes". *Renaissance Studies* 24, n.º 1 (2010): 119-141.
- Otavsky**, Karel y Wardwell, Ann E. *Mittelalterlichen Textilien I. Zwischen Europa und China*. Riggisberg: 2011.
- Ottin**, Louis. *Le vitrail son histoire et ses manifestations ...* 1896.
- Perrot**, Françoise. "Catalogue des vitraux religieux du musée de Cluny à Paris". Tesis de 3er ciclo [mecnografiada]. Dijon: 1973.
- Pingeot**, Anne. "La sculpture décorative sur pierre de 1137 à 1314 déposée au musée de Cluny". Tesis del École du Louvre [mecnografiada]. 1974.

- Raison**, Abbé. "Souvenirs de l'ancienne église de Betton". *Bulletin et Mémoires de la Société Archéologique d'Ille-et-Vilaine*, t. LX (1934): 103-111 [publicado en 1935].
- Rapp-Buri**, Anna y Stucky-Schürer, Monica. *Zahn und Wild. Basler und Strassburger Bildteppich*. Mainz: 1993.
- Réau**, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, t. II. París: 1957.
- Rupin**, Louis. *L'Œuvre de Limoges*. París: 1890.
- Salet**, Francis. "Chapiteaux catalans conservés au musée de Cluny". *Congrès archéologique de France*, t. 117, Catalogne, 225-228. 1959.
- Sanjosé Longueras**, Luis de. *El Colom Eucaristic: una obra singular del taller de Llemotges*. Castelló de la Plana: 2011.
- Schiedlausky**, Gerhard. "Zum sogenannten Flohpelz". *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, XXX/6 (1972): 469-480.
- Sheperd**, Dorothy G. "Three Tapestries from Chaumont". *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 48 (1961): 158-177.
- Stegmann**, Hans. "Zur Geschichte der Herstellung und Verzierung der geschlagenen Messingbecken 2". En *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum*, 17-28. Núremberg: 1899.
- Wardwell**, Ann E. "The Stylistic Development of Fourteenth and Fifteenth Century Italian Silk Designs". *Aachener Kunstblätter* 47 (1976-1977).

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- París, 1947** - *La Flore et la faune dans les arts appliqués*. París: Muséum d'histoire naturelle, Galerie de Botanique, 1947.
- Limoges, 1948** - *Émaux limousins: XII^e, XIII^e, XIV^e siècles*. Limoges: Musée municipal, 1948.
- París, 1953** - *Donations de D. David-Weill aux musées français*. París: Orangerie des Tuileries, 1953.
- Ciudad del Vaticano, 1963** - *Émaux de Limoges du Moyen Âge: églises et musées de France*. Biblioteca Apostólica Vaticana, apartamentos Borgia, 12 de noviembre - 22 de diciembre de 1963; París: 1963.
- Tournai, 1970** - *Tapisseries héraldiques et de la vie quotidienne*. Tournai: 1970.
- París, 1985** - "Sculptures françaises du XIV^e siècle". *Cahiers Musée d'art et d'essai*. París: Palais de Tokyo, 1985.
- Schallaburg, 1990** - *Bretagne. Die Kultur des Landes am Meer 1300 - 1990*. 990. Schallaburg: 1990.
- París y Nueva York, 1995** - Drake Boehm, B. y Taburet-Delahaye, É. (dirs.). *L'Œuvre de Limoges. Émaux champlevés du Moyen Âge*. París: Museo del

Louvre, 1995-1996; Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 4 de marzo de 1996.

Colonia y París, 1996 – Huchard, V. y Westermann-Angerhausen, H. (dirs.). *Un trésor gothique. La châsse de Nivelles*. Colonia: Schnütgen-Museum, 1995-1996; París: Musée de Cluny – Musée National du Moyen Âge, 1996.

Aviñón, 1997 – Lagabrielle, Sophie (dir.). *Histoires tissées*. Aviñón: Palais des Papes et Musée du Petit Palais, 1997.

Colonia, 1998 - *Himmelslicht-Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Dombaues* (1248-1349). Colonia: Schnütgen Museum, 1998.

París, 1998 - Gaborit-Chopin, D. (dir.). *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*. París: Galeries nationales du Grand Palais, 1998.

Colmar, 1999 – Leroy, C. (dir.). *Le Trésor de Colmar*. Colmar: Musée d'Unterlinden, 1999.

Parma, 2003 - *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*. Parma: Galleria nazionale, 2003.

París, 2004 - Taburet-Delahaye, Elisabeth (dir.). *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*. París: musée du Louvre, 2004.

París, 2006 - *Œuvres nouvelles, 1995-2005*. París: Musée de Cluny - Musée National du Moyen Âge, 2006.

París, 2007 – Descatoire, C. (dir.). *Trésors de la Peste noire. Erfurt et Colmar*. París: Musée de Cluny - Musée National du Moyen Âge, 2007.

París, 2009 – Bardiès-Fronty, I.; Bimbenet-Privat, M. y Walter, Ph. (dirs.). *Le bain et le miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance, I*. París: musée de Cluny - musée national du Moyen Âge; Écouen: musée national de la Renaissance - château d'Écouen, 2009.

Bruselas, 2010 - *Entre Paradis et Enfer: Mourir au Moyen Âge, 600-1600*. Bruselas: Musées royaux d'art et d'histoire, 2010-2011.

París, 2010 - *Paris ville rayonnante*. París: musée de Cluny - musée national du Moyen Âge, 2010.

París, 2011 – Huynh, Michel (dir.). *L'épée: usages, mythes et symboles*. París: musée de Cluny - musée national du Moyen Âge, 2011.

Paderborn, 2011 – Stiegemann, C.; Schmies, B. y Heimann, H.-D. (dirs.). *Franziskus, Licht aus Assisi*. Paderborn: Erzbischöflicher Diözesanmuseum and Franziskanerkloster, 2011-2012.

París y Pau, 2011-2012 - *Gaston Fébus. Prince soleil*. París: musée de Cluny - musée national du Moyen Âge; Pau: musée national du château, 2011-2012.

Quebec, 2012-2013 - *Art et nature au Moyen Âge*. Quebec: Musée National des Beaux-Arts du Québec, 2012-2013.

Tokio y Osaka, 2013 - Taburet-Delahaye, E. (dir.). *La Dame à la licorne et l'art européen autour de 1500 dans les collections du musée de Cluny*. Tokio: The National Art Center; Osaka: The National Museum of Art, 2013.

Lens, 2015 - Dectot, X. y Marguerite, M.-L. (dirs.). *D'or et d'ivoire: Paris, Pise, Florence, Sienne (1250-1320)*. Lens: Louvre-Lens, 2015.

París, 2015 - *Une brève histoire de l'avenir*. París: musée du Louvre, 2015.

París, 2016 - Castronovo, S. y Descatoire, C. (dirs.). *Les émaux de Limoges à décor profane. Autour des collections du cardinal Guala Bicchieri*. París: musée de Cluny - musée national du Moyen Âge, 2016; Torino: Palazzo Madama, 2016-2017.

GLOSARIO

Alveolado: técnica de esmaltado conocida también como *cloisonné*, que se realiza mediante la disposición de cintas de metal delgado que se extienden sobre una base metálica o de porcelana, a las cuales se les hacen orificios para que contengan la pasta del esmalte.

Bailío: comisario elegido por el rey o el señor de las tierras para administrar justicia, recaudar impuestos y servir de intermediario entre el pueblo y sus gobernantes.

Campeado: técnica de esmaltado conocida también como *champlevé*, cuya elaboración consiste en tallar orificios en una superficie metálica en cuyo interior se vierte el esmalte para su posterior cocción, limadura y pulimiento.

Caza al vuelo: pasatiempo de los aristócratas que consistía en cazar aves de presa en medio del vuelo instigado por los perros cazadores que recogían posteriormente la presa abatida para llevarla a su amo.

Claustro: patio o jardín rodeado en sus cuatro lados por una serie de arcos sostenidos por columnas.

Clave: piedra central de un arco o una bóveda.

Cuadrifolio: motivo decorativo compuesto por cuatro semicírculos que aluden a la forma de un trébol de cuatro hojas. Se le conoce también como cuadrilóbulo.

Fenestrado: técnica de esmaltado conocida también como *plique-à-jour*, similar al esmalte campeado, excepto que las cintas metálicas son soldadas entre sí sobre la base de metal. Esta técnica fue aplicada a la joyería, a objetos elaborados en metal e incluso a la porcelana, como la que se produjo en Limoges durante el siglo XIX.

Fíbula: tipo de alfiler unido a una placa grande y ornamentada, utilizado para sostener prendas de vestir sobre el cuerpo.

Grisalla: técnica pictórica que hace uso de tonos grises para crear un efecto escultórico sobre una superficie plana.

Insignia: tipo de medalla o concha marina (para el caso del Camino de Santiago de Compostela) que funcionaba como prueba de la peregrinación hecha a los lugares santos de la cristiandad, la cual también era usada para pedir favores y milagros a los santos.

Lampás: tela destinada a tapizar muebles o paredes de una habitación, formada por dos tramas de tejido cuya unión reproduce un dibujo sobre la misma.

Lutecia: nombre de una ciudad fundada por los romanos en uno de los territorios de las tribus galas (Francia), antecesora de la actual París.

Luteciano o Luteciense: hace referencia a la segunda edad o piso de la época geológica conocida como Eoceno, durante la cual se formaron las cordilleras

más importantes de la geografía terrestre. El término se refiere, además, al tipo de piedra proveniente de dicha edad geológica, material conocido como piedra París.

Maestro François (“Maître François”): miniaturista anónimo activo en París entre 1462 y 1480, al cual se le atribuye la autoría de varios libros de horas medievales que actualmente se encuentran en las bibliotecas más importantes de Francia, Holanda, Suiza, Estados Unidos y Australia.

Maniqueísmo: doctrina religiosa fundada en Persia (actual Irán) en el siglo III d.C., cuya creencia fundamental se basaba en la oposición de los principios del bien y del mal destinados a una disputa eterna.

Mille-fleurs: motivo decorativo compuesto por un conjunto de flores que se distribuyen sobre una superficie para crear un fondo o ambientación a una escena galante.

Moldurado: referente a la moldura, elemento decorativo en relieve que bordea toda una superficie con un dibujo repetitivo. Este tipo de decoración se ha usado frecuentemente en carpintería y arquitectura.

Palmette-fleur: motivo decorativo con forma de hoja de palmera, flor espigada o abanico que se usaba para ornamentar frisos de edificios u objetos decorativos.

Parisios: tribu celta que habitaba la orilla del río Sena entre el siglo III a.C. y la época romana.

Physiologus: libro escrito entre los siglos II y IV, muy popular en la Edad Media por las descripciones de animales reales o fantásticos y por los elementos del mundo vegetal o mineral que personificaban cualidades o defectos en un sentido moralizante.

Plessis: cercado entretrejido hecho de madera, utilizado para delimitar un territorio.

Polilobulado: tipo de estilización con forma de ondas aplicado a los arcos en arquitectura.

Quattrocento: nombre con el que se conoce al periodo artístico en Italia referido al siglo XV. Este periodo se caracterizó por la recuperación y reinterpretación de los modelos griegos y romanos, los cuales fueron aplicados a la pintura, la escultura y las artes decorativas.

Refectorio: espacio en el que se consumen los alimentos en los monasterios y algunos colegios.

Roleo: elemento decorativo con forma de planta de la cual brotan ramas enrolladas, que se utilizó para ornamentar paredes, monumentos y libros. Estos motivos eran enriquecidos con figuras de animales y personas.

Sala capitular: espacio del monasterio destinado para realizar las reuniones del abad con los monjes.

Tambor: parte principal del capitel que corona una columna.

Voluta: forma ornamental que imita una espiral o caracol.

cat. 27

Plato de ofrendas:

Adán y Eva

Detalle.~





MUSEO DE CLUNY
MUSEO NACIONAL DE LA EDAD MEDIA

DIRECCIÓN

Elisabeth Taburet-Delahaye
Directora

Marie-France Cocheteux
Secretaria general

Axel Villechaize
Subsecretario general

CURADURÍAS

Isabelle Bardiès-Fronty

Damien Berné

Béatrice de Chancel-Bardelot

Christine Descatoire

Michel Huynh

Sophie Lagabrielle

GESTIÓN DE COLECCIONES

Alain Decouche

Jefe

Rachel Beaujean-Deschamps

Subjefa

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Jean-Christophe Ton-That

Jefe

Florence Margo-Schwoebel

Carole Nicolas

Cécile Ranvier

DIVISIÓN CULTURAL

Matthieu Decraene

Jefe

Anne-Sophie Grassin

Subjefa

DIVISIÓN DE COMUNICACIÓN

Elise Grousset

Jefa

Aline Damoiseau

Subjefa

Expresamos nuestro más profundo agradecimiento a las instituciones que han hecho posible la exposición en el marco del Año Colombia-Francia 2017

AÑO COLOMBIA- FRANCIA 2017

Anne Louyot
Comisaria general

Serge Weinberg
*Presidente del Comité de Mecenas
del Año Colombia-Francia 2017*

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTRANJEROS Y DE DESARROLLO INTERNACIONAL

Frédéric Laplanche
*Consejero Américas - despacho del
ministro*

Kareen Rispal
*Directora del Departamento
de las Américas*

Anne-Marie Descôtes
*Directora general de Globalización,
Desarrollo y Cooperación*

Anne Grillo
*Directora de Cultura,
Enseñanza e Investigación*

Pierre Lanapats
*Director adjunto de Cultura,
Enseñanza e Investigación*

Augustin Favereau
*Subdirector de Cultura y
Medios de Comunicación*

Ina Pouant
*Responsable de la División de Creación
Artística e Industrias Culturales*

MINISTERIO DE CULTURA Y COMUNICACIÓN

Christopher Miles
Secretario general

Alban de Nervaux
*Responsable del Departamento de
Asuntos Jurídicos e Internacionales*

François Laurent
*Subdirector de Asuntos
Europeos e Internacionales*

Mathilde Chevrel
*Responsable de la División de
Asuntos Internacionales*

Perrine Warmé-Janville
Encargada de Misión Américas

INSTITUTO FRANCÉS

Bruno Foucher
Presidente ejecutivo

Anne Tallineau
Directora general

Clément Bodeur Crémieux
Secretario general

Nicole Lamarque
Secretaria general adjunta

Valérie Mouroux
*Directora de Desarrollo
y Cooperación*

Jean-François Guéganno
Director de Comunicación y Mecenazgo

Olivier Couderc
Encargado de relaciones con la prensa

DIVISIÓN DE TEMPORADAS

Nicolas Ruysse
Responsable

Charlotte Fouchet-Ishii
Coordinadora general

Marie-Claude Vaysse
*Coordinadora de Grandes
Exposiciones*

Henri-Pierre Godey
*Coordinador de la comunicación
de las Temporadas Culturales*

Perrine Thibault
Encargada de Misión Comunicación

EMBAJADA DE FRANCIA EN COLOMBIA

Jean-Marc Laforêt
Embajador de Francia

Claude Chassaing
*Consejero de Cooperación
y Acción Cultural*

Christophe Chavagneux
Agregado cultural

Nicolas Pellez
Secretario general

Camille Buttin
*Coordinadora Año
Colombia-Francia 2017*

Cécile Renaudo
Agregada de prensa

**MINISTERIO
DE CULTURA**

Mariana Garcés Córdoba
Ministra

Zulia Mena García
Viceministra

Enzo Rafael Ariza Ayala
Secretario general



**MUSEO NACIONAL
DE COLOMBIA**

Daniel Castro Benítez
Director

Ana María Cortés Solano
Subdirectora

Ligia Mendoza Suárez
Secretaria ejecutiva

CURADURÍA DE HISTORIA

María Paola Rodríguez Prada
Libardo Hernán Sánchez Paredes
Santiago Robledo Páez
Naila Katherine Flor Ortega

CURADURÍA DE ARTE

Rodrigo Trujillo Rubio
Ángela Gómez Cely
Paloma Nicolás Gómez
Samuel León Iglesias

Bertha Aranguren
*Secretaria ejecutiva de las
curadurías de Arte y de Historia*

**CURADURÍA DE ARQUEOLOGÍA
Y ETNOGRAFÍA**

(En convenio con el ICANH)
Margarita Reyes Suárez
Rayiv Torres Sánchez
Yaid Bolaños Díaz
Aura Reyes Gavilán
Patricia Ramírez Nieto
María Victoria Gálvez Izquierdo

GESTIÓN DE COLECCIONES

Fernando López Barbosa

**ÁREAS DE REGISTRO,
DOCUMENTACIÓN Y ADQUISICIONES**

Adriana Patricia Nieto Triviño
María José Echeverri Uribe
Sandra Milena Ortiz Cardona

Pedro Pablo Méndez Aguacía
Samuel Monsalve Parra
Andrés Rodríguez Escallón

ÁREA DE CONSERVACIÓN

María Catalina Plazas García
Ángela María Sánchez Barajas
Yeni Liliana Sánchez Gómez

Mayra Alejandra Forigua Garzón
María Victoria Gama Rolón
Cristina Jaramillo Herrera
Daniel Camilo Cortés Bojacá
José David Quevedo Blanco
Pasantes

**CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVO**

Antonio Ochoa Flórez

EXPOSICIONES ITINERANTES

Laura Patricia Castelblanco Matiz
Jedy Manuel Ospino Escobar
Pasante

MUSEOGRAFÍA

Laura María Ortiz Escobar
Julio César Bedoya
Nury Espinosa Vanegas
Neftalí Vanegas Menguán
Saily Tatiana Puentes Bareño
Pasante

Miguel Antonio Sánchez Montenegro
Jesús Roberto Gómez León
Montaje museográfico

SERVICIOS EDUCATIVOS Y CULTURALES

Mayali Tafur Sequera
Diana Marcela Gómez Bernal
Secretaria ejecutiva

Nancy María Avilán Dávila
Programación cultural

Cristian Alejandro Suárez Caro
Iván Andrés Otálora Orjuela
Johanna Marcela Galindo Urrego
María Margarita León Merchán
María Mónica Fuentes Leal
Monitores permanentes

COMUNICACIONES

María Andrea Izquierdo Manrique
Felipe Lozano Ortega
Sandra Vargas Jara
Natalia Iriarte Guillén

Catalina Mendoza Tovar
Christian Acosta Silva
Tamara Cantillo Urbanczyk
María Camila López Moreno
Pasantes

**PROYECTO DE AMPLIACIÓN Y PLAN
ESPECIAL DE MANEJO Y PROTECCIÓN
(PEMP)**

Camilo Andrés Sánchez Arango

PLANEACIÓN Y CONTROL

PRESUPUESTAL

Rosario Rizo Navarro
Diego Camilo Charry Sánchez

ASESORÍA JURÍDICA

María Clara Fajardo Atuesta
María Liliana Castillo Prieto
Secretaria ejecutiva

INFORMÁTICA

Giovanny Andrés Espitia Roa
Diego Andrés Díaz Gómez
Freddy Alexander López

EVENTOS ESPECIALES Y MERCADEO

María Lucía Buraglia Casas

AUDITORIO TERESA CUERVO BORDA

Julián Erazo López

ADMINISTRACIÓN

Jorge Augusto Márquez Pabón

Jesús Ignacio Narváez Maya

Mileydi Johana Orjuela Monroy

Auxiliar administrativa

Juan Carlos Galarza Pinto

Taquilla

Jorge Bernal Muñetón

Conductor

Miguel Antonio Hurtado Espinel

Mensajero

Compañía Andina
de Seguridad (Andiseg)
Seguridad

Eminser Ltda.
Aseo

**PROGRAMA FORTALECIMIENTO
DE MUSEOS**

Ana Paula Gómez Uribe

Elsa Janneth Vargas Ordóñez

Ilsa Nohemy Pineda Morel

Jennifer Cortés Giraldo

Abimelec Enoc Martínez Robles

José Bernardo Acosta Narváez

Juan Carlos Cipagauta Acosta

Julián Roa Triana

Berenice Cristancho Vera

Secretaria ejecutiva

Andrea Ríos Rodríguez

Natalia Merizalde Rubio

Paula Andrea Sandoval Mosbey

Elberth Andrés Jiménez Gutiérrez

Luis Felipe Segura Sosa

Pasantes

**ASOCIACIÓN DE
AMIGOS DEL
MUSEO NACIONAL**

María de los Ángeles Holguín Pardo

Directora ejecutiva

Alexandra Mora Hurtado

Édgar Suárez Vega

Tatiana Lara Romero

Juan David Mesa Lovo

Administración

Leonardo Enrique Flórez Montes

Jhon Sandoval Cunda

La tienda

CATÁLOGO

© Ministerio de Cultura-Museo

Nacional de Colombia

ISBN 978-958-753-264-7

Bogotá, abril 2017

Andrea Lehner

María Yolanda Medina

Traducción de textos

María Bárbara Gómez

Natalia Iriarte

Corrección de textos

Neftalí Vanegas

Diseño catálogo

Javier Tibocha

Preprensa

© RNM-Grand Palais (musée de cluny

- musée national du Moyen-Âge)

© RNM-Grand Palais

Fotografía

Legis

Impresión

CRÉDITOS FOTÓGRAFOS

RMN-Grand Palais (musée de Cluny -
musée national du Moyen-Âge)

~ Michel Urtado

págs: 1, 2, 13, 27, 42, 45, 55, 58, 59, 73,
74, 75, 86, 96, 97, 98, 99, 101 y 112.

~ Jean-Gilles Berizzi

págs: 12, 13, 14, 28, 36, 40, 46, 48, 50,
56, 57, 61, 63, 67, 68, 69, 76, 77, 78,
83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 102, 103,
104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 114,
116, 117, 118, 119, 123, 124, 135 y 138.

~ Franck Raux

págs: 13, 35, 64, 65, 66, 79, 80, 81, 92,
93, 94, 100, 113, 121 y 122.

~ Gérard Blot / Christian Jean

págs: 70 y 71.

~ Thierry Ollivier

págs: 13, 31, 72, 82 y 136.

~ Hervé Lewandowsky

pág: 120.

~ Jacques L'Hoir

pág: 95.

~ Stéphane Maréchalle

pág: 110.

~ Image RMN - GP

pág: 62.

RMN-Grand Palais

~ Michel Urtado

pág: 60.

RMN-Grand Palais

(domaine de Chantilly)

~ René-Gabriel Ojéda

pág: 53.



Este catálogo se
compuso
en caracteres
Whitney HTF.
♦ ABRIL DEL 2017 ♦

Museo
Nacional
de Colombia

El Año Colombia-Francia 2017 ha sido organizado y llevado a cabo gracias al trabajo conjunto de instituciones de ambos países.

~ Instituciones organizadoras en nombre de Colombia: el Ministerio de Cultura, con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores, del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, del Ministerio de Educación Nacional, de la Secretaría General de la Presidencia de la República, de la Embajada de Colombia en Francia y de ProColombia.

Comisario general: Fabián Sanabria.

~ Instituciones organizadoras en nombre de Francia: el Instituto Francés, con el apoyo del Ministerio de Asuntos Extranjeros y de Desarrollo Internacional, del Ministerio de Cultura y Comunicación, del Ministerio de Economía, Industria y de lo Digital, del Ministerio de Educación Nacional, de la Enseñanza Superior y la Investigación, del Ministerio de la Ciudad, la Juventud y los Deportes, del Ministerio de Agricultura, lo Agroalimentario y los Bosques, de la Embajada de Francia en Colombia y de la red de Alianzas Francesas de Colombia.

Comisaria general: Anne Louyot.

El Comité de Mecenazgo del Año Colombia-Francia 2017, presidido por el señor Serge Weinberg, presidente de la Junta Directiva de Sanofi, está conformado por las siguientes empresas: Accor, Airbus Group, Axa, L'Oréal, Oberthur Fiduciaire, Renault, Sanofi, Veolia, BNP Paribas, Casino, Schneider Electric, Vinci y Poma.

PARÍS, MUSEO DE CLUNY - MUSEO NACIONAL DE LA EDAD MEDIA

ESTA EXPOSICIÓN ES REALIZADA POR EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA
Y EL MUSEO DE CLUNY-MUSEO NACIONAL DE LA EDAD MEDIA,
CON EL APOYO DEL INSTITUTO FRANCÉS Y DE SU COMITÉ DE MECENAZO,
EN EL MARCO DEL AÑO COLOMBIA-FRANCIA 2017



GOBIERNO DE COLOMBIA



COMITÉ DE PATROCINADORES DEL AÑO COLOMBIA-FRANCIA 2017



